

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

SANDRA REGINA FACIOLI PESTANA

La Pocha Nostra: trajés de cena em performance

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pestana, Sandra Regina Facioli

La Pocha Nostra: trajes de cena em performance / Sandra Regina Facioli Pestana ; orientador, Fausto Roberto Poço Viana. -- São Paulo, 2019.

310 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Traje de cena de performance 2. La Pocha Nostra 3. Figurinos 4. Performance-pedagogia I. Viana, Fausto Roberto Poço II. Título.

CDD 21.ed. - 700,

792

SANDRA REGINA FACIOLI PESTANA

La Pocha Nostra: trajés de cena em performance

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

São Paulo
2019

Nome: PESTANA, Sandra Regina Facioli

Título: La Pocha Nostra: trajes de cena em performance.

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutora em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Aos meus erês.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Fausto Viana, por ser cuidadoso orientador e grande parceiro nessa jornada.

Às professoras Dra. Beatriz Ferreira Pires, Dra. Carolina Bassi Moura, Dra. Adriana Vaz Ramos e aos professores Dr. Dalmir Rogério Pereira e Dr. José Carlos Andrade, por terem contribuído com este trabalho.

Às Mestras Gislaíne Monteiro - a Bolinha -, Dalvina Rodrigues e Helô Cardoso. E ao Mestre Márcio Tadeu.

Às professoras e professores do programa de pós-graduação da ECA/USP, especialmente: Prof. Dr. Marcos Bulhões, Prof. Dr. Marcelo Denny e Prof. Dr. Artur Matuck. E à Profa. Dra. Heloísa Buarque de Almeida, do Depto. de Antropologia da FFLCH.

Às parceiras e parceiros da Fábrica de Cultura do Jd. São Luiz, em especial Marina Beraldo, Nathalia Catharina, Éder Lopes, Rod Style, Hémon Vieira, Raoni Garcia e Tomás Bastos.

Às parceiras e parceiros da Universidade Anhembi Morumbi, em especial às coordenadoras Profa. Dra. Deborah Serretiello de Arruda Camargo e Profa. Dra. Valéria Cano Bravi, e ao Prof. Dr. Robson Lourenço, pelo enorme apoio para finalização deste trabalho.

A la tropa de La Pocha Nostra, de hoy y de ayer - Michele Ceballos Michot, Dani d'Emília, Emma Tramposch, Balitronica Gomez, Nayla Altamirano, Saúl Garcia Lopez, Daniel Chávez, Violeta Luna, Juan Ybarra, Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña – por estes años de ternura radical.

À comunidade efêmera de Santos. Especialmente, à Bruna Paiva, pela corajosa parceria, e à Júlia Ruiz, por todo amor que foi possível nascer dali.

À minha mãe Aparecida Facioli e ao meu pai Oswaldo Pestana, aos meus irmãos, André, Elaine e Paulo. E a mis amigas e familiares, *mis llaves*, em especial: Loi Lima, Ayelen Marta Medail, Caê, Tathiana Valério, Tetembua Dandara, Diogo Cardoso, Vanessa Soares, Edy Souza, Luana Onha, Dan Prymus, Tatiana Zapata, Diego Martínez, Roberta Azevedo, Itzel Martínez Arellano, Eugénio Eibenschutz Gutiérrez, Carlitos y Stellita, Carmen e Yuri Facioli.

Por fim e muito especialmente, às comunidades efêmeras d'O Clube e à Caravana Ventania, por todo amor e aprendizagem.

RESUMO

O trabalho investiga os trajes de cena (figurinos) de performance, observando suas particularidades de criação e utilização por meio do estudo de caso sobre o coletivo transnacional La Pocha Nostra. A pesquisa foca em trajes de cena criados a partir de práxis desenvolvidas pelo coletivo nas décadas de 1990 e 2010, denominadas *antropologia inversa* e *ternura radical*, observando-as dentro da perspectiva de continuums – ou seja, não como polos excludentes, mas como polos geradores de espaço potencializador de inúmeras possibilidades expressivas – cujas extremidades seriam desconstrução do corpo étnico/histórico/regional e geração de *corpos em devir* –, no sentido de corpos que nunca se configuram como “prontos”, estando em constante refazer-se. Colocou-se como hipótese o fato de que, conforme noções como identidade, gênero e nacionalidade foram sendo desconstruídas e ampliadas no decorrer dos processos de mundialização (ORTIZ, 1994) ou hibridação de culturas (CANCLINI, 2013), as criações de trajes de cena do La Pocha Nostra passaram a buscar maneiras de gerar *corpos em devir*, fazendo maior uso de elementos de *body art* e *body modification*. Além disso, a pesquisa também propôs uma reflexão sobre a performance-pedagogia desenvolvida pelo coletivo. Desta forma, o trabalho apresenta experiências e reflexões sobre a utilização da metodologia criada pela Pocha Nostra tanto como ferramenta para criação de trajes de cena teatrais, quanto como instrumento potencializador da formação ou aprimoramento de docentes e arte-educadoras/es que buscam fazer da sala de aula espaços horizontais para a troca de conhecimento e de questionamento das normativas. Entre outros, foram empregados os seguintes referenciais teóricos: Alejandro Jodorowski, bell hooks, Danièle Dehouve, Fausto Viana, Filomena Gregori, Guillermo Gómez-Peña, Henrietta Lidchi, Henrietta Moore, Ivonne Solano Chávez, Laurentz Seda, Miceas Eliade, Nízia Villaça, Peter Pál Pelbart, Renato Ortiz, Richard Shechner, Roberto Sifuentes, Stuart Hall e Valerie Steele.

Palavras-chave: Performance. Traje de cena. Figurino. La Pocha Nostra. Pedagogia.

ABSTRACT

This paper investigates the stage clothes (costumes) worn for theatrical performance, considering the peculiarities of their creation and use through a case study about the transnational collective La Pocha Nostra. The research focuses on stage clothes stemmed from praxes developed by the collective in the 1990s and 2010s, which are called reverse anthropology and radical tenderness, and observes them through the perspective of continuums—not as excluding poles, but rather as poles which generate a space that potentializes countless expressive possibilities—whose extremities are the deconstruction of the ethnical/historical/regional body and the construction of bodies in becoming, in the sense of bodies that are never configured as “ready”, bodies that are in a constant process of remaking themselves. It was hypothesized that, as notions such as identity, gender and nationality, they were deconstructed and expanded during the processes of globalization (ORTIZ, 1994) or hybridization of cultures (CANCLINI, 2013), creations of scene costumes of La Pocha Nostra began to look for ways to generate bodies in becoming, making greater use of elements of body art and body modification. Moreover, this research also proposes reflections on the performance-pedagogy carried out by aforementioned collective, thus presenting experiences and considerations regarding the use of the methodology created by La Pocha Nostra both as a tool for the creation of theatrical stage clothes and as an instrument that enhances the formation or improvement of teachers and art educators who seek to turn their classrooms into horizontal spaces for the exchange of knowledge and the questioning of norms. The following theoretical references were used: Alejandro Jodorowski, bell hooks, Danièle Dehouve, Fausto Viana, Filomena Gregori, Guillermo Gómez-Peña, Henrietta Lidchi, Henrietta Moore, Ivonne Solano Chávez, Laurentz Seda, Miceas Eliade, Nízia Villaça, Peter Pál Pelbart, Renato Ortiz, Richard Shechner, Roberto Sifuentes, Stuart Hall and Valerie Steele.

Keywords: Performance. Stage clothes. Costumes. La Pocha Nostra. Pedagogy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa localizando Tijuana e Los Angeles.	33
Figura 2: <i>The Loneliness of the Immigrant</i>	34
Figura 3: Gómez-Peña e chelista em performance do coletivo Poyesis Genética.....	35
Figura 4: Performance BAW/TAF fronteira Tijuana-San Diego.	36
Figura 5: <i>Border patrol</i> Vicente Paco.....	37
Figura 6: Emily Hicks e Gómez-Peña em seu Templo Móvel do Kitsch.	38
Figura 7: Gómez-Peña, como Border Brujo, com seu filho, Guillermo Emiliano	39
Figura 8: Paletó Border Brujo.	40
Figura 9: El Guerrero de Gringostroika	42
Figura 10: El Moctezuma Jr.	42
Figura 11: Traje de mariachi	43
Figura 12: Blue Demon, lutador de Luta Livre	43
Figura 13: Fusco e Gómez-Peña em La Pareja em la Jaula.	45
Figura 14: Gómez-Peña crucificado	47
Figura 15: Sifuentes crucificado.....	47
Figura 16: Planta XVI de Augustus Henry Lane-Fox Pitt-Rivers ilustrando artefatos australianos e africanos	62
Figura 17: Obra “Cabinetmaking, 1820-1960” de Fred Wilson.....	70
Figura 18: Obra “Mods of Transport 1770-1910”, Fred Wilson.....	71
Figura 19: Obra “The Artifact Piece”, de James Luna	72
Figura 20: Gómez-Peña e Coco Fusco em <i>La Pareja en la Jaula</i> , no Museu Smithsonian de História Natural, em Washington, D.C.....	73
Figura 21: Roberto Sifuentes, el Vato Pre-Colombiano e Michele Ceballos Michot como Freira Dominatrix, em <i>Temple Of Confessions</i>	77
Figura 22: Gómez-Peña como San Pocho Aztlaneca em Temple of Confessions	78
Figura 23: Trajes Pachucos	83
Figura 24: Grupo de <i>cholos</i> e <i>cholas</i> nos anos 1990	85
Figura 25: Roberto Sifuentes em <i>Temple of Confessions</i>	87
Figura 26: Desenho feito a partir da escultura Adolescente Huasteco	91
Figura 27: Família integrante da <i>Mara 18</i>	92
Figura 28: Stelarc com próteses ciborgues.....	95
Figura 29: Andres Serrano, Gómez-Peña, Pilar Cano e Roberto Sifuentes	97

Figura 30: Sara Shelton Mann como La Mariachi Travestite, Gómez-Peña como el MedMex e Sifuentes como Cyber Vato.....	99
Figura 31: Sara Shelton Mann em seu diorama como La Mariachi Travestite.....	100
Figura 32: Roberto Sifuentes como el Cyber-Vato	101
Figura 33: Gómez-Peña como el MadMex descansando durante intervenção pública em Manhattan.....	102
Figura 34: Gómez-Peña El MedMex.....	103
Figura 35: Arnold Schwarzenegger	105
Figura 36: Carmel Kooros como Freira Dominatriz em <i>Temple of Confessions</i>	114
Figura 37: Atriz Sharon Barr, <i>La Indian Queen</i>	119
Figura 38: Diorama com <i>Performance Karaokê</i> . - Tate Modern, 2003	124
Figura 39: Michele Ceballos Michot.....	125
Figura 40: Juan Ybarra.....	127
Figura 41: Juan Ybarra no Museo el Chopo.....	128
Figura 42: <i>Tlahuiztli</i> de jaguar.....	129
Figura 43: Violeta Luna no solo <i>Frida</i>	132
Figura 44: Guillermo Gómez-Peña – Tate Modern, 2003	136
Figura 45: Violeta Luna e Gómez-Peña em <i>Mapa/Corpo</i> no DIA Museum, Detroit, com mural de Diego Rivera ao fundo.....	143
Figura 46: Violeta Luna e Roberto Sifuentes em <i>Divino Corpo</i>	143
Figura 47: Roberto Sifuentes e performer em.....	144
Figura 48: <i>Corpo Ilícito: The Post Human Society 6.9</i>	145
Figura 49: Gómez-Peña como Xamã Travesti	161
Figura 50: Cinto de castidade masculino entre folhas artificiais de maguey.....	162
Figura 51: Acupunturista com casula em <i>Mapa/Corpo</i>	164
Figura 52: Saúl Garcia Lopez, Sandra Pestana e Acupunturista	166
Figura 53: Natalie Brewster Nguyen, SOMArts, San Francisco, 2011	167
Figura 54: Roberto Sifuentes, SOMArts, San Francisco, 2011.....	168
Figura 55: Michele Ceballos Michot como Miss Arizona, SOMArts, San Francisco, 2011.	172
Figura 56: Michele Ceballos Michot	173
Figura 57: Gómez-Peña como Xamã- Travesti em <i>Mapa/Corpo</i> com performer e acupunturistas brasileiros	174
Figura 58: Gómez-Peña Xamã Travesti em 2012.....	175
Figura 59: Gómez-Peña Xamã Travesti / Polícia Queer.....	176

Figura 60: Saúl Garcia Lopez – el Hombre Maíz, Open Space – Stories From The Edge, 2015	178
Figura 61: Balitronica Gómez e Saúl Garcia Lopez.....	182
Figura 62: Biaggio Pecorelli, Júlia Ruiz e Saúl Garcia Lopez.....	183
Figura 63: Nayla Altamirano e Saúl Garcia Lopez.....	185
Figura 64: Nayla Altamirano com regalias de Danza Mexica em campanha pelo desaparecimento de Bruno Avendaño.....	186
Figura 65: Nayla Altamirano e Saúl Garcia Lopez.....	187
Figura 66: Saúl Garcia Lopez entre metades de uma porca: “rito de sanación” em Guanajuato, 2016.....	188
Figura 67: Adán y Eva en Tiempos de Guerra.....	190
Figura 68: <i>Adán y Eva en Tiempos de Guerra</i>	191
Figura 69: Balitronica Gómez. Adán y Eva en Tiempos de Guerra.Festival Arte/Acción no Museo de la Ciudad de México, 2018.....	193
Figura 70: Garcia Lopez e Nayla Altamirano – FITCA, em Ciudad de Carmen.....	193
Figura 71: Saúl Garcia Lopez –Festival Arte/Acción.....	194
Figura 72: Os ‘personificadores’ do deus Xipe Totec vestidos com a pele de um guerreiro esfolado (Códice Florentino, L. II, capítulo 21, ilustração 3), croqui de Danièle Dehouve ..	196
Figura 73: Sandra Pestana, Diana Moraes e Saúl Garcia Lopez.....	208
Figura 74: Diogo Cardoso e Sandra Pestana em exercício acadêmico.....	209
Figura 75: Sandra Pestana e Dani d’Emília.....	211
Figura 76: Sandra Pestana em exercício acadêmico.....	212
Figura 77: Diogo Cardoso e Sandra Pestana.....	214
Figura 78: Diogo Cardoso e Sandra Pestana.....	215
Figura 79: Diogo Cardoso e Sandra Pestana.....	216
Figura 80: Personagens de Seres Fantásticos e Onde Habitam.....	229
Figura 81: Paulo Gomes como matéria prima para a persona Sereia Zaqui.....	229
Figura 82: Desfile performático das criações dos artistas-aprendizes.....	234
Figura 83: Abertura de processo do Projeto Espetáculo com <i>trajes pilotos</i> criados na Trilha de Figurinos e estudos de cenário desenvolvidos na Trilha de Cenografia.....	234
Figura 84: Trajes de cena de <i>Mãe Ventania</i> :.....	235
Figura 85: Alguns dos integrantes das Danças Urbanas que compunham o elenco de Mãe Ventania. De frente: Marcus Vinicius Moreno, Raphaela Yamin de Souza, Thiago de Castro	

Ferreira. De costas: Stephanie, Mariana Vieira de Souza, Gabriele Lima Paria e Matheus Braga.	236
Figura 86: Prancha com imagens de referência, croquis, trajes pilotos e etapas do processo de criação dos trajes de cena da personagem Mãe Ventania	238
Figura 87: Prancha com imagens de referência, croquis, trajes pilotos e etapas do processo de criação dos trajes de cena de Soldadinhos, Soldadinho Chefe, Gaviões do Deserto/Filhos..	240
Figura 88: Prancha com imagens de referência, croquis, traje piloto e etapas do processo de criação dos trajes de cena de Galileu Afronauta.....	242

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 ANTES DO LA POCHA NOSTRA	23
2.1 BREVE HISTÓRICO DA IMIGRAÇÃO MEXICANA PARA NORTE-AMÉRICA.....	24
2.2 O EXCEPCIONALISMO AMERICANO NA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE CHICANA.....	26
2.3 <i>EL MOVIMIENTO CHICANO</i>	29
2.4 TRAJETÓRIA, PERFORMANCES E RITUAIS DE <i>CHICANIZACIÓN</i> DE GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA.....	32
2.4.1 <i>Border Brujo</i>	39
2.4.2 <i>The Couple in a Cage: Two Amerindians Visit the West</i>	41
2.5 UM ANO DECISIVO: 1994	46
2.6 IDENTIDADE COMO PERFORMANCE.....	48
2.7 PERFORMANCE E RITUAL.....	50
2.8 ANÁLISE DOS TRAJES DE GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA ANTES DE LA POCHA NOSTRA.....	52
3 DÉCADA DE 1990: TRAJES DE CENA DAS PERFORMANCES THE TEMPLE OF CONFESSIONS, THE MEXTERMINATOR E MUSEO DE IDENTIDADES FETICHE 55	
3.1 OS ANOS 1990 E A MUNDIALIZAÇÃO.....	55
3.2 A FUNDAÇÃO DOS MUSEUS NO OCIDENTE E A CONSTRUÇÃO DA ALTERIDADE.....	59
3.2.1 Teorias evolucionistas	64
3.2.2 Espetáculos coloniais: as exposições de pessoas e a publicidade	65
3.3 ANOS 1990 E A ALTERIDADE CULTURAL.....	67
3.4 <i>THE TEMPLE OF CONFESSIONS</i>	76
3.4.1 San Pocho Aztlaneca – repetição e resistência nos trajes de cena	78
3.4.2 El Vato Loco: demonização/mercantilização da cultura chicana	82
3.4.2.1 <i>Vatos e Pachucos</i>	82
3.4.2.2 <i>Los Cholos</i>	84
3.4.3 El Vato Loco	86
3.5 <i>THE MEXTERMINATOR – 1997</i>	92
3.5.1 <i>Ethno-cyborgs</i>	93
3.5.2 <i>The Mexterminator Project: ethno-cyborgs da memória internacional-popular</i>	97

3.5.2.1 <i>La Mariachi Travestite</i>	98
3.5.2.2 <i>El Cyber-Vato</i>	101
3.5.2.2 <i>El MadMex</i>	102
3.5.3 <i>The Chicanos Exterminators</i>	103
3.6 CONFISSÃO, FETICHE E VIOLÊNCIA – CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE VERDADES.....	107
3.6.1 Trajes fetiche	111
3.6.2 Moda fetiche como traje de cena	114
3.7 <i>EL MUSEO DE IDENTIDADES FETICHES</i> – 1999	115
3.7.1 <i>La Indian Queen</i>: ensaio para antropofagizar a cultura pop e digerir o multiculturalismo corporativo	119
3.7.2 Taxonomia de identidades fetichizadas em um museu de fim de milênio	121
3.7.3 O museu e seus visitantes	122
3.7.4 <i>Pop-ethno-cyborgs</i> em exposição	124
4 DÉCADAS DE 2000 E 2010: TRAJES DE CENA DA SÉRIE <i>MAPA/CORPO</i>, E DAS PERFORMANCES <i>EL HOMBRE MAÍZ</i> E <i>ADAN Y EVA EN TIEMPOS DE GUERRA</i>	139
4.1 A GUERRA AO TERROR	140
4.2 SÉRIE <i>MAPA/CORPO</i>	142
4.3 ATOS PSICOMÁGICOS.....	146
4.3.1 Ato poético, ato teatral, ato onírico, ato mágico e ato psicomágico	147
4.4 XAMANISMO	151
4.4.1 Performance e Xamanismo	152
4.4.2 Indumentária e objetos xamânicos	154
4.4.3 Encarnações de <i>Mapa/Corpo</i>	156
4.4.3.1 Análise dos corpos/mapas na série <i>Mapa/Corpo</i> e suas reencarnações.....	158
4.4.3.2 Análise dos trajes de cena na série <i>Mapa/Corpo</i>	163
4.4.3.3 Trajes de cena de <i>la Ex-Primer Bailerina</i> , de Michele Ceballos Michot.....	170
4.4.3.4 Análise dos trajes de cena do Xamã-Travesti.....	173
4.5 PERFORMANCES DA DÉCADA DE 2010: <i>EL HOMBRE MAÍZ</i> E <i>ADÁN Y EVA EN TIEMPOS DE GUERRA</i>	177
4.5.1 <i>El Hombre Maíz</i>	178
4.5.1.1 Trajes de cena ou corpos d’ <i>El Hombre Maíz</i>	179
4.5.1.1.2 <i>Trajes de cena das e dos condutores da performance ritual d’El Hombre Maíz</i> ...	181
4.5.2 <i>Adán y Eva en Tiempos de Guerra</i>	187

4.5.3 Análise de trajes de cena e ixiptla em Adán y Eva en Tiempos de Guerra.....	190
5 PERFORMANCE-PEDAGOGIA – ZONAS AUTÔNOMAS DE RESISTÊNCIA RADICAL	199
5.1 EXERCÍCIOS PARA ARTISTAS REBELDES.....	202
5.1.1 Exercícios Rebeldes em SP – Relatos em 1ª Pessoa.....	204
5.1.2 Os exercícios rebeldes em Santos.....	205
5.1.3 SanPan vai à USP.....	208
5.2 VESTINDO VIDAS NUAS – PERFORMANCE-PEDAGOGIA NO CLUBE.....	218
5.2.1 Biopotência de vidas nuas.....	220
5.2.2 Estratégias para vestir vidas nuas.....	221
5.3 MÃE VENTANIA – PERFORMANCE-PEDAGOGIA NA FÁBRICA DE CULTURA JD. SÃO LUIZ.....	230
5.3.1 O processo de Mãe Ventania.....	231
5.3.2 Considerações sobre o processo de Mãe Ventania.....	243
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	245
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	254
ANEXOS	262

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa *La Pocha Nostra: trajes de cena em performance* propôs investigar o traje de cena (figurino) de performance e documentar suas particularidades de criação e utilização, tendo como estudo de caso o coletivo transnacional La Pocha Nostra.

Utiliza-se o termo “traje de cena” em substituição a “figurino”, pois assim é possível ampliar a noção do traje das artes cênicas para além das vestes, considerando todo e qualquer material utilizado sobre o corpo em cena, bem como sua própria pele e as marcas que carrega (VIANA e BASSI, 2014, p. 101).

O estudo focou nos trajes de cena criados a partir das práxis desenvolvidas pelo coletivo entre as décadas de 1990 e 2010, denominadas *antropologia inversa e ternura radical*, observando-as como *continuums*¹ para desconstrução do corpo étnico/histórico/regional e geração de corpos em devir, no sentido de estar em constante refazer-se.

La Pocha Nostra foi fundada por Guillermo Gómez-Peña, Nola Mariano e Roberto Sifuentes em 1994, quando também se iniciou a parceria com Michele Ceballos Michot, pilar do coletivo ao lado de Gómez-Peña até os dias de hoje. A formação se deu na busca de vias para enfrentar, através da arte da performance, as diversas transformações políticas, sociais e econômicas dos anos 1990, que nos Estados Unidos afetavam diretamente imigrantes latinos e seus descendentes.

Assim, no decorrer da sua trajetória, o coletivo desenvolveu suas práxis de criação utilizando a arte da performance como estratégia para gerar ambientes onde fronteiras normativas possam ser cruzadas e diferenças possam conviver: a *antropologia inversa*, que busca desconstruir premissas coloniais e noções de superioridade da branquitude, e a *ternura radical*, que começou a ser praticada após o 11/09, quando mais do que o embate, tornou-se urgente gerar espaços de cuidado mútuo entre as diferenças.

Ambas as práxis contribuíram também para a estruturação de uma performance-pedagogia, desenvolvida em um período em que o coletivo realizava performances grandiosas, com artistas de diferentes países e com distintas formações. O conhecimento adquirido empiricamente levou à estabilização de uma metodologia Pocha para gerar material performático, mas, sobretudo, acarretou na percepção da potência política que tem a criação de espaços de formação e troca entre artistas interessados e interessadas em contestar

¹ “*Continuums* não são opostos que se excluem, mas sim polos que, quando inter-relacionados, revelam um espaço potencializador de inúmeras possibilidades expressivas” (BONFITTO, 2013, p. 112).

normativas e criar redes transculturais e transfronteiriças de arte (mesmo que tais espaços sejam efêmeros, como acontece com qualquer *workshop*).

Hoje, fazem parte do coletivo: Michele Ceballos Michot (CO/EUA), Nayla Altamirano (MX/CH), Balitronica Gómez (EUA), Emma Tramposch (EUA), Saúl Garcia Lopez (MX/CAN) e Guillermo Gómez-Peña (MX/EUA), distribuídas e distribuídos entre as cidades de San Francisco/Phoenix (EUA), Toronto (CA) e Cidade do México (EUA). La Pocha conta também com mais de trinta associados e uma vasta comunidade de artistas/ativistas e teóricos que participam de distintas maneiras e em contínuo diálogo e desenvolvimento de seu trabalho artístico e pedagógico (D'EMÍLIA, 2015, p. 5).

Em 2012, após a conclusão de minha dissertação de mestrado, de título *Identidade Cultural Brasileira nos Figurinos de “O Rei da Vela”*, escrita também sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana, tive meu primeiro contato com La Pocha ao fazer a produção local, para a Périplo Produções, dos Exercícios para Artistas Rebeldes e da performance *La Pocha Remix: Psycho-Magic Actions Against Violence* no FIT Rio Preto.

Nesta ocasião, conheci e trabalhei ao lado de Gómez-Peña, de Sifuentes e da brasileira Dani d'Emília. Conhecer de perto o trabalho do La Pocha Nostra, as possibilidades plásticas e políticas de criação a partir do traje, que implicam a ressignificação do corpo e a desarticulação de noções de identidade, diferença e alteridade, foi absolutamente transformador para minha vida pessoal e determinante não somente para a elaboração desta pesquisa, mas também no desenvolvimento de estudos e práticas dos últimos anos.

Retornando do FIT Rio Preto, fiz a primeira incursão nas possibilidades da performance-pedagogia como caminho de criação de traje de cena teatral. Conduzi alguns encontros com a Cia. Zero Zero para a criação dos trajes de cena do espetáculo T.R.A.N.S, com direção de Márcio Tadeu.

Com os integrantes da Pocha, desde então, mantivemos contato e correspondências. Em 2013, nos reencontramos brevemente durante o encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, ocorrido em São Paulo. Em 2015, participei dos Exercícios para Artistas Rebeldes realizados na II Bienal Internacional do TUSP (dezembro) e no SESC Santos (março), dentro da programação do evento *CorposubCorpo*, organizado principalmente por Leonardo Nicoletti – creio que para todas as pessoas presentes ali houve um antes e um depois daquela semana de trabalho e convivência em Santos. Nas duas ocasiões tomei parte nas performances precedentes aos *workshops*: *Mapa Corpo/rativo: ações para um mundo que deu errado*, em Santos, e *Spiritus Mundi V.S Aztec Ouroborus*, em São Paulo.

Desde meu primeiro contato com La Pocha Nostra e, especialmente, com a performance-pedagogia, percebi a enorme potência de determinados exercícios como via de criação de trajes de cena não apenas no âmbito da arte da performance. Assim, me empenhei pessoalmente no conhecimento da metodologia Pocha. Já havia produzido o *workshop* do coletivo no FIT Rio Preto de 2012 e, posteriormente, ao participar das duas edições de *workshops* em 2015, iniciei a criação de uma persona (SanPan, a polícia católica paulista), que levou ao desenvolvimento de algumas ações performáticas em parceria com o poeta e performer Diogo Cardoso, as quais receberam a denominação de *EX-VOTO*, realizadas em 2017 e 2018, como relatado no tópico 4.1.3.

Além de experienciar no meu próprio corpo, me dediquei ao estudo dos *Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy*² e da aplicação das propostas em diferentes espaços artísticos-pedagógicos, tornando possível delinear alguns aspectos que se mostraram efetivos como procedimento criativo também no campo teatral, não somente de trajes de cena, mas igualmente no desenvolvimento de personas, personagens e dramaturgias.

Tais aspectos foram aplicados e desenvolvidos em parceria com jovens artistas especialmente em dois espaços: na atividade *Ação Cênica a partir do Traje*, realizada por quatro anos no CLUBE, e no *Projeto Espetáculo*, realizado durante o ano de 2018 na Fábrica de Cultura do Jd. São Luiz, ambos na cidade de São Paulo. Registros e reflexões dos processos serão compartilhados nos tópicos 4.2 e 4.3.

Os experimentos pessoais, bem como as apropriações e aplicações de elementos da performance-pedagogia Pocha em criações e espaços artísticos-pedagógicos, constituem uma das etapas da pesquisa que teve mais seis focos principais de investigação sobre os trajes de cena de algumas performances do La Pocha Nostra: a criação – práxis, circunstâncias (*geografia* e *calendário*), meios de produção e integrantes; os elementos – articulação de trajes de diferentes esferas: sociais, militares, rituais etc., *body modification* e *body art*³; a confecção/aquisição – procedimentos e técnicas; a utilização da peça – função e efeito; o acervo – se e como estas peças estão armazenadas; e a reutilização – se e como o mesmo elemento é empregado em outras performances.

² Livro de autoria de Gómez-Peña e Sifuentes que compila a performance-pedagogia do coletivo.

³ A pesquisadora Profa. Beatriz F. Pires analisa *body modification* como procedimentos que podem ser realizados tanto para gerar corpos que “não possuem correlato com os pertencentes ao corpo humano, através de *piercing*, implante estético, escarificação e tatuagem” (2005, p. 19), quanto para gerar corpos que buscam se aproximar do padrão de beleza determinado pela sociedade e pela época em que vivem, reforçando formas e características próprias do humano. Compreende a *body art* como forma de expressão artística que tem como objetivo expor e potencializar o corpo, libertando-o das amarras a que os valores culturais, estéticos e sociais o submetem.

Colocou-se como hipótese que, conforme noções como identidade, gênero e nacionalidade foram sendo desconstruídas e ampliadas no decorrer dos processos de mundialização (ORTIZ, 1994) ou hibridação de culturas (CANCLINI, 2013), as criações de trajes de cena do La Pocha Nostra passassem a buscar maneiras de gerar *corpos em devir*, fazendo maior uso de elementos de *body art* e *body modification*.

A metodologia de pesquisa englobou: estudo da bibliografia indicada; entrevistas com membros e *membras* do coletivo; análise de registros audiovisuais disponíveis na internet, bem como dos que foram exibidos na exposição *Guillermo Gómez-Peña – Mexican [in]Documentado*, realizada sob curadoria de Janice Alva no Museo de Arte Moderno da Cidade do México entre novembro de 2017 e abril de 2018, e armazenados no acervo do La Pocha Nostra em San Francisco, Califórnia; também foi realizada pesquisa da história e das aplicações dos elementos utilizados como traje de cena em seus contextos de uso nas esferas sociais, religiosas, ritualísticas, fetichistas ou militares, conforme classificação de trajes proposta pelo Prof. Dr. Fausto Viana (2015).

Desta forma, no Capítulo 2 são apresentadas as performances realizadas por Guillermo Gómez-Peña a partir da sua imigração do México para os EUA em 1979 até a formação do La Pocha Nostra, em 1994, pois é nesse período que começam a se constituir estética, política e conceitualmente as criações do performer – caras ao coletivo ainda hoje –, desenvolvidas a partir de parcerias com diversos artistas, entre eles Emmily Ricks, Coco Fusco, James Luna e integrantes dos coletivos Poyesis Genética e TAW/BAF.

Para abordar esse período, foi preciso debruçar sobre questões políticas e sociais das relações entre México e EUA como a história das imigrações entre os dois territórios e a constituição de identidades (em especial de identidades *chicanas* e *xicanas*), tendo em vista a noção de identidade como construção social e como performance. Para tanto, foram utilizadas pesquisas de estudiosos e estudiosas chicanos e chicanas, como os organizados por Ivonne Solano Chávez, relatos e publicações de Guillermo Gómez-Peña e estudos de Richard Shechner, entre outros.

No Capítulo 3 são analisados os trajes de cena de algumas das performances iniciais do La Pocha Nostra desenvolvidas a partir da práxis de *antropologia inversa: The Temple of Confessions* (1994), performance/instalação em que o público era convidado por duas “freiras” (Norma Medida e Michele Ceballos Michot ou Carmel Kooros⁴) a confessarem seus seus medos e desejos interculturais para dois “santos do fim do século” (Roberto Sifuentes e

⁴ Performer iraniana que substituiu Ceballos Michot na cidade de Providence, Rhode Island, leste dos EUA. Posteriormente realizou outras performances com La Pocha Nostra, em especial *The Mexterminator*.

Guillermo Gómez-Peña); *The Mexterminator* (1997), em que a internet, através de um “site confessional”, foi usada como ferramenta para aprimorar a pesquisa sobre as relações entre anglo-saxões e latinos, explorando “construções fetichizadas de identidade; e, por fim, *Museo de Identidades Fetiche* (1999), em que “*ethno-cyborgs*” e “selvagens artificiais” eram expostos em praticáveis denominados *tableaux vivants*. Um praticável ficava disponível para que o público pudesse escolher uma “identidade étnica temporária” e tornar-se “o seu outro cultural favorito”, usando trajes e *props*⁵ fornecidos pelos performers (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 37). A performance marca o início da sistematização dos procedimentos criativos e da *coagulação* da performance-pedagogia.

Para analisar os trajes de cena de tais performances, foram realizados estudos sobre *mundialização*, processos de formação identitária, estereotipização, mercantilização da alteridade, história da museologia e *raça* e representação, para os quais os escritos de Renato Ortiz, bell hooks⁶, Henrietta Lidchi e de Stuart Hall, entre outros, foram fundamentais.

No Capítulo 4 são abordados os trajes de cena das performances realizadas nas décadas de 2000 e 2010, em que a práxis da *antropologia inversa* segue permeando as criações, porém é iniciada e potencializada a práxis da *ternura radical*, que busca gerar performances (e *workshops* de performance-pedagogia) em que as questões que já vinham sendo abordadas pudessem ser tratadas com igual radicalidade, mas engajando o público em rituais de cuidado mútuo. Assim, são analisadas algumas performances da década de 2000, especificamente a série *Mapa/Corpo: Mapa/Corpo2*, *Divino Corpo* e *Corpo Ilícito*, em que a acupuntura e a escrita sobre o corpo são usadas em rituais performáticos coletivos de descolonização, bem como as performances da década de 2010: *El Hombre Maíz* e *Adán y Eva en Tiempos de Guerra*, em que elementos como milho e carne animal, associados aos corpos das e dos performers, os transubstanciam em catalizadores de ações coletivas de cura.

Para analisar os trajes de cena de tais performances foram preciosos os estudos de diversos autores, dentre os quais as análises de Laurentz Seda sobre as performances, os estudos de Miceas Eliade sobre xamanismo, os escritos de Alejandro Jodorowski sobre psicomágica e as proposições de Danièle Dehouve sobre o conceito *náhua* de *ixiptla*.

O Capítulo 5 é dedicado às experiências com a performance-pedagogia, tanto como participante de *workshops* do La Pocha Nostra quanto como docente e arte-educadora. Assim,

⁵ Adereços, acessórios e objetos.

⁶ A aclamada intelectual negra, teórica feminista, crítica cultural, artista e escritora estadunidense foi registrada Gloria Jean Watkins, mas adotou o pseudônimo de bell hooks, inspirada em sua bisavó, Bell Blair Hooks, como “uma homenagem ao legado das mulheres fortes. É grafado em letras minúsculas para deslocar o foco da figura autoral para suas ideias” (HOOKS, 2018, s/p).

são expostos os processos da persona SanPan, a polícia católica paulista, e das ações performáticas EX-VOTOS; das experiências feitas na atividade *Ação Cênica a partir do Traje*, realizada no CLUBE e no *Projeto Espetáculo*, e da Fábrica de Cultura do Jardim São Luiz, como mencionado anteriormente.

Para o desenvolvimento deste capítulo foram fundamentais os *Exercises for Rebel Artists*, de autoria de Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sifuentes, obviamente, os relatos inéditos de Michele Ceballos Michot e as observações de Saúl Garcia Lopez sobre o processo de *coagulação* da metodologia criativa do coletivo em performance-pedagogia, as considerações de Peter Pál Pelbart sobre *biopolítica* e *potência* e as colocações e relatos de bell hooks sobre a pedagogia como ferramenta para a libertação, entre muitos outros estudos.

As páginas que seguem apresentam o resultado da empreitada que é analisar trajes de cena de performances do La Pocha Nostra. O que foi feito com comprometimento e ternura, buscando oferecer a outras pesquisadoras e pesquisadores de trajes de cena e das artes cênicas, elementos para que possamos seguir transformando a forma como as artes e a academia muitas vezes abordam nosso trabalho, visto em muitos casos como um acessório da arte do ator ou uma mera faceta da escrita da cena, da *cenografia*. Estas páginas são mais uma contribuição para que possamos seguir ampliando nosso campo de pesquisa e tratando nosso material de estudo com respeito e compreensão da sua potência estética e política, assim como do seu potencial de transformação da sociedade em que vivemos.

2 ANTES DO LA POCHA NOSTRA

Pesquisar e analisar os trajes de cena do La Pocha Nostra é uma jornada por caminhos encruzilhados, sedutores e espinhosos em que irreverência e ironia se encontram com método, seriedade e ternura para banhar em ácido noções de pureza de raça, gênero, nacionalidade e cultura.

O ingresso no universo do La Pocha Nostra pode ser feito por inúmeros portais: fotoperformances, performances ao vivo, performance-pedagogia, *podcasts*⁷... Entretanto, não importa por onde, sempre se esbarra (ou se submerge completamente) em complexas relações políticas, territoriais, econômicas e identitárias. Muitas delas estabelecidas pela relação entre México e Estados Unidos, e pela globalização.

Assim, é necessário debruçar sobre temas históricos, políticos, econômicos que envolvem imigração, fronteiras, branquitude, colorismo⁸, racismo, chicanismo, multiculturalismo, narcotráfico, fetichismo, violência e xamanismo, ou seja, uma miríade de questões complexas. Deste modo, algumas precisam ser detalhadas, não só porque alguns trajes de cena fazem referência direta a elas, mas, principalmente, porque afetam absolutamente o corpo e a vida das e dos performers que compõem ou colaboram com o La Pocha Nostra.

Desta forma, será preciso traçar um breve panorama das questões territoriais e da imigração mexicana para a América do Norte, e dos movimentos identitários e por direitos civis encampados por mulheres e homens transnacionais, o que será feito nas primeiras páginas deste capítulo.

Ingressar no universo Pocha também exige saudar sua *madriña conceptual*, Guillermo Gómez-Peña: é preciso conhecer a trajetória do performer mexicano desde a sua imigração para os EUA, em 1979, até a formação do La Pocha Nostra com Roberto Sifuentes e Nola Mariano, em 1994, quando também se iniciou a parceria com Michele Ceballos Michot. Refazer o percurso permite observar como se desenvolveram estéticas,

⁷ Disponíveis em: <<https://soundcloud.com/user-274248994>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

⁸ Como explica Aline Djokic “Colorismo ou a pigmentocracia é a discriminação pela cor da pele e é muito comum em países que sofreram a colonização europeia e em países pós-escravocratas. De uma maneira simplificada, o termo quer dizer que, quanto mais pigmentada uma pessoa, mais exclusão e discriminação essa pessoa irá sofrer”. O termo colorismo foi usado pela primeira vez pela escritora Alice Walker no ensaio “If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like?”, que foi publicado no livro “In Search of Our Mothers’ Garden” em 1982. Fonte: <https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/?gclid=CjwKCAiAyMHhBRBIEiwAkGN6fOe5DaDddqjmPxIsdRGbBP4xACfMey0GdeCIBHyE2HF AHf35UjtqnxoCE_sQAvD_BwE>. Acesso em: 02 jan. 2019.

procedimentos criativos e estratégias de abordagem de questões políticas e sociais que ainda são caras à La Pocha.

Guillermo Lino Liberio Gómez-Peña nasceu na Cidade do México, em 1955. Filho de engenheiro civil, “elegante e esportista [...] que dedicou toda sua vida a levar eletricidade ao campo mexicano” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 2)⁹, e de uma “extraordinária anfitriã, indiscutível eixo da família, que se dedicou a arrecadar fundos para causas sociais e humanitárias” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 2). De forma surpreendente, anos depois o caçula do casal tornou-se el MadMEX em *The Mexterminator*¹⁰. Como o próprio performer questiona: o que terá produzido essa dramática transformação naquele tão amável garoto católico? “A arte da performance ou a futura imigração aos EUA?” (ibidem).

As performances realizadas por Gómez-Peña entre 1979 e 1994 fazem parte tanto dos rituais pessoais de construção da sua identidade enquanto imigrante mexicano nos EUA, quanto do enfrentamento de diversos estereótipos criados pela visão anglo-saxônica da branquitude, sobre latinos e em especial, sobre a pele marrom.

Além disso, analisar os trabalhos iniciais de Gómez-Peña é a porta de entrada para ingressar nos *archivos vivientes* [arquivos vivos] do performer e de sua *tropa*, La Pocha Nostra: personas, ações, trajes de cena, *props*, projeções, estruturas espaciais, enfim, todo material desenvolvido por *membras*, membros e *colaboradorxs* ficam disponíveis para serem reutilizados ou *reencarnados*, ou seja, realizados em/por outro corpo. Inicia-se a jornada.

2.1 BREVE HISTÓRICO DA IMIGRAÇÃO MEXICANA PARA NORTE-AMÉRICA

O deslocamento de populações do sul para o norte remonta ao ano 700 a.C. e o fluxo de populações originárias foi contínuo até o século XIV, como observa Carlos Vélez Ibáñez, pesquisador da Universidade Estatal do Arizona. Com a invasão espanhola, novos movimentos migratórios foram impulsionados, especialmente a partir da construção da “primeira estação civil, militar e religiosa no que é o sudoeste dos Estados Unidos, em Santa Fé, Novo México, em 1607” (2011, p. 15). Desta forma, “a colônia se constituiu junto com

⁹ Todos os relatos de Gómez-Peña são tradução nossa. Utilizamos a versão digital do texto *Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (una cronología performática)*, cedida por Gómez-Peña à pesquisadora. A cronologia está publicada no catálogo da exposição *Guillermo Gómez-Peña Mexican [in]Documentado*, realizada no Museo de Arte Moderno da Cidade do México entre novembro de 2017 e abril de 2018. Opta-se por utilizar o arquivo digital, pois a publicação do MAM/CDMX não contém numeração das páginas, dificultando a localização das informações na obra de referência. Ao basear-se na versão digital do arquivo, é possível ter maior precisão da localização das informações citadas.

¹⁰ Projeto de 1997 do La Pocha Nostra cujo título faz referência aos assassinos robóticos sobre-humanos dos filmes de Arnold Schwarzenegger. Será analisada no capítulo 3.

rebeldias enormes, comércio de longas distâncias e movimentos migratórios em situações sumamente complexas em Sonora e Chihuahua, Califórnia, Novo México, Colorado e Texas” (idem).

A disputa entre México e Estados Unidos por esses territórios levou a ações governamentais mexicanas no início do século XIX, como o incentivo de diversas famílias a migrarem para o então norte do país. Entretanto, a disputa culminou em guerra contra os Estados Unidos (1846–1847), levando o México a perder mais da metade de seu território após firmar o Tratado de Paz de Guadalupe-Hidalgo, em 1848.

Com o tratado, se complexificaram ainda mais as relações fronteiriças. Por um lado, uma parcela da sociedade mexicana até então proprietária de terras buscava fazer alianças com os novos donos, principalmente por meio de matrimônios e da valorização da sua ascendência hispânica, *européia*. Por outro, uma parte massiva da população, a trabalhadora, foi convocada para o desenvolvimento das estradas de ferro que “aproximaram as matérias primas do México às demandas dos Estados Unidos e, por sua vez, facilitaram a migração de trabalhadores mexicanos para esse país” (MAYA, 2011, p. 43).

No início do século XX, com a expansão do algodão nos EUA coincidindo com os movimentos de lutas civis mexicanos de 1910 (conhecidos como Revolução Mexicana), iniciaram-se as plantações “em grande escala no Texas, baseadas no uso de trabalho migratório mexicano (ALANÍS, 2000, p. 14)” (idem).

Durante a Primeira Guerra se intensificou o emprego de imigrantes mexicanos em trabalhos temporais nos EUA, firmando-se o primeiro acordo binacional de trabalhos temporários, conhecido como *Programa Bracero*. Porém, após a crise de 1929, ocorreu “uma expulsão massiva de imigrantes mexicanos, embora em muitos casos tais deportados fossem cidadãos estadunidenses por nascimento” (ibidem, p. 44).

Durante a Segunda Guerra firmou-se novo acordo binacional de trabalhos temporários, o *Mexican Farm Labor Program*, conhecido como segundo *Programa Bracero*, que vigorou entre 1942 e 1964, empregando imigrantes em “trabalhos agrícolas, construções e manutenção do sistema ferroviário estadunidense e na indústria metalúrgica” (ibidem).

Neste período, os contingentes eram formados por “homens em idade produtiva (pais e filhos)” (ibidem, p. 51). A partir da década de 1980, esse quadro começou a se alterar, aumentando enormemente o contingente de mulheres trabalhadoras na agricultura e a indústria estadunidense, por serem “mão de obra ainda mais barata que a masculina” (RODRIGUEZ, 2016, p. 80).

Tal circulação de pessoas segue até o presente. No entanto, “depois da entrada norte-americana se estabeleceu uma estrutura econômica tal que as populações de origem mexicana têm servido como trabalho utilitário, recrutada e descartada, dependendo da saúde econômica fronteiriça” (IBÁÑEZ, 2011, p. 15).

Porém, por outro lado, o fluxo migratório levou à formação de uma diversidade populacional que é produtora de culturas, artes e epistemologias transfronteiriças que desestabilizam noções de pureza de raça, de estado-nação e de língua. Tal produção foi celebrada e afirmada pelas várias facetas do *Movimiento Chicano*, como será desenvolvido em breve.

Nos anos 1990, tais características eram exaltadas dentro do denominado *multiculturalismo*. Foi quando as atividades da Pocha Nostra se iniciaram, diante também de uma forte militarização da fronteira México-Estados Unidos e do ressurgimento de um *nativismo branco*, ou seja, de um forte sentimento nacionalista *branco*, remanescente do *excepcionalismo americano*.

2.2 O EXCEPCIONALISMO AMERICANO NA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE CHICANA

O termo “excepcionalismo americano” foi cunhado em meados do século XX “como parte de uma tentativa dos cientistas sociais de explicar a ausência de uma resposta revolucionária socialista americana à decadência do capitalismo industrial na Grande Depressão” (HERNANDEZ; ROSA, 2011, p. 7). Diferentes autores veem a noção de formas distintas; entretanto, concordam que é formada por elementos religiosos e seculares.

Nesse sentido, o diplomata brasileiro Carlos da Fonseca analisa que, durante o século XVIII, “os mitos ‘fundacionais’ puritanos (Providência Divina, Cidade na Colina, Jardim do Éden, Missão na Natureza, etc.¹¹)” foram “reaquecidos no frenesi messiânico do *Great Awakening*¹² e ‘racionalizados’ na irrupção do pensamento iluminista”, sendo transformados paulatinamente até constituir “a base de uma teologia pública (ou religião civil) nacional” (2007, p. 169).

¹¹ Consultar FONSECA, 2007, pp. 156-164.

¹² Durante o processo de independência dos EUA houve um período de grande fervor religioso, chamado “*Great Awakening* – ou “grande despertar” (FONSECA, 2007, p.164).

Após a independência, consolidando-se os Estados Unidos como país e com a secularização dos mitos religiosos fundacionais, “por força da razão iluminista”, a noção de democracia passou a:

ocupar papel-chave na arquitetura conceitual do excepcionalismo, gradualmente assumindo o lugar que antes fora o da promoção da fé cristã no projeto de ‘renovação gloriosa do mundo’ (EDWARDS apud CHERRY, 1971) a ser levada a cabo a partir dos EUA (FONSECA, 2007, p. 170).

Desta forma, o “Destino Manifesto”¹³ do país, conceito que originalmente criado justificava a expansão territorial para oeste, passou a “englobar fronteiras cada vez mais distantes, tanto em termos geográficos como, anos mais tarde, ideológicos” (idem, p. 173).

Assim os colonizadores anglo-saxões, considerando-se *pilgrims* [peregrinos], justificaram a invasão e o genocídio de povos originários, reduzindo-os a um denominador comum: o de serem considerados pagãos. Tal construção provém da ideia do *Outro* “fundamental à definição e consolidação do excepcionalismo americano” (HERNANDEZ; ROSA, 2011, p. 8).

Quando o Destino Manifesto levou seus *peregrinos* a disputarem território com os colonizadores espanhóis, tal disputa foi disfarçada de divergências na maneira de difundir o cristianismo. A pesquisadora Esperanza García y García aponta que os ingleses consideravam o modo espanhol “ilegítimo e ilegal; sem explicar em que consistia a falha espanhola, apenas detendo-se no corrompimento do catolicismo romano e seus efeitos destrutivos sobre o caráter e comportamento dos índios” (2004, p. 134).

O protestantismo estadunidense se apoiava em movimentos anti-monárquicos espanhóis, encabeçados especialmente por Guillermo de Orange, o que passou a ser conhecido como *Lenda Negra*, e em *argumentos* fornecidos por eventos como o massacre espanhol dos huganotes na Flórida, o que proporcionou “legitimidade à divulgação da versão inglesa sobre a inferioridade e crueldade inata dos espanhóis” (idem, p. 135). Ao mesmo tempo, se justificou a combatividade da colonização inglesa com a:

¹³ A expressão ‘Destino Manifesto’ foi utilizada pela primeira vez em 1845 “em artigo do jornalista John O’Sullivan sobre a anexação do Texas” (FONSECA, 2007, p.174), fato que foi um dos principais precedentes da guerra México-Estados Unidos (1846-1847), finalizada com Tratado de Paz de Guadalupe-Hidalgo, através do qual o México perdeu quase a metade de seu território. A ideia do Destino Manifesto embasa a Doutrina Monroe, estabelecida pelo presidente James Monroe (1817-1825) promoveu que o Congresso estadunidense reconhecesse a independência de países latino-americanos e estabelecesse relações diplomáticas com a finalidade de “controlar os mercados das nações hispano-americanas recém-independentes e impedir a presença e ação de capital comercial inglês e europeu” (fonte: <<https://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiauniversal1/unidad4/desarrollodeloseu/politicaexpansionista>>.).

[...] transferência do estereótipo do espanhol para o indígena [*mexicano*] e com esta transferência se aplicou o conceito de *guerra justa* ou *guerra lícita do calvinismo contra os inimigos de Deus que impediam o progresso de seus eleitos*, e se procedeu um lento genocídio” (idem).

A partir do século XIX associa-se ao postulado do *Destino Manifesto* conceitos do darwinismo social, passando-se a ter a corroboração e as explicações pseudocientíficas sobre a “superioridade dos anglo-americanos”, mesclando-se à “retórica do calvinismo e da ciência para reivindicar a pureza racial como valor moral supremo [...], [e] também o direito inquestionável de atuar a partir deste código de superioridade” (idem, p. 136).

Desta forma, “os estereótipos da ‘lenda negra’ transferidos do religioso ao racial e dos índios aos negros, foram transpostos depois aos mexicanos” (ibidem).

As analogias com os negros não se fazem unicamente com relação à cor, mas também com traços de caráter identificados como pertencentes à gente inferior. Estereotipa-se o mexicano [da mesma forma que as pessoas negras] como um ser indolente e degenerado moralmente; uma ameaça para as mulheres brancas. Polarizadas com essa presumida indolência, se manipula a brutalidade e crueldade inatas que o fazem capaz das piores atrocidades; o passivo e indolente mexicano pode se tornar um besta frente à menor provocação. As mulheres são definidas como sensuais, voluptuosas, promíscuas e prostituídas por seus próprios homens e com uma marcada preferência pelos homens anglos (DE LEÓN, 1968, p. 40) (idem, p. 137).

Entretanto, García aponta como o colorismo também foi/é um fator importante na construção tanto da identidade estadunidense com relação aos mexicanos, quanto na destes em relação àqueles: “se por um lado são considerados [os mexicanos] extremamente violentos e cruéis, os de tez clara são descritos como capazes de levar uma vida cheia de encanto, aconchego e graça” (ibidem, p. 139).

A pesquisadora também observa como fazer tal diferenciação de raça permitiu manter um sistema de exploração de mão de obra, pois “como seres marginais desse destino providencial, não requeriam um tratamento de igualdade, apesar de que constituíram a força de trabalho que fez possível o progresso dos novos donos” (ibidem, p. 138).

Nesse processo, as elites mexicanas das regiões afetadas pelo Tratado de Guadalupe-Hidalgo, como mencionado anteriormente, valorizavam sua parcela e sobrenomes europeus (espanhóis) firmando alianças com estadunidenses, especialmente através de matrimônios, gerando frutos que portavam sobrenome saxão e “por várias razões, se ‘embranqueciam’” (ibidem, p. 159).

Como sugere García y García, “na criação de estereótipos, o olhar de quem detém o poder é o espelho deformante de quem se olha nele, a partir da debilidade” assim, “no movimento auto desvalorizante, esta imagem refletida se assume como própria” (p. 195):

Como revisamos através dessa pesquisa, desde os primeiros contatos entre norte-americanos e novo-hispânicos e depois mexicanos, a autoimagem do mexicano se formula sempre em oposição e em conflito com o reflexo dessa imagem estereotipada e pejorativa que tem o norte-americano do mexicano; o imigrante, o nascido nos Estados Unidos de primeira ou segunda geração; o *greaser*, o *beaner* ou o *spic* são iguais perante o olhar do anglo, olhar que os converte em ‘esse’, esse que não tem identidade: o pocho; o cholo; o outro; todos igualados pela marginalização ao pertencimento social, todos igualados pela saudade e a impotência de acessar ao sonho americano; uns através da mimetização com os outros, os donos da verdadeira nacionalidade, a verdadeira cultura, a boa; outros, ao se converterem em spanish, hispânico ou, em último caso, em latino ou mexican-american, mas nunca em ‘mexican’ nem em ‘chicano’; tão somente diferenciados por aqueles que reclamam sua herança cultural com orgulho: os chicanos (GARCÍA, 2004, p. 195).

2.3 EL MOVIMIENTO CHICANO

No final dos anos 1960 tiveram início movimentos sociais, culturais, artísticos, políticos e identitários em diferentes regiões do sul dos Estados Unidos, todos diversos e complexos, como não poderiam deixar de ser, e que são abrigados sob a expressão *Movimiento Chicano*.

Suas origens novamente remontam aos acordos binacionais de trabalho. Durante a Segunda Guerra Mundial, quando foi realizado o segundo *Programa Bracero* de fornecimento de mão de obra mexicana para a agricultura estadunidense, também se criou o *Comité de Prácticas para el Empleo Justo* para angariar mão de obra qualificada para indústria. Houve também um grande número de México-americanos e mexicanos imigrantes que se alistaram como voluntários ou foram recrutados para a guerra. Finalizados os conflitos, uma lei governamental de ex-combatentes possibilitou um maior acesso de México-estadunidenses às universidades, o que constituiria futuramente em um dos aspectos do Movimento Chicano.

Durante os anos 1960 eclodiram os movimentos afro-americanos pelos direitos civis. Entretanto, muitos México-estadunidenses “sustentavam a fantasia de que eles estavam um degrau acima destes [dos afro-americanos] na escala social” (idem, p. 206), e não participaram de maneira ativa ou coletiva no movimento pelos direitos da população negra, porém, “não há dúvidas sobre a influência que este teve na conscientização de possibilidades que se abriam” (ibidem, p. 211).

Outro aspecto importante do Movimento Chicano, também relacionado ao *Programa Bracero*, é a histórica greve dos agricultores mexicanos de Delano, Califórnia, organizada por César Chávez¹⁴, em que os trabalhadores mexicanos se uniram à luta dos trabalhadores filipinos – que trabalhavam com cultivo de uva –, que exigiam receber o mesmo pagamento que se dava aos *braceros*.

O ingresso de um maior número méxico-americanos nas universidades, juntamente com o ressurgimento de movimentos de esquerda, proporcionaram que jovens como Ramón Macías (dramaturgo) e Luís Valdez (diretor teatral, filho de trabalhadores rurais, criado “nos campos do vale de Delano”) (MARTÍNEZ, 2011, p. 357) fundassem o Teatro Campesino, formado inicialmente pelos trabalhadores agrícolas liderados por César Chávez.

A partir do Centro Campesino Cultural, na década de 1970 se formou o Teatro Nacional de Aztlán, constituído por “17 grupos distribuídos por todo oeste e sudoeste da União Americana” (idem, p. 358) e, em 1981, Luís Valdez levou para o cinema sua peça teatral *Zoot Suit*, “sobre a perseguição aos *pachucos*¹⁵ em Los Angeles” (ibidem, p. 365), tornando-se um marco no cinema e na cultura chicanos.

Segundo o autor chicano Carlos Muñoz,

muitas das conceituações da identidade chicana e do surgimento da *Geração Chicana* emanam das ideias de Luís Valdez e do trabalho cultural do Teatro Campesino. Entretanto, este mesmo autor acrescenta que esses jovens eram a exceção e não a regra da década de 1960 (GARCÍA, 2004, p. 214).

De todo modo, em 1969, em Denver, Colorado, estudantes universitários proclamaram o *Plan Espiritual de Aztlán*¹⁶, uma proposta de identidade de grupo que tinha como “componente principal o compromisso com *La Raza*, o nacionalismo que transcendia todas as considerações religiosas, de classe, políticas e econômicas” (idem, p. 220).

¹⁴ Líder sindical e fundador, ao lado de Dolores Huerta, da UFW - United Farm Workers, que lutou por condições de trabalho, salários, direitos trabalhistas e civis de trabalhadores e trabalhadoras agrícolas nos EUA. Fonte: <<https://ufw.org/research/history/story-cesar-chavez/>>. Acesso em: 05 mar. 2019.

¹⁵ Os *pachucos* serão abordados na análise dos traços de cultura de Roberto Sifuentes, no tópico 3.2 El Vato Loco: demonização/mercantilização da cultura chicana.

¹⁶ O plano continha sete pontos principais adotados como objetivos da organização: união de todos os chicanos; obtenção de controle econômico de suas vidas e comunidades; educação relevante para o povo chicano (incluindo educação bilíngue); instituições que promovessem os serviços necessários à comunidade; autodefesa da comunidade para que “os atos de delinquência se convertam em atos revolucionários”; valorização dos valores culturais para reforçar a identidade e a força do movimento; e atuação política (FORBES, p. 174 apud GARCÍA, 2004, p. 220).

*Aztlán*¹⁷ se refere ao “país do norte de onde vieram os astecas [...] e escolhemos o nome como símbolo de nosso renascimento, de nosso desejo de existir como nação livre, independente, com suas tradições, sua língua, sua cultura e seu próprio futuro, e não como colônia” (VALDEZ, 1976, s/p apud MARTÍNEZ, 2011, p. 358).

Tal mudança de paradigma prima pela valorização das origens e das heranças mexicanas, remontando seu nascimento ao período pré-hispânico, fomentando a ideia de que “seus antepassados povoaram as terras do Novo Mundo muito tempo antes que os europeus, particularmente antes que os anglo-saxões, os quais tipificaram mexicanos e chicanos como estrangeiros na terra de seus antepassados” (RAMIREZ, 2003, p. 12).

Embora chicanas e chicanos não tenham participado coletivamente do movimento pelos direitos civis de afrodescendentes nos EUA, as formas de organização política e de proteção, as conquistas do movimento e a renúncia às políticas assimilacionistas¹⁸ foram de forte influência para o *Movimiento Chicano*.

Deste modo, diversas ações efetivas foram realizadas, tais como: formação dos *Boinas Cafés*, grupos de defesa dos bairros e das comunidades; fundação do partido político La Raza Unida que, em 1970, teve diversos candidatos, ganhando em algumas localidades; aprovação da Lei de Educação Bilíngue; formação do grupo MECHA (Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán) que fomentou o ingresso de chicanos nas universidades, e a criação de “programas de estudos chicanos, assim como centros de pesquisa” (idem, p. 16).

Mais recentemente pensadoras e artistas têm se autodenominado *xicanas*, assim mesmo – grafado com X – para diferenciar *xicanismo* de *chicanismo*, pois “o segundo se concentra em uma experiência mexicano-americana, [enquanto] o primeiro é elástico, e aceita todo tipo de raízes – América Central e do Sul –; [e] também procura se conectar com movimentos indígenas em todo o mundo” (RÍOS, 2005 apud RODRIGUEZ, 2016, p. 79).

Buscam com o uso da letra X “o que Ana Castillo chama de ‘poética’ Xicanista, o que corresponde a uma nova noção de cor e identidade que envolve uma revisão das teorias monolíticas da miscigenação e da hibridez racial, para re-valorizar as mulheres indígenas e

¹⁷ Como observa o pesquisador Patrick Johansson, *Aztlán* está situada no “difuso horizonte mítico (...) representa a origem por excelência, o centro primordial, a matriz onde se gestou o povo azteca” (1994, p. 96). “Quando saem de *Aztlán* (...) astecas conduzidos por seu deus Huitzilopochtli [e] empreendem uma viagem iniciáticas que os levaria à terra prometida onde se assentariam e reinariam. Este lugar de predileção chamado posteriormente Tenochtitlan [Mexico-Tenochtitlan, hoje a Cidade do México] será reconhecido graças a uma hierofania, já muito conhecida, e que se tornou o emblema da nação mexicana: a águia sobre o nopal devorando uma serpente” (JOHANSSON, 1994, p. 97).

¹⁸ Como observa a pesquisadora Olívia Gall, as políticas assimilacionistas são o “resultado de uma ideologia de mistura de sangue na qual o branqueamento progressivo [da população] era o objetivo imediato e a dissolução das identidades diferenciadas a meta a longo prazo” (GALL, 2005, p. 25).

colocá-las no puro centro de sua identidade racial” (VELASCO, 2006, p. 208); isto é, “no centro simbólico da comunidade identitária imaginada” (RODRIGUEZ, 2016, p.79).

Em 1978, Guillermo Gómez-Peña, à época um rebelde jovem artista de classe média da Cidade do México, foi catapultado para esse complexo panorama que acabou de ser brevemente apresentado: após formar-se em Filosofia, Letras Latino-Americanas e Filologia na UNAM, Gómez-Peña recebeu uma bolsa para ingressar no Instituto de Artes de Califórnia (Cal Arts) e cruzou a fronteira.

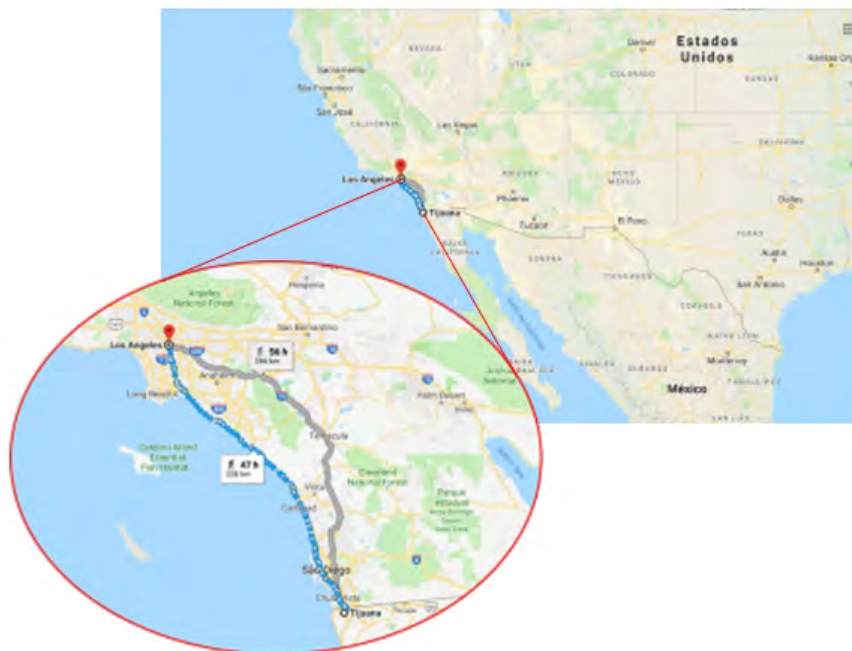
Como o próprio performer relata: “de repente, me converto em um *wetback*, *beaner*, ou *greaser*¹⁹. Desconheço as implicações destas palavras. Começo meu processo de *chicanización* com a ajuda inesperada da polícia de Los Angeles. Descubro o racismo anglo-saxão” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 5).

2.4 TRAJETÓRIA, PERFORMANCES E RITUAIS DE *CHICANIZACIÓN* DE GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA

Dentro do dito processo de *chicanización*, Gómez-Peña – que imigrou em condições evidentemente privilegiadas –, realiza seu primeiro ritual fazendo menção aqueles e aquelas que cruzam para os EUA sem a mesma sorte que ele: Gómez-Peña viaja até Tijuana para daí cruzar a fronteira a pé e caminhar por dois dias e meio até Los Angeles (Figura 1), tendo “a cabeça coberta por uma gaze ensanguentada. Trajando um terno do meu pai e carregando uma mala com meu passaporte, vários talismãs e um diário” (idem, p. 5).

¹⁹ Xingamentos utilizados para depreciar imigrantes mexicanos, literalmente: *wetback* – “moita” (usado para indocumentados); *beaner* – “comedor de feijão”, e *greaser* – “lubrificador” (fonte: <<https://translate.google.com.br>>.).

Figura 1: Mapa localizando Tijuana e Los Angeles.



Fonte: Google Maps²⁰

Entre 1979 e 1982, período que esteve na Cal Arts, Gómez-Peña desenvolveu com outros alunos imigrantes diversas ações que buscavam, através da performance, enfrentar o racismo e dar lugar aos seus sentimentos de “orfandade cultural e desterritorialização” (ibidem, p. 7).

Em uma de suas primeiras ações duracionais, busca uma via metafórica para seu “doloroso nascimento nesse novo país, uma nova identidade (a chicana) e uma nova linguagem (a performance intercultural)” (idem, p. 5). Desta forma, *performa* 24 horas em um elevador público, completamente envolvido em um tecido e amarrado por uma corda. A obra se intitula *The Loneliness of the Immigrant* (Figura 2).

²⁰ Fonte: <<https://www.google.com.br/maps>>. Acesso em: 22 mai. 2016.

Figura 2: *The Loneliness of the Immigrant*

Fonte: acervo pessoal Gómez-Peña²¹.

Em 1980, Gómez-Peña e seus companheiros da CAL começam a experimentar com imagens midiáticas geradas pelo medo do mexicano: aparecem em locais públicos como “típicos traficantes de drogas”, caricaturas de ‘imigrantes ilegais’ e ‘bandidos’ estilizados” (idem, p. 6).

No mesmo ano criam, em parceria com a coreógrafa Sara-Jo Bermano, o grupo *Poyesis Genetica*²², com o qual começam a mesclar “rituais indígenas”, ou melhor, suas percepções românticas deles, “com instalações e vídeos, combinando imagens sexuais e políticas; nossas broncas existenciais com a cultura pop” (idem, p. 7). Gómez-Peña passa a gestar em seu corpo, através de seus trajes de cena, os primeiros esboços da sua nova identidade (Figura 3).

²¹ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/4>>. Acesso em: 19 mai. 2016.

²² A partir da palavra “*pollo*” [que tem a mesma sonoridade do início da palavra *poiesis* e em tradução literal significa “frango”, termo pejorativo para referir-se aos imigrantes, e da palavra grega “gênesis” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 7).

Figura 3: Gómez-Peña e chelista em performance do coletivo Poyesis Genética.



Fonte: acervo pessoal Gómez-Peña²³.

Em 1983, Sara-Jo e Gómez-Peña se mudam para a fronteira Tijuana–San Diego, reestruturam o coletivo *Poyesis Genética* com artistas locais e começam a publicar a revista *La Línea Quebrada* (referência ao término da fronteira México/EUA no Pacífico). Outros artistas de Tijuana questionaram o grupo pela visão eufemizada e a “celebração das migrações causadas muitas vezes pela pobreza no lugar de origem, que se repete no novo destino” (CANCLINI, 2013, p. 325).

Em 1984, formam *The Border Arts Workshop/El Taller de Arte Fronterizo* (BAW/TAF), “um coletivo artístico binacional que pela primeira vez incluía artistas *chicanos*, mexicanos e anglo-saxões” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 9), cujo foco se centra menos nas questões identitárias e mais na peculiar relação entre os lados da fronteira com a polícia imigratória dos EUA. Além disso, as ações ocorrem na praia, em um amplo espaço aberto e são projetadas para serem vistas de longe, seja no México ou nos EUA, exigindo a criação de elementos em grande escala: trajes-objetos, alegorias.

Além de performances, exposições, publicações, programas de rádio e encontros binacionais de artistas e escritores, *organizamos* performances e vídeo/ações justo na linha fronteira [...]. Durante certas performances, inclusive, *convidamos* nosso público a cruzar “ilegalmente” para o outro lado. Trocamos comida e arte de maneira “ilegal”, nos acariciamos e beijamos através da cerca de maneira “ilegal” e

²³ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/4>>. Acesso em: 19 mai. 2016.

enfrentamos à patrulha fronteira com estratégias performáticas. A presença de jornalistas amigos e câmeras de vídeo nos protege (idem).

O relato de Gómez-Peña deixa clara a irreverência das ações do BAW/TAF, não podendo os trajes de cena caminharem em outra direção. Na Figura 4, vemos integrantes do BAW/TAF “incorporando estereótipos fronteiros exatamente onde o *Border State Park* (Parque Estadual da Fronteira) encontra a praia de Tijuana”²⁴. O traje de cena se baseia no uniforme da polícia fronteira (*border patrol*), o traje verde que dá origem ao termo “gringo”, um trocadilho com a cor (*green*) e o verbo ir (*to go*): “*green go!*”²⁵.

Figura 4: Performance BAW/TAF fronteira Tijuana-San Diego.



Fonte: acervo La Pocha Nostra.

Durante a década de 1980 o uniforme de *border patrol* mantinha o mesmo desenho e os mesmos elementos desde 1950²⁶. Somente em 2007 o uniforme foi transformado, visando atender às demandas do patrulhamento da fronteira, que cada vez mais exige perseguições por montanhas, desertos e rios. Curiosamente, os novos uniformes foram confeccionados no

²⁴ Legenda da Figura 4 na rede social Tumblr, de Gómez-Peña. Fonte: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/5>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

²⁵ Essa versão da origem da palavra “gringo” é recorrente no México e nos EUA. Disponível em: <<https://www.latinlife.com/article/3997/life-as-a-mexican-american-on-the-border-patrol-the-system-is-not-broken>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

²⁶ Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/08/19/us/19patrol.html>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

México.²⁷ Entre as modificações, diversos itens foram retirados e “cintos de liberação rápida são projetados para evitar afogamentos no Rio Grande e em outros lugares”²⁸.

Imagens do uniforme (Figura 5), mesmo após seu redesenho, o mostram bastante sobrecarregado de elementos na cintura, possibilitando um entendimento da proporção dada aos binóculos no traje de cena do BAW/TAF, não somente com a obsessão em vigiar a fronteira, mas também como um comentário bem humorado sobre quantidade de objetos que os guardas carregam.

Figura 5: *Border patrol* Vicente Paco



Fonte: Latin Life²⁹.

Embora a construção identitária volte a ser foco apenas em 1986, quando Gómez-Peña inicia a parceria com Emily Hicks, é nesse período de arte fronteira que a estética do *La Pocha* começa a ser forjada, como relata Saúl García López³⁰.

²⁷ Disponível em: <<https://www.washingtontimes.com/news/2004/jun/15/20040615-121210-1166r/>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

²⁸ Idem.

²⁹ Disponível em: <<https://www.wearelatinlive.com/article/3997/life-as-a-mexican-american-on-the-border-patrol-the-system-is-not-broken>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Na parceria com Hicks, elementos do universo da fronteira começam a ser incorporados à persona e à personalidade de Gómez-Peña. Assim, em 1987, o casal viaja por um mês pela fronteira EUA-Canadá com seu “templo móvel criado com suvenires pseudoindígenas e artigos kitsch religiosos adquiridos em *Tijuana e nas Cataratas do Niágara*” (idem, p. 12) (Figura 6).

Figura 6: Emily Hicks e Gómez-Peña em seu Templo Móvel do Kitsch.



Fonte: acervo pessoal Gómez-Peña.³¹

Levamos a cabo 15 “ações performáticas”, incluindo um leilão de arte fronteira, consultas espirituais “para turistas”, seções fotográficas com “autênticos xamãs e bruxas da fronteira” e a transmissão de poesia bilíngue com um grande megafone, desde *uma margem do Niágara à outra (ibidem)*.

O ano de 1988 é repleto de acontecimentos marcantes na vida de Gómez-Peña, os quais serão importantes delineadores na sua trajetória identitária, acelerando seu processo de *chicanización*: Hicks e Gómez-Peña se casam na fronteira Tijuana–San Diego; Guillermo Emiliano, filho de ambos, nasce em San Diego e o pai de Gómez-Peña falece na Cidade do

³⁰ Integrante da nova geração de performers da Pocha Nostra, relato concedido em entrevista feita pela pesquisadora, publicada nos anexos.

³¹ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/46>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

México. Durante um o ano, o performer vestiria as roupas do pai e usaria umas das peças como base para o traje de cena de uma de suas principais personas.

2.4.1 *Border Brujo*

A partir de 1988, Gómez-Peña começa a construir uma das suas mais importantes figuras e sua “principal contribuição” (ibidem) para o movimento de monólogos performáticos: *Border Brujo* (Figura 7).

Figura 7: Gómez-Peña, como *Border Brujo*, com seu filho, Guillermo Emiliano



Fonte: acervo pessoal Gómez-Peña³².

³² Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/7>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

Sobre um paletó de seu pai, o performer começa a construir seus trajes com objetos “pseudo-étnicos” e suvenires baratos para turistas religiosos” (ibidem, p. 13). Com elementos similares constrói também um altar portátil (que funciona como cenário).

Como observa o estudioso de performance Richard Schechner,

Gómez-Peña estava possuído por Border Brujo, uma figura de quinze personas que cada qual falava uma ‘língua de fronteira’ como espanhol, inglês e spanglish. [...]. Border Brujo ensinou Gómez-Peña a atravessar as fronteiras de culturas, comunidades, instituições e territórios. Progressivamente, ele decretou uma hibridação radical e experimental (2006, p. 312)³³.

Ao final de 1989, após viajar ininterruptamente por dois anos como Border Brujo, Gómez-Peña regressa à fronteira Tijuana–San Diego, onde simbolicamente enterra os trajes e acessórios da sua persona em um “funeral performático” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 14).

O traje de Border Brujo foi um dos poucos trajes de cena expostos na retrospectiva *Guillermo Gómez-Peña – Mexican [in]documentado*, realizada no Museo de Arte Moderno da Cidade do México em novembro de 2017. Pelo mau estado de conservação da parte interna do traje de cena exposto, se tem a impressão de que, de fato, a peça ficou enterrada por quase trinta anos (Figura 8).

Figura 8: Paletó Border Brujo.



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora. Fotos: Sandra Pestana.

³³ Todas as citações de Richard Schechner são tradução nossa.

Questionado pela pesquisadora sobre a conservação do traje de cena, Gómez-Peña afirma que os trajes de cena são um “*archivo vivente*” em constante transformação e reutilização, e que “os poucos figurinos que exibimos no MAM são figurinos que podemos considerar a última versão de personagens que puderam ser protegidos até o final”³⁴.

É a partir de Broder Brujo que Gómez-Peña é novamente catapultado, mas desta vez “ao centro do mundo da arte” (idem) após ganhar dois prêmios importantes: Bessie Award, de Nova York, que reconhece trabalhos “excepcionais em coreografia, performance, composição musical e design visual”³⁵ e o Prix de la Parole, do Festival Internacional de Teatro das Américas em Montreal, ambos em 1989.

2.4.2 *The Couple in a Cage: Two Amerindians Visit the West*

Na década de 1990 há um *boom latino* nos Estados Unidos e, assim, a arte fronteira se torna moda. Aproveitando-se e criticando o momento, Gómez-Peña inicia sua parceria de arte e vida com Coco Fusco. A partir de 1991 se muda para Nova York, onde começa a criação de uma nova série de personas, como *El guerrero de la Gringostoika* (Figura 9) e *El Moctezuma Jr.* (Figura 10).

Para ambas as figuras, Gómez-Peña articula trajes tradicionais de mariachi (Figura 11), máscaras de *lucha libre* (Figura 12), “fantasias de *luchador* azteca de las Vegas”, com colares de “ossos” e peças de pelúcia com estampas felinas. Explorando abertamente e aprofundando-se na construção de sua imagem como “selvagem artificial” (ibidem).

Em 1992, artistas começam a interrogar a forma como os museus representam a alteridade cultural, dentre eles Adrian Piper³⁶, Jimmy Durham³⁷, Fred Wilson, James Luna (que já o fazia desde 1987) e Gómez-Peña³⁸. Tais artistas começam a estabelecer um diálogo com “antropólogos radicais” (idem, p. 16), como James Clifford, Michael Taussig e Roger Bartra.

³⁴ Relato feito à pesquisadora em entrevista, ver capítulo Anexos.

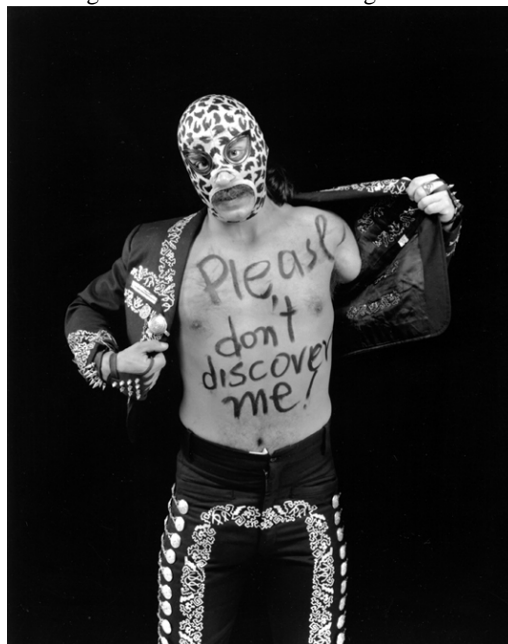
³⁵ Disponível em: <<http://bessies.org/about/>>. Acesso em: 22 jan 2018.

³⁶ Adrian Margaret Smith Piper, estadunidense nascida em 1948, pertence a uma primeira geração de artistas conceituais e filósofos analíticos; produz trabalhos artísticos em diversas mídias tradicionais e não tradicionais, incluindo foto-texto colagens, desenhos de papel pré-impresos, instalações de vídeo, instalações esculturais *site specific*, imagens digitais, performances e trabalhos sonoros (fonte: disponível em: <<http://www.adrianpiper.com/biography.shtml>>.).

³⁷ Performer, poeta, ensaísta e ativista estadunidense nascido em 1940. Muitos dos seus trabalhos procuraram trazer visibilidade a artistas de cor ou foram organizados em torno das preocupações políticas mais urgentes do momento como racismo, apartheid e intervenções do governo dos EUA na América Central (fonte: disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/jimmie-durham-at-the-center-of-the-world/>>.).

³⁸ As obras de Fred Wilson e James Luna e sua conexão com as performances de Gómez-Peña serão detalhadas no Capítulo 3.

Figura 9: El Guerrero de Gringostroika



Fonte: Intercultural Poltergeist³⁹

Figura 10: El Moctezuma Jr.



Fonte: Intercultural Poltergeist⁴⁰

³⁹ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/7>>. Acesso em: 25 mai. 2016.
⁴⁰ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/7>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

Figura 11: Traje de mariachi

Fonte: Boutique Andromeda⁴¹

Figura 12: Blue Demon, lutador de Luta Livre

Fonte: Lucha Libre Vive⁴²

⁴¹ Disponível em: <<http://boutiqueandromeda.net/fotosdisfraces/paises/charro.JPG>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

⁴² Disponível em: <<https://www.luchalibrevive.com/blue-demon.html>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

James Clifford e Michael Taussig buscaram transformar a antropologia, demonstrando como a *autoridade etnográfica* é uma construção histórica e que o modo como o autor se coloca presente no texto “legitima um discurso sobre a realidade” (TELES, 2010, s/p).

Já Roger Bartra, em 1987, fez uma perturbadora reflexão no livro *La Jaula de la Melancolia*, associando de forma metafórica a identidade mexicana aos *ajolotes*, um animal que “nunca deixa de ser uma larva, vive eternamente no subdesenvolvimento e ainda assim é capaz de se reproduzir” (VEGA, 2012, p. 49). Dessa forma, Bartra buscava combater o estereótipo da identidade nacional mexicana criada sob o autoritarismo do PRI – Partido Revolucionário Institucional e expressada através do nacionalismo revolucionário⁴³, que “durante décadas manteve os mexicanos enjaulados e amarrados a um regime autoritário” (idem), que garantiu ao PRI setenta e um anos no poder. Em 2012, vinte e cinco anos depois da publicação de sua polêmica obra, Bartra observa que essa cultura política ligada ao *ajolote* “erodiu profundamente e foi um dos motores que impulsionou a transição democrática” (ibidem).

A partir desses intercâmbios com artistas e antropólogos, Gómez-Peña começa a experimentar o formato colonial de dioramas⁴⁴ religiosos e antropológicos misturados com lojas de curiosidades fronteiriças e vitrines pornô, dando sequência à exploração e crítica da cultura pop, o que se iniciará nos anos 1980 com o coletivo Poyesis Genética e seguirá acompanhando-o em sua trajetória.

Ainda em 1992, são realizadas celebrações e debates em torno dos quinhentos anos de chegada de Colombo nas Américas. Coco Fusco e Gómez-Peña criam *La Pareja en la Jaula* (Figura 13).

⁴³ Como diversos países latino-americanos, o México, no início do século XX, busca elementos para construção da identidade nacional. Esse país se baseia fortemente na Revolução Mexicana de 1910, que prometia reforma agrária e devolução de terras indígenas expropriadas pelo ditador Porfírio Díaz. Entretanto, em 1929, o general Plutarco Elías Calles fundou o PRI, “organização política que governou por mais tempo na América Latina”, ficando 71 anos no poder e retornando-o em 2012 com a eleição do atual presidente Peña Nieto (fonte: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/07/pri-do-mexico-o-partido-que-governou-por-mais-tempo-na-america-latina.html>).

⁴⁴ Na museologia: representação de uma cena onde objetos, esculturas, animais empalhados etc. são inseridos em um fundo pintado realisticamente (HOUAISS, 2001, s/p).

Figura 13: Fusco e Gómez-Peña em La Pareja em la Jaula.



Fonte: Intercultural Poltergeist⁴⁵.

Coco e eu vivemos durante períodos de três dias dentro de uma cela metálica como “ameríndios ainda não descobertos” da ilha (fictícia) de Guatinau (adaptação da expressão “*what now*”), situada no Golfo de México. Estou vestido como luchador azteca de Las Vegas, e Coco, como uma taína⁴⁶ saída diretamente de Gilligan's Island⁴⁷. Guias falsos de museu nos dão alimento na boca e nos levam ao banheiro com coleira. Junto à jaula, são colocadas placas taxonômicas nas quais são descritos nossos costumes e nossas características físicas. Recorremos aos Estados Unidos, à Europa, à Austrália e à Argentina. Tristemente, mais de 40% do público acredita que a exposição é real e, assim mesmo, no fazem nada nos liberar ou protestar. A resposta mais drástica do público veio de parte de um militar argentino, que me jogou ácido durante a performance em Buenos Aires. O filme *Couple in the Cage* é uma crônica da *tournee* (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 17).

Em 1993, Fusco e Gómez-Peña viajam pelos EUA com *New World (B)order*, uma performance de ficção científica em que se começa a esboçar os primeiros traços das práxis de antropologia inversa: a cultura fronteiriça e as identidades híbridas já são cultura oficial, enquanto que os anglo-estadunidenses se converteram em uma “minoría” perseguida. Conforme nosso público ingressa no espaço artístico, começamos a praticar uma “segregação em sentido oposto”: as “pessoas de cor”, os imigrantes e os membros do público bilíngues

⁴⁵ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/8>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

⁴⁶ População nativa caribenha.

⁴⁷ Gilligan's Island [A Ilha dos Birutas] é uma série de televisão estadunidense que foi exibida entre 1964 e 1967. O programa contava as aventuras de sete náufragos em uma ilha tropical desconhecida e aparentemente inabitada, as dificuldades para sobreviverem e suas tentativas de voltarem à civilização. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gilligan%27s_Island>. Acesso em: 30 mai. 2016.

entram primeiro no local. A ideia é assumir um centro fictício e obrigar aos estadunidenses monoculturais a sentirem-se como “minorias” em seu próprio país (idem).

A relação com Coco Fusco se encerra abruptamente no meio da *tournée*. Roberto Sifuentes a substitui. A parceria inicia uma nova e duradoura fase que se estende até meados de 2015. É o início do La Pocha Nostra.

2.5 UM ANO DECISIVO: 1994

Em primeiro de janeiro de 1994, o México inicia o ano novo estupefato: entra em vigor o NAFTA, tratado de livre comércio entre México, EUA e Canadá. Simbólica e estrategicamente, no mesmo dia ocorre a insurgência do EZLN – *Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, “afetando de maneira direta o trabalho da maioria dos artistas mexicanos e chicanos” (ibidem, p. 19).

Gómez-Peña começa outra frutífera parceria com o artista nativo James Luna. Ambos *performam* “*The Shame-man Meets El Mexi-can’t at the Smithsonian Hotel and Country Club*” no Museu Smithsonian de História Natural, em Washington, D.C. Os dois dividiam um diorama⁴⁸ no qual Gómez-Peña se senta em um vaso sanitário vestido de *mariachi* em uma camisa de força com um letreiro no pescoço: “Costumava haver um mexicano neste corpo”, enquanto Luna, um “índio diabético” se aplica insulina e posteriormente se transforma em um faxineiro, aspirando o chão do museu. “Centenas de visitantes se reúnem em frente a nós. Estão tristes. Ao nosso redor, os ‘autênticos’ dioramas indígenas falam de um mundo mudo, alheio às crises históricas e sociais e à realidade política” (ibidem).

A direita anglo-saxônica e a *high art* estadunidense iniciam o *backlash*, reagindo contra os movimentos de arte fronteiriços, demonizando o multiculturalismo. Sifuentes e Gómez-Peña, em protesto às políticas xenofóbicas do então governador da Califórnia, Pete Wilson, se crucificam em frente à Golden Gate, em San Francisco. Inspirados no mito bíblico de Dimas e Gestas, os ladrões crucificados com Jesus, os dois se vestem como “inimigos públicos contemporâneos da Califórnia” (ibidem): “eu sou o ‘*bandido indocumentado*’ (Figura 14), crucificado pelo Serviço de Imigração e Naturalização (INS), e Roberto, ‘*el pandillero*’ genérico (Figura 15), crucificado pelo Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD)” (ibidem).

⁴⁸ Na museologia: representação de uma cena onde objetos, esculturas, animais empalhados etc. inserem-se em um fundo pintado realisticamente (HOUAISS, 2001, s/p).

Figura 14: Gómez-Peña crucificado



Fonte: Intercultural Poltergeist⁴⁹.

Figura 15: Sifuentes crucificado



Fonte: Intercultural Poltergeist⁵⁰.

⁴⁹ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/8>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

⁵⁰ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/8>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

Gómez-Peña utiliza nessa ação seu traje de mariachi, botas e uma camiseta preta, sem a necessidade de mais elementos. Panfletos são distribuídos para o público solicitando que os liberem de seu martírio, como um gesto de compromisso político. Porém, os performers não contaram que a audiência levaria três horas para encontrar uma forma de tirá-los dali sem uma escada... Pessoas do público finalmente fazem uma pirâmide humana, quando Gómez-Peña já deslocou um ombro e Sifuentes está desmaiado. Apesar do infortúnio (ou talvez por ele), a performance ganha repercussão internacional.

2.6 IDENTIDADE COMO PERFORMANCE

A série de entrevistas *El arte del performance para inocentes*, realizada por Luz Oropeza com Guillermo Gómez-Peña, publicada no catálogo da exposição/retrospectiva⁵¹ do trabalho do performer, inicia justamente com o tema “performance e identidade”. Oropeza começa questionando Gómez-Peña: “Por que você vem vestido assim tão esquisito?” (2017b, s/p). O performer responde simplesmente: “Pela mesma razão que você vem vestida tão ‘normal’. Ou seja, porque conscientemente ou não, cada qual *performa* sua identidade na vida cotidiana” (idem).

Os Estudos da Performance, propostos por Richard Schechner, pontuam como diversas esferas das relações pessoais e sociais podem ser observadas como performance, chamando a atenção para o fato de que mesmo a vida cotidiana “envolve anos de treinamento e prática” (SCHECHNER, 2006, p. 28) e que as “atividades da vida pública – [...] – são performances coletivas” (idem, p. 29).

Nessa perspectiva, Schechner elucida que “atuar no palco, atuar em situações sociais especiais, como cerimônias públicas, por exemplo, e atuar na vida cotidiana é um *continuum*” (idem, p. 170), e que as pessoas podem “‘pular’ de uma categoria para outra” (idem, p. 171), mas não há fronteiras claras entre as categorias performativas. Entretanto, o estudioso as separou por motivos didáticos, fazendo uma distinção entre performances ‘*make-belief*’ [‘fazer-crença’] e ‘*make-believe*’ [‘fazer-de-conta’], esclarecendo que:

as muitas atuações na vida cotidiana, tais como papéis profissionais, gênero e raça, e moldar a própria identidade, não são ações de faz-de-conta (como desempenhar um papel em um palco ou em um filme provavelmente é). As performances da vida cotidiana [...] ‘fazem-crença’ – criam as realidades sociais que elas decretam. Em

⁵¹ Exposição realizada com curadoria de Janice Alba no Museu no Arte Moderno da Cidade do México entre 29 de novembro de 2017 e 30 de abril de 2018.

performances de 'faz-de-conta', a distinção entre o que é real e o que é criado se mantém clara (ibidem, p. 42).

No que concerne às performances dos papéis profissionais, Schechner expõe como professores, médicos, juízes e advogados, entre outros, no exercício de suas funções seguem determinados protocolos pertinentes a seus cargos.

Com relação às identidades de gênero e raça, o autor observa que não consistem em “operações determinadas naturalmente, mas em algo construído e executado por meio de ‘performances’” (ibidem, p.151). Além disso, mesmo a noção de natureza não é natural, mas sim um “conceito projetado (consciente ou inconscientemente) para realizar fins humanos” (ibidem).

Assim, apoiado em Butler, reforça que:

cada indivíduo, a partir de uma idade precoce, aprende a realizar inflexões vocais específicas ao sexo, exibições faciais, gestos, passeios e comportamentos eróticos, bem como, selecionar, modificar e usar aromas, formas corporais e adornos, roupas e todos os tipos de marcadores de uma determinada sociedade. Estas variam muito de período para período e de cultura para cultura - indicando fortemente que o gênero é construído (...). Performar estes [marcadores] "com êxito" situa uma pessoa com segurança dentro de um determinado mundo social. Recusar-se a realizar o gênero atribuído é se rebelar contra a 'natureza' (ibidem).

Do mesmo modo que o gênero, a noção de raça também é uma construção social. Estabelecida por iluministas europeus do século XVIII, o conceito associou aspectos biológico (cor da pele, traços morfológicos) a qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. Como observa o antropólogo congolês radicado no Brasil Kabengele Munanga, a classificação da humanidade em raças foi realizada de forma hierarquizada, desembocando em uma:

teoria pseudocientífica, a raciologia, que ganhou muito espaço no início do século XX. Na realidade, apesar da máscara científica, a raciologia tinha um conteúdo mais doutrinário do que científico, pois seu discurso serviu mais para justificar e legitimar os sistemas de dominação racial do que como explicação da variabilidade humana (2003, p. 5).

A raciologia foi/é determinante na criação/manutenção de identidades e de estereótipos, os quais fazem parte do processo de “manutenção da ordem social e simbólica” do mundo, como argumenta o sociólogo jamaicano Stuart Hall:

os estereótipos pegam as poucas características (...) sobre uma pessoa, reduzem tudo sobre a pessoa a esses traços, exageram e simplificam, e fixa-os sem mudanças nem

desenvolvimento até a eternidade. (...) Ele estabelece uma fronteira simbólica entre o "normal" e o "desviante", o "normal" e o "patológico", o "aceitável" e o "inaceitável", o que "pertence" e o que não é ou é "Outro", entre "insiders" e "outsiders", nós e eles (1997, p. 258).

Embora existam movimentos sociais que se empenham em desconstruir estereótipos baseados em fenótipos, categorias raciais definidas pelo modo como as pessoas são vistas ainda permanecem em larga escala e associam características físicas e comportamentos a determinados grupos. Mais sobre o tema será desenvolvido no tópico 3.2, intitulado *A fundação dos Museus no Ocidente e a construção da Alteridade*.

Na sua trajetória de *chicanización*, Gómez-Peña – como inúmeras pessoas que passam por esse processo – se deparou com questões inerentes às construções identitárias chicanas e mexicanas e enfrentou estereótipos racistas. Foi confrontando-os e transformando-os (e assim sobrevivendo a eles) através de suas performances: encontrou-se, questionou e subverteu construções culturais feitas pela indústria do medo, indústria cultural e cultura pop, enfrentando um imaginário que aborda os mexicanos ora de forma pitoresca, como *parranderos*, místicos ou bons selvagens, ora de forma violenta, como delinquentes e ameaças à segurança pública estadunidense.

Para enfrentar-se a isso, Gómez-Peña utilizou como elemento performático e ritualístico seu próprio corpo, fazendo uso tanto de seus trajes sociais, quanto de seus trajes de cena, muitas vezes transformados em trajes rituais⁵², sem deixar claros os limites entre as três instâncias.

2.7 PERFORMANCE E RITUAL

Algumas ações foram realizadas como projetos de arte da performance, como por exemplo, a ação em parceria com James Luna, realizada no Museu Smithsonian de História Natural. Outras tiveram mais um caráter de ritual pessoal, como a travessia a pé de Tijuana a Los Angeles, realizada em dois dias e meio de caminhada. Ambas serão detalhadas à frente.

Não se pretende classificar as ações de Gómez-Peña dentro de uma ou outra categoria, pois, como já exposto, não há fronteiras claras que separam as categorias performativas. As ações do performer são abordadas como um *continuum* que abrange ritual, performance da vida cotidiana e arte da performance. Do mesmo modo, será observado como

⁵² Viana sugere Traje Eclesiástico para classificar as vestes de “sacerdotes de diferentes de ritos, sejam padres católicos, mães e pais de santo, pastores evangélicos ou ‘as ninfas do Vale do Amanhecer’” (VIANA, 2015, p. 62). Porém, como não se trata de analisar os trajes de um sacerdote, optou-se por uma nomenclatura diferente da proposta pelo pesquisador.

seus trajes operam como traje ritual, traje social e traje de cena – muitas vezes de forma sobreposta –, e como têm papel fundamental no questionamento das noções de autenticidade e artificialidade das construções identitárias.

Os rituais fazem parte do dia a dia, não se restringindo apenas aos ritos religiosos, mas estendendo-se às práticas profissionais, aos atos políticos, judiciais, negócios ou à própria vida doméstica. Como observa Schechner, toda performance que se realiza em qualquer situação – nas artes, no esporte ou no cotidiano – é composta por “gestos e sons ritualizados” (2006, p. 52).

Conforme cada cultura, os rituais podem ser obrigatórios ou voluntários, gerar transformações permanentes na pessoa ou *transportá-la*, tocá-la com uma experiência (idem, p. 72). De qualquer forma, pessoas marcam as passagens de um estágio da vida para outro (nascimento, puberdade, casamento, especialização profissional etc.). E, para tanto, em diversas culturas, há trajes específicos para cada momento, seja a manta para sair da maternidade, a bata para o batismo, o vestido de casamento, a beca para formatura ou o traje fúnebre.

Nos rituais de transformação, o período em que uma pessoa se encontra entre uma categoria social ou identitária e outra, é denominado “liminar”. Durante esse tempo é que o rito de passagem de fato ocorre e, ao concluí-lo, “as ações e os objetos assumem, e irradiam, significados que excedem seu uso ou valor prático. Essas ações e objetos são simbólicos das mudanças ocorridas” (ibidem, p. 66).

Segundo o ponto de vista de Schechner, existem também os rituais de transporte, que por mais poderosa que seja a experiência (como em alguns rituais de Candomblé – não os de iniciação, que são liminares), quando finalizado o ritual as pessoas retornam ao seu eu habitual, não estando em um novo estágio social ou pessoal. Ao menos não “oficialmente”, afinal, quem tem o poder de medir se a experiência foi transformadora ou não?

De todo modo, para marcar essa diferenciação, Victor Turner⁵³ cunhou o termo “liminoide”, usado “para descrever ações simbólicas ou atividades de lazer em sociedades modernas ou pós-modernas que tem uma função semelhante aos rituais em sociedades pré-modernas ou tradicionais” (ibidem, p. 67).

Além disso, Schechner, ao abordar importância, diferenças e singularidades dos rituais para humanos e animais, aponta como os etólogos observam os ritos como processos

⁵³ Victor Turner (1917-1983): Antropólogo escocês que teorizou noções de liminaridade e drama social. Turner e Schechner desenvolveram, juntos, a “World Conference on Ritual and Performance”, em 1981-1982 (SCHECHNER, 2006, p. 16).

que se desenvolvem ao longo de milhões de anos e que transformam os comportamentos. Todos os rituais animais compartilham certas qualidades, entre elas, o desenvolvimento de “partes conspícuas do corpo, como a cauda do pavão e os chifres dos alces” (ibidem, p. 65). Os seres humanos não desenvolveram partes conspícuas do corpo, “mas são extremamente hábeis em máscaras, trajes, maquiagem, joias, escarificação, cirurgia estética e outras formas de modificar o corpo temporária ou permanentemente” (ibidem).

Por tais vias é que são abordadas algumas ações performáticas de Gómez-Peña como ritos de transformação, e seus trajes são observados como elementos performáticos e objetos simbólicos que assumem e irradiam significados para além de seu uso ou valor prático.

2.8 ANÁLISE DOS TRAJES DE GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA ANTES DE LA POCHA NOSTRA

Nos relatos e registros que Gómez-Peña disponibiliza sobre sua trajetória, é possível observar como algumas etapas decisivas em sua arte/vida são processadas através de alguma performance (rito pessoal e/ou ação pública), criando uma nova etapa de construção/transformação de sua identidade, e/ou uma nova persona, inserida em um novo projeto de arte da performance.

Em seu processo de *chicanización*, Gómez-Peña desenvolveu rituais e performances que o ajudaram na sua proteção (física e psicológica) e no entendimento da sua condição de imigrante. Tais rituais e seus trajes também operaram como instrumental político de protesto, resistência e denúncia, bem como via agregadora e empoderadora de imigrantes, principalmente dos que imigraram em condições privilegiadas como a dele, como visto.

Os trajes sociais/rituais/de cena de Gómez-Peña operaram como elementos simbólicos dos seus ritos de *chicanización*, assumindo e irradiando significados para além de seu uso prático, da mesma forma que diversos trajes utilizados nos ritos de passagens de diferentes culturas: elementos que conferem autenticidade (perante a sociedade e para a própria pessoa) às novas identidades ou posições sociais efetivadas por meio dos rituais.

No decorrer dos ritos/performance de construção e questionamento da noção de identidade, a dicotomia artificialidade/autenticidade mostrou-se ponto cabal a ser tratado, ironizado e exibido. Nesse sentido, os trajes em si também podem ser observados *como performance*.

Observar os elementos utilizados *como performance* é observar como eles interagem com outros (ibidem, p. 30) e o que essa relação propõe discutir, evidenciar. Os trajes de cena e

props de Gómez-Peña são suas principais ferramentas para realizar o que Schechner chama de “*explaining showing doing*” [explicando mostrando o fazer]: “é um esforço reflexivo [que se refere a si mesmo] para compreender o mundo da performance e o mundo *como* performance” (ibidem, p. 28, grifo nosso), ações, objetos, elementos que apontando para, sublinham e exibem a ação e sua reflexão. Assim, em cada etapa de sua vida, Gómez-Peña articula sobre si elementos relevantes de suas questões identitárias mexicanas e chicanas, sublinhadoras das demandas sociopolíticas referentes à alteridade e à xenofobia que, todavia, necessitam ser transformadas.

Nesse processo de exhibir o que se está fazendo, Gómez-Peña escancara como as formações identitárias são construções, recursos artificiais utilizados para dar autenticidade às identidades forjadas pela e para a sociedade.

Após seu *renascimento*, com *The Loneliness of the Immigrant* – em que Gómez-Peña utilizou um traje-casulo para passar 24 horas no elevador público –, o performer celebra seu nascimento no novo mundo e o início de sua nova identidade com recursos, a princípio “*simplórios*” – se comparados com as elaborações posteriores –, mas cuja escolha de materiais (sintéticos, “*étnicos*” e fajutos) já indica tanto o que alguns olhares anglos enxergavam nele (a associação de seus traços com *brujos* e xamãs), quanto a consciência de que a criação dessa nova identidade também é sintética, fajuta, baseada nas visões românticas e estereotipadas dos performers sobre rituais indígenas, *brujos* e xamãs.

A experiência na fronteira, no período do BAW/TAF, culmina em *Border Brujo*, que a princípio parece necessitar de anteparos cenográficos (o templo móvel e o altar portátil) para dar conta do volume de informações que as relações fronteiriças carregam e que o jovem performer pretende assimilar e transgredir com uma miríade de talismãs, broches, santinhos, bananas, ossos e plumas sobre o paletó preto do pai e o cocar ordinário.

Com suas personas posteriores, como *El guerrero de la Gringostroika*, *El Moctezuma Jr.*, Gómez-Peña começa a inserir em seus rituais/performances, de forma mais consistente, bem como irônica, as discussões de autenticidade e artificialidade.

Nos trajes de cena de suas personas dos anos 1990, especialmente na parceria com Coco Fusco, os performers lidam diretamente com essa dicotomia autenticidade/artificialidade, articulando sobre suas “*autênticas peles marrons*” e seus “*autênticos traços indígenas*” trajes e elementos à beira do carnavalesco, evidentemente sintéticos, fantasiosos e alguns até toscos. Como se trajar uma *fantasia*⁵⁴ de *luchador Azteca*⁵⁵

⁵⁴ Para que não haja confusão entre os termos figurino, traje de cena e fantasia, esta é entendida como “*vestimenta que reproduz o modelo de vestes de culturas ou épocas diversas, ou que representa objetos, ideias,*

não fosse suficiente, em um dos registros da dupla, Gómez-Peña tem na mão uma embalagem de taco-pizzas para micro-ondas, enquanto Fusco segura uma clássica garrafinha de Coca-Cola (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 22).

O fim da parceria com Coco Fusco e o início das colaborações com Roberto Sifuentes, um chicano nascido nos EUA e alguns anos mais jovem, traz novamente à tona questões que perpassaram as performances de Gómez-Peña no início dos anos 1980 e que não se esquivam do binômio artificial/autêntico: a produção e reiteração feitas pela mídia – tanto pela indústria cultural, quanto pela indústria do medo – da imagem da juventude chicana como violenta, como membros de gangues, consumidores e traficantes de drogas – um processo bastante similar à demonização dos jovens integrantes do movimento hip-hop⁵⁶.

Por fim, vale observar que no período de 1979 a 1993, as transformações identitárias de Gómez-Peña foram todas realizadas com recursos temporários, elaboradas a partir de trajes, acessórios e adereços. Somente em 1995 o performer iniciou uma transformação permanente em seu corpo: a tatuagem que une seu tronco e membros, o “mural de carne” que carrega no torso, terminado apenas em 2007 (idem, p. 48).

figuras históricas, imaginárias etc., usada em certos rituais e festividades, especialmente no carnaval” (HOUAISS, 2001, s/p).

⁵⁵ O de Gómez-Peña em questão é composto por elementos de trajes de Danza Conchera, o que será detalhado no item 3.4.1 San Pocho Aztlaneca – repetição e resistência nos trajes de cena.

⁵⁶ Para mais informações sobre esse tema, consultar SILVA, José Carlos Gomes. **Rap na cidade de São Paulo: juventude negra, música e segregação urbana (1984-1998)**. Uberlândia: UDUFU, 2015.

3 DÉCADA DE 1990: TRAJES DE CENA DAS PERFORMANCES *THE TEMPLE OF CONFESSIONS*, *THE MEXTERMINATOR* E MUSEO DE IDENTIDADES FETICHE

Neste capítulo serão apresentadas análises dos trajes de cena das primeiras performances do coletivo La Pocha Nostra: *The Temple of Confessions*, *The Mexterminator* e *El Museo de Identidades Fetiche*. Criadas às vésperas e durante a virada do milênio, em meio ao furor dos processos de mundialização e da utopia da internet como espaço livre e sem fronteiras, são performances fundadoras de estéticas e de práxis desenvolvidas pelo coletivo, especialmente a *antropologia inversa* e performance-pedagogia, como será visto.

As três performances têm em comum, ainda, a temática das representações da alteridade pela museologia e antropologia, especialmente a etnografia. Buscam operar como vias de questionamento e subversão das construções das alteridades pelo olhar *branco* europeu.

As obras foram analisadas observando como a *geografia* e o *calendário*⁵⁷ em que estavam inseridas afetaram os corpos das e dos performers envolvidos. Nesse sentido, pode-se dizer que foram abordadas dentro de seu *contexto-sensitivo*: conceito que reforça como o contexto em que se vive – econômico, sociopolítico, cultural – é um ambiente dinâmico, cujo tráfico de informações entre ele e o indivíduo é responsável pela formação do corpo. O contexto-sensitivo “trabalha em correlação com o corpo no tratamento do fluxo de informações permanente que os comanda” (KATZ, 2008, p.70).

3.1 OS ANOS 1990 E A MUNDIALIZAÇÃO

Ao final dos anos 1990, o processo de *mundialização* é efetivado, gerando o que Renato Ortiz denomina de *modernidade-mundo*. O sociólogo brasileiro compreende globalização como um conceito econômico: “produção, distribuição e consumo de bens e serviços, organizados a partir de uma estratégia mundial e voltados para um mercado mundial” (ORTIZ, 1994, p. 16). Enquanto que mundialização envolve, além de um mercado global, a formação de uma *memória internacional-popular* composta pelo consumo mundial de expressões artísticas e de “objetos compartilhados em grande escala” (idem, p. 107).

⁵⁷ Faz referência à coletânea de falas do zapatista Subcomandante Marcos, compiladas em *Nem o centro & nem a periferia – sobre cores, calendários e geografias*, que expõe valores éticos e políticos, e vivências dos zapatistas na “construção, aqui e afora, de ‘outro mundo’ com outra geografia e calendários” (FELÍCIO; HILSENBECK, 2007, p. 10).

Afirmar a existência de uma memória internacional-popular é reconhecer que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas. Os personagens, imagens, situações, veiculadas pela publicidade, histórias em quadrinhos, televisão, cinema constituem-se em substratos desta memória (ibidem, p. 126).

O processo de mundialização se realiza na segunda metade do século XX “com a consolidação da indústria cultural: cinematográfica, fonográfica, automobilística e publicitária” (ibidem, p. 56), bem como com as transformações dos meios de transporte e de comunicação que “incidem sobre as noções de tempo e de espaço” (ibidem, p. 61) e “fornecem infraestrutura material para que a mundialização da cultura se consolide” (ibidem, p. 62).

Dentro da modernidade-mundo, as ciências sociais também se transformam. Sua história deixa de ser pensada segundo “uma matriz difusionista” (ibidem, p. 60) e passa ao “esforço da tradução de sotaques” (ibidem, p. 61) das diferentes sociologias⁵⁸.

A partir dos anos 1980 e 1990, as ciências sociais buscam “revisar a herança intelectual do Iluminismo” (ibidem, p. 39), que fundou diversas áreas de conhecimento a partir do colonialismo europeu.

Dessa forma, com o processo de mundialização, a noção de sociedades atrasadas se transforma, deixa de ser pensada em termos temporais⁵⁹ e passa a ser entendida a partir das diferencialidades⁶⁰ das modernidades. A modernidade deixa de ser “um ponto incerto no futuro no qual elas [as sociedades] se espelham” (ibidem, p. 46). A modernidade-mundo rompe as noções de primeiro e terceiro mundo: “a mundialidade é parte das sociedades periféricas” (ibidem, p. 219), da mesma forma que “o subdesenvolvimento está presente nos guetos das grandes cidades do ‘primeiro’ mundo” (ibidem, p. 220).

⁵⁸ A tradição sociológica, como explica Ortiz, já esteve dividida em “grande” e “pequena”: “por uma coincidência fortuita, o solo da ‘grande tradição’ correspondia ao pensamento clássico europeu e o norte-americano. Restaria à ‘pequena tradição’ um papel mais modesto” (ORTIZ, 2015, p.53), ou seja, o estudo de sociedades latinas, africanas, asiáticas etc. Além disso, no campo da *pequena* tradição sociológica depara com as idiosincrasias de cada sociedade, como ocorre nos estudos da América Latina, em que história das ciências sociais deve ser “narrada no plural, não no singular: sociologia brasileira, sociologia peruana, sociologia mexicana etc.” (idem, p. 55).

⁵⁹ O século XIX assiste a uma inédita evolução da técnica. Dentre as diversas inovações, a noção de tempo também se transforma e os relógios ganham “prestígio e precisão mecânica” antes nunca vista (ORTIZ, 2015, p.69). Conforme Ortiz, “a noção de pontualidade era praticamente inexistente no Antigo Regime” (idem, p. 70), porém para a sociedade industrial moderna era necessário estar “‘à hora’ nas fábricas, ferrovias, lojas de departamento e espetáculos de teatro” (ibidem, p. 71). Do mesmo modo, era necessário instituir a hora universal para medir “a pulsação de um espaço que se mundializa, no qual as partes estão concatenadas ao movimento do todo. Pode-se, assim, estabelecer uma diferença entre países ‘atrasados’ e ‘adiantados’, pois a linha do tempo reveste-se de uma precisão insuspeitável” (ibidem).

⁶⁰ Como observa Ortiz, a partir de Eisenstadt: “alguns autores começam a falar em modernidades. O plural é sugestivo. Ele supõe que a matriz modernidade, em suas variações, realiza-se historicamente de forma diferenciada; a realidade de cada lugar irá modelá-la de maneira distinta” (Shmuel Noah Eisenstadt, “Multiple Modernities”, *Daedalus*, v. 129, n.1, 2000 *apud* ORTIZ, 2015, p.46).

Tais transformações e percepções acarretam tanto na necessidade de um paradigma substitutivo para “terceiro mundo”, levando à ideia de “*periferia* na linguagem coloquial e *pós-colonial* no sentido teórico” (PRYSTHON, 2010, p. 10).

Dessa forma, ao se introduzir o paradigma pós-colonial (por teóricas e teóricos oriundos do *terceiro mundo*), torna-se possível observar países do “primeiro” e do “terceiro” mundo sob ponto de vista similar: o de pós-coloniais, assumindo que as experiências de cada país devem ser vistas “*em relação* a outras experiências e dados” dentro do contexto (idem).

Entretanto, apesar da “abertura teórica” proporcionada pelo termo, Prysthon ressalva que colocar a experiência colonial como algo do passado aparenta não considerar que a condição de colônia ainda persiste em vários países, bem como não levar em conta “um fator fundamental para a maioria dos países ‘terceiro-mundistas’ ou ‘pós-coloniais’: o neocolonialismo”⁶¹ (ibidem).

Guardadas as devidas ressalvas, os Estudos Pós-coloniais proporcionaram mudanças epistemológicas que buscam “apresentar e propor o remapeamento teórico do mundo, uma reorganização dos cânones culturais, uma desierarquização geopolítica” (ibidem, p. 6).

Juntamente a esse movimento acadêmico, ocorre “outro tipo de atitude terceiro-mundista: aquele que tenta usar a ‘diferença’, a ‘alteridade’ como ponto de partida para a integração ao modelo capitalista global, especialmente em relação aos bens culturais”, ampliando enormemente a quantidade de “bens simbólicos *periféricos* junto à cultura de massa internacional” (ibidem, p. 7).

Na modernidade-mundo “a diversidade se torna emblema” (ORTIZ, 2015, p. 113). O multiculturalismo, não somente enquanto “fenômeno ligado à disseminação de massa das culturas locais” (PRYSTHON, 2010, p. 8) se torna um valor. Ele é tão caro que modifica o sistema de produção. Anteriormente, no processo fordista do século XX, tinha-se uma economia *high-volume* de produção em massa de produtos padronizados. Atualmente, tem-se uma “economia *high-value* – mercados segmentados (*customized products*) de produtos com identidade própria” (ORTIZ, 2015, p.117).

⁶¹ Além disso, para a autora, o termo parece ser bastante “conveniente para as consciências acadêmicas primeiro-mundistas” (PRYSTHON, 2010, p. 9), o que fez com que o multiculturalismo conquistasse mais um nicho mercadológico, havendo “uma proliferação de antologias, cursos, tratados, ensaios, todos com relativo sucesso de marketing garantido, pelo menos nos Estados Unidos e Grã-Bretanha” (ibidem). Deste modo, no início da década de 1990 as pesquisas com maior destaque dentro dos estudos pós-colonialistas “tinham em certa medida algo em comum: a língua inglesa. Quase todos estavam ligados ou ao passado do império britânico ou ao presente do império norte-americano” (ibidem, p. 6). Apenas em uma segunda etapa os estudos pós-coloniais contaram com contribuições de intelectuais hispanofalantes.

É no decorrer da década de 1980 que a diversidade se torna “um fenômeno inequívoco, o evento plenamente tangível da ‘diversidade como valor universal’” (idem, p.118). O que não significa o declínio do global, mas sim sua efetivação.

Porém, conforme a mundialização se realiza, não se espera mais uma sociedade homogênea em todo planeta, como se discutia no início do processo. Ao contrário, reforçam-se as diferenças de grupos étnicos, religiões e nações, a globalização passa a ser apreendida como “um comum permeado por elementos idiossincráticos” (ibidem, p. 120). Dessa forma, a diversidade cultural torna-se um valor empresarial e uma estratégia para “se expandir para todo o planeta” (ibidem, p.127).

A globalização exige empresas multiculturais para atender a mercados idem, levando a apropriação de conceitos da antropologia, chegando a se falar de uma “antropologia dos negócios”, em que o campo dos negócios e do consumo são estudados através de métodos de pesquisa antropológicas, particularmente da etnografia, como “observação informal e entrevistas estruturadas” (TIAN *apud* ORTIZ, 2015, p.132). O que auxilia, por exemplo, a medir a resistência do consumidor “em adquirir produtos estranhos à sua região” (ORTIZ, 2015, p. 133).

Além de tais questões, as estratégias de integração dos países periféricos no novo mercado global levaram na *mercantilização da diferença*. Como observa bell hooks, os processos de quebra de paradigmas do final do milênio, que levaram à extinção de uma “identidade redentora”⁶², acarretaram em sujeitos manipuláveis

por estratégias culturais que oferecem a alteridade como apaziguamento, particularmente através da mercantilização. As tendências contemporâneas de identidade no ocidente, especialmente como experimentadas pela juventude branca, são aliviadas quando o ‘primitivo’ é recuperado via um foco na diversidade e no pluralismo, o que sugere que o Outro pode fornecer alternativas sustentáveis à vida. Ao mesmo tempo, diversos grupos étnicos/raciais também podem adotar um sentimento de especialidade, de que suas histórias e experiências podem ser vistas como dignas, com admiração e não apenas com desdém (1992, p. 26).

Dessa forma, promovem-se novos paradigmas de consumo, em que “qualquer diferença que o Outro habita é erradicada, via troca, por um canibalismo do consumidor que não só desloca o Outro, mas nega o significado da história desse Outro através de um processo de descontextualização” (ibidem, p. 31).

Tais transformações brevemente mencionadas são importantíssimas para a análise das performances estudadas, não apenas por serem constituintes da geografia e do calendário

⁶² Refere-se ao esmaecimento do Estado-nação.

em que estão inseridas, mas por serem temas abordados nas próprias performances, como será visto.

É neste contexto de celebração, contestação e mercantilização da alteridade por e em países imperialistas que La Pocha Nostra consegue meios de viabilizar as performances analisadas neste capítulo. São performances que necessitam de grandes infraestruturas para sua realização: espaços amplos, equipamentos de som, luz, vídeo e conexão com internet (nos anos 1990!), transporte de grandes materiais cênicos, deslocamento e hospedagem de equipes numerosas (performers, produtores, técnicos de som, luz, vídeo etc.), entre outras questões de produção que serão detalhadas à frente.

Entretanto, antes de debruçar-se sobre as performances, é preciso formar um panorama de como o *ocidente*, quer dizer, uma parte da Europa, por meio da museologia, das ciências sociais e da publicidade, construiu o Outro, o *oriente*, ou seja, o “resto” do mundo (HALL, 1992, p. 280).

3.2 A FUNDAÇÃO DOS MUSEUS NO OCIDENTE E A CONSTRUÇÃO DA ALTERIDADE

Nos estudos organizados pelo sociólogo e teórico cultural jamaicano Stuart Hall, *Representation – cultural representations and signifying practices*, a antropóloga Henrietta Lidchi⁶³ faz uma análise sobre poéticas e políticas de exibição de *outras* culturas em museus britânicos, cujas coleções são formadas, em muitos casos, por espólios do imperialismo inglês.

Lidchi apresenta algumas definições de *museu*: etimologicamente a palavra vem de *musaeum* “espaço mitológico habitado pelas nove deusas da poesia, música e artes ‘liberais’ chamado de ‘lugar onde as Musas moram’” (LIDCHI, 1997, p. 155); o termo também pode fazer referência à biblioteca de Alexandria, “um espaço de aprendizagem” (idem, p. 155). Porém, são nos séculos XVI e XVII que se iniciam as instituições contemporâneas, a partir dos “gabinetes de ‘maravilhas’ e ‘artes’ de príncipes e aristocratas europeus, que eram

⁶³ Bacharela pela Universidade de Durham, doutora pela Open University, pesquisa arte indígena e cultura material, “observando histórias de coleções e práticas de coleta e exibição de museus, bem como práticas artísticas contemporâneas. Ela é professora honorária da Universidade de Edimburgo e vice-presidente da Native American Art Studies Association”. Entre 2017-2020 é responsável, ao lado de Stuart Allan, pelo Departamento de História e Arqueologia Escocesa, pela pesquisa *Baggage and Belonging: Military Collections e o British Empire (1750-1900)*, que aborda “as práticas, a cultura e o significado da coleta militar britânica de artefatos da África e da Índia de 1750 a 1900”. Disponível em: <<https://www.nms.ac.uk/collections-research/collections-departments/world-cultures/dr-henrietta-lidchi/>>. Acesso em: mar. 2018.

contemporâneos dos ‘teatros da natureza’, ‘gabinetes de curiosidades’ e *studiolos* de eruditos e colecionadores” (ibidem, p. 155).

A autora propõe examinar o gabinete de curiosidades que pertenceu ao botânico britânico John Tradescant e posteriormente a seu filho John Tradescant, the younger. Pois a coleção dos Tradescant criou e divulgou “um sistema de classificação e representação do mundo” (ibidem), que perpassa a história da museologia e contribuiu com a formação de um importante imaginário classificatório que se tem das coisas do mundo.

A excêntrica coleção está organizada de acordo com duas categorias principais: *Naturalia* e *Artificialia*. Na primeira, há desde ovos de pelicanos a “ovos de Phoenix” (ibidem, p. 156); e na segunda são expostos juntos “objetos ‘etnográficos’ e artefatos com referências mitológicas (‘pedra de Sarrigs’ – castelo conde Helena da Grécia nasceu)” (ibidem, p. 157).

Lidchi, citando Pomian, observa que coleções como as dos Tradescant foram organizadas “com ambição enciclopédica, pretendidas como uma versão em miniatura do universo” (1990, p. 69 *apud* LIDCHI, 1997, p. 158), o que contribuiu para “um incrível encapsulamento das curiosidades do mundo” (LIDCHI, 1997, p. 158), através da *classificação binária* artificial/natural. Essa divisão inicial foi um dos alicerces para uma cadeia de binários que relaciona cultura com Ocidente e primitivo com Oriente.

A classificação dos Tradescant, segundo Lidchi, foi feita por meio de uma *representação motivada* pela “diversidade da existência em miniaturas – um ‘microcosmo’” (idem), o que estabeleceu uma então nova *interpretação* das coisas do mundo, “uma visão lógica que tinha abandonado os princípios teológicos da classificação, mas que ainda não tinha adotado uma classificação científica” (ibidem, p. 160).

Desse modo, coleções como o *Musaeum Tradescatianum* (a coletânea de objetos dos Tradescant) operaram no imaginário europeu do mesmo modo que os livros de relatos das conquistas realizadas durante as grandes navegações, que, conforme Renato Ortiz, eram considerados “frutos da observação”, contendo veracidade empírica (ORTIZ, 2015, p. 15).

Dessa forma, tais coleções e narrativas garantiriam que o “objeto homem” [sic] se tornasse, então, “passível de compreensão universal, propiciando generalizações sobre um conjunto historicamente diverso, mas filosoficamente homogêneo: a humanidade” (idem). Assim, “apesar das diferentes raças, costumes, crenças religiosas, a miríade de povos comunga as virtudes de um único gênero (iluminado pelos filósofos)” (ibidem).

É possível observar que nesse período cria-se um jogo entre uma unidade homogeneizante e apaziguadora das diferenças, a *humanidade*, e uma unidade distintiva e

hierarquizada, *os Outros*, que são usadas no discurso ocidental ainda hoje conforme a conveniência.

A necessidade de diferenciação surge, primeiramente, diante da polarização entre Cristãos e Islâmicos. Paulatinamente foi-se transformando a noção de *crístandade* em sinônimo de *Europa*, e criando a ideia de *Ocidente* e *Oriente*. Com as grandes navegações e a expansão dos horizontes geográficos, Jerusalém não podia mais ser o centro do mundo, então a Europa passa a ocupar esse lugar; assim como a noção de *Oriente* se alarga para além do mundo islâmico, passando a englobar *o Resto do mundo*, ou seja, África, Américas e a Índia.

Para compreender como se dá tal processo, as colocações de Kathryn Woodward sobre a constituição de identidades fornecem ferramentas importantes. Woodward argumenta que a formação identitária se dá através da relação com “outras identidades, relativamente ao ‘forasteiro’ ou ao ‘outro’, isto é, relativamente ao que não é” (in SILVA, 2014, p. 49). Ou seja, a “identidade é relacional” (idem), para existir ela depende de algo fora si: sou brasileira, portanto, não sou chinesa, nem equatoriana ou senegalesa.

Woodward ainda argumenta que uma das características mais comuns à maioria dos sistemas de pensamento parecer ser “um compromisso com os dualismos pelos quais a diferença se expressa em termos de oposições cristalinas – natureza/cultura, corpo/mente, paixão/razão” (ibidem, p. 50). Entretanto, dentro de tais oposições binárias, um dos termos recebe “uma importância diferencial, de forma que um dos elementos da dicotomia é sempre mais valorizado ou mais forte que o outro” (ibidem). Como argumenta a escritora feminista francesa Hélène Cixous: “um é a norma e o outro é o ‘outro’ – visto como ‘desviante ou de fora’” (apud WOODWARD In: SILVA, 2014, p. 51).

Dessa forma, os processos relacionais de construção de *identidades* a partir de *diferenças* vêm sendo estruturados por elementos binários em que os polos são carregados de valores positivos x negativos, envolvendo um desequilíbrio “de poder entre eles” (WOODWARD in SILVA, 2014, p. 50) e cuja “força psíquica dessa duradoura estrutura de pensamento deriva de uma rede histórica de determinações culturais” (CIXOUS, 1975, p. 95 apud WOODWARD, 2014, p. 51 in SILVA, 2014, p. 51).

Além disso, “a identidade é marcada por meio de símbolos; [...] Existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa” (WOODWARD, 2014, p. 9-10). Dessa forma, o que uma cultura tem em comum é colocado em contraste com outras culturas, e “a construção da identidade é *tanto* simbólica *quanto* social” (idem, p. 10).

Nesse sentido, retornando à argumentação de Hall, a construção da noção de Ocidente se dá muito mais através de um processo histórico e conceitual do que geográfico:

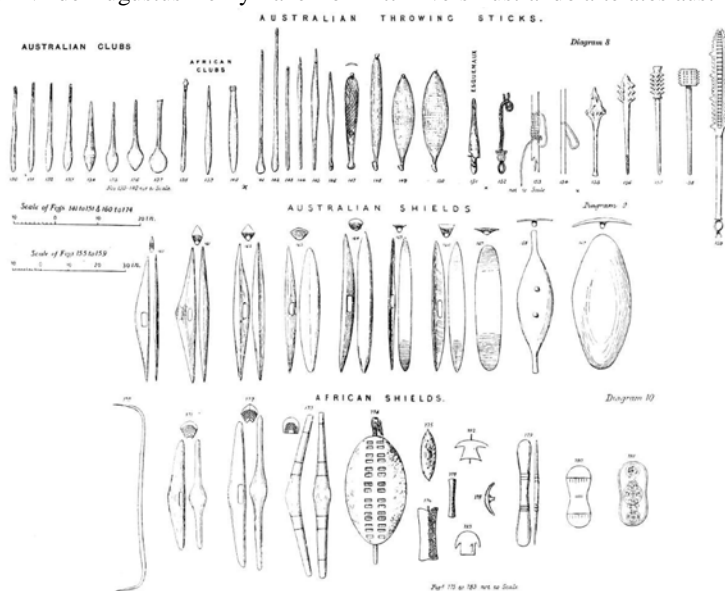
A Europa Oriental não é (ainda não? Nunca foi?) propriamente pertencente ao "Ocidente"; enquanto os Estados Unidos, que não estão na Europa, definitivamente são. Hoje em dia, tecnologicamente falando, o Japão é 'ocidental', mas em nosso mapa mental, é o mais 'Oriental' possível. Em comparação, grande parte da América Latina, que está no hemisfério ocidental – não com muito sucesso – é chamada de 'Ocidente'. [...] Claramente, 'o Ocidente' é mais uma ideia que um fato da geografia (HALL, 1992, p. 276).

Contribuiu para este quadro de oposições binárias artificial/natural, cultura/primitivo, ocidente/oriente, o processo de *objetificação* e posterior *biologização* do sujeito.

Para compreender tal processo, a análise feita por Lidchi de outra coleção museológica também é relevante. A antropóloga estuda um dos mais notórios museus do século XIX, o Pitt Rivers Museum, em Oxford, que inaugura um sistema classificatório e evolutivo que aparenta ser científico e que contribuiu com a criação do elemento fundamental na constituição da identidade europeia: o Outro.

A coleção do milionário Lane Fox (que depois mudou seu nome para Pitt Rivers) era organizada segundo critérios através de “continuidades na forma dos artefatos [para] proporcionar evidências decisivas para conexões etnológicas e evolutivas” (LIDCHI, 1997, p. 187). Assim, as peças eram expostas visando “ilustrar o progresso da história humana de acordo com diferentes culturas, de diferentes lugares, em escala evolutiva” (idem, p. 190) (Figura 16).

Figura 16: Planta XVI de Augustus Henry Lane-Fox Pitt-Rivers ilustrando artefatos australianos e africanos



Fonte: The Project Gutenberg E-Book of The Evolution of Culture⁶⁴.

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/44844/44844-h/44844-h.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

A classificação de Pitt Rivers foi a base do sistema “classificatório hierárquico Linnaean” (idem, p. 157), organizado posteriormente pelo botânico sueco Linne. O sistema é conhecido em português como Taxonomia de Lineu, classificação hoje inteiramente abandonada, que dividia plantas em *espécies* e *classes*.

Entretanto, a operação mais importante para o contexto da pesquisa, feita pela classificação de Pitt Rivers, foi promover e legitimar “a redução das culturas [não europeias] em objetos, para que pudessem ser julgadas e classificadas em uma relação hierárquica entre si” (idem, p. 190), contribuindo *empiricamente* com as teorias evolucionistas (detalhadas à frente).

O antropólogo Kabengele Munanga traça um histórico do termo raça desde o seu primeiro uso, no século XV, para classificar espécies animais e vegetais. Em 1684, o termo seria utilizado na França para diferenciar classes sociais e distinguir *nobres* (Francos) de *plebeus* (Gauleses), servindo para justificar a superioridade dos primeiros em relação aos segundos, por meio de uma suposta pureza sanguínea, o que justificava também que os Francos poderiam escravizar o Gauleses.

Percebe-se como o conceito de raças ‘puras’ foi transportado da Botânica e da Zoologia para legitimar as relações de dominação e de sujeição entre classes sociais (Nobreza e Plebe), sem que houvesse diferenças morfo-biológicas notáveis entre os indivíduos pertencentes a ambas as classes (MUNANGA, 2003, p. 1).

Até o fim do século XVII, a explicação sobre a existência de “Outros” era dada pela Teologia e pela bíblia, como o mito dos três reis magos, “representando semitas, brancos e negros” (idem, p. 2) e também pelo mito dos filhos de Noé: Jafé (ancestral da raça branca), Sem (ancestral da raça amarela) e Cam (ancestral da raça negra). Tendo sido o último amaldiçoado pelo pai: “seus filhos serão os últimos a ser escravizados pelos filhos de seus irmãos” (ibidem, p. 8).

A partir do século XVIII, filósofos iluministas passaram a contestar o monopólio do conhecimento concentrado nas mãos da Igreja e os poderes dos príncipes e “recolocam em debate a questão de saber quem eram esses outros, recém-descobertos. Assim lançam mão do conceito de raça, já existente nas ciências naturais, para nomear esses outros que se integram à antiga humanidade como raças diferentes” (ibidem, p. 2).

Como citado anteriormente,

a classificação da humanidade em raças hierarquizadas desembocou numa teoria pseudocientífica, a raciologia, que ganhou muito espaço no início do século XX. Na

realidade, *apesar da máscara científica, a raciologia tinha um conteúdo mais doutrinário que científico, pois seu discurso serviu mais para justificar e legitimar os sistemas de dominação racial que como explicação da variabilidade humana. Gradativamente, os conteúdos dessa doutrina chamada ciência começaram a sair dos círculos intelectuais e acadêmicos para se difundir no tecido social das populações ocidentais dominantes* (ibidem, p. 5).

Como prossegue o antropólogo:

Podemos observar que o conceito de raça, tal como o empregamos hoje, nada tem de biológico. É um conceito carregado de ideologia, pois como todas as ideologias, ele esconde uma coisa não proclamada: a relação de poder e de dominação. A raça, sempre apresentada como categoria biológica, isto é, natural, é de fato uma categoria etno-semântica. De outro modo, o campo semântico do conceito de raça é determinado pela estrutura global da sociedade e pelas relações de poder que a governam. Os conceitos de negro, branco e mestiço não significam a mesma coisa nos Estados Unidos, no Brasil, na África do Sul, na Inglaterra etc. Por isso que o conteúdo dessas palavras é etno-semântico, político-ideológico e não biológico. Se na cabeça de um geneticista contemporâneo ou de um biólogo molecular a raça não existe, no imaginário e na representação coletivos de diversas populações contemporâneas existem ainda raças fictícias e outras construídas a partir das diferenças fenotípicas como a cor da pele e outros critérios morfológicos. É a partir dessas raças fictícias ou “raças sociais” que se reproduzem e se mantêm os racismos populares (ibidem).

3.2.1 Teorias Evolucionistas

O verbete *evolucionismo* presente no Dicionário de Sociologia oferece um útil panorama desse processo. As teorias evolucionistas se basearam nas pesquisas de Lamarck e C. Darwin (1859) sobre a evolução das espécies animais via seleção natural e aperfeiçoamento constante ao meio. Segundo elas, verificar-se-ia entre os humanos também “uma passagem do simples ao complexo (SPENCER, 1874-1875; DURKHEIM, 1893) e uma *melhoria* dos sistemas sociais, nos domínios econômicos, políticos, parentais e religiosos” (DICIONÁRIO DE SOCIOLOGIA, s/a, p. 189, grifo nosso).

Dessa forma, o evolucionismo situava as sociedades em etapas de desenvolvimento diferentes. Tais definições variavam conforme cada autor: “estágios teológico, metafísico, positivo (Comte 1830-1842); selvajaria, barbárie, civilização (L. Morgan); sociedades escravista, feudal, capitalista, socialista (Marx)” (ibidem, 190).

Tal lógica evolutiva propiciou que Hegel afirmasse “sua confiança nos benefícios da civilização” e situasse “os *não civilizados* fora da história” (DICIONÁRIO DE SOCIOLOGIA, s/a, p. 189, grifo nosso). O que, diante dos argumentos de Stuart Hall expostos anteriormente, entende-se como *civilização* o Ocidente (parte da Europa), e *não civilizados* como o *Resto* do mundo. Contudo, o que houve foi um eficiente apagamento por

espólio e supressão de documentos, em função de uma “reescrita perversa da história do ponto de vista colonizador” (HOOKS, 1992, p. 182).

Por outro lado, alguns aspectos do evolucionismo exprimiam-se “paradoxalmente, sob a influência de J. J. Rousseau, [sob] uma nostalgia de um estado mítico de natureza e do antigo que subsiste noutros sítios” (idem). Tal nostalgia acompanha o mundo *ocidental* ainda na contemporaneidade, nas visões romantizadas do *Outro primitivo*, como foi visto no item 3.1, intitulado *Os anos 1990 e a mundialização*.

Os estudos de parentesco são outros importantes elementos que contribuíram para os estereótipos de pessoas com melanina acentuada, pois propuseram que haveria “uma fase de promiscuidade sexual primitiva não regulada, depois o matriarcado e finalmente a família patriarcal (BACHOFEN, 1861, retomado por MORGAN, 1877)” (ibidem).

E por fim, os estudos das religiões, segundo os quais se criou uma linha evolutiva desde o animismo, “princípio de toda a religião”, que teria passado pelas fases do “manismo, do feiticismo, do politeísmo e depois do monoteísmo”, conforme E. B. Tylor (ibidem).

Assim, o evolucionismo visava “estabelecer um corpus etnográfico da humanidade e uma apologia inteligível das sociedades. A sua teoria da civilização dá cobertura à ação colonial” (ibidem).

O verbete ainda informa que, para “compreender esta evolução”, eram elaboradas “a partir do *saber documental acumulado na época* (J. Frazer)” (ibidem, grifo nosso). Como exposto anteriormente, tal *saber documental* baseava-se em coleções (como as analisadas por Lidchi), nos relatos de conquista (como observado por Ortiz) e em aberrantes exposições que se pretendiam *estudos empíricos* de *espécimes humanos* recolhidos *in situ* e exibidos no que coloquialmente era chamado de *zoológicos humanos*.

3.2.2 Espetáculos Coloniais: as exposições de pessoas e a publicidade

As exposições de seres humanos eram realizadas dentro dos então denominados *espetáculos coloniais*, eventos que, além de promover expedições, eram espaços para troca de contatos e divulgação de produtos, tais como: “mostardas Coman, pneus Goodyear”, etc. (LIDCHI, 1997, p. 195). Era o início da formação da *memória internacional-popular*.

De acordo com Lidchi (idem), a primeira exposição contendo exibição de pessoas foi a Exposition Universelle, realizada em Paris em 1889, e a última aconteceu na Inglaterra, em Wembley, na British Empire Exhibition (1924-5). Pessoas de diferentes regiões e etnias eram

exibidas nos dioramas etnográficos que representavam aldeias “autênticas”, onde quem era exposto deveria “reencenar, para o público, suas vidas diárias” (ibidem, p. 196).

Mulheres, homens e crianças exibidas nessas circunstâncias eram classificadas como “exemplares autênticos de pessoas ‘primitivas’, ‘sobreviventes’ de outras histórias, genuínas ‘raças desaparecidas’ ou ‘degeneradas’” (ibidem). Eram organizadas conforme critérios geográficos ou, em alguns casos “de acordo com noções putativas de ‘relação’ entre elas, em termos evolutivos” (ibidem).

A enorme popularidade dessas exposições contribuiu para o discurso popular ainda dominante de que culturas não europeias são “sobreviventes ou selvagens” (ibidem).

Além da exibição de pessoas, outro fator que contribuiu enormemente para a consolidação desse imaginário sobre o *Outro* foi a publicidade, que operou como “um meio pelo qual o projeto imperial recebeu forma visual” (HALL, 1997, p. 240).

Através da publicidade, a casa da classe média vitoriana tornou-se “um espaço para a exibição do espetáculo imperial e a reinvenção da raça, enquanto as colônias – em particular a África – se tornaram um teatro para exhibir o culto vitoriano da domesticidade e a reinvenção de gênero” (MCCLINTOCK 1995, p. 34 apud HALL, 1997, p. 240).

O caso da venda e do consumo de sabão é um exemplo. Após 1890, com o surgimento da imprensa popular, as façanhas imperiais entraram também no mundo das classes trabalhadoras e a “produção de *commodities* [mercadorias] tornou-se ligada ao Império – a busca de mercados e matérias-primas no exterior, suplantando outros motivos para a expansão imperial” (HALL, 1997, p. 240). Como observa Anne McClintock no artigo *Soap and commodity spectacle*:

Antes do final do século XIX, a lavagem de roupas e de roupas de cama era feita, na maioria das famílias, apenas uma ou duas vezes por ano, em grandes lavatórios comuns, geralmente em público, em riachos ou rios (DAVIDOFF; HALL, 1992). Quanto à lavagem do corpo, não havia mudado muito desde os dias em que a Rainha Elizabeth se distinguiria pela frequência com que se lavava: “regularmente todos os meses se precisasse ou não” (apud HALL, 1997, p. 280).

No entanto, a partir da década de 1890, instaura-se a “obsessão vitoriana pelo algodão e pela limpeza”, não simplesmente como um reflexo do superávit econômico desses produtos, mas “[...] o fascínio vitoriano da classe média com corpos brancos e limpos e roupas brancas e limpas [...] provinha também dos reinos do ritual e do fetiche” (MCCLINTOCK apud HALL, 1997, p. 281).

McClintock ainda observa que o sabão emergiu comercialmente não no ápice do imperialismo, mas em um período

de iminente crise e de calamidade social, servindo para preservar, através do ritual fetiche, os limites incertos de classe, gênero e identidade racial em uma ordem social, que se sentia ameaçada pelos eflúvios fétidos das favelas, os arrotos de fumaça da indústria, da agitação social, da revolta econômica, da concorrência imperial e da resistência anticolonial. O sabão oferecia a promessa de salvação e regeneração espiritual através do consumo de mercadorias, um regime de higiene doméstica que poderia restaurar a potência ameaçada do corpo político imperial e da raça (In: HALL, 1997, p. 281).

Além dessa criação de um imaginário sobre as colônias na vida doméstica do império, houve também o processo inverso:

As commodities (e as imagens da vida doméstica inglesa) fluíram para as colônias; as matérias-primas (e as imagens da "missão civilizadora" em andamento) foram trazidas para o lar [colonial]. [...] A galeria de heróis imperiais e suas façanhas masculinas na 'África mais escura' foram imortalizadas em caixas de fósforo, agulhas, palitos de dentes, caixas de lápis, pacotes de cigarros, jogos de tabuleiro, pesos de papel, partituras. “[...] **Nenhuma forma pré-existente de racismo organizado havia sido capaz de alcançar uma massa tão grande e tão diferenciada de população**” (MCCLINTOCK, 1995, p. 209 apud HALL, 1997, p. 240, grifo nosso).

Como é possível notar, a produção de *commodities* para muito além de relações comerciais não é uma novidade dos anos 1990. E, embora os estudos de McClintock e Hall estejam focados nas relações entre Inglaterra e os países explorados por ela na África, o imaginário imperialista contribuiu para cunhar o conceito de Ocidente e para formação de estereótipos estigmatizantes da alteridade.

Adiante serão apresentadas algumas contribuições de artistas e intelectuais que durante os anos 1990 apresentaram perspectivas descoloniais para as representações da alteridade. Contexto no qual se encaixam as performances do La Pocha Nostra.

3.3 ANOS 1990 E A ALTERIDADE CULTURAL

No início dos anos 1990, como apontado anteriormente, nos EUA, há um *boom latino* e a arte fronteiriça se torna moda, acarretando, alguns anos depois, no *backlash*⁶⁵ da direita anglo-saxônica e “do mundo da arte chic” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 13) estadunidense que passam a demonizar o multiculturalismo. Como escreveu bell hooks em

⁶⁵ Reação forte e adversa de um grande número de pessoas, especialmente com relação a um desenvolvimento social ou político (fonte: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/backlash>).

1992: “o entretenimento atual é o espetáculo da colonização contemporânea, a desumanização e a falta de poder, onde a imagem serve como arma do crime” (p. 6).

A partir de 1992, que marca os quinhentos anos da chegada de Colombo na América, Gómez-Peña começa a experimentar o formato colonial de diorama criando “dioramas vivos (e agonizantes)” (GÓMEZ-PEÑA, 1999, s/p), interrogando sobre a forma como museus representam a alteridade cultural, do mesmo modo que artistas como Fred Wilson e James Luna.

Os trabalhos de Wilson e Luna são bastante relevantes para observar como as performances do La Pocha Nostra, nesse período, estão inseridas em um contexto artístico, social e político de manifestações engajadas em desestruturar visões normativas e estigmatizantes das alteridades, perpetuadas, especialmente, por instituições museológicas.

Nestor Canclini denomina os museus como “templos laicos”, chamando a atenção para uma função sutil dessas instituições: “construir uma relação de continuidade hierarquizada com os antecedentes da própria sociedade” (CANCLINI, 2013, p. 141). O estudioso argentino analisa como o Museu Nacional de Antropologia do México insere o patrimônio tradicional na moderna nação mexicana através de teatralizações, ritualizações e da “tensão entre monumentalidade e miniaturização, entre o arcaico e o recente” (ibidem, p. 184), dando “verossimilhança ao museu como cenário-síntese da nacionalidade mexicana” (idem, p. 185). O autor também cita o Louvre como um “programa iconográfico que dramatiza ritualmente o triunfo da civilização francesa” (ibidem, p. 46).

Lisa Corrin⁶⁶ observa como “os museus são lugares onde os sistemas de crenças sacrossantas são confirmados com base em hierarquias que valorizam uma cultura sobre outra” (1994, p. 1) e observa que a exposição *Mining the Museum*, realizada por Fred Wilson durante todo o ano de 1992 no Maryland Historical Society Museum (em Baltimore, Maryland, EUA), evidenciou “como o Maryland Historical Society se define e como essa auto definição determina qual história foi incluída (ou excluída) em sua narrativa da história de Maryland” (1994, p. 7).

Para realizar *Mining the Museum*, Fred Wilson teve acesso a toda a coleção e pôde reorganizar as peças com total liberdade. Wilson não trabalhou apenas com o *staff* do museu, “que já tinha uma visão formada sobre a coleção” (idem, p. 12), mas também com voluntários especializados em história Afro-americana, astronomia e museologia. O artista e sua equipe

⁶⁶ Professora Senior da Weinberg College of Arts & Sciences; diretora do Ellen Philips Katz e Block Museum of Art. Seu livro *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson* recebeu o prêmio George Wittenborn da North America Libraries Association em 1994 (fonte: disponível em: <<http://www.arthistory.northwestern.edu/people/faculty/affiliate-faculty/lisa-corrin.html>> .).

encontraram “novas e importantes informações sobre objetos que nenhuma equipe do museu tinha conhecimento” (ibidem).

Wilson transformou os métodos tradicionais de apresentar objetos em um ambiente de museu. Em suas mãos, a história real de um objeto tornou-se menos importante do que o seu potencial simbólico. Usando justaposição, redirecionamento, ironia e sua própria marca de humor idiossincrática, ele confrontou espectadores com poderosos usos simbólicos de artefatos históricos que os colocam em contextos totalmente novos⁶⁷.

O museu foi fundado em 1884 por historiadores amadores e naturalistas de famílias “distintas” de Maryland, com a missão de “coletar, preservar e estudar objetos e documentos relacionados à história do estado” (MARYLAND HISTORICAL SOCIETY ANNUAL REPORT apud CORRIN, 1994, p. 11), incluindo histórias de “colonização, escravidão e abolição” e “quaisquer fatos ou raciocínios que possam ilustrar a questão duvidosa da origem das tribos norte-americanas” (idem).

Enquanto Wilson “garimpava” a reserva técnica do museu, descobriu um instrumento de punição de mais de um século acomodado entre armários antigos, uma espécie de tronco para chibatadas. O tronco foi exposto diante de cadeiras vitorianas que datam de 1820 a 1896 (Figura 17). Importante recordar que a era vitoriana é um período de forte exploração imperial britânica, em que a publicidade e a venda de *commodities* contribuíram com a formação do imaginário colonial (tanto na colônia, quanto na metrópole) e com a criação de estereótipos estigmatizantes, como visto no tópico 3.1.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.mdhs.org/underbelly/2013/10/10/return-of-the-whipping-post-mining-the-museum/>>. Acesso em: dez. 2017.

Figura 17: Obra “Cabinetmaking, 1820-1960” de Fred Wilson.



Fonte: Art Museum Teaching⁶⁸.

A obra recebeu o título de Cabinetmaking, 1820-1960 [Marcenaria, 1820-1960] a data presente no título refere-se “ao século e meio de punições que duravam uma vida inteira” (MDHS Libray Dept., 2003, s/d).

Na coleção “Modes of Transport 1770-1910” (Figura 18), Wilson acomodou dentro de um carrinho de bebê um capuz branco da Ku Klux Klan “descoberto em uma casa em Towson e doado anonimamente”⁶⁹.

Fred Wilson e sua equipe reorganizaram os três pisos do Maryland Historical Society Museum e em sua fachada uma bandeira Pan-Africana, vermelha, verde e preta, pendia ao lado do logo oficial do museu, “anunciado para ‘outros’ públicos que ‘outra’ história agora estava sendo contada no interior” (CORRIN, 1994, p. 13).

⁶⁸ Disponível em: <<https://artmuseumteaching.files.wordpress.com>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.mdhs.org/underbelly/2013/10/10/return-of-the-whipping-post-mining-the-museum/>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

Figura 18: Obra “Mods of Transport 1770-1910”, Fred Wilson



Fonte: Visual Culture Art 218⁷⁰.

Outro artista que questionava a forma como os museus representam a alteridade cultural foi James Luna (Puyukitchum / Ipai / *Mexican American Indian*), residente na reserva indígena de La Jolla, em San Diego, Califórnia.

Luna faleceu em 2017 sendo um artista de renome internacional

com mais de 30 anos de experiência em exibição e performance, deu voz a questões culturais dos nativos americanos, buscando meios de comunicação inovadores e versáteis. Suas poderosas obras transformam espaços de galerias em campos de batalha, onde a audiência é confrontada com a natureza da identidade cultural, as tensões geradas pelo isolamento cultural e os perigos de interpretações culturais, tudo a partir de uma perspectiva indígena⁷¹.

Em 1992 realizou uma retrospectiva de dez anos de trabalhos que buscavam fugir dos ideais impostos pela visão anglo-americana do que é *arte indígena*, trabalhos que devem “parecer indígena” e cujo controle é feito pelo mercado: “se o mercado disser que um trabalho (meu trabalho) não parece “indígena”, então não vende. Se não vender, então não é indígena” (idem). A retrospectiva contava ainda com projetos de contação de histórias⁷², performances e instalações multimídia, sempre abordando a estereotipia e objetificação indígena.

Entretanto, um dos seus trabalhos mais emblemáticos, *The Artifact Piece* (Figura 19), foi realizado em 1987 e 1991⁷³. Nas duas ocasiões Luna exibiu-se em caixas de acrílico ao de

⁷⁰ Disponível em: <<http://visualculturelc.blogspot.com.br/2012/10/fred-wilson.html>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

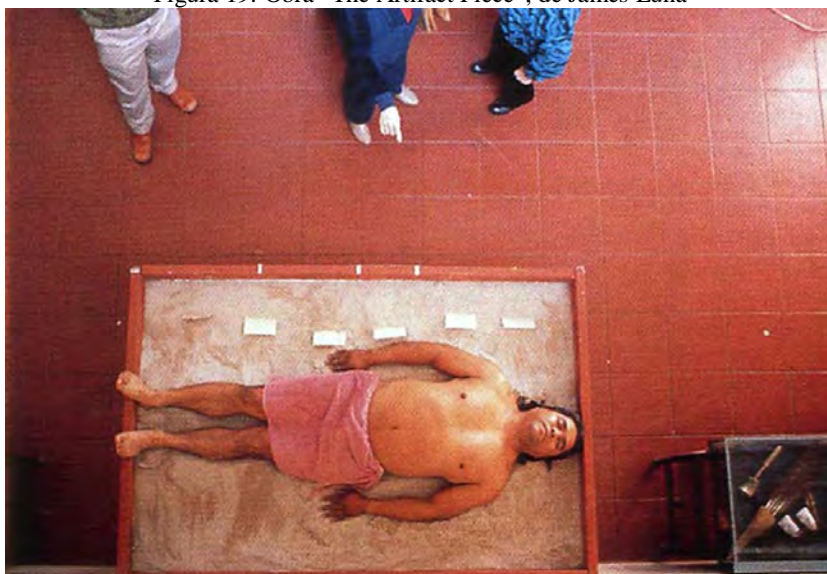
⁷¹ Disponível em: <<http://www.jamesluna.red/about-hayden>>. Acesso em: 17 dez. 2017.

⁷² Indian Tales, Centro Cultural de la Raza, San Diego, California; The Center for Contemporary Arts, Santa Fe, New Mexico; Banff Centre, Banff, Alberta, Canada; Indian Tales: Stories of Native People from the Rez and Cities, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Disponível em: <http://www.nmai.si.edu/exhibitions/emendatio/files/luna_bibliography.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2017.

⁷³ Realizadas no Museum of Man, em San Diego e no Museum of Harlem, em Nova York, respectivamente. Uma nova versão foi realizada em 2009 na DeCoy Gallerina, Real Face: James Luna: La Nostalgia: The Artifact, em que o artista se exibiu sobre uma mesa, em frete a projeções de imagens das ações de 1987 e 1991 e relava

outra contendo objetos pessoais de um indígena moderno: suas lembranças, diploma, papéis de divórcio, fotos, fitas K7, lembranças da faculdade. Objetos que contavam “uma história sobre um homem que estava na faculdade na década de 60, mas esse homem por acaso era nativo, e essa era a reviravolta”⁷⁴.

Figura 19: Obra “The Artifact Piece”, de James Luna



Fonte: Art & Thoughts⁷⁵.

James Luna se perguntava há muito tempo sobre a representação dos povos originários nos museus e todas elas remetiam ao passado:

[...] eram unilaterais. Nós éramos simplesmente objetos entre ossos, ossos entre os objetos, e depois assinados e selados com uma data. Nessa abordagem, você realmente não podia falar sobre alegria, inteligência, humor ou qualquer coisa que eu conheça que constituem nosso povo (idem).

Em 1992, Luna apresenta outra visão, mais ácida, sobre os povos indígenas nos anos 1990, justamente em um dos primeiros dioramas explorados por Gómez-Peña, na parceria apresentada no capítulo 1, em que ambos *performaram* *The Shame-man Meets El Mexican't at the Smithsonian Hotel and Country Club*, no Smithsonian Museum of Natural History, em Washington DC.

suas experiências Disponível em: <<https://imagesincontactzone.wordpress.com/about/repositioning-native-bodies/rebecca/>>. Acesso em: 17 dez. 2017.

⁷⁴ LUNA, James. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/james-luna-30545878/>>. Acesso em 17 dez. 2017.

⁷⁵ Disponível em: <<https://artandthoughtsand.files.wordpress.com/2011/11/artifact-piece.jpg>>. Acesso em: 17 dez. 2017.

No mesmo ano, Coco Fusco e Gómez-Peña exploraram o espaço e a simbologia do diorama para a performance *La Pareja en la Jaula* (1992) (Figura 20), também citada no Capítulo 2. A parceria que Gómez-Peña estabeleceu com Luna e Fusco marcam o início da criação de

‘museus vivos’ interativos que parodiam várias práticas coloniais de representação, incluindo o *tableau vivant* etnográfico, o Indian Trading Post, a loja de curiosidades fronteiriças, as vitrines pornôs e seus equivalentes contemporâneos. Essas performances/instalações funcionam tanto como um cenário bizarro para uma encenação contemporânea de "patologias culturais", quanto como um espaço cerimonial para as pessoas refletirem sobre suas atitudes para com outras culturas (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p. 24).

Figura 20: Gómez-Peña e Coco Fusco em *La Pareja en la Jaula*, no Museu Smithsonian de História Natural, em Washington, D.C.



Fonte: Multiple Journeys⁷⁶.

As questões de alteridade cultural vêm à tona nos anos 1990 tanto por uma perspectiva de hibridização das culturas, em que se celebram as quebras de fronteiras, ocasionadas pela recém-efetivada *mundialização*, quanto pelas reações xenofóbicas e racistas que eclodem no mesmo momento.

Como exposto no início do capítulo, o processo de mundialização que marca os anos 1990 se origina no início do século XX, conforme observa o sociólogo Renato Ortiz, mas se realiza somente após a Segunda Guerra, através da consolidação da indústria cultural, da mídia e das novas tecnologias de comunicação e de produção – que “incidem sobre as noções de tempo e de espaço” – fornecendo “a infraestrutura material para que o processo se

⁷⁶ Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/multiple-journeys>>. Acesso em: 19 abr. 2018.

consolide” (ORTIZ, 1994, p. 61-62). Ortiz observa a “modernidade-mundo” como uma civilização “desterritorializada” e “descentrada”, cuja “cultura-mundializada” é forjada por uma “memória internacional-popular”, baseada no consumo de objetos e expressões artísticas em escala mundial (ORTIZ, 1994).

As novas tecnologias de comunicação contribuíram para a proliferação de discursos sobre o ciberespaço como uma zona livre, sem corpo, cooperando com o discurso neoliberal de “livre comércio” (RIVERA, 2010, p. 103), o que na América do Norte teoricamente se efetivaria através do NAFTA. O acordo colocaria o México no Primeiro Mundo e os EUA em um novo momento transnacional de celebração de diferenças culturais, “acolhendo o México – e os mexicanos – como nação e povo dignos de parceria igualitária” (idem, p. 106).

Nyza Villaça observa quanto nos anos 1990 “a sofisticação da publicidade e do marketing faz da informação e da invenção de ‘estilos de vida’, fetiches/narrativas por meio dos quais indivíduos buscam se subjetivar. [...] A atitude fetichista se amplia num processo de identificação cultural” (VILLAÇA, 2007, p. 154).

A pesquisadora apresenta a “identidade turista” construída a partir de objetos que agregam valor social e não sentimental ao seu portador, e que operam como “um crachá, um “passaporte” que identifique o turista vencedor em qualquer lugar, situação ou momento da vida” (ibidem, p. 140).

Entretanto, para migrantes latinos, *chicanos* e nativos americanos essa realidade mostra-se bastante distinta. Mais próximos do outro polo da

hierarquia global emergente [...] [em que] se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm o direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – [...]. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam... (BAUMAN, 2005, p. 44).

O NAFTA, ao contrário do que se pregava, levou à militarização da fronteira México-EUA e ao ressurgimento do nacionalismo branco, um “novo nativismo” que criminaliza a migração mexicana e realça a “ameaça” cultural e política do México para os EUA (RIVERA, 2010, p. 106).

Porém, estratégica e simbolicamente, em 1º de janeiro de 1994, mesmo dia em que o tratado de livre comércio entrava em vigor, o EZLN – *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* – tomava as ruas de San Cristóbal de las Casas, em Chiapas, uma das regiões mais pobres do México e um dos principais pontos de turismo europeu. Naquele dia, “veio a público um exército de indígenas empunhando mais sonhos do que armas [...], cobriram seus

rostos com lenços vermelhos (*paliacates*) e gorros negros (*pasamontañas*) para se fazerem visíveis, e empunharam armas para que ouvissem sua voz” (FELÍCIO e HILSENBECK, 2008, p. 5).

Porém, não foram somente a disciplina e a organização (há dez anos os zapatistas silenciosamente planejavam a insurreição que, todavia, mantém seus territórios autônomos) os fatores essenciais para o sucesso da empreitada: o EZLN utilizou estratégias performáticas de excelente repercussão midiática, gerando enorme carisma em uma grande parcela da sociedade mundial, como observa Gómez-Peña: “desde o segundo dia do conflito eles colocaram tanta importância na encenação, nas conferências de imprensa e fotos teatrais, como em sua estratégia militar. [...] Um dos líderes, subcomandante Marcos, acabou por ser uma performance consumada” (1994, p.101):

Sua atitude grave, mas indiferente, adornada com um cachimbo e uma cartucheira *Zapata-style* com balas que não combinam com o modelo de sua arma, o tornou extremamente fotogênico. Sua persona, que era uma colagem cuidadosamente elaborada com símbolos revolucionários do século 20, figurinos e adereços emprestados de Zapata, Sandino, Che e Arafat, bem como de heróis cinematográficos como Zorro e o lutador mexicano “El Santo” (idem, p.102).

Além de tais táticas, em sua luta e resistência por autonomia e dignidade “a expressão mobilizadora do EZLN surgia como uma grande novidade, poética, antineoliberal e universalista [...]. A convocatória dos zapatistas não era apenas internacionalista, mas ‘intergaláctica’ – a ideia de uma totalidade em que as alteridades permanecem florescentes” (DI GIOVANNI, 2012, p. 33).

Na perspectiva do EZLN seres livres são os que vencem o medo, especialmente o medo do outro, do diferente, do desconhecido: gênero, geração, identidade, raça e outras realidades que, não porque são desconhecidas, deixam de existir (SUBCOMANDANTE MARCOS apud FELÍCIO; HILSENBECK, 2008).

As ideias de uma totalidade que abarca as alteridades e da conquista da liberdade pela superação do medo do outro se farão presentes nas ações realizadas pelo La Pocha Nostra e são a base das práxis do coletivo, tanto a *antropologia inversa* quanto a *ternura radial*. O início de tais práxis se dá na percepção de que era necessário provocar esse enfrentamento com o *outro*, com o medo e o desejo gerados por esse desconhecido, sendo assim, necessário criar um espaço protegido onde fosse possível abrir a caixa de Pandora e deixar “sair os demônios coloniais” (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p. 144) de dentro dos visitantes.

Desta forma, os templos institucionais, ou seja, os museus e galerias, mostraram ser os ambientes ideais para que o público pudesse se confrontar com os pavores e fetiches gerados pela alteridade cultural.

3.4 THE TEMPLE OF CONFESSIONS

Entre 1994 e 1996, Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña itineraram com a performance/instalação *Temple of Confessions*, que combinava o formato do diorama etnográfico com o dos dioramas religiosos encontrados em igrejas mexicanas coloniais.

Os dois performers, dentro de caixas de acrílico, se exibiam durante oito horas diárias como "santos do final do século" (idem, p. 135). Os visitantes eram convidados por Norma Medina e Michele Ceballos Michot para "confessarem" seus medos e desejos interculturais para os "santos". Quem desejasse tinha três opções: confessar em microfones colocados no genuflexório em frente às caixas (as suas vozes eram gravadas e alteradas em uma pós-produção, para garantir seu anonimato), ou, se eles fossem tímidos, podiam escrever suas confissões em cartões e depositá-las em uma urna. Se eles fossem extremamente tímidos, eles podiam ligar para um número 0800 (idem).

No altar principal da Capela dos Desejos (Figura 21), Roberto se apresenta como El Vato Pre-Colombiano, um membro sagrado de uma gangue realizando ações ritualizadas em câmera lenta. Seus braços e rosto estão pintados com tatuagens pré-colombianas intrincadas, e a parte superior do seu tronco está coberta com sangue e perfurada por tiros. Ele compartilha o espaço restrito da caixa de acrílico com 50 baratas, um iguana de quatro pés de comprimento [1,20m], e uma pequena mesa com dispositivos tecnológicos inúteis - uma lata de spray, um chicote, armas que parecem ser verdadeiras e aparatos para uso de drogas. Atrás dele está uma fachada de um "templo pré-colombiano", de aparência autêntica, feita de isopor (idem, p. 137-139).

Figura 21: Roberto Sifuentes, el Vato Pre-Colombiano e Michele Ceballos Michot como Freira Dominatrix, em *Temple Of Confessions*



Fonte: Intercultural Potergeist⁷⁷. Foto: Dirk Bakker.

Em frente a Roberto está o altar da Capela dos Medos (Figura 22), onde eu me sento em um vaso sanitário (ou uma cadeira de rodas) trajado como San Pocho Aztlaneca, um hiperexotizado "xamã de loja de curiosidades para turistas espirituais". Eu, literalmente, vestia minha identidade composta. Dezenas de lembranças turísticas e talismãs tribais de diferentes partes da América penduradas no meu traje "Tex-Mex Aztec". Eu compartilho minha caixa de acrílico com grilos vivos, animais empalhados (um galo e, às vezes, répteis variados), instrumentos musicais tribais, e uma pequena mesa cheia de artefatos que aludem a 'feitiçaria' (Na imaginação Anglo, o México está frequentemente associado a ritos pagãos e à sabedoria pré-industrial). [...] Uma elegante luz neon lavanda emoldura meu altar, dando-lhe uma aparência sofisticada e moderna (ibidem, p. 139).

⁷⁷ Fonte: <<http://interculturalpotergeist.tumblr.com/page/9>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

Figura 22: Gómez-Peña como San Pocho Aztlaneca em Temple of Confessions



Fonte: Intercultural Potergeist⁷⁸.

Além das capelas do medo e do desejo, duas ‘freiras’ performadas pela atriz Norma Medina e pela bailarina Michele Ceballos Michot ou pela performer Carmel Kooros, executavam “o duplo papel de guardiãs do templo e de ícones vivos” (ibidem, p. 141). Seus trajes de cena serão analisados no tópico 3.6.2 Moda fetiche como traje de cena.

Na sequência serão analisados os trajes de cena de Gómez-Peña e Sifuentes. Algumas referências das duas personas serão detalhadas mais minuciosamente, pois, como será visto, San Pocho Aztlaneca e el Vato Loco são figuras hibridizadas e transformadas e que permearam as performances posteriores do La Pocha.

3.4.1 San Pocho Aztlaneca – repetição e resistência nos trajes de cena

Temple of Confessions foi um dos mais ambiciosos projetos colaborativos até aquele momento (ibidem, p. 135) e parece ter sido a convergência de diversas ações realizadas anteriormente. A performance traz em si diversos elementos, sejam visuais ou conceituais, de ações realizadas anteriormente por Gómez-Peña e Sifuentes. Afinal, há dezesseis anos, pelo menos Gómez-Peña, vinha experimentando de diversas maneiras – seja com performances,

⁷⁸ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/9>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

poesia multilíngue ou publicações diversas, etc. – com temáticas e culturas da fronteira, a imigração e o preconceito, explorando os pavores e fetiches das relações entre latinos e anglo-saxões.

Percebe-se a formação do que Gómez-Peña denomina *archivos vivientes*, um acervo vivo constantemente revisitado cada vez que alguma estética ou materialidade voltam à tona, pois tem a expressividade necessária ou o apelo político ou a funcionalidade para solucionar uma demanda do projeto que se está por realizar.

Gómez-Peña afirma que em *Temple of Confessions* literalmente vestia sua “identidade criada” (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p. 139). Sua persona, San Pocho Aztlaneca, fazia referência direta à mitológica terra de Aztlán e ao *Movimiento Chicano*, tanto ao *Plan Espiritual de Aztlán* quanto à identidade chicana *pocha*, termo usado para denominar uma fruta que já está passada, ou alguém doente, mas utilizado de modo pejorativo com relação aos migrantes e seus descendentes.

É possível perceber como Gómez-Peña carrega consigo elementos utilizados desde os anos 80. As lembranças turísticas e talismãs presentes em seu altar ou mesmo nos trajes, remetem tanto ao templo móvel compartilhado com Emily Hicks em 1987, “criado a partir de lembranças pseudo-indígenas e kitsch religiosas” (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p. 19), quanto ao traje de Border Brujo, persona e performance criada em 1988. Embora Border Brujo, conforme Gómez-Peña, tenha recebido seu funeral performático em 1989, a figura foi um marco na vida pessoal e no trabalho⁷⁹ do performer, que viajou sem parar por dois anos, acompanhado de seu altar portátil e seus trajes feitos à mão, “compostos de objetos ‘pseudo-étnicos’, bugigangas turísticas e lembranças religiosas baratas” (idem, p. 21).

O vaso sanitário já havia aparecido como elemento performático em 1979 quando, em *Spanglish Poetry Reading in a Public Bathroom*, Gómez-Peña passou um dia completo em um banheiro lendo em voz alta um poema que descrevia sua jornada pelos EUA, tendo como audiência apenas pessoas que quisessem “urinar, defecar ou lavar suas mãos” (ibidem, p. 12). E, novamente, em 1992, na anteriormente citada *The Shame-man Meets El Mexican't at the Smithsonian Hotel and Country Club*, em que Gómez-Peña sentava-se em um vaso sanitário vestido como um mariachi em uma camisa de força, com um cartaz em volta do pescoço anunciando: "Costumava haver um mexicano dentro deste corpo" (ibidem, p. 26).

⁷⁹ Com *Border Brujo*, Gómez-Peña fez sua principal contribuição para o movimento de performance monólogo, lidando com a identidade fronteiriça, escrevendo um roteiro em inglês, espanhol, *spanglish*, *gringonol* e várias “robo-línguas” compostas (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p. 21).

O traje de cena de Gómez-Peña em *Temple of Confessions* traz elementos similares aos utilizados nas parcerias com Coco Fusco, os quais o performer já descreveu como fantasia⁸⁰ de “lutador Azteca de Las Vegas” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 12). Entretanto, nas diferentes versões de sua persona, Gómez-Peña utilizou como traje de cena uma vestimenta de *conchero*⁸¹, associada a outros elementos como luvas de courino preto com *spikes* e cocar composto de penas e *bottons* diversos, confeccionados pelo próprio performer (GÓMEZ-PEÑA, 2017b, s/p).

Em *Temple of Confessions*, Gómez-Peña segue explorando a visão mística sobre o corpo mexicano, não apenas a ideia anglo-saxônica do corpo indígena espiritualizado, mas também a visão romântica de mexicanos urbanos sobre sua ancestralidade. Nos trajes de cena das primeiras performances do coletivo Poyesis Genética, Gómez-Peña esboçou os primeiros traços dessa relação, que foram aprofundadas a partir de 1992.

A escolha de trajes de *conchero* conecta as versões das personas de Gómez-Peña com movimentos neonativistas existentes no México, conhecidos como *Mexicanidad* e *Nueva Mexicanidad*. Novamente, são temas com múltiplas camadas e que precisam ser analisados por diferentes pontos de vista. Por um lado, são movimentos que recebem críticas por “instilar projetos romantizados de espiritualidade, ou criar noções idealizadas de indigeneidade centradas nos mexicas”, porém, por outro lado, alguns aspectos desses movimentos operam “entre Xicanas/os” como “uma base ou ferramenta para a descolonização de Raza de todas as origens” (LUNA, 2011, p. 164).

Para o antropólogo mexicano Francisco de la Peña Martínez, o primeiro movimento, que também pode ser chamado de *Mexicanidad Radical*, fundado pelo advogado Rodolfo Nieva, surge e se desenvolve a partir dos anos 1950, inserido no contexto nacionalista pós-revolução mexicana e “sustenta um discurso sobre a mexicanidade e o neindianismo de corte hiperpolítico, integralista, xenófobo e antiocidental, um tipo de nacionalismo nativista radical” (2016, p. 60), enquanto a *Nueva Mexicanidad* está inserida no contexto de efetivação da mundialização do final do século XX. Fundada na década de 1980, também por um advogado, Velasco Piña, promove uma “abertura tolerante ao conjunto de tradições sagradas do planeta” (idem, p. 64), conectando-se com o movimento *New Age*:

⁸⁰ Para que não haja confusão entre os termos *figurino*, *traje de cena* e *fantasia*, esta é entendida como “vestimenta que reproduz o modelo de vestes de culturas ou épocas diversas, ou que representa objetos, ideias, figuras históricas, imaginárias etc., usada em certos rituais e festividades, especialmente no carnaval” (HOUAISS, 2001, s/p).

⁸¹ Os *concheros* preservam uma dança ritual de origem pré-hispânica e “formam parte de um culto religioso popular, um cristianismo sincrético em que se combinam símbolos do catolicismo com vestimentas, instrumentos musicais e objetos cerimoniais pré-hispânicos, [...] a palavra *conchero* provem de concha, um instrumento de cordas com que acompanham as danças” (MARTÍNEZ, 2016, p. 67).

A nueva mexicanidad é uma alternativa ideológica habilmente elaborada e dirigida a um público muito específico, o habitante das grandes megalópoles. Ela recicla engenhosamente a necessidade de experiências sagradas dentro de um meio urbano hostil e individualista (e, por definição, indiferentes à religião) com aspirações democráticas e do espírito de tolerância (igualdade entre os sexos, o movimento de 68) (ibidem, p. 66).

Martínez também observa que muitos grupos neomexicanistas estão inseridos em um contexto mundial, denominado por ele “turismo espiritual ou místico”, que realizam “rituais de purificação de rotas sagradas” do planeta (ibidem), o que remete diretamente a Border Brujo, o xamã de fronteira para turistas espirituais.

Outro aspecto importante que os grupos neoindígenas dividem é sua relação com a dança ritual pré-hispânica, em especial com a preservada pelos *concheros*, que ainda hoje mantém “a vestimenta de inspiração pré-hispânica e os penachos de plumas [...] as amarrações de sementes nos tornozelos, chamados de *codos de fraile* [literalmente, cotovelos de frade]” (ibidem, p. 69).

A dança *conchera*, também conhecida como dança Chichimeca ou dança Asteca, está ligada a um vasto sistema de danças tradicionais mexicanas. Em sua origem, o culto *conchero* era feito pela população indígena, mas paulatinamente passou a integrar “os camponeses e posteriormente a população marginal de origem urbana”, passando a “incluir cada vez mais setores da classe média e alta” (ibidem).

Além disso, os adeptos da *Nueva Mexicanidad* são tanto mexicanos quanto estrangeiros que buscam se aproximar de práticas xamânicas, especialmente as que Martínez distingue como *exochamánicas*, práticas que visam integrar alguns elementos do xamanismo tradicionais, recombinao-os com outros elementos que “possibilitam sua adequação às necessidades e expectativas dos não indígenas” (GALLINIER, 2011 apud MARTÍNEZ, 2016, p. 58) como, por exemplo, a não utilização de sacrifícios animais, pois muitos adeptos são vegetarianos, diferentemente das práticas *endochamánicas*, que se desenvolvem “no interior das comunidades indígenas e em função de seus próprios marcos simbólicos” (idem).

Assim, é possível observar como a persona que Gómez-Peña começa a desenvolver na parceria com Coco Fusco se transforma ao longo dos anos, carregando conceitos que eram, diga-se, embrionários no Coletivo Poyesis Genética, e que são posteriormente desenvolvidos em Border Brujo e sintetizados em San Pocho Aztlaneca, em *Temple of Confessions*, que, por sua vez hibridiza-se até transformar-se em el MadMex, em The Mexterminator Project, como será visto adiante, e, posteriormente no Chamán Travesti, como será visto adiante.

Desta forma, esse primeiro projeto do La Pocha Nostra, que se mostra uma convergência de diversas ações realizadas anteriormente por Gómez-Peña, evidencia a continuidade de um processo criativo que transcorre como a própria vida. Além disso, apresenta a permanência simbólica de ideias e temáticas que ainda e outra vez mais precisam ser questionadas e debatidas.

3.4.2 El Vato Loco: demonização/mercantilização da cultura chicana

As experiências com a percepção do medo causado pela alteridade Mexicana, bem como a estética de *stylized banditos*, apresentada em *Temple of Confessions* nos trajes de cena de Roberto Sifuentes, havia sido explorada por Gómez-Peña e companheiros em 1980 em *Mexiphobia: Post-revolutionary Situations*, em que eles apareciam em locais públicos vestidos como “traficantes típicos” ou caricatos imigrantes ilegais, mas que se comportavam de maneiras contraditórias aos estereótipos (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 13).

Roberto Sifuentes, em parceria com Gómez-Peña, havia explorado trajes da cultura *chicana* em outro momento de 1994, quando ambos se crucificaram em frente à ponte Golden Gate, em San Francisco, em protesto contra as políticas xenofóbicas do então governador da Califórnia, Pete Wilson, como visto no segundo capítulo.

Sifuentes, estadunidense de família latina, compunha seu traje com elementos do estilo urbano dos *vatos locos* (literalmente “caras loucos”): regata branca, camisa xadrez abotoada apenas no colarinho e *paliacate* (bandana) amarrada na testa. Porém, substituindo as tatuagens no rosto e braços por pinturas corporais que remetem às pré-colombianas.

3.4.2.1 Vatos e Pachucos

Os *vatos* são a versão dos anos 90 dos *pachucos* que durante décadas de 1930 e 1940 nos EUA foram a expressão da cultura chicana e da diáspora negra. Estão fortemente relacionados à cultura hip hop, principalmente com o rap, que se desenvolveu em Los Angeles, Califórnia.

A cultura *pachuca* emergiu nos bairros de El Paso, Texas, e nos anos 40 se dispersou por todo o sudoeste dos EUA, chegando até Chicago. Os *pachucos* se identificavam pela maneira de se vestir e pentear, “que exagerava excessivamente os traços da moda do momento” (GARCÍA, 2004, p. 197), como pode ser visto na Figura 23.

Figura 23: Trajes Pachucos



Fonte: Es Barrio⁸².

Nos tempos da segunda guerra, nos EUA, os *pachucos* foram demonizados pela imprensa anglo-americana e agressivamente perseguidos. No período, a indústria da moda *oficial* ditava o uso de peças sóbrias, com modelagem reta e uso de pouco tecido. Os trajes *zoot suit* – compostos de calças muito largas que afunilavam completamente nos tornozelos, longo casaco com grandes ombreiras, correntes de relógio de bolso e chapéu pandora – eram um símbolo de ostentação de poder, uma verdadeira afronta para a cultura anglo-saxônica.

Os *pachucos*, em sua maioria, eram nascidos nos Estados Unidos, mas “para os anglo-americanos o chicano personificava ‘um inimigo estrangeiro visível’, devido aos ânimos exacerbados pelo patriotismo” (ACUÑA, 1988, p. 255 apud GARCÍA, 2004, p. 199). Tanto que, em 1943, ocorreu o que se conhece como *zoot suit riot* (literalmente ódio ao *zoot suit*): ataques, perseguições e prisões de *pachucos* e *pachucas*, identificados pelos seus trajes inconfundíveis.

Os *zoot suits* podem ser considerados os avós dos trajes da cultura hip hop dos anos 1990, quando a influência *chicana* se fez mais presente, principalmente na cena *gangsta rap* (detalhada mais à frente), que se desenvolveu no lado Oeste dos EUA, especificamente em Los Angeles. Os *rappers chicanos* introduziram as roupas largas com calças com cavalo muito baixo, associadas à cultura *lowrider*, evidenciando que as culturas urbanas resistem ao passar das décadas.

A cultura *lowrider* é uma prática mexicano-americana que desde os anos 1950 “estiliza veículos (carros, motos e bicicletas) para que andem ao nível do chão; estes levam

⁸² Disponível em: <<https://esbarrio.com/trending/estilo-resistencia-pachucos/>>. Acesso em: 23 dez. 2018.

ilustrações, cores cromadas chamativas e outros elementos que deem destaque” (RODRIGUEZ, 2016, p. 77). Iniciou-se no pós-guerra, quando uma grande oferta de carros usados se apresentou como oportunidade para pessoas de baixa renda. Tais “veículos de ocasião serviram para que seus proprietários transcendessem os limites do território, do gueto ou do bairro” (MARTÍNEZ, 2011, p. 359).

3.4.2.2 *Los Cholos*

O *gangsta rap* tomou a cena no final dos anos 1980, quando o grupo N.W. A.⁸³ tornou o hip hop de Los Angeles internacionalmente conhecido ao relatar o cotidiano das periferias da cidade e a convivência da juventude com e entre gangues: “tráfico de drogas e mulheres (proxenetismo) e a violência intrínseca e explícita dessa vida. O hip hop, e especialmente o rap, se converteu no ‘canal de notícias’ das gangs da cidade” (RODRIGUEZ, 2016, p. 77).

As gangues mais legendárias de Los Angeles eram *The Bloods* e *The Crips*, compostas de afroamericanos; *Los Cholos*, formadas por chicanos, detentores e defensores do tráfico de cocaína e crack na zona leste da cidade; *La Mara Salvatrucha* (MS13) e *el Barrio 18*, ambas integradas por “homens e mulheres salvadorenos, guatemaltecos e hondurenos” (NATERAS DOMÍNGUEZ, 2007; DAVIS, 1990 apud RODRIGUEZ, 2016, p. 78).

Los Cholos desenvolveram “uma gestualidade e corporeidade inconfundíveis, uma de suas principais características é marcar todo seu corpo com tatuagens e representar com as mãos e os braços as iniciais do bairro a que pertence” (RODRIGUEZ, 2016, p. 78). As outras gangues, *Mara Salvatrucha* e *Barrio 18*, que se formaram posteriormente, também adotaram a mesma estética e gestualidade.

O surgimento das gangues em Los Angeles na década de 1980 se dá como consequência das políticas econômicas liberais do então presidente Ronald Reagan. Embora os investimentos de capital japonês e canadense tenham tornado a cidade de Los Angeles o “segundo polo financeiro do Círculo do Pacífico, pois, depois de Tóquio” (DAVIS, 1990 apud RODRIGUEZ, 2016, p. 76), projetos comunitários, de educação e reabilitação foram abandonados pelo governo e os espaços habitados pelas comunidades oriundas das diásporas latinas e africanas se converteram em bairros com falta de acesso à educação e a programas sociais, aumentando drasticamente os níveis de “pobreza, encarceramento, violência, drogas e gangues” (MCFARLAND, 2008, p. 22 apud RODRIGUEZ, 2016, p. 77).

⁸³ N. *With Attitude*, composto por Eazy E, Dr. Dre, Ice Cube, DJ Yella, MC Ren e Arabian Prince.

A juventude que integrava as gangues convivía com altos níveis de hostilidade entre si devido à “competição ao acesso aos escassos recursos que dispunham e a aceitação acrítica dos estereótipos racistas impostos pela cultura dominante” (RODRIGUEZ, 2016, p. 77), o que é bastante representativo pela música *La Raza*, do rapper Kid Frost, lançada em 1990 no álbum *Hispanic Causing Panic*. O imaginário oferecido por Frost se converteu em padrão para juventude chicana, tornando-se “uma identidade hipermasculina e heterossexual [...] que ressoa na audiência chicana androcentrista da cena *lowrider* e *chola*” (PEREZ-TORRES, 2006, p. 326). Esta cena é das mais fortalecidas na cidade ainda hoje” (idem, p. 78).

As culturas *chola* e *lowrider* foram maneiras de a juventude dos bairros latinos desenvolver uma estética própria “como reafirmação cultural e política frente à cultura anglo dominante” (ibidem, p. 77) (Figura 24).

Figura 24: Grupo de *cholos* e *cholas* nos anos 1990



Fonte: Civil Nation⁸⁴.

Porém, nos anos 1990 a apropriação de elementos do hip hop pela cultura hegemônica efetivou uma dupla operação que visava destruir simbólica e efetivamente a juventude periférica: ao mesmo tempo em que colocava em evidencia a cultura do gueto, vendia de volta para o gueto – e para as demais camadas da sociedade – a imagem monolítica das juventudes latinas e negras como delinquentes e traficantes de drogas. Foi este imaginário que Sifuentes explorou em sua persona, *el Vato Loco*, e em seus trajes de cena.

bell hooks, ao tratar da masculinidade negra falocêntrica no rap, traz uma importante observação que pode estender-se também à masculinidade latina de mesmo teor. Para hooks, tais representações “são evocadas quando os supremacistas brancos procuram aceitação

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.cvltnation.com/portraits-of-70s-80s-cholas-cholos-mi-vida-loca/>>. Acesso 23 dez. 2018.

pública e apoio ao assalto genocida sobre os homens negros, particularmente a juventude” (HOOKS, 1992, p. 109).

Essa imagem essencialista, usada como mais uma arma contra as juventudes negras e latinas, não abarcava as diversas experiências dos jovens de pele escura nos bairros periféricos. Assim, como alternativa à proposta *gangsta*, no início dos anos 1990, surgiu no café The Good Life, no bairro Crenshaw, o *Project Blowed*: um espaço de convivência e desenvolvimento criativo, especialmente do *Freestyle* que, “embora tenha sido um espaço claramente afro americano, alguns artistas da diáspora mexicana construíram suas carreira aí como 2Mex y Olmeca” (RODRIGUEZ, 2016, p. 78).

A pesar do machismo, vozes femininas negras também começam a se expressar em Los Angeles, como Medusa, the gangsta godness e Figures of Speech (embora existam várias rappers expressivas em diferentes regiões do país e do mundo). E, a partir dos anos 2000, vozes femininas chicanas, por meio de selos independentes, conseguiram também marcar a cena hip hop, como Guerrilla Quenz, Tenochtitlán e Cihuatl Ce y Fe (idem, p. 76).

3.4.3 El Vato Loco

Para a criação de sua persona em *Temple of Confessions*, Roberto Sifuentes se vale da estética dos *gangstas cholos*, *los vatos locos*, utilizando seus trajes de cena como forma de evidenciar as operações estereotipantes e genocidas. Assim, por baixo da camisa xadrez abotoada apenas no colarinho, levava camiseta regata branca com diversas marcas de tiro (Figura 25).

Sifuentes traz sobre a testa, amarrada na cabeça, uma bandana, que no México é chamada de *paliacate*, considerada pelo pesquisador Arnulfo Martínez como a característica mais elementar dos *cholos*, usada na testa “quase cobrindo os olhos” (MARTÍNEZ, 2011, p. 364).

Segundo o historiador Andrés de Castillo Sánchez, o *paliacate* é

um dos símbolos mais fortes da iconografia nacional mexicana, está intimamente ligado a mexicanidade, e vinculado com personagens históricos, trajes típicos, movimentos sociais. [...] Desde o traje *jarocho*, os de Oaxaca ou os do norte do país, todos levam o lenço *paliacate*. O movimento zapatista fez do *paliacate* um símbolo: todos os membros do grupo guerrilheiro cobrem o rosto com este vestuário (2016, p. 251).

Figura 25: Roberto Sifuentes em *Temple of Confessions*



Fonte: Intercultural Potergeist⁸⁵. Foto: Dirk Bakker.

A inserção dos *paliacates* na cultura mexicana é tão profunda que alguns estudos chegam a associar suas estampas com desenhos astecas, especialmente com a vírgula, “símbolo da palavra” (idem, p. 272). Porém, de acordo com outras pesquisas, inclusive a de Sánchez, a peça é de origem indiana. O pesquisador debruçou-se sobre a versão⁸⁶ que relaciona o tecido com um antigo povoado da costa de Coromandel, localizado no sudeste da Índia, então conhecido como Paliacate. Hoje, “devido à política de indianização dos nomes geográficos, a região se conhece por Pazhaverkadu” (ibidem, p. 252).

A história do *paliacate* faz com que a singela observação de Sánchez não possa ser mais precisa: “diria a avó mexicana: *el mundo, el mundo cabe en un pañuelo...*” (ibidem, p. 275).

Através da pesquisa de Sánchez é possível observar como os *paliacates* foram amplamente comercializados pela Ásia, Europa e Américas. Desta forma, se por um lado a peça está bastante relacionada à ideia de mexicanidade, por outro, também é parte de outras

⁸⁵ Disponível em: <<http://interculturalpotergeist.tumblr.com/page/9>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

⁸⁶ Uma das versões, presente na 22ª edição do *Diccionario de la lengua española*, define paliacate como “‘um tecido que se coloca no pescoço’ e a palavra vem do náhuatl *pal*, color, e *yacatl*, nariz, o que equivaleria a *nariz colorido* ou *cor no nariz*” (SÁNCHEZ, 2016, p. 251). A segunda definição associa o tecido ao Porto de Calicut, atual estado de Kerala, na costa sudoeste da Índia, cuja produção de têxteis foi exportada para a Europa através de navegantes portugueses a partir de 1498. De acordo com essa versão, o termo *paliacate* derivaria de Porto de Calicut, Palicut.

culturas americanas, como de algumas ilhas do Caribe⁸⁷ e da cultura estadunidense, tendo se tornado parte também do vestuário dos caubóis.

De acordo com o pesquisador Chris Gibson⁸⁸, os caubóis emergiram no sul e no oeste dos EUA entre 1860-1880, “como um tipo de trabalhador rural fronteiro, baseado nos *vaqueros* hispano-mexicanos que trabalhavam em fazendas de gado coloniais desde o século XVI” (2016, p. 736). Estes trabalhadores conduziam gado do México e do Texas para ferrovias que abasteciam os matadouros de Chicago. Inicialmente, suas roupas eram utilitárias, compostas de elementos de diversas origens, reunidas conforme as exigências do trabalho e a proteção do corpo naquele ambiente, e usavam a bandana para conter o suor. Quando umedecida, podia ser usada para refrescar o pescoço e cabeça. Também era utilizada para proteger boca e nariz contra a poeira⁸⁹. Esta imagem, do vaqueiro com o rosto tapado por uma bandana, tornou-se emblemática nos filmes de faroeste, sendo associada aos *fora da lei*, ícones de *outro* tipo de masculinidade.

Coloca-se *outro* tipo de masculinidade, pois, como observa Gibson, ilustrações de Frederic Remington feitas em 1880 para a Harper’s Weekly e o New York Journal foram a matriz das imagens romantizadas dos caubóis que criaram um modelo de masculinidade branca e atlética, traçado historicamente por “mecanismos visuais, de *marketing* e de *design* por meio dos quais um estereótipo se formou, uma reivindicação de autenticidade geográfica (‘ocidental’) e certa ‘aparência’ do traje foi institucionalizada” (GIBSON, 2016, p. 748).

No decorrer do século XX, as bandanas se popularizaram e foram usadas por donas de casa, mineiros, trabalhadores da construção civil e por membros da comunidade gay⁹⁰, tornando-se, nos anos 1980 e 1990, insígnia das aqui já citadas lendárias gangues de Los Angeles: *Crips*, *Bloods*, *Cholos*, etc.

Os *cholos* amarravam a bandana na testa, fazendo referência ao seu uso no trabalho no campo ou na construção civil, onde se utiliza o *paliacate* para conter o suor. Porém, o atavam quase cobrindo os olhos, “desta maneira para poder ver, deve-se levantar a cabeça, o que dá certo aspecto de desafio” (RODRIGUEZ, 2003, p. 39).

Outros elementos que também foram extraídos do universo de trabalhos prestados por imigrantes mexicanos e se tornaram símbolos da identidade *chola* também foram usados

⁸⁷ Nas ilhas de Guadalupe e Martinica são utilizados como parte do tocado tradicional das mulheres, e são chamados de *coiffure de Madras*, fazendo referência à região de Madrás, onde eram produzidos no século XIX, quando introduzidos no Caribe (SÁNCHEZ, 2016, p. 269-270).

⁸⁸ O pesquisador, que gentilmente cedeu seu artigo, integra o Australian Centre for Cultural Environmental Research, Department of Geography and Sustainable Communities, University of Wollongong.

⁸⁹ Fonte: <<http://libraries.ok.gov/wp-content/uploads/cowboy-gear.pdf>>. Acesso em: 7 abr. 2018.

⁹⁰ Fonte: <<https://www.customonit.com/history-of-bandanas>>. Acesso em: 9 abr. 2018.

por Sifuentes como traje de cena: as calças Dickiens, utilizadas na indústria (e nas penitenciárias) nas cores caqui, chumbo, verde ou azul (cor usada por Sifuentes), e as camisas de flanela xadrez Pendelton, “usadas para os trabalhos nas regiões frias” (idem).

A camisa xadrez, herança das imigrações escocesas, se tornou ícone da uber-masculinidade branca em 1914, quando o publicitário William Laughead personificou o folclórico e heroico lenhador Paul Bunyan em uma série de panfletos para a Red River Lumber Company⁹¹. O lenhador gigante é um “herói mítico dos campos de madeira nos Estados Unidos, um símbolo de grandeza, força e vitalidade”⁹². E, especificamente as camisas Pendelton, tornaram-se famosas em 1963, quando os Beach Boys as usaram na foto de cada um dos integrantes na capa do álbum *Surfer Girl*⁹³.

Por baixo da camisa xadrez, Sifuentes usava uma camiseta regata branca. A peça, inicialmente usada apenas como roupa íntima masculina, tornou-se um marco nos trajes da juventude negra após a Segunda Guerra para, posteriormente, após ser apropriada pela juventude branca, tornar-se um dos símbolos da rebeldia branca nos anos 1950 e da contracultura nos anos 1970. Porém, nos anos 1990, a camiseta, que já havia se tornado corriqueira, associada à simplicidade e à vida comum, assim, quando relacionada à contracultura do gueto ou *del barrio*, ou seja, à juventude *não branca*, é alvejada, baleada, seja por algum membro de outra gangue ou do Departamento de Polícia de Los Angeles.

A demonização da cultura hip hop, e especialmente dos trajes associados às gangues, está tão arraigada à cultura do estado da Califórnia, nos EUA, que o Departamento de Polícia de Los Angeles, em sua página oficial, tem um breve manual de *Como as gangues são identificadas*:

Estilos de roupas de gangues podem ser facilmente detectados por causa da maneira específica como os membros de gangues usam suas roupas. Dão preferência por usar calças folgadas ou “flácidas” ou ter bonés de beisebol virados em ângulo. Os membros de gangues geralmente preferem marcas específicas de sapatos, calças ou camisas. Por exemplo, algumas gangues gostam de usar camisas xadrez em azul, marrom, preto ou vermelho. Estas camisas são usadas frouxamente e para fora. Grafites de gangues, símbolos, mensagens ou nomes de gangues podem ser escritos ou bordados em jaquetas, calças e bonés de beisebol. Outros itens de identificação incluem fivelas de cintos com as iniciais das gangues, chaveiros, jaquetas com iniciais (jaquetas de times) e bandanas vermelhas ou azuis comumente chamadas de “trapos”.

⁹¹ Fonte: <<https://www.blueridgeoutdoors.com/magazine/december-2010/a-brief-history-of-plaid-shirts/>>. Acesso em: 9 abr. 2018.

⁹² Fonte: <<https://www.britannica.com/topic/Paul-Bunyan>>. Acesso em: 9 abr. 2018.

⁹³ Fonte: <<https://www.blueridgeoutdoors.com/magazine/december-2010/a-brief-history-of-plaid-shirts/>>. Acesso em: 9 abr. 2018.

Quantidades excessivas de roupas escuras ou uma predominância de roupas de uma cor, camisetas brancas e [calças] Levis com barras viradas para cima também são indicadores de possível envolvimento de gangues⁹⁴.

Nos elementos que compõem os trajes de cena de Sifuentes, pode-se notar a materialização das colocações de bell hooks sobre a mercantilização de determinadas masculinidades como via de justificar o genocídio da juventude condenada à marginalidade. Para além das gangues, os trajes *cholos* se tornaram uma cultura identitária juvenil, forma de resistência e desafio dos padrões hegemônicos racistas, que, por sua vez, constantemente se apropriam de seus símbolos para promover estereótipos cada vez mais marginalizantes.

Dentre tais estereótipos, portar tatuagens se destaca, embora após os recentes processos de gentrificação que vêm ocorrendo nos centros urbanos, esse panorama tenha se transformado (fruto também da mercantilização da alteridade). Entretanto, como declara Gómez-Peña “não é o mesmo para o CEO da Yelp se tatuar do que para um jovem negro ou mexicano. As implicações são muito diferentes”⁹⁵.

Práticas de pintura e modificação corporais são bastante antigas e estão presentes nas culturas mexicanas pré-hispânicas, como evidenciam carimbos de cerâmica, estatuetas, crânios, dentes e relatos de cronistas. Das práticas de adorno corporal pré-hispânicas é a única que não foi proibida, “pois a tatuagem, a escarificação e outras práticas foram proibidas durante a conquista por suas fortes conotações religiosas e associação com o poder político” (VELA, 2010, p. 22). A pintura corporal não tinha restrições sociais para seu uso, e nas cerimônias públicas “servia para identificar o papel que tinha cada um dos participantes” (idem).

Porém, se a pintura se restringia o rosto, “era um componente de um complexo simbólico maior em que também confluíam outros elementos do *atuendo*⁹⁶: roupa, tocados, *orejeras*, pingentes etc.” (ibidem, p. 34). Deste modo, guerreiros, governantes e sacerdotes possuíam pinturas específicas. Já como com respeito às representações de divindades, cada uma “contava com uma pintura facial de cores e desenhos específicos” (ibidem).

⁹⁴ Fonte: <http://www.lapdonline.org/get_informed/content_basic_view/23468>. Acesso em: 10 abr. 2018.

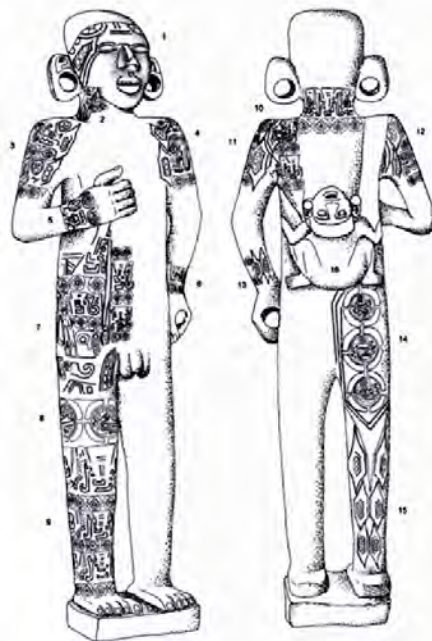
⁹⁵ Fonte: *The Tattooed Brown Body (Chronicle. 2007/updated up to 2016)*. Inédito cedido por Gómez-Peña para a pesquisadora.

⁹⁶ *Atuendo* poderia ser traduzido do espanhol como *traje*. Porém, como se refere a um traje específico de algum local, época ou ocasião, mas não chega a ser o que entendemos como um *traje típico*, decidiu-se manter a palavra em espanhol. Para melhor compreensão, alguns exemplos: *atuendo desportivo*, *atuendo de hippie*, ou ainda, as *regalias* usadas na Danza Mexica também podem ser denominadas *atuendos*.

Roberto Sifuentes termina de compor seu traje de cena com “tatuagens pré-colombianas intrincadas” (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p. 137), representadas por pinturas faciais feitas com traços negros abaixo dos olhos. Os desenhos remetem tanto aos símbolos presentes nos carimbos pré-hispânicos, que muito provavelmente⁹⁷ eram usados para pintura corporal, quanto às tatuagens usadas por diversas culturas mesoamericanas, especialmente as presentes na estatueta *Adolescente Huasteco*, “um dos melhores exemplos conhecidos do uso de tatuagem na época pré-hispânica” (VELA, 2010, p. 57) (Figura 26).

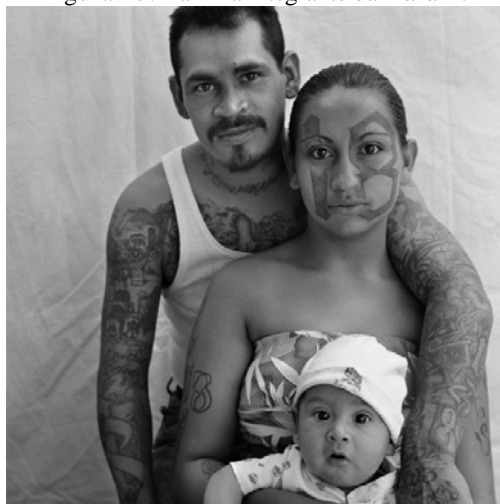
Entretanto, as pinturas faciais de Sifuentes também permitem fazer associações com as tatuagens faciais feitas como forma de identificação e pertencimento às diferentes gangues de Los Angeles (Figura 27). A substituição das tatuagens por *body art* pré-colombiana denota, por um lado, a perseverança secular dessas culturas, e, por outro, a permanência do ódio destinado a elas.

Figura 26: Desenho feito a partir da escultura Adolescente Huasteco



Fonte: STRESSER-PÉAN, 2016, p. 8.

⁹⁷ “A ideia mais generalizada é que *selo* e *pintaderas* se utilizavam para adornar o corpo, suposição baseada mais em uma dedução lógica que em evidência concreta, embora esta ausência de provas se justifique pelo fato de que o uso sobre a pele era efêmero por necessidade” (VELA, 2010, p. 46).

Figura 27: Família integrante da *Mara 18*

Fonte: “La Vida Loca” – documentário de Christian Poveda⁹⁸.

3.5 THE MEXTERMINATOR – 1997

Ao final dos anos 1990, a internet começava a se consolidar como meio de comunicação planetária. Em seu período inicial, acreditava-se que era um espaço verdadeiramente democrático, em que qualquer pessoa, independente de raça, cultura, classe ou gênero, pudesse participar. Porém, como observa Gómez-Peña, não havia *chicanos* no espaço virtual nos anos 1990:

E nós argumentávamos que os mapas sociais e culturais se reproduziam na internet e que a internet não era esse espaço utópico [...]. Que a internet era um espaço controlado por homens, preferencialmente anglo-saxões, do primeiro mundo, das classes sociais altas (GÓMEZ-PEÑA, 2017b, s/p).

Desta forma, artistas *chicanos* tiveram que se confrontar novamente com o *novo mundo*, dessa vez, da arte digital, ou seriam outra vez “deixados para trás” (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 155).

Desde 1994, Sifuentes e Gómez-Peña começaram a incorporar tecnologias digitais *in situ* em seus trabalhos com dioramas. O primeiro projeto foi realizado em parceria com James Luna na Diverse Works Gallery, em Houston, Texas, sob o título de *The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Curio Shop On The Electronic Frontier*.

Sifuentes captava imagens da performance na galeria e transmitia ao vivo pela internet. As pessoas que viam o *webcast* ou visitavam o site do projeto eram convidadas a enviar imagens, áudios ou textos que expressassem como elas achavam que os mexicanos, os

⁹⁸ Disponível em: <<https://i.imgur.com/Rm05BaJ.jpg>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

chicanos e os nativos americanos dos anos 90 deveriam se parecer, se comportar ou *performar*:

As respostas foram exibidas em monitores da galeria, manipuladas pelo *tecno-disc-jockey* Cyber-Vato [Sifuentes], e influenciavam as personas sempre em transformação criadas por James e eu. Também aceitávamos comandos verbais de pessoas do público, além de diretrizes enviadas por fax ou por telefone (idem, p. 39).

O sucesso da experiência provocou uma mudança radical no trabalho de Sifuentes e Gómez-Peña: as confissões por internet resultaram muito mais explícitas que as que haviam sido reunidas em performances ao vivo, como em *Temple of Confessions*. Os artistas decidiram manter o site "tecno-confessional" como uma fonte contínua de material de performance (idem).

3.5.1 *Ethno-cyborgs*

A partir de 1997, firmou-se parceria com a coreógrafa Sara Shelton Mann, com quem iniciaram *The Mexterminator Project*⁹⁹. Em 1998, Shelton Mann e Gómez-Peña realizaram juntos um projeto paralelo aos da Pocha que foi extremamente influente para o coletivo: a ópera *La Indian Queen*, realizada no Long Beach Opera House¹⁰⁰.

A ópera será detalhada nos estudos do *Museo de Identidades Fetiche*, no tópico 3.7.1, intitulado *La Indian Queen: ensaio para antropofagizar a cultura pop e digerir o multiculturalismo corporativo*. Porém, como alguns elementos cênicos e conceituais foram integrados a *The Mexterminator* em 1998, eles serão abordados na análise dos trajés de cena de Sara Shelton Mann.

Para iniciarem *The Mexterminator*, Shelton Mann, Sifuentes e Gómez-Peña aprimoraram o site confessional como ferramenta de *antropologia inversa*, e uma equipe de antropólogos e sociólogos “ajudaram a selecionar as confissões mais recorrentes e

⁹⁹ Nos diversos relatos e registros publicados por Gómez-Peña sobre as performances da Pocha Nostra há muitas variações de datas, de títulos e de parcerias. Utiliza-se a cronologia mais recente feita por Gómez-Peña (*Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (una cronología performática)*), publicada no catálogo da exposição *Guillermo Gómez-Peña Mexican [in]Documentado*, realizada no Museo de Arte Moderno da Cidade do México entre novembro de 2017 e abril de 2018. Entretanto, em *Dangerous Border Crossers: the artist talks back*, publicado em 2000, consta: “*El Mexterminator* estreou na Cidade do México em março de 1995 sob o título de *The Museum of Frozen Identity*. A coreógrafa de dança experimental que virou artista performática Sara Shelton-Mann apareceu comigo nessa peça e acabou se tornando um membro central da equipe” (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 42).

¹⁰⁰ Fundada em 1979, a Long Beach Opera é a mais antiga empresa produtora de ópera na região metropolitana de Los Angeles. Disponível em: <<https://www.longbeachopera.org/about-us>>. Acesso em: fev. 2018.

representativas, para que pudéssemos fazer um melhor uso do material, fonte da criação de nossos *cyborgs*” (GÓMEZ-PEÑA, 2017b, s/p).

O termo *cyborg* surge a partir das sílabas iniciais de *cybernetic organism* e foi cunhado pela NASA em 1963, publicado em um relatório sobre maneiras de adaptar o ser humano para o voo espacial tripulado. A filósofa norte-americana Donna Haraway (2009) conferiu uma dimensão política e conceitual ao ciborgue, definindo-o como “um híbrido de máquina e organismo, como uma criatura tão socialmente real quanto ficcional, a quem cabe habitar um mundo contraditoriamente natural e construído” (ALMEIDA, 2016, p. 40).

Na performance *The Mexterminator*, La Pocha passou a nomear suas personas como *ethno-cyborgs*: seres pertencentes a etnias *naturalmente construídas* por estereótipos diversos, pois as respostas mais recorrentes e emblemáticas recolhidas tanto dos confessores ao vivo quanto dos usuários da internet retratavam mexicanos e chicanos como ameaças, como relata Gómez-Peña:

invasores indestrutíveis e inimigos públicos do frágil senso coerente da identidade nacional da América, o que deu o título ao nosso novo projeto de *Mexterminator*, referenciando-se os assassinos robóticos sobre-humanos dos filmes de Schwarzenegger¹⁰¹ (2000, p. 40).

Vale lembrar que o furor da utopia da internet como espaço livre de fronteiras estava inserido nas políticas neoliberais que começavam a implementar reestruturações com forte impacto econômico e social, como o já citado NAFTA, acordo de livre comércio entre México, EUA e Canadá, que acarretou na militarização da fronteira México-EUA, no ressurgimento do nacionalismo branco e no aumento do medo anglo-saxônico de uma invasão cultural. O que levou, por exemplo, a Califórnia a aprovar a *Proposition n° 187*, uma iniciativa que “buscava negar a imigrantes indocumentados serviços básicos de saúde e educação” (RIVERA, 2010, p. 114).

Desta forma, as personas de *The Mexterminator* foram criadas a partir de metamorfoses e hibridizações de San Pocho Aztlaneca e el Vato Loco, de *Temple of Confessions*. O objetivo era proporcionar ao público uma “antropomorfização estilizada de seus próprios demônios pós-coloniais e alucinações racistas, uma espécie de *poltergeist* transcultural” (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 42).

¹⁰¹ Arnold Schwarzenegger, esportista, ator e político austríaco radicado nos EUA. Foi o mais jovem ganhador de competições de fisiculturismo, recebendo o título Mr. Universo em 1967. Em 1984, protagonizou o suspense de ficção científica de James Cameron, *O Exterminador do Futuro*. Foi governador da Califórnia entre 2003 e 2010. Fonte: <<http://www.schwarzenegger.com/bio>>. Acesso em: 14 ago. 2017 (tradução nossa).

Além disso, a revolução tecnológica do final do século XX trouxe para o centro das artes experimentais os debates sobre o corpo humano e sua relação com as novas tecnologias. As opiniões se polarizaram, tendo de um lado os que acreditavam na “arte da máquina” e no desaparecimento do corpo, “sua substituição por mecanismos digitais ou robóticos” (idem, p. 38), e de outro aqueles que acreditavam que o corpo, embora arcaico e “obsoleto”, ainda poderia permanecer central no evento artístico, “se física e perceptivelmente aumentado com próteses” (ibidem).

Um dos expoentes dessa relação corpo/tecnologia dentro da arte da performance é o artista australiano Stelarc (Figura 28), que “explora arquiteturas anatômicas com construções corporais aumentadas e estendidas”¹⁰² partindo do princípio de que o corpo humano *puro* nunca existiu, e a evolução do *homo sapiens* se deu pela relação corpo/tecnologia.

Figura 28: Stelarc com próteses ciborgues



Fonte: Digital 21¹⁰³.

As práticas de Stelarc estabelecem íntima relação com a noção de transumanismo, que “defende e acredita na capacidade de o homem [sic] se superar através do desenvolvimento científico e tecnológico” (JALES, 2011, p. 43).

¹⁰² Stelarc “examinou visualmente e ampliou acusticamente seu corpo, fazendo três filmes do seu interior. Entre 1976 e 1988 completou 26 performances de suspensão corporal com ganchos na pele. Ele usou instrumentos médicos, próteses, robótica, sistemas de Realidade Virtual, Internet e biotecnologia para projetar interfaces íntimas e involuntárias com o corpo”. Disponível em: <<http://stelarc.org/?catID=20239>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

¹⁰³ Disponível em: <<http://www.digiart21.org/art/electric-stimulus-to-face>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

Stelarc utilizou o próprio corpo como suporte, implantando próteses “desenvolvidas através da mais avançada técnica” realizando a união entre o biológico e o tecnológico que “resulta numa identidade híbrida, monstruosa, *ciborgue*” (idem, p. 6).

Chris Hables Gray, ao abordar as implicações políticas das performances de Stelarc, observa: “com base em considerações estéticas, sua arte modifica diretamente as normas éticas e políticas e recupera o direito do indivíduo (ou pelo menos o do artista) ao seu próprio corpo” (GRAY, 2002, p. 185 apud JALES, 2011, p. 7).

Porém, para artistas de performance “*chicano*/latino e outros artistas de cor [sic] politizados interessados em novas tecnologias” (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 38), tal *direito* é negado devido à inacessibilidade aos recursos financeiros e tecnológicos disponíveis a Stelarc.

Desta forma, Gómez-Peña e Sifuentes se debruçaram sobre tais questões e passaram a construir *cyborgs culturais*, “um pastiche de diferentes fontes culturais que gera um novo arquétipo híbrido” (GÓMEZ-PEÑA, 2017b, s/p). Assim, Gómez-Peña desenvolve o conceito de *tecnologias poéticas*: “refiro-me às tecnologias inúteis com propósitos estritamente estéticos ou rituais. A ideia básica é: se como *chicanos* não temos acesso às novas tecnologias, temos então que imaginá-las” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p).

Assim, como relata Gómez-Peña, criaram tecnologias “construídas na garagem, ou na casa da minha tia ou na oficina mecânica da esquina, mas que a distância, pareciam tecnologias reais, e quando você se aproximava, descobria que eram tecnologias inúteis” (GÓMEZ-PEÑA, 2017b, s/p), como pode ser visto na Figura 29. Foi a partir de tais ferramentas, somadas às indicações do público sobre trajés, *props* e comportamentos, que La Pocha Nostra desenvolveu os *ethno-cyborgs* de *The Mexterminator*, projeto que realizaram por três anos.

Figura 29: Andres Serrano, Gómez-Peña, Pilar Cano e Roberto Sifuentes



Fonte: Intercultural Poltergeist¹⁰⁴.

3.5.2 *The Mexterminator Project: ethno-cyborgs da memória internacional-popular*

Diferentes versões de *Mexterminator* foram realizadas, variando conforme condições técnicas e financeiras, bem como de acordo com as cidades e países em que foram feitas. Uma das versões mais ambiciosas foi realizada no SOMArts Cultural Center, espaço que ocupa um antigo armazém em São Francisco, onde se instaurou um clima de *techno-rave*, cuja iluminação e fumaça transformavam o galpão em uma locação de *Blade Runner*¹⁰⁵ em Tijuana.

Três dioramas simultâneos eram ocupados por Sara Shelton Mann, Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña. Seus *ethno-cyborgs* performavam em seu *habitat natural*, plataformas equipadas com “engenhocas e objetos apropriados a cada espécime”, nas quais *performavam* “contra um cenário de imagens projetadas que compõem uma história condensada de estereótipos mexicanos da televisão, de filmes e desenhos animados americanos” (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 43).

A projeção – um documentário fictício, de autoria do cineasta Gustavo Vazquez¹⁰⁶, em preto e branco que tratava “da Segunda Guerra EUA/México” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p.

¹⁰⁴ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/11>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

¹⁰⁵ *Blade Runner*, filme de 1982 e remontado em 1993, é um clássico de ficção científica dirigido por Ridley Scott, livremente inspirado no livro de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Grafton Books, 1973). Retrata a caça aos replicantes, androides que “são cópias tão perfeitas do ser humano que mal se distinguem dele, imagens que se tornam tão ameaçadoras que é indispensável ‘retirá-las’, ou seja, eliminá-las” (GRUZINSKI, 1994, p. 11).

¹⁰⁶ Gustavo Vazquez explora estudos visuais transculturais e design de vídeo. Seu interesse em “questões sobre fronteira e identidade o levou a uma série de trabalhos independentes e colaborativos. Sua experiência de atravessar fronteiras deixou uma marca que oferece uma perspectiva pessoal e acesso a projetos etnográficos

43) – intercalava cenas de filmes estadunidenses que propagavam referências icônicas da branquitude do *american way of life* dos anos 1950 com imagens de filmes de ação dos anos 1980, em que sociedades pós-apocalípticas se digladiam em arenas desérticas usando carros *lowriders*. Além disso, utilizou-se um objeto de cena extraído da ópera *La Indian Queen*¹⁰⁷: um enorme sapato de salto vermelho motorizado que cruzava o espaço.

3.5.3.1 La Mariachi Travestite

Sara Shelton Mann é *performer* e coreógrafa. Atualmente, sua arte é parte de seu “trabalho de cura e engajamento político: destina-se a revelar e transmitir a história de nossa humanidade coletiva - nosso potencial de excelência, nosso perigo - em um tempo de mudança global, caos e transformação de paradigmas”¹⁰⁸.

Colaborou com La Pocha Nostra em *The Mexterminator Project* e *BORDERscape 2000*, projetos nos quais performava com La Mariachi Travestite, uma persona que debate a apropriação cultural latino-americana por parte dos anglo-saxões.

Nos anos 1990, a exploração da alteridade pela cultura pop levou ao que la Pocha denominou de *mainstream*¹⁰⁹ *bizarro*, como está detalhado na análise do *Museo de Identidades Fetiche*. Entretanto, importa mencionar que, no período, símbolos identitários de culturas como o hip-hop e de comunidades chicanas – ou seja, trajes, penteados, *body art* – passaram a ser consumidos em massa. Assim, aos integrantes da Pocha parecia urgente apontar que há diferenças entre intercâmbio cultural e apropriação.

No livro *Dangerous Border Crossers*, Gómez-Peña observa que o “travestismo cultural está no centro da cultura continental americana” (idem, p. 170), e cita alguns europeus que viveram no México durante a colonização, se casaram com indígenas, se tatuaram, fizeram escarificações e morreram nas mãos dos espanhóis, “se tornaram nativos no final das contas” (ibidem). Claro que o performer se refere a exceções entre os invasores e estupradores escravocratas que realizaram o processo colonizador das Américas, mas o fato é

contemporâneos. Em muitos aspectos, seu trabalho reflete tanto uma base enraizada na negociação da polaridade entre as culturas. Em seu trabalho, encontramos uma fusão conceitual das realidades opostas em classe, cultura, linguagem, integrando diversos elementos para ilustrar os paradigmas marginal e dominante”. Fonte: <http://film.ucsc.edu/faculty/gustavo_vazquez>. Acesso em: 12 fev. 2019.

¹⁰⁷ Como mencionado, em 1998, Sara Shelton Mann e Gómez-Peña realizaram juntos um projeto paralelo aos da Pocha que foi extremamente influente para o coletivo: a ópera *La Indian Queen*, realizada no Long Beach Opera House. O trabalho está detalhado no tópico 2.7.1 *La Indian Queen*: ensaio para antropofagizar a cultura pop e digerir o multiculturalismo corporativo.

¹⁰⁸ Fonte: <<https://www.sarasheltonmann.org/about/>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

¹⁰⁹ “Ideias, atitudes ou atividades compartilhadas pela maioria das pessoas e consideradas normais ou convencionais” Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/mainstream>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

que muitos aspectos de diversas culturas americanas são frutos de interações culturais entre europeus, indígenas e africanos.

É importante ter isso em conta como argumento para desarticular ideias de pureza que a branquitude tem sobre si. Porém, esse mesmo argumento costuma ser utilizado para justificar apropriações culturais: o consumo de símbolos identitários. Ao transformá-los em mercadoria, nossa sociedade contemporânea de consumo esvazia seu poder simbólico de resistência, e incute no imaginário coletivo um apaziguamento das diferenças sociais.

La Pocha buscou debater tais questões abordando o “travestismo cultural [...] de forma não preconceituosa, nem de modo moralmente correto” (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 169), sabendo que “não é o mesmo cruzar a fronteira do norte para o sul do que do sul o norte, e não é o mesmo para um mexicano representar um anglo como é para um anglo representar um mexicano” (idem).

Para tanto, Shelton Mann performava utilizando seu próprio corpo, seus traços de anglo-saxã e trajes de cena que compunham uma *mariachi* fetiche. O traje de cena e o diorama de Shelton Mann remetem a performances anteriores do próprio Gómez-Peña (Figura 30), como se a performer tivesse como ponto de partida para suas ações realizar um cover de performances do fundador da Pocha, tais como *The Shame-man Meets el Mexi-can't at the Smithsonian Hotel and Country Club*, feita com James Luna no Museu Smithsonian de História Natural, em Washington, D.C., ou a crucificação de Gómez-Peña e Sifuentes em frente à ponte Golden Gate, em San Francisco.

Figura 30: Sara Shelton Mann como La Mariachi Travestite, Gómez-Peña como el MedMex e Sifuentes como Cyber Vato



Fonte: acervo La Pocha Nostra.

Em seu diorama, Shelton Mann dispunha de um vaso sanitário branco localizado em frente a uma cruz de madeira, (Figura 31) que no topo tem uma câmera de vigilância, e, acima dela, um letreiro luminoso onde correm dizeres como: “*La cultural travestite (Femme Gringolandis) – As seen in ‘La Novia del Mariachi’ and ‘Natural Born Asesinos’*”¹¹⁰.

Figura 31: Sara Shelton Mann em seu diorama como La Mariachi Travestite.



Fonte: acervo La Pocha Nostra.

Como traje de cena Sara Shelton Mann (Figura 31) usava jaqueta curta estilo bolero, minissaia e *sombrero* negros de mariachi, com bordados brancos, em conjunto com um top preto bordado com lantejoulas brancas, pretas e vermelhas e aplicação de pingentes, scarpins e meia arrastão pretos e um bigode postiço com aspecto de loja de fantasias baratas. Em outro momento do registro analisado, usa como traje de cena uma peruca de *canecalon* branca, cacheada até os ombros, óculos pretos e o cocar confeccionado por Gómez-Peña e usado em San Pocho Aztlaneca.

¹¹⁰ Fonte: <<http://hdl.handle.net/2333.1/wpzgmsnj>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

2.5.3.2 El Cyber-Vato

Roberto Sifuentes iniciou as performances de *The Mexterminator* com os trajes *shooted cholo style*: camiseta regata branca “perfurada” por tiros, bandana amarrada na testa e as pinturas faciais pré-hispânicas, agregando componentes eletrônicos, como microfone *headset*, cabos, tomadas etc., como foi possível verificar na Figura 29.

Em outros registros, é possível acompanhar as metamorfoses do *ethno-cyborg* de Sifuentes, cujos trajes de cena passaram incorporar também as então novas tecnologias têxteis, substituindo a regata branca por um *body* de neoprene preto. Substitui a calça Dickiens azul por calça preta com cinto com grande fivela metálica. Porém, mantém a referência à cultura *chola* através da bandana, e os componentes eletrônicos e os desenhos pré-colombianos no rosto, como é possível ver na Figura 32.

Figura 32: Roberto Sifuentes como el Cyber-Vato



Fonte: acervo La Pocha Nostra

3.5.3.2 El MadMex

Gómez-Peña *performava* como um “super-herói imigrante ‘El MadMex’, um Tex-Mex Shaman transgênero” (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 45), fazendo também referência às culturas chicanas, seja no traje de cena ou nos objetos usados em seu *habitat*, como a cadeira de rodas *lowrider* “feita por encomenda, com para-lamas cromados e um assento feito de pele falsa de leopardo” (idem).

Como traje de cena, os registros também permitem acompanhar as transformações, especialmente a transgressão de gênero da sua persona. Em alguns registros (como na Figura 33) é possível vê-lo usando o peitoral do traje de *conchero* de San Pocho Aztlaneca, as luvas de couro sem dedos com *spikes* prateados, acompanhado de corset de renda preto, acrescentados de colete customizado com *bottons* e *patches*, que podem ser vistos tanto como herança de Border Brujo, quanto como referência aos coletes usados por gangs no início do movimento hip hop. Veste calças de couro preto, bota *vaqueras*, cinto de couro bordado, adorno de miçanga na testa, óculos de sol New Wave, e chapéu *vaquero* com longas tranças postiças, sobrepostas aos seus próprios cabelos trançados.

Figura 33: Gómez-Peña como el MadMex descansando durante intervenção pública em Manhattan.



Fonte: acervo La Pocha Nostra.

Em outros registros (como a Figura 34), o peitoral de *conchero* desaparece, dando lugar a um colar de ossos, o colete de gangue é substituído por um colete de pelúcia de leopardo, sendo mantida a calça de couro preto. Em outras imagens da performance, a calça de couro é substituída por uma saia de *aguayo* em que predominam as cores verde, vermelho

e branco (cores da bandeira mexicana), sobreposta pelo cinturão de *conchero*, em conjunto com o corset de renda preto. Gómez-Peña alterna o usar seus cabelos trançados ou soltos, com chapéu de vaqueiro e/ou óculos *New Wave*.

Figura 34: Gómez-Peña El MedMex.



Fonte: Intercultural Poltergeist¹¹¹.

3.5.4 *The Chicanos Exterminators*

Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña contavam também com as próteses robóticas, as tecnologias poéticas de fundo de quintal, mencionadas anteriormente, feitas com equipamentos ortopédicos ou componentes eletrônicos (Sifuentes) associadas a armas futuristas compradas no camelô e pintadas de prata (Gómez-Peña), mas nenhum dos dois deixam de utilizar itens *primitivos*.

A presença de tais elementos nos trajes de cena, materializados em colares de ossos feitos de plástico, pelúcias de leopardo e pinturas corporais que remetem às tatuagens pré-hispânicas, possibilitam pensar em duas operações: primeiramente, na recorrente relação estabelecida pela cultura hegemônica do primitivo com o *Outro*, e, em segundo lugar, na associação com o darwinismo social.

A primeira operação está relacionada ao que observa bell hooks sobre uma das características do multiculturalismo dos anos 1990, quando a cultura dominante exige “que o Outro seja oferecido como sinal de que a mudança política progressiva está ocorrendo [...]”.

¹¹¹ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/11>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

[Então] O Outro reconhecido deve assumir formas reconhecidas” (HOOKS, 1992, p. 26). Uma dessas formas diversas vezes se manifesta através da narrativa cultural baseada no estereótipo do *primitivo*, que “está ligada às concepções ocidentais brancas do Outro escuro, não a um questionamento radical dessas representações” (idem), concepções estas anteriormente citadas no início do capítulo e também na análise do traje de *conchero* de San Pocho Aztlaneca, que relacionam o *primitivo* à diversidade, ao pluralismo, misticismo e alternativas sustentáveis de vida, mais conectadas à natureza.

Por outro lado, o uso desses elementos em justaposição com as próteses robóticas, que remetem às noções transumanistas de interação corpo/máquina como uma nova escala evolutiva da espécie humana, tanto materializam quanto criticam o darwinismo social que coloca a humanidade dentro de uma linha de evolução que vai do selvagem ao ciborgue, que evolui dos nativos americanos às civilizações europeias, colocando uma vez mais a América como “a infância da humanidade”¹¹².

Como observa Lysa Rivera¹¹³, a metáfora do *cyborg* é de enorme eficácia simbólica para a articulação das experiências *chicanas* cuja imagem é construída por meio de diversos produtos culturais que formam a memória internacional-popular da modernidade no mundo. Esses produtos são produzidos e vendidos pela indústria do medo e pela cultura pop, e distribuídos pelos meios de comunicação de massa.

Na análise de Rivera, o *CyberVato* de Sifuentes faz clara referência aos “replicantes”, os “sedutores humanoides de *Blade Runner* [...] *cyborgs* concebidos para servir seus homólogos humanos ricos” (idem, p. 115). Vale lembrar que o filme se passa em Los Angeles, no ano de 2019, e, segundo a pesquisadora, esses personagens “são os mais brancos da película” (idem, p. 116) e “sugerem mais uma vez uma profunda ansiedade sobre o declínio da maioria branca em uma Los Angeles desenfreadamente multicultural” (ibidem, p. 116).

Rivera observa que, da mesma forma que os replicantes de *Blade Runner*, os *ethno-cyborgs* do *La Pocha Nostra* aparecem como “Outros marginalizados e (literalmente) fabricados, também são uma pessoa socialmente criada, uma construção de imagens das confissões e da cultura visual [estadunidense], que são ‘refratadas’ através da performance de Gómez-Peña” (idem, p. 120).

¹¹² Stuart Hall, em *The West and the Rest* (1992), no tópico “No começo todo o mundo era América” analisa como se deu a construção desse pensamento.

¹¹³ Professora associada do Department of English Western, Washington University.

Gómez-Peña constrói o corpo de sua persona a partir da figura do *Exterminador do Futuro*, personagem de Schwarzenegger que, segundo Claudia Springer, conforme também aponta Lysa Rivera, forneceu imagens de uma “‘masculinidade de solidez rochosa’ para amenizar as ansiedades do sexo masculino que surgiram em resposta aos movimentos feministas das décadas anteriores” (1996, p. 110 apud RIVERA, 2010, p. 113). Talvez não por coincidência, Schwarzenegger tenha sido governador da Califórnia anos depois.

Figura 35: Arnold Schwarzenegger



Fonte: Disponível em: <<http://www.bobaedream.co.kr>>.

No mesmo sentido de Springer caminha a análise de Richard Dyer sobre filmes hollywoodianos protagonizados por fisiculturistas (como Schwarzenegger, Figura 35). Dyer observa que, antes de 1980, era raro um homem branco seminu em uma ficção popular. Em galerias, nos esportes e na pornografia essas imagens eram recorrentes, “mas o cinema, a principal forma narrativa visual do século XX, apenas o fez em casos particulares” (1997, p. 146). Até esse período, “mesmo em videoclipes da Madonna” (idem), o que se via eram corpos não-brancos¹¹⁴.

¹¹⁴ Dyer opta por usar o termo “não-branco” ciente das implicações e justifica que no “contexto atual de tentar ver a especificidade da branquira [...] fazer uma referência tão ampla a uma categoria tão generalizada, às vezes é necessário. Eu optei pelo termo não-branco. Isso é problemático por causa da negatividade, como se as pessoas que não são brancas apenas tenham identidade em virtude do que não são. Não é um termo que eu gostaria de ver usado em outros contextos. No entanto, as duas alternativas mais comuns representam maiores problemas para os meus propósitos. “Negro”, o termo preferido por muitos teóricos e ativistas, tem duas desvantagens.

Dyer percebe que, embora o homem branco tenha sido o centro das atenções na cultura ocidental, por muito tempo expor seu corpo nu era fragilizá-lo e desprestigiá-lo. Deixá-lo nu era deixá-lo vulnerável não só por estar exposto a intempéries, mas principalmente no sentido social: “as roupas são portadoras de prestígio, especialmente de riqueza, status e classe, estar sem elas é perder o prestígio. A nudez também pode revelar as insuficiências do corpo em comparação com os ideais sociais” (ibidem).

Desta forma, foi preciso, literalmente, que se construíssem corpos brancos rochosos através do fisiculturismo, criado por meio de revistas especializadas uma conexão com a beleza masculina clássica greco-romana (ibidem, p. 148).

O estudioso britânico analisa três ciclos de filmes¹¹⁵ e observa como paulatinamente se foi construindo um imaginário de heróis brancos (porém bronzeados, outro símbolo de distinção da branquitude) como Tarzan, Hércules, Rambo, Conan, etc., cujos atores têm corpos construídos via fisiculturismo, e cujas aventuras se passam em diversos cenários coloniais.

Dyer percebe como se construiu um modelo de masculinidade branca em que

as ansiedades sobre a integridade e a sobrevivência do eu se expressam através de temores fantasmagóricos de uma transformação do caráter por invasões de mulheres, das massas e de raças inferiores. Apenas um corpo rígido e visivelmente limitado pode resistir ao ser submergido no horror da feminilidade e da não-brancura (idem, p.153).

Nesse sentido, a persona de Gómez-Peña subverte um dos personagens icônicos da masculinidade branca estadunidense dos anos 1990, o Exterminador do Futuro, não somente utilizando um *corset* de renda e longas tranças negras postiças, além de elementos que remetem à sua origem selvagem, como ossos e pele de leopardo – visivelmente artificiais – mas principalmente, incorporando o ícone hollywoodiano em sua pele marrom.

Primeiro, exclui uma grande variedade de pessoas que não são brancas nem pretas: asiáticas, nativas americanas (norte e sul), chicanos, judeus e assim por diante. Em segundo lugar, reforça a dicotomia preto/ branco que sustenta o pensamento racial, mas que deve ser o nosso objetivo transformar. Negro é um termo privilegiado na construção de imagens raciais brancas e devo examiná-lo como tal, mas onde preciso ver brancura nos povos que não são brancos, o termo "negro" não o fará. A outra opção seria "pessoas de cor", o termo preferido dos EUA (embora pouco usado na Grã-Bretanha). Embora eu tenha sempre apreciado a generosidade deste termo, incluindo nessas pessoas que "negro" exclui, ele reitera, no entanto, a noção de que algumas pessoas têm cor e outras, brancas, não. Precisamos reconhecer o branco como uma cor também, e apenas uma entre muitas, e não podemos fazer isso se continuarmos usando um termo que reserva cor para pessoas que não sejam pessoas brancas. Relutantemente, eu sou forçado novamente a 'não-branco' (DYER, 1997, p.11).

¹¹⁵ Várias versões de *Tarzan* (1912 a 1949); filmes italianos gravados entre 1957 e 1965, denominados por Dyer como *peplum*, fazendo referência à “saia curta ou kilt usado pelos heróis” (DYER, 1997, p. 230); e filmes com astros musculosos como “Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Jean Claude VanDamme e Dolph Lundgren” (DYER, 1997, p. 146).

Para criação dos trajes de cena dos *ethno-cyborgs*, Gómez-Peña e Sifuentes partem de elementos oriundos de um imaginário latino criado pela indústria cultural *anglo*, pela indústria turística de fronteira e pela indústria de *inimigos públicos da América* sem se reduzir a apenas isso, mas também sem deixar de passar por aí, pois não há como escapar disso, de Las Vegas, da MTV, de Hollywood, de suas construções fetichizadas da alteridade cultural. Entretanto, como afirma Gómez-Peña,

os resultados do nosso experimento em antropologia anticolonial acabaram por ser muito mais estranhos do que qualquer coisa que pudéssemos ter imaginado por nossa conta. [...] Nem Frito Bandito, Speedy Gonzalez [‘Ligeirinho’], Juan Valdez [...] ou a sofredora Frida Kahlo. Eles foram substituídos por um novo panteão de poderosos robo-mexicanos. Armados com misteriosos artefatos xamânicos e armas automáticas de ficção científica, seus corpos reforçados com implantes protéticos e sua pele marrom decorada com tatuagens astecas, esses “etno-cyborgs” hiperssexuais, vestidos com altos padrões de TexMex/gângster-rap, desafiaram e incorporaram perversamente todos os estereótipos imagináveis de Hollywood e da MTV, todo medo e desejo abrigados secretamente nas frágeis psique e corações dos americanos contemporâneos (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 41-42).

Desta forma, observa-se que as personas de Sara Shelton Manna, Roberto Sifuentes e Gómez-Peña, através de seus trajes de cena, operam como desreguladores do papel que a memória internacional-popular cumpre na constituição e na preservação da ordem social, pois, como afirma Ortiz, a presença dessa memória “não garante apenas a possibilidade de comunicação entre os espaços planetizados, ela confirma os mecanismos de autoridade contidos na modernidade-mundo” (1994, p. 136).

3.6 CONFISSÃO, FETICHE E VIOLÊNCIA – CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE VERDADES

The Temple of Confessions e *The Mexterminator* partem de “confissões” de membros do público e usuários da internet como instrumento para construir suas personas, não apenas por meio de seus trajes, “mas de ações, músicas, falas” (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 40).

As confissões, coletadas de forma a manter o anonimato dos confessores apresentavam, em sua imensa maioria¹¹⁶, fantasias de medo (assalto, tráfico de drogas, dominação cultural etc.), fantasias sexuais (*possuir* virgens mexicanas, *ménages* com os performers, etc.), ou ainda fantasias que envolviam a violência sexual – diversas mulheres que confessaram o medo de serem estupradas por mexicanos e alguns anglos confessaram o

¹¹⁶ As confissões de *Temple of Confessions* estão compiladas no livro *Mexican Beasts and Living Santos*. TDR/The Drama Review, Nova York. Não há qualquer análise ou julgamento dos relatos para que o leitor tire suas próprias conclusões.

desejo de cruzar a fronteira para obter sexo sem limites. Diversas confissões partem de uma perspectiva de supremacia branca, carregadas de fantasias de poder e ódio, enquanto outros confessores veem sua própria cor de pele como um problema e uma vergonha.

Utilizar a confissão para que o público assuma seus preconceitos e fantasias pode ser visto não somente como estratégia para extrair *falas verdadeiras* sobre a relação latinos/anglos, mas também uma forma de subverter um mecanismo de controle utilizado há séculos.

A confissão, como observa Foucault, é uma das técnicas mais antigas de controle e coerção dos sujeitos, principalmente através do policiamento da vida sexual. Aplicada desde a Idade Média como instrumento de dominação do prazer e das consciências, no século XIX, ao ser associada à discursividade científica, converteu-se em um dos principais mecanismos de produção da “verdade” (FOUCAULT, 1988, p. 59) e de construção da sexualidade no ocidente. Esta passa a ser “um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas” (idem, p. 67), desenvolvendo, assim, diferentes *formas de poder* que são instauradas não apenas pela repressão e negação ou pela proibição através da lei, mas pela *normalização*.

No jogo entre *normal*, *saudável* e *correto*, atestado por médicos e psiquiatras, e entre *anômalo* e *morboso*, sustentado pelo vasto mercado da prostituição e pornografia, constrói-se a sexualidade ocidental (ibidem, p. 48), que apoia e é parte dessa construção a identidade de gênero, sustentada por discursos essencialistas baseados em hormônios e cromossomos, fortemente marcada pelo binário masculino-feminino, em que cada parte é vista com características singulares que as diferenciam de seu *oposto complementar*.

Entretanto, desde os anos 1960, como observa Henrietta Moore, “reformulações radicais das noções do social e do cultural estimularam o repensar do lugar do indivíduo e/ou sujeito dentro de estruturas de poder e dominação” (2000, p. 15).

Moore verifica, a partir de estudo de Bob Connell, a existência de múltiplas feminilidades ou masculinidades no mesmo contexto (2000, p. 30), havendo

um tipo particular de masculinidade hegemônica [que] ordena a relação estrutural entre feminilidades e masculinidades alternativas. Essa é a masculinidade associada ao capitalismo global e à dominação do ocidente na vida econômica e política, e é também a masculinidade que constrói as auto representações dos homens que em realidade dominam o mundo – cujo exemplo recente mais notório talvez tenha sido Ronald Reagan [...]. Como resultado, não é em geral necessário reforçar sua dominação com o uso da força física real a menos que – como na recente Guerra do Golfo – haja uma ruptura do controle econômico e político (idem, p.33).

A pesquisadora ressalta que essa “forma hegemônica da masculinidade é acompanhada por uma forma hegemônica de racismo” (MOORE, 2000, p. 34). Assim, os discursos de gênero e de raça são “usados muitas vezes para ordenar diferenças de poder e/ou prestígio, com o resultado de que o próprio poder é representado em muitos contextos como sexualizado e racializado” (ibidem, p. 34).

A autora ainda complementa que

essas formas de masculinidade e de racismo hegemônicos são reconhecivelmente ocidentais; isto é, estão ligadas à ascensão do poder econômico e político do ocidente e são parte de um discurso ocidental sobre o outro. [...] A experiência pessoal do gênero e das relações de gênero está ligada ao poder e às relações políticas em diversos níveis. Uma consequência disso é que fantasias de poder são fantasias de identidade (ibidem).

Moore questiona, dentro dos jogos de poder, o que leva os indivíduos a resistirem ou a obedecerem e, desta forma, serem enquadrados em *normais* ou *anômalos*. Considera que questões subjetivas como “desejo, identificação, fantasia e medo” (idem, p.16), e não apenas escolhas racionais, baseadas nas vantagens e desvantagens sociais que acarretam, são fundamentais para compreender esse processo.

Nesse contexto a fantasia, no sentido de ideias sobre o tipo de pessoa que se gostaria de ser e o tipo de pessoa que se gostaria que os outros acreditassem que se é, tem claramente um papel a desempenhar. Tais fantasias de identidade se ligam a fantasias de poder e agência no mundo (ibidem, p. 38).

Mostra-se especialmente interessante a observação de que diversas situações de violência eclodem quando indivíduos, principalmente os marcados por gênero, veem sua auto-representação e avaliação social ameaçadas por comportamentos sexuais desviantes, as quais eles não podem controlar. Isso possibilita pensar a violência para além de “uma ruptura da ordem social – alguma coisa que está errada – e passando a vê-la como sinal de uma luta pela manutenção de certas fantasias de identidade e poder” (ibidem, p.42-43).

Filomena Gregori, apoiada em Butler, observa a noção de fantasia por outra perspectiva. Para as estudiosas, as fantasias sexuais não são o oposto da realidade, mas apresentam “os limites contingentes do que será e não será chamado de realidade” (BUTLER, 2004a, p. 29 apud GREGORI, 2008, p. 588). Desta forma, as fantasias são instrumentos tanto para investigar as normas “que são definidas socialmente como constitutivas do real” (GREGORI, 2008, p. 588), quanto para questioná-las e até mesmo para “a superação de certas desigualdades implicadas em marcadores de diferença – como gênero e sexualidade – que,

antes de poderem ser considerados estáveis ou definitivos, são termos abertos à imaginação e à contestação” (GREGORI, 2008, p. 588).

Nesse sentido, Gregori observa as relações S/M pelo viés de Ann McClintock (2003) e Lynda Hart (1998). As pesquisadoras

trabalham o sadomasoquismo no registro dos exercícios simbólicos mobilizados, seja como manifestações subculturais (Mcclintock), seja como performances (Hart). Seus estudos operam no *registro do teatro* e analisam variadas expressões S/M como escolhas e práticas sexuais que só podem ser inteligíveis como encenações que, na verdade, colocam em suas cenas, nos cenários e em seus personagens aspectos que fazem parte das contradições que emergem no interior das dinâmicas do poder social (...) estas autoras sugerem que consideremos o seu lado contestatório (...). Trata-se de experiências que ousam lidar com o risco social, ou melhor, com aqueles conteúdos e inscrições presentes nas relações entre a sexualidade e as suas assimetrias em termos de gênero, de idade, de classe e de raça (idem, p. 591).

Desta forma, Gregori toma as experiências S/M como paródias,

como práticas que mobilizam e expõem com força dramática, mediante todo um repertório de convenções culturais e sociais disponíveis, as assimetrias de poder, as materializações e corporificações de normas de gênero, de sexualidade, bem como de outros marcadores de diferença como classe, raça e idade (ibidem, p. 595).

As confissões feitas em *The Temple of Confessions* para santos profanos dentro dos “templos laicos” das grandes civilizações, que são os museus e galerias, como se viu que os denomina Néstor Caclini, não são extraídas dos visitantes para criar novas balizas de normalização, mas para contestá-las.

Se a confissão é instrumento utilizado há séculos na criação e manutenção de economias de poder, baseadas no controle da sexualidade e do prazer, associá-la ao fetiche e à pornografia é uma estratégia para sua subversão. Não é necessário ir muito longe para observar como isso se dá em *Temple of Confessions*, tanto nos trajés quanto no espaço.

No espaço, misto de museu, diorama étnico-religioso e vitrine pornô, com veludos e luzes de neon, criavam-se “imagens extremamente sedutoras, ainda que ameaçadoras” (idem, p. 144), que proporcionavam uma “ambiguidade crucial ao trabalho, o que permitia a coexistência de múltiplas perspectivas e reações” (ibidem).

Essa associação conceitual e estética entre confessionário e pornografia não é novidade e permeou a história das confissões religiosas e da literatura erótica, como bem observa Foucault ao se referir a uma “linha direta da pastoral à produção na literatura e leitura escandalosa, como Sade” (FOUCAULT, 1988, p. 24), além da já citada relação econômica

entre os mercados da psiquiatria, prostituição e pornografia estabelecida a partir do século XIX.

Talvez por isso, por essa conexão ser tão arraigada na cultura ocidental, que *Temple of Confessions* conseguiu obter as confissões que foram feitas ali e que, para Gómez-Peña, não seriam conseguidas em outras formas mais diretas de conversação. Para o performer, entretanto, há também o fato de que as confissões eram feitas diretamente para os objetos de medo e desejo (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p. 144).

Como citado anteriormente, Gómez-Peña observa que “a sexualidade simbólica está em toda parte” (GÓMEZ-PEÑA et al., 2004, p. 5), e esta é uma estratégia recorrente:

Alguns artistas sentem-se inclinados a erotizar a violência política e até a guerra, enquanto outros utilizam a sexualidade performativa como sintaxe para gelar a religião e a política. Criar uma sexualidade simbólica também é um meio para inverter relações de poder e imagens de mídia da alteridade demonizada (GÓMEZ-PEÑA et al., 2004, p. 5).

3.6.1 Trajes fetiche

A palavra fetiche, conforme apresenta Valerie Steele a partir de Baudrillard, “tem um duplo significado, denotando um encanto mágico e também ‘uma *fabricação*, um artefato, um trabalho de aparências e sinais” (1997, p. 13).

A autora esclarece, conforme Baudin, que inicialmente a palavra se referia a “religiões ‘bárbaras’” de adoradores de “ídolos de madeira e barro” (STEELE, 1997, p. 13), e que a partir do século XIX, o termo passou a se referir a “qualquer coisa que fosse irracionalmente adorada” (idem, p. 13), sendo Albert Binet o primeiro a utilizar *fetichismo* como conceito de fetiche erótico, quando cunhava os termos *sadismo* a partir de estudos sobre o Marquês de Sade, e *masoquismo* a partir análises de Sacher-Masoch (ibidem) passando, desde então, o termo fetichismo a ser utilizado por outros estudiosos dos ditos “desvios sexuais” (ibidem).

No início do século XX, Karl Marx cunhou o termo “fetichismo do produto” (ibidem) em que trabalhadores alienados “outorgam um valor ‘secreto’ [ao produto], o que dá a cada item de consumo a qualidade de um ‘hieróglifo social’ que precisa ser decodificado” (ibidem). Ou, como expõe Villaça: “fetichismo da mercadoria” que apaga “os rastros das relações sociais que a produziram” (VILLAÇA, 2007, p. 150).

No mesmo século, Sigmund Freud desenvolve sua teoria sobre fetichismo a partir da ideia do medo da castração: o menino, ao perceber que a mãe não tem pênis, crê que seu

próprio órgão está em perigo, podendo gerar aversão aos genitais femininos e em sua vida adulta será apenas através do fetiche – a utilização de determinados objetos como estímulo sexual – que ele dotará as “mulheres de características que fazem delas objetos sexuais toleráveis” (FREUD, 1953-1975, p. 129 apud STEELE, 1997, p. 23), o que “evitaria” que o fetichista se tornasse homossexual.

Felizmente, essa teoria já não é mais aceita, como argumenta Steele: “a interpretação cultural tem evoluído em conjunto com mudanças de atitudes em relação à expressão sexual e ao ‘desvio’ do mesmo modo que o nosso entendimento dos estilos eróticos ‘perversos’” (ibidem, p. 14).

A pesquisadora também ressalta como a noção de fetichismo foi se transformando e “acumulando um grande repertório de significados, não se restringindo apenas à sexualidade, mas referindo-se também a poder e percepção” (ibidem, p. 13), levando a noção a ter diversos discursos sobrepostos: “o pós-moderno, o politizado, o psiquiátrico, o popular e o pornográfico” (idem, p. 16), aos quais Valerie Steele, e posteriormente Nízia Villaça, acrescentam os discursos da moda e do consumo.

Steele observa como na década de 1990 “toda a parafernália do fetichismo [foi] crescentemente incorporada à corrente principal da moda, [...] a ‘perversidade’ sexual vende de tudo, de filmes e estilos a chocolates e pastas de couro” (STEELE, 1997, p. 17).

Enquanto Villaça aponta o quanto no mesmo período “a sofisticação da publicidade e do marketing faz da informação e da invenção de ‘estilos de vida’, fetiches/narrativas por meio dos quais indivíduos buscam se subjetivar. [...] A atitude fetichista se amplia num processo de identificação cultural” (VILLAÇA, 2007, p. 154).

Nos anos 1990, como assinala Steele, houve um *revival* da moda dos anos 1960 e com ele um novo interesse no estilo fetichista do mesmo período, que havia ganhando popularidade através da indústria cultural: o seriado de televisão *Os Vingadores*, em que Diana Rigg interpretava Emma Peel e vestia um *catsuit* de John Sutcliffe¹¹⁷ (STEELE, 1997, p. 41).

Entretanto, foi o movimento *punk* um dos principais responsáveis pela popularização dos trajes fetiche, o que rapidamente foi transformado em bem de consumo pela moda.

Alfinetes de segurança eram... usados como ornamentos horripilantes atravessando a bochecha, a orelha ou o lábio. Tecidos “baratos” e vagabundos (plástico, lurex etc.)

¹¹⁷ Designer de roupas e fotógrafo fetichista, especializado em criações e fotos de trajes em borracha, vinil e couro. Fundador da loja e da revista *Atomage*, especializadas em vestuários e fotos de tais itens (fonte: <<http://www.cvltnation.com/nsfw-king-of-kink-a-john-sutcliffe-atomage-retrospective-photo-essay/>>.).

em estilos vulgares (por exemplo, imitação de pele de leopardo) e com cores “agressivas”, há muito tempo descartados como kitsch obsoleto pela corrente qualitativa da indústria da moda, foram salvos pelos punks e transformados em roupas... que ofereciam comentários autocríticos sobre as noções de modernidade e de gosto... em particular, a iconografia ilícita do fetiche sexual foi... exumada do boudoir, do armário e dos filmes pornográficos e colocados na rua (HEBDIGE, 1993, p. 107-108 apud STEELE, 1997, p. 42).

Vivienne Westwood foi uma das estilistas mais intimamente ligada ao movimento punk e responsável pela disseminação do estilo fetichista desde os anos 1970, quando “transformou sua loja na notória boutique sadomasoquista de laçadas escravizantes e sexo fetichista, que vendia roupas de borracha, couro para amarrações e sapatos bizarros” (STEELE, 1997, p. 42).

Jean-Paul Gaultier é, provavelmente, um dos estilistas mais notórios da moda fetiche por ter desenhado para Madonna os icônicos “espartilhos de cetim rosa-ostrea, com *lacing* de seios pontudos” (idem, p. 45). Além de uma influente coleção para a primavera de 1987, em que apresentou, além de espartilhos, cintas e sutiãs, “jaquetas (para homens tanto quanto para mulheres) que se apertam com espartilhos” (idem, p. 95) e vestidos com espartilhos de látex e neoprene com *lacing* “por toda a extensão das costas – um estilo já utilizado na fotografia pornográfica dos anos 30” (ibidem).

Porém, não apenas o consumo de fato de moda fetiche ou do estilo punk fez parte dos anos 1990. A publicidade de moda se valia do discurso fetichista em suas criações, especialmente através da fotografia de moda. Helmut Newton e suas fotografias foram extremamente influentes nesse sentido, “devido a seu foco na relação entre sexo e poder. Suas *dramatis personae* – *personas* sexuais – incluíam o *voyeur*, o exibicionista, a prostituta, o fetichista, o sadomasoquista, o travesti e a dominadora” (idem, p. 45).

Entretanto, há um importante fator que circunda de forma velada os apelos da moda e da indústria cultural, e é um dos principais responsáveis pelo “maremoto de interesse por modismos fetichistas”, como observa Mike Saenz: está se falando dos tempos da AIDS, e trajes de borracha, couro, neoprene e vinil “representam uma tentativa de romantizar e erotizar o uso de barreiras de látex” (apud STEELE, 1997, p. 202).

Steele observa como materiais como couro, borracha e vinil historicamente fazem parte do guarda roupa fetichista, apontando que esses elementos operam como uma segunda pele, reforçando a pele humana como uma das zonas erógenas mais importantes, e que tais elementos marcam fronteiras corporais e indicam “uma elevada preocupação com a penetrabilidade do corpo” (1997, p. 202).

3.6.2 Moda fetiche como traje de cena

Em *Temple of Confessions*, as figuras de Norma Medina e Michelle Ceballo desestruturam representações e auto-representações de feminilidades latinas e chicanas através de suas freiras/viúvas-negras. Trajes negros há séculos carregam diversas conotações, que tem a ambiguidade certa para as personas em questão: pode ser associado à luxúria, castidade, religiosidade, viuvez, feitiçaria, pecado, sobrenatural e erudição (MACDONELL SMITH, 2004). Desta forma, as performers articulam em seus corpos, através dos trajes e *props*, binários comumente associados à feminidade: castidade/sensualidade, maternidade/morbidez, proteção/bruxaria, etc.

Figura 36: Carmel Kooros como Freira Dominatriz em *Temple of Confessions*



Fonte: acervo Pocha Nostra.

As duas “freiras” (Norma Medina e Michele Ceballos Michot ou Carmel Kooros – Figura 36) personificam também medo (a *chola* presidiária assassina) e fetiche (a dominatrix), bem como utilizam da confissão para extrair do público seus sentimentos e impressões da relação latinos/anglos.

Norma está vestida como uma expectante ‘freira/*chola*’, com duas lágrimas tatuadas, escorrendo por sua bochecha esquerda (um para cada assassinato que cometeu, como na cultura *Pinto* (prisão *chicana*); e Michelle está vestida como uma

‘freira/dominatrix’, com um cavanhaque *lowrider* e uma cinta-liga sob o seu hábito. Às vezes, elas são efígies congeladas, misturadas discretamente com o meio ambiente estetizado. (Seu *tableaux* remete à pintura clássica, imagens católicas, pornografia e aos estereótipos de filmes). Então, de repente, elas caminham em silêncio e discretamente se aproximam dos membros do público, encorajando-os a confessar. Elas também cantam canções religiosas e usam seus véus para limpar as caixas de acrílico, um saco funerário e os sapatos dos visitantes. Encontros inesperados com visitantes extravagantes ou sociopatas exigia reações performativas que, obviamente, não estavam no roteiro (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p. 141).

As performers utilizam elementos como cinta-liga, *corset*, luva e outros acessórios de couro com *spikes* (pinos metálicos pontiagudos), associados ao fetiche sexual e expressões S/M. Tais elementos conotam a objetificação sexual de latinos/latinas e sua associação com práticas sexuais *fora do padrão*, mas também parece se valer da paródia que as expressões S/M fazem das assimetrias de poder e, parafraseando Gregori, materializam e corporificam (usando a própria estrutura corporal da/o performer como suporte) contestações de normas de gênero e de sexualidade, mas principalmente de outros marcadores de diferença, especialmente classe e raça.

Desta forma, os trajes fetiche e a subversão da confissão também operam como elementos que buscam romper os limites da realidade, desestruturando através da ironia, do prazer, da dor e de jogos que ficam no limiar da realidade e da fantasia, noções normalizadas que moldam os sujeitos e contribuem com estratificações sociais e raciais.

Temple of Confessions e *The Mexterminator* atuam especialmente na interseccionalidade entre gênero, sexualidade e raça. Na esteira da subversão do instrumento secular de coerção e criação de normativas, La Pocha Nostra perverte também as fantasias de gênero geradoras de fantasias de poder e agência.

3.7 EL MUSEO DE IDENTIDADES FETICHES – 1999

Entre 1999 e 2002 o coletivo La Pocha Nostra desenvolveu uma série de performances, abarcadas sob o título de *Museo de Identidades Fetiche*, “‘museus vivos’ interativos” que parodiavam várias práticas coloniais de representação das alteridades culturais, o que incluía o diorama etnográfico, “o *Freak Show*, o *Indian Trading Post*, a loja de curiosidades fronteiriças, a exibição em *sex shop/strip joint* e seus equivalentes contemporâneos na mídia global e no entretenimento corporativo” (GÓMEZ-PEÑA et al., 2004, p. 4).

Como visto no tópico 3.1, *Os anos 1990 e a mundialização*, o multiculturalismo se tornou um valor de mercado na modernidade-mundo, tendo iniciado os anos 1990 como parte

do *boom* de culturas *exóticas* consumidas pela anglo-américa, passando a ser demonizada pela alta cultura e pela supremacia branca, para finalmente tornar-se o fator modificador do sistema de produção da sociedade mundializada.

As consequências desse processo são os supracitados “equivalentes contemporâneos na mídia global e no entretenimento corporativo” das práticas coloniais de representação da alteridade, o que recebe de Gómez-Peña a sugestiva denominação de “cultura do *mainstream* bizarro”, acontecimento que “efetivamente borrou as fronteiras entre a cultura pop, a performance e a ‘realidade’” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 51).

O *mainstream* bizarro foi instaurado quando

uma forma de multiculturalismo "benevolente" e apolítico foi adotada por corporações e conglomerados de mídia, cruzando fronteiras, continentes e o espaço virtual. Esta transcultura global contribuiu artificialmente para as bordas afiadas da diferença cultural, fetichizando-a de forma a torná-la desejável. Sob a nova lógica corporativa, era preciso que os negros anunciassem Nikes, e os latinos estivessem definitivamente OK enquanto balançavam a bunda para “La Vida Loca”. Se o Outro era um “membro da gangue” visado pelo LAPD¹¹⁸ ou um índio amazônico combatendo a devastação ecológica, Benetton ou Gap poderiam fazer com que eles parecessem muito legais e sexys (idem, p. 49).

A maneira encontrada pelos membros do La Pocha Nostra para tentar manter a lucidez dentro desse perigoso jogo de espelhos inventado pelo multiculturalismo corporativo foi criar ambientes “em que os ‘artistas de cor’ hiperexotizados estavam em exibição, realizando obedientemente os desejos estilizados e os fetiches interculturais do *mainstream*” (ibidem, p. 50).

Stuart Hall observa que durante o processo de mundialização fez-se alarde sobre uma suposta *homogeneização cultural* que iria “solapar as identidades e a ‘unidade’ das culturas nacionais” (HALL, 2006, p. 77). Entretanto, segue o sociólogo, “[...] há também uma fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’” (idem).

Neste processo, as identidades culturais passaram a ser relativizadas “pelo impacto da compressão espaço-tempo” (ibidem, p. 80), principalmente pelo fenômeno da migração.

Após a Segunda Guerra Mundial, as potências europeias descolonizadoras pensaram que podiam simplesmente cair fora de suas esferas coloniais de influência, deixando as consequências do imperialismo atrás delas. Mas a interdependência global agora atua em ambos os sentidos. O movimento para fora (de mercadorias, de imagens, de estilos ocidentais e de identidades consumistas) tem uma correspondência num enorme movimento de pessoas das periferias para o centro, num dos períodos mais longos e sustentados de migração “não-planejada” da história recente. Impulsionadas pela pobreza, pela seca, pela fome, pelo subdesenvolvimento

¹¹⁸ Departamento de Polícia de Los Angeles, LAPD no original.

econômico, por colheitas fracassadas, pela guerra civil e pelos distúrbios políticos, pelo conflito regional e pelas mudanças arbitrárias de regimes políticos e pela dívida externa acumulada por seus governos para com os bancos ocidentais (e pode-se acrescentar atualmente um novo fator, o narcotráfico), as pessoas mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na “mensagem” do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os “bens” e onde as chances de sobrevivência são maiores (idem, p. 81).

La Pocha buscou/busca criar redes com artistas que participavam/participam desse fluxo, porém, parece importante ressaltar que não trabalharam diretamente com refugiados de guerra ou da pobreza extrema. Criam redes com imigrantes, geralmente do “terceiro mundo”, mas que em sua grande maioria imigraram em condições mais privilegiadas, ou, pelo menos, não tão extremas como mexicanos e mexicanas que cruzam o deserto a pé, ou sírios e sírias que cruzam o Mediterrâneo em botes superlotados.

De todo modo, La Pocha estava buscando conectar-se e formar uma rede de colaboradores interculturais e transfronteiriços. Buscava associar-se a artistas de performance de diversos países que estivessem envolvidos com o “mapeamento de territórios artísticos paralelos, [que ocupavam] o espaço entre a pátria e o país anfitrião; entre a memória cultural e a política atual; entre noções preocupantes de gênero e raça” (GÓMEZ-PEÑA et al., 2004, p. 12), pois acreditavam ser “uma resposta direta ao fenômeno global irônico de que os imigrantes do ‘terceiro mundo’ vivam dentro (e redefinam a cultura do) superpromovido ‘primeiro mundo’” (idem).

Assim, os *ethno-cyborgs* dos membros do La Pocha e de artistas convidados se exibiam durante períodos de três a cinco horas diárias em diferentes plataformas, denominadas *tableux vivants*. Conforme relata Gómez-Peña, as personas criadas para as performances tinham suas identidades compostas tendo em mente a seguinte fórmula:

um quarto de estereótipo; um quarto de projeção da audiência; um quarto de artefato estético; e um quarto de monstro pessoal/social imprevisível. Esses selvagens artificiais são projeções culturais do desejo/medo do Primeiro Mundo em relação às suas subculturas circundantes e do chamado Terceiro Mundo. A performance ao vivo se torna o processo através do qual revelamos a morfologia dos fetiches interculturais e os mecanismos que impulsionam o comportamento de nossos “selvagens” e nosso público (ibidem, p. 4).

O público podia caminhar livremente entre as plataformas, criando seu próprio trajeto, permanecendo o tempo que quisesse, bem como podia sair do espaço e regressar mais tarde ou no dia seguinte. Eles poderiam participar dos jogos de performance ou simplesmente assistir. “Ninguém é julgado” (ibidem, p. 5).

Nas performances do *Museo de Identidades Fetichizadas* coexistia música ao vivo e pré-gravada, multi-projeções de vídeo, iluminação cinematográfica, névoa, animais embalsamados e esculturas robóticas, estatuetas médicas antiquadas e peças de design *etno-kitsch* que ajudavam “a aprimorar nossa estética *etnotechno* e robo-barroca e a criar um estado alterado para o espectador/participante” (ibidem).

Inspirados pelo diretor Richard Gough¹¹⁹, em algumas ocasiões era oferecida comida. Havia um bar dentro do espaço performativo, o que incentivava “uma atmosfera de carnaval ao longo da experiência” (ibidem, p. 6), possibilitando que o comportamento do público se transformasse com ajuda das bebidas alcoólicas.

As performances eram criadas conforme as especificidades políticas e sociais dos países ou cidades em que eram apresentadas, envolvendo sempre a comunidade artística local, buscando conectar “artistas rebeldes nômades, imigrantes, híbridos e subalternos¹²⁰ de vários países” (ibidem, p. 12), o que possibilitou a aproximação dos membros do La Pocha com artistas que tiveram enorme influência sobre seus trabalhos e sua estética, especialmente artistas do “mundo *underground*”¹²¹, trabalhadores e trabalhadoras do sexo, pessoas trans e *drag queens* (CEBALLOS MICHOT, 2017, s/p).

As performances do *Museo de Identidades Fetichizadas* são a radicalização das investigações iniciadas com *The Temple of Confessions* e aprofundadas com *The Mexterminator*, o que é refletido nos trajes de cena e por meio deles de tal forma, que trajes, *props* e maquiagens estão entre os principais elementos para efetivação da experiência proposta.

Entretanto, antes de aprofundar na análise dos trajes de cena do *Museu de Identidades*, mostra-se pertinente detalhar o processo criativo de um projeto realizado por Gómez-Peña e Sara Shelton Mann paralelamente às atividades da Pocha Nostra: a ópera *La Indian Queen*.

¹¹⁹ Richard Gough diretor artístico do Center for Performance Research (CPR) – uma organização de teatro multifacetada com sede no País de Gales que trabalha internacionalmente. Ele é editor geral da Performance Research (publicado bimensalmente pela Routledge), Performance Books e Black Mountain Press (impressões da CPR). É professor de pesquisa de performance na Universidade Falmouth e professor emérito da Universidade de Aberystwyth. Dedicou os últimos 39 anos ao desenvolvimento e exploração da performance interdisciplinar, experimental, e procura apresentar trabalhos que impeçam fronteiras e disciplinas. Disponível em: http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/fellows/fellows_2013_2014/richard_gough.html. Acesso em: jan. 2018

¹²⁰ O termo subalterno é utilizado a partir do conceito popularizado por artigo de Gayatri Spivak intitulado *Can the Subaltern Speak?* (1985) que “designava grupos sociais submetidos ao domínio de uma potência estrangeira, cuja subordinação se mantinha mesmo após a descolonização. Atualmente, com a disseminação do debate pós-colonial, passou a designar qualquer grupo que, submetido a outro, adota uma postura hegemônica” (MISKOLCI, 2004, p. 159).

¹²¹ Relato de Michele Cheballos Michot para a pesquisadora, disponível nos Anexos da pesquisa.

A ópera carrega elementos que foram radicalizados e explorados exaustivamente no ciclo de performances *Museo de Identidades Fetichizadas*. Além disso, o fato de artistas como Sara Shelton Mann e Gómez-Peña serem convidados para realizar uma ópera em um espaço como o Long Beach Opera House mostra-se um reflexo da valorização do multiculturalismo pelo *mainstream*.

3.7.1 *La Indian Queen*: ensaio para antropofagizar a cultura pop e digerir o multiculturalismo corporativo

Em 1998, Gómez-Peña, em parceria com a coreógrafa Sara Shelton Mann e outros colaboradores, desenvolve um libreto para a ópera *La Indian Queen* a convite do produtor Michael Milenski¹²². A ópera britânica, composta no século XVII por Henry Purcell em parceria com o poeta John Dryden, recebeu de Gómez-Peña uma nova versão em *español*. Para criar essa variante *chicanizada* da ópera, a “suposta Rainha Azteca” foi caracterizada como “uma velha e decadente estrela de Hollywood, sua corte está composta por travestis e seu trono é um carro *lowrider*, em forma de sapato de salto agulha” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 18), visível na Figura 37.

Figura 37: Atriz Sharon Barr, *La Indian Queen*
Long Beach Opera House, 1998



Fonte: Intercultural Postgeist¹²³.

¹²² Victor Michael Milenski fundou a Ópera de Long Beach em 1979 e foi diretor geral por 25 temporadas, aposentando-se em 2004. Fonte: <<http://www.michaelmilenski.com/about.html>>. Acesso em 02 fev. 2018.

¹²³ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/11>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

O cenário era “puro *Aztec High-tech* em Las Vegas” (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 73), e incluía “uma enorme pirâmide metálica, [...] e uma ‘boate pré-colombiana’ feita de isopor, que meio parecia o pavilhão mexicano no EPCOT¹²⁴ da Disney, um lugar onde os turistas culturais *yuppies* poderiam beber margaritas e apreciar o sabor do ‘México exótico’” (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 73).

Esta visão da obra parte da leitura de Gómez-Peña sobre o libreto de Dryden, que o performer identifica estar repleta

de estereótipos racistas ultrajantes e construções eurocêntricas de alteridade. Em um imaginário pré-contato com o México, descreve um conflito fictício entre Aztecas, que se comportam como a realeza britânica, e Incas, que se comportam como escoceses míticos (na imaginação britânica do século dezessete, os escoceses eram percebidos como selvagens). A própria Rainha indígena é a personificação do selvagem da América, uma mulher primitiva *oversexed* e gluttona, com fome de guerra e rápida para trair sua família e seu povo (idem, p.76).

Para Gómez-Peña, a Rainha indígena de Dryden era um “travesti cultural”, e decidiu-se que o papel deveria ser feito por uma “anglo ‘clepto-mexicana’ (não uma *chicana*), que propositadamente pronunciaria mal as falas em espanhol” (ibidem, p. 73).

A equipe também concordou que Moctezuma precisava ser um lutador chicano. Enquanto Acasius, “o filho confuso da rainha, tornou-se um amável surfista californiano liberal”. O tirano Inca, inimigo da rainha, “tornou-se um narcopolítico de Miami e sua filha uma colaboradora assimilacionista indígena – uma ‘senhorita mexicana’ folclórica, patrocinada pelo Departamento de Turismo, cujo trabalho era acolher o inimigo em sua cultura” (ibidem).

Tanto o cenário quanto a descrição dos personagens evidenciam a prática usual do La Pocha Nostra de *samplear* um imaginário romântico e fantasioso sobre as culturas pré-colombianas, com visões preconceituosas e estereotipadas sobre mexicanos e *chicanos*, associadas a elementos e estética da cultura pop. Ao utilizá-los de forma justaposta em cena, cria-se uma estética que Gómez-Peña denominará como “tecno-neo-robo-barroca” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 20) e que prevalecerá em *Museo de Identidades Fetichizadas*.

A criação da ópera foi um enorme desafio pela magnitude do projeto e pela inexperiência de muitos com os meios de produção desse estilo. Além disso, Gómez-Peña e

¹²⁴ EPCOT significa "Experimental Prototype of Community of Tomorrow" ("Protótipo Experimental da Comunidade do Amanhã"), trata-se do segundo parque do complexo Disney, sua construção iniciou-se em 01 de outubro de 1979, sendo inaugurado em 01 de outubro de 1982. Disponível em: <<https://www.viajandoparaorlando.com/parques/disney/epcot.php>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

Sara Shelton Mann estavam comprometidos com uma residência do La Pocha Nostra em Nova York, no mesmíssimo período de ensaios, o que levou a uma

experiência extremamente caótica e nervosa, e que nosso senso de nós mesmos como "intrusos" no domínio da ópera high-cultural e eurocêntrica tornou ainda pior. A estrutura colaborativa incomum e as condições de trabalho fragmentadas nos fizeram temer que pudéssemos perder o controle estético e acabar com um projeto tão eclético de que seria um fracasso épico (GÓMEZ-PEÑA, 2000, p. 73).

O que não ocorreu. *Indian Queen* foi um sucesso e as críticas presentes na montagem foram recebidas de forma positiva. O sucesso do trabalho tornou Gómez-Peña consciente de seu “status privilegiado de ‘populista experimental’” (idem, p. 77) que, apesar das suas “tentativas utópicas [de] ‘atravessar com dignidade’ outros reinos” da dita alta cultura e deixar a porta aberta atrás de si para que “outros mexicanos, chicanos e artistas de cor pudessem entrar”, sabia que, provavelmente, a porta se fecharia e que “as performances se tornariam anedotas exóticas na história das instituições” (ibidem, p. 75).

É nesse contexto que La Pocha Nostra passa a explorar de forma exacerbada seus *ethno-cyborgs* e a criar performances que permitam cada vez mais a participação efetiva do público como resposta à cultura do *mainstream* bizarro, utilizando a performance como meio de “problematizar o processo mesmo de representar a outro ou de se fazer passar pelo outro”, como estratégia efetiva de “antropologia inversa” (GÓMEZ-PEÑA, 2007, p. 204).

3.7.2 Taxonomia de identidades fetichizadas em um museu de fim de milênio

Em 1999, inicia-se no La Pocha Nostra um ciclo de performances em grande escala, “performances épicas”, como as nomeia Saúl García Lopes¹²⁵. Verdadeiras “*raves* inteligentes e exposições de arte apocalíptica” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 20).

Este novo período de trabalhos foi desenvolvido em meio a turbulentas transformações na composição do La Pocha. Em 1999, Roberto Sifuentes e Sara Shelton Mann deixam o coletivo, “por motivos pessoais” (idem), enquanto o mexicano Juan Ybarra e a colombiana Michele Ceballos Michot se integram de forma mais permanente.

Esta configuração permanece até 2003, quando Juan Ybarra abandona os projetos por problemas crônicos de saúde, e Michele Ceballos Michot tem seu pai sequestrado na Colômbia, além de seu passaporte confiscado em Buenos Aires. Ela levará quatro anos para recuperá-lo (ibidem, p. 23). Nesse momento, Roberto Sifuentes regressa temporariamente,

¹²⁵ Em entrevista concedida à pesquisadora, disponível nos Anexos do trabalho.

enquanto a mexicana Violeta Luna e a japonesa Emiko R. Lewis “se tornam colaboradoras de tempo completo” (ibidem).

Estas diferentes configurações do coletivo realizarão as mais épicas edições do *Museo de Identidades Fetiche*. Alguns registros das performances ocorridas no The Space, em Sidney, Austrália (2000), no Museo del Chopo, na Cidade do México (2003)¹²⁶, e no Tate Modern, em Londres (2003), permitem analisar os trajés de cena e suas variações.

Esta última versão, realizada pela La Pocha no Tate Modern, em Londres, foi a “*gran opera*” do coletivo. Para a ocasião, mudaram o título para *Ex-Centris*, pois perceberam que vinham realizando um “projeto de rede e de ‘internacionalismo Ex-Centris (fora do centro)’” (GÓMEZ-PEÑA et al., 2004, p. 12).

3.7.3 O museu e seus visitantes

A estrutura física do espaço performático era de grande importância para o *Museo de Identidades Fetiches*, pois a performance envolvia muitas variantes: artistas convidados, questões sociopolíticas e econômicas locais, diversidade de trajés de cena e *props* coletados pela produção local (como será detalhado à frente), e a sempre imprevisível participação do público.

O cenário era o elemento que se repetia seja em Sidney, na Cidade do México ou onde fosse. Contava com vários *tableaux vivants* de diferentes alturas e dimensões e uma passarela, pois o coletivo e os artistas convidados precisavam de algo para guiar-se “(como um grupo) antes de encontrarmos o nosso próprio caminho” (idem, p. 10).

A produção local¹²⁷ das performances do *Museo* envolvia uma lista de itens como “cadeira de barbeiro ou dentista antiga, animais taxidermizados, armas de aparência realista, carne crua, próteses” (ibidem, p. 7), além de *props* e trajés locais “kitsch étnicos e temas de representações problemáticas de outras culturas” (ibidem). Esta lista de *props*, trajés e objetos reunia elementos imprevisíveis que dependiam “da localidade, dos recursos disponíveis para os produtores locais e da sua vontade de procurar por esses itens secretos e *site-specific*” (ibidem).

¹²⁶ O registro da performance realizada no Museo del Chopo está disponível na íntegra no site do Instituto Hemisférico. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/164-ggp-pocha-museo-identidad>>. Acesso em: 21 out. 2018.

¹²⁷ Função realizada por produtores ou artistas responsáveis pela produção da performance no local onde será realizada.

O público que comparecia às performances não apenas sugeria trajes, ações ou projetava seus próprios medos e desejos sobre os performers, como ocorria em *The Temple of Confessions* e *The Mexterminator* mas, de fato, intervia diretamente sobre os corpos dos artistas, bem como se deixava transformar no decorrer da noite. Desta forma, como relata Gómez-Peña, as pessoas do público

podem acariciar-nos, cheirar-nos e alimentar-nos. Podem pintar nossos corpos com spray, apontar-nos armas, mudar nossos penteados e maquiagem, nos colocar diferentes perucas e tocados¹²⁸, utilizando os performers como bonecos de papel de tamanho natural (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 19).

Durante a primeira hora, a experiência era “tipicamente *voyerista*” (idem, p. 21). Porém, no decorrer da noite, a performance tornava-se cada vez mais participativa. Os performers começavam a se disponibilizar para que os membros do público explorassem e jogassem com seus corpos. Além de transformar os trajes de cena e *props* dos performers, o público podia simular jogos de dominação S&M¹²⁹ ou apontar armas contra os performers “para experimentar o sentimento de ter outro humano rendido a seus pés” (GÓMEZ-PEÑA et al., 2004, p. 5). Também tinham liberdade para “tirar suas roupas e *simbolicamente* realizar suas fantasias sexuais interracialis” (GÓMEZ-PEÑA et al., 2004, p. 5).

O coletivo se surpreendia com o número de pessoas dispostas a serem sexualmente performativas em público, mesmo “em cidades conservadoras ou em países que não estão acostumados com a arte da performance ou teatro experimental” (idem). Gómez-Peña observa que “criar uma sexualidade simbólica também é um meio para inverter relações de poder e imagens de mídia da alteridade demonizada” (idem), como foi desenvolvido no tópico 3.6.

Na última hora da performance, os papéis eram trocados: os integrantes do La Pocha e os artistas locais deixavam seus dioramas para os membros da audiência “mais receptivos e audaciosos” (ibidem, p. 6), sobre os corpos dos quais criavam-se personas adicionando ou subtraindo trajes e adereços, o que levou o coletivo a desenvolver o conceito de *performance karaokê* (Figura 38).

¹²⁸ *Tocado*, “se refere tanto ao penteado, que resulta da arrumação dos cabelos, como aos adornos ou peças que cobrem a cabeça” (STRESSER-PÉAN, 2012, p. 129);

¹²⁹ Sadomasoquista.

Figura 38: Diorama com *Performance Karaokê*. - Tate Modern, 2003



Fonte: acervo La Pocha Nostra.

Desta forma, o *Museo de Identidades Fetiche* marca também o início de um procedimento que se tornaria um dos principais processos criativos do La Pocha Nostra: a construção de personas (e inevitavelmente de seus trajes de cena) a partir de instalações de *props* e diferentes tipos de trajes (eclesiásticos, militares, civis, etc.) sobre o corpo do performer. A dinâmica instaurada na realização das performances do *Museo de Identidades Fetiche* inaugura o que se *coagulará* como a performance-pedagogia do La Pocha, como será desenvolvido no Capítulo 4.

3.7.4 *Pop-ethno-cyborgs* em exposição

3.7.4.1 Michele Ceballos Michot

A performer/bailarina Michele Ceballos Michot começou a performar com la Pocha em *Temple of Confessions*, em 1994 em Phoenix, Arizona. A partir do *Museo de Identidades Fetiche* tornou-se membra efetiva do coletivo e é um dos seus pilares ainda hoje.

No início dos anos 1990, antes de *Temple of Confessions*, Ceballos Michot começou a explorar outras possibilidades corporais, “um trabalho *underground*, personagens homem-mulher, misturados, mas eu não sabia que era performance, era algo que eu estava explorando

por mim mesma, o movimento, a expressão, mas fora do cenários tradicionais” (MICHOT, 2017, s/p).

No *Museo de Identidades Fetiche*, uma das *ethno-cyborgs* de Ceballos Michot explorava essa figura dual masculina-feminina, com a qual já trabalhava antes de ingressar na Pocha Nostra.

Nomeada pela performer de “Cyber-violin” (idem), a persona tinha como traje de cena botas plataforma pretas, joelheiras prateadas e pretas e um arco de violoncelo. Usava sobre o tórax um artefato que comprou de outro performer “em um dos primeiros *workshops* da Pocha” (ibidem): um colete de couro rígido, marrom, com saliências semelhantes a seios que dos mamilos saem mangueiras beges que se conectam a pistões metálicos na cintura; um arnês preto com um pênis bege; na cabeça, em torno da testa, uma tira do mesmo couro do colete, que se conecta com mangueiras também iguais ao deste a uma mordança, também de couro marrom rígido (Figura 39).

Figura 39: Michele Ceballos Michot
Cyber Violin



Fonte: acervo Pocha Nostra.

Ceballos Michot conta que, para dar um “*look cyborg*, comprávamos coisas esportivas, como joelheiras, e usávamos spray [prateado] para que parecesse metal”¹³⁰. Também relatou à pesquisadora que o colete de couro usado como traje de cena de Cyber Violin foi destruído em um incêndio em sua casa.

¹³⁰ Relato concedido à pesquisadora via rede social.

Em registros da performance no Tate Modern é possível ver Ceballos Michot performando com mais uma persona: completamente nua, tem o corpo inteiro pintado de um tom negro acinzentado. Em diferentes culturas ancestrais mesoamericanas, pinta-se o corpo de preto para alguma cerimônia: há registros de sacerdotes relacionados a rituais de sacrifício com corpos completamente pintados de negro, como os sacerdotes de Xipe Totec, o deus do esfolamento, e os sacerdotes da *Fiesta de Teotleco* (VELA, 2010, p. 24-25).

Infelizmente, não foi possível obter maiores detalhes sobre os trajes de cena de Michele Ceballos nesta performance. Na entrevista realizada na Cidade do México, o tempo disponível permitiu que se conversasse *apenas* sobre a performance pedagogia. Questionada via rede social, Ceballos Michot forneceu mais detalhes somente sobre seus trajes de cena e ações em *Temple of Confessions*.

3.7.4.2 Juan Ybarra

Nos registros de Sidney, cujo vídeo recebe o título de *Robo warrior against the Global Project*¹³¹ (Guerreiro robô contra o Projeto Global), Ybarra tem sua cabeça raspada a navalha, e sobre seu corpo fisicamente bem preparado usa caneleiras prateadas; sapato prateado no pé direito e preto no esquerdo; peitoral indígena de ossos; óculos de proteção de fundição; correntes (inicialmente sobre a cabeça, depois usadas em bruscos movimentos pendulares); como máscara usa um capacete moicano metálico (Figura 40) composto de barras de metal em que antenas retráteis de televisão são fixadas por grandes porcas; tapa sexo de acetato transparente; fita adesiva transparente larga sobre os lábios inferior e superior, permitindo abrir a boca; dois pequenos pedaços de fitas adesivas pretas finas sobre as maçãs do rosto.

¹³¹ Disponível em: <<https://youtu.be/K0ZACKR9Vqw>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

Figura 40: Juan Ybarra
Robo warrior against the Global Project



Fonte: fotograma de vídeo¹³².

Há um segundo vídeo¹³³, intitulado *Robo warrior 2* [Guerreiro Robo 2], em que se vê Ybarra com cabeça raspada a navalha; tapa sexo de acetado transparente; pedaços de fitas adesivas pretas finas nas nádegas; tiras de fita adesiva transparente larga em torno dos braços, panturrilhas e cintura, e aplicadas verticalmente no tronco; um cordão em torno do pescoço e da cabeça, passando sobre os olhos e abaixo do nariz; nos cantos da boca, duas penas de falcão; nas mãos traz uma pena (direita) e parte de uma mandíbula animal (esquerda).

Já nos registros de 2003 das edições da performance realizadas no Museo del Chopo¹³⁴, na Cidade do México, e no Tate Modern, em Londres, Ybarra apresenta menos elementos *robóticos* e metálicos e mais elementos de *body art*.

No Chopo, *performa* com o corpo nu, com manchas pretas por toda a sua extensão, um tapa sexo que se assemelha mais a um cinto de castidade e que dá grande volume à região genital; cabeça raspada a navalha, com trança de cabelos negros na parte posterior, atravessada por duas penas de falcão, circundada por traços feitos em tinta preta; no abdômen três tiras de fita adesiva preta, largas e horizontais; no peito, duas meias-luas pintadas com tinta preta; nas costas, tem pintados retângulos pretos que formam uma espécie de pirâmide invertida; no rosto, faixa preta pintada sobre os olhos, semicírculos vermelhos sobre as maçãs do rosto; botas pretas de cano curto; aparelho ortopédico prata conectando panturrilha e coxa; luvas de couro pretas, sem dedos.

No Tate Modern, Juan Ybarra se exhibe com o corpo nu com manchas pretas por toda sua extensão (Figura 41); tapa sexo/cinto de castidade; aparelho ortopédico prata, atado por

¹³² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K0ZACKR9Vqw&feature=youtu.be>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

¹³³ Disponível em: <<https://youtu.be/r6VRcEFWDxs>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

¹³⁴ Minutagem 14'21. Disponível em: <<http://hidvl.nyu.edu/video/000518410.html>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

tiras pretas na coxa e panturrilha esquerda; cabeça raspada a navalha, com trança pendendo do topo, tendo espetadas duas penas de falcão; pinturas vermelhas nas laterais da cabeça, atrás das orelhas; na orelha esquerda, brincos de argola com penas; luvas de couro preto sem dedos; coturnos de cano baixo.

Figura 41: Juan Ybarra no Museo el Chopo



Fonte: fotograma de vídeo¹³⁵.

Nos três registros consultados é interessante observar como os elementos robóticos *de garagem*¹³⁶ usados por Roberto Sifuentes em *The Mexterminator* são reutilizados por Ybarra, da mesma forma que um mesmo elemento é usado de modo diferente por Juan Ybarra e Gómez-Peña, como é o caso do que se nomeia aqui de capacete moicano metálico. Gómez-Peña o utiliza como um moicano *high-tech lowrider*: *high-tech* por ser um moicano metálico, futurístico, e *lowrider* por ser feita com antenas de TV, tecnologia que começava a se tornar obsoleta nos anos 1990, quando as televisões a cabo começavam a ganhar força.

Enquanto Ybarra usa a mesma peça como máscara, proporcionando à sua figura uma angustiante imagem de iminente ou recente intervenção cirúrgica craniana. Entretanto, durante sua breve, mas contundente ação registrada em vídeo, é Ybarra quem revela, com um movimento sutil, a irreverência da peça, sua composição por antenas de TV.

Os trajes de cena de Juan Ybarra, por mais sutis variações que apresentem nos registros consultados, mantêm determinados elementos: bastante exposição de pele, cabeça raspada com trança no topo, manchas pretas pelo corpo, desenhos no peito, costas e rosto feitos com tinta preta e/ou vermelha ou com tiras de fita adesiva preta, o que remete à *body art* de povos originários.

¹³⁵ Disponível em: <<http://hidvl.nyu.edu/video/000518410.html>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

¹³⁶ Faz-se referência aqui ao já citado relato de Gómez-Peña sobre os acessórios robóticos de *The Mexterminator* “construídos na garagem, ou na casa da minha tia ou na oficina mecânica da esquina”, relato concedido à pesquisadora, disponível em Anexos.

A pele exposta, coberta de manchas, o corpo forte e bem definido de Ybarra, um “artista do corpo extremo”, como mencionou Michele Ceballos Michot (2017, s/sp), remete ao *tlahuiztli*, um traje de guerra pré-hispânico “cujo uso estava reservado a quem havia se destacado em combate; o direito de usá-lo os convertia em chefes do exército” (STRESSER-PÉAN, 2012, p. 116). Os trajes representavam animais temíveis como o jaguar, o coioote e o “*tzitzimitl*, o demônio exterminador” (idem, p. 117). O combatente que vestia o *tlahuiztli* (Figura 40) e, assim,

assumia imediatamente a aparência do animal temível ou do ser maléfico, que se tornava uma segunda pele. O guerreiro já não era o mesmo: era o outro enquanto durasse o combate. Era um *nahual*¹³⁷ dotado de poderes sobrenaturais que lhe permitiria vencer o inimigo (ibidem, p. 120);

O *tlahuiztli* é completamente ajustado ao corpo e, especificamente o de jaguar (*oceotl*), é coberto de manchas negras (figura 42). Segundo Stresser-Péan, os povos originários mexicanos não conheciam técnicas de corte para modelagem de trajes, embora as mulheres fossem (e ainda são) exímias tecelãs e bordadeiras. Assim, acredita-se que o *tlahuiztli* era tecido em partes retangulares que se ajustavam ao corpo do guerreiro antes do combate. A pesquisadora também crê que, por nenhuma representação pictográfica mostrar um guerreiro vestido com *tlahuiztli* em posição sentada, é “viável imaginar que este traje não necessitava durar além do que durava a batalha em si” (ibidem, p. 118).

Figura 42: *Tlahuiztli* de jaguar



Fonte: STRESSER-PÉAN, 2012, figura 21C.

¹³⁷ Ou *nauali*, palavra em náhuatl que designa bruxo, feiticeiro, xamã. Disponível em: <<http://aulex.org/nah-es/>>. Acesso em: fev. 2018.

Desta forma, é possível associar o guerreiro de Ybarra, em sua luta contra o projeto global de multiculturalismo corporativo, com o traje guerreiro pré-hispânico *tlahuiztli*. Entretanto, Ybarra usa sua própria pele e musculatura como urdume de seu traje de cena. As manchas presentificam o *tlahuiztli* de jaguar, enquanto outras pinturas e os elementos que remetem à estética punk (botas, luvas de couro, *spikes*, etc.) atualizam o traje cerimonial como um *ethno-cyborg* de fim de milênio.

A cabeça raspada e a trança que pende do topo remetem a outra tradição pré-hispânica que crê nos cabelos como portadores e protetores da energia vital:

o *tonalli* (uma das três almas que possui a humanidade, segundo os antigos mexicanos) constitui uma espécie de enlace com o mundo dos deuses. Contudo, essa alma se localiza na coroa, quer dizer, na parte superior da cabeça e no cabelo que aí cresce. Se trata de uma visão concreta embora invisível da alma, “como um fio que sai da cabeça do indivíduo” (LÓPEZ AUSTIN, 1980, I: 238-239) (ibidem, p. 129).

Segundo esse pensamento, se alguém estava muito debilitado fisicamente, necessitava proteger a região, deixando os cabelos crescerem, para não perder seu *tonalli*, o que levaria à morte. Do mesmo modo, “cortar e queimar os cabelos de alguém equivalia a fazer morrer esse indivíduo (López Austin, 1980, I: 242) [...]. Portanto, o castigo definitivo para um delinquente consistia em raspar sua cabeleira: com ela, perdia a honra (CLAVIJERO, 1958, II: 334; PIHO, 1973: 26)” (ibidem). Durante a invasão espanhola, os padres franciscanos obrigaram aos homens convertidos ao cristianismo a cortar os cabelos, o que não somente fragilizava o *tonalli* de cada homem, mas também degradava “socialmente o convertido” (ibidem, 2012, p. 146).

Por esse ponto de vista, o guerreiro de Ybarra pode ser visto um delinquente convertido, mas que não perdeu completamente sua honra, muito menos a sua força. Do topo de sua cabeça pende uma vistosa trança negra, adornada por penas de falcão. A arte plumária pré-hispânica é vastíssima, mas tem em comum seu uso “como símbolo de prestígio e status social, somente pode ser usada por guerreiros, nobres ou sacerdotes, pois ostenta autoridade e grandeza” (ELIÇABE, 2010, p. 47). Além disso, seu vigoroso corpo pintado como um jaguar carrega a força de um *tlahuiztli*, o poder de converter um guerreiro na força do animal sagrado que o protege, na força de seu duplo.

3.7.4.3 Violeta Luna

Em diferentes registros da performance, Violeta Luna aparece usando como traje de cena que se assemelha a uma vestimenta tradicional zapoteca, também conhecida como traje de *tehuana*¹³⁸, que será detalhado a frente. Seu *huipil*¹³⁹ e saia apresentam bordados geométricos; Luna usa tiras de fita isolante dispostas horizontalmente pela panturrilha esquerda, com sandália plataforma preta no pé esquerdo; no lado direito, usa sapato masculino preto, meia masculina até o joelho e aparelho ortopédico do tornozelo até a panturrilha; coleira preta no pescoço; luva de couro preta, sem dedos, com *spikes* prateados na mão direita; fitas isolantes pretas pelo antebraço esquerdo, prendendo grandes pregos metálicos que usa em ações como limpar os dentes e “perfurar” o peito; e tem os cabelos presos em diversos pequenos coques por toda a cabeça.

O traje de cena usado por Violeta Luna no *Museo de Identidades Fetiche* é o mesmo que usa na performance solo *Frida*, cujo tema principal é centrado na figura da pintora mexicana Frida Kahlo:

A personagem de Frida é utilizada como um arquétipo. Um símbolo da sociedade mexicana de onde é possível questionar sistemas de valores, nacionalidade, mexicanidade (*mexican-ness*) e desejo de transgressão criativa. Ela também incorpora questões relacionadas à rejeição e ao abuso sofrido por indígenas que foram excluídos de um projeto nacional que aspira a “ascender ao primeiro mundo”. Frida usa seu corpo como um mapa, uma geografia de onde atravessa fronteiras que vão além do território de gênero, sexualidade, ideologia e consciência¹⁴⁰.

O traje de tehuana – cujo traje de cena usado por Luna tanto na performance com La Pocha Nostra, quanto no solo *Frida*, (Figura 43), faz referência – tem um papel especial nas representações feitas em diferentes períodos históricos por diversos observadores externos à cultura indígena mexicana, especialmente a cultura zapoteca.

¹³⁸ A cultura zapoteca é uma das mais antigas da Mesoamérica, uma das poucas que ainda preserva o controle de seu território originário no istmo de Tehuantepec, no estado de Oaxaca, a 400 km ao sul da Cidade do México. Fora da região, as mulheres zapotecas são identificadas como *tehuanas*, porém no istmo a denominação “refere-se apenas às mulheres da cidade de Tehuantepec” (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 111).

¹³⁹ Espécie de túnica presente em diversas culturas pré-hispânicas e usadas ainda hoje. Segundo o dicionário Aulex náhuatl-espanhol, pode ser traduzido como blusa. Disponível em <<http://aulex.org/nah-es/?busca=huipil>>. Acesso em: 01 fev. 2018. O *huipil* é composto de um tecido retangular de três partes, feito em *tear de cintura*. Os tecidos são costurados juntos e dobrados ao meio. No centro da dobra, uma abertura permite passar a cabeça (STRESSER-PÉAN, 2012, p. 66).

¹⁴⁰ Disponível em: <<http://violetaluna.com/Frida.html>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

Figura 43: Violeta Luna no solo *Frida*

Fonte: Violeta Luna¹⁴¹.

Segundo a pesquisadora Gilda Becerra de la Cruz¹⁴², a vestimenta das mulheres zapotecas sofreu modificações desde o período pré-hispânico até a atualidade, agregando elementos europeus e orientais, tornando-se cada vez mais exuberantes, transformando-se em motivo de orgulho local e de enorme curiosidade para forasteiros

De acordo com a pesquisadora, a princípio as istmenhas levavam o torso nu, e somente tempos depois passaram a utilizar o *huipil*. Com a invasão espanhola e posteriormente a introdução de ferrovias na região, houve uma enorme afluência de mercadorias estrangeiras, principalmente europeias e orientais, transformando paulatinamente o traje de *tehuana* até o que se conhece hoje:

encontramos que a origem do bordado no traje de *tehuana* provém do *mantón* de Manila (capital da antiga colônia espanhola nas Filipinas), que por sua vez, tem sua origem na China. A técnica de bordados em seda foi retomada em Andaluzia, onde estas alegorias foram trocadas por motivos florais, que influenciam diretamente a elaboração do traje de *tehuana*. Além disso, foram introduzidos os *holanes*¹⁴³, provenientes da Holanda (daí o nome), para dar maior elegância ao traje (CRUZ, 2012, s/p).

¹⁴¹ Disponível em: <<http://www.violetaluna.com/Frida.html>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

¹⁴² Em artigo na Revista *Guidxizá, una mirada a nuestros pueblos*, suplemento cultural del Comité Melendre, Ano I, N° 14, 28 oct. 2012. Disponível em: <<http://comitemelendre.blogspot.com.br/2013/01/el-traje-de-tehuana-su-transformacion-y.html>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

¹⁴³ Peça de tecido que se usa como adorno em cortinas ou vestidos. Disponível em: <<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/volante>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

A exuberância dos trajes das mulheres zapotecas, bem como suas resistências históricas¹⁴⁴ e sua visibilidade como força de trabalho na organização social da comunidade, chamam a atenção de viajantes, cronistas, antropólogos e artistas desde o século XVI. Como observa Cruz, as representações criadas por observadores externos à cultura do istmo perpetuaram um imaginário romantizado das mulheres zapotecas. Nesse sentido, para os antropólogos Campbell e Green, esse imaginário as retrata como “amazonas matriarcais” (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 89).

Com o passar dos séculos, esse ponto de vista deixou de ser o dos colonizadores, que as retratavam como selvagens e naturais, e passou a ser o dos artistas de esquerda e ativistas feministas que, embora enaltecem a força e a beleza dessas mulheres, proferia um discurso que não deixava de ser “essencialista e exotizante” (idem).

Os pesquisadores se referem ao movimento modernista mexicano que, como vários países da América Latina, buscava afirmar o nacionalismo através do enaltecimento dos povos indígenas. Nesse sentido, as representações das mulheres zapotecas feitas por artistas como Diego Rivera, Miguel Covarrubias e Frida Kahlo tiveram papel fundamental¹⁴⁵.

Campbell e Green observam que os trabalhos desses três artistas foram cruciais na reavaliação da herança indígena realizada pelo México no começo do século XX, porém, “por outro lado também aderiram à política indigenista do regime pós-revolucionário, política que glorificava o velho passado indígena ao mesmo tempo em que mantinha os indígenas ‘reais’ isolados do poder político e econômico” (ibidem). Para os autores, os trabalhos de Rivera, Covarrubias e Kahlo realizam uma “estetização do outro (o que quer dizer imbuir aos sujeitos observados de uma beleza artística)”, o que “exalta o rol do observador que, dessa maneira, controla simbolicamente o objeto, neste caso as mulheres zapotecas, através de seu olhar estético” (ibidem).

¹⁴⁴ As mulheres zapotecas atacaram oficiais espanhóis durante a rebelião de 1660, em Tehuatepec, o que ainda é grande motivo de orgulho para o povo zapoteca do istmo, especialmente da cidade Juchitá, Oaxaca. Além disso, o movimento progressista zapoteca COCEI – Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo, foi um dos poucos movimentos políticos a derrotar em várias eleições o PRI - Partido Revolucionário Institucional, que governou o México por 71 anos (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 91).

¹⁴⁵ Em seus murais, Diego Rivera retratou as mulheres indígenas do istmo “como seres sensuais dentro de um mundo altamente espiritual” (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 93). O antropólogo e pintor cosmopolita Covarrubias, em 1946, publicou o livro *México South: the isthmus of Tehutepec*, que “se converteu rapidamente em uma espécie de bíblia para todos aqueles que quiseram estudar a cultura zapoteca, apreciado tanto pelos antropólogos da academia como pela elite intelectual local” (idem, p. 94), enquanto Frida Kahlo fez vários autorretratos “onde aparece vestida com o colorido guarda roupa zapoteca (Tibol 1993)” (idem, p. 93). Porém, para Campbell e Green – embora a mãe de Frida Kahlo seja de Oaxaca –, a pintora, ao utilizar vestimentas, penteados e joias ao estilo do istmo, reclama para si uma ascendência zapoteca de forma apócrifa “dado que em realidade sua ascendência era europeia e [ela] foi criada na Cidade do México” (ibidem).

Ainda conforme Campbell e Green, mais recentemente, no final dos anos 1980, o livro *Juchitán de las Mujeres*, da jornalista mexicana Elena Poniatowska, com fotos de Graciela Iturbide, corroborou com a imagem das mulheres zapotecas como sensuais e integrantes de uma sociedade matriarcal, disseminando “em círculos feministas nos EUA, Europa e México” uma representação dessas mulheres “envoltas em uma atmosfera de paganismo, erotismo feminino e misteriosa irmandade” (PRATT, 1991, p. 168)” (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 96). Consequentemente, foi produzido um sujeito feminino “‘autêntico’ que supostamente desafia e zomba do patriarcado” (idem, p. 107).

Nos anos 1990, período do *mainstream bizarro*, a revista *Elle*, especializada no que entendem como *público feminino* publicou um artigo sobre as “modernas amazonas” *tehuanas*, intitulado “*El dominio de las mamacitas calientes*” (idem, p. 96), corroborando abertamente com um imaginário fetichizado das mulheres do istmo de Tehuantepec, que também perpassam as obras supracitadas: mulheres livres e sensuais, facilmente acessíveis para encontros casuais, “banhando-se nuas no rio Teahuantepec” (ibidem, p. 100).

Embora as zapotecas compartilhem do orgulho de seus feitos políticos, históricos e de suas vestes, a fala da istmenha Obdulia Ruiz revela que

o traje é muito caro e não é fácil de obter. As mulheres zapotecas devem trabalhar muito duro comprando e vendendo coisas para juntar dinheiro suficiente que lhes permita comprar um traje. É o produto do trabalho, de um tremendo esforço por parte da mulher. Por isso é que nós apreciamos o traje muito mais do que os que não são da região. É o incentivo para que a mulher trabalhe. O traje tem um significado social muito grande para a comunidade, seja em festas ou casamentos. Confere-nos orgulho do que somos. Mas nós somos gente pobre e nos custa muito obter um traje. Nós não somos como aquelas estrelas de filme que facilmente podem vestir roupas caras e luxuosas (In: CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 107).

Desta forma, como também observa Cruz, as representações das mulheres zapotecas “têm impedido ver outros traços importantes da realidade, como as dificuldades que vivem no dia-a-dia, os conflitos sociais e rol dos homens na sociedade zapoteca do istmo” (2012, s/p)¹⁴⁶.

Diante do exposto, é interessante observar como Violeta Luna se vale da imagem de Frida Kahlo, do uso feito pela pintora do traje de *tehuana* como uma forma de encarnar “mulheres que questionam e desafiam, mulheres que lutam para afirmar sua identidade além

¹⁴⁶ O mesmo traz os diversos relatos que Howard Campbell colheu de mulheres zapotecas, nos quais se queixam de atitudes machistas e do alcoolismo dos maridos, abandonos, oportunidades limitadas de acesso à educação e a melhores empregos. Além do que, como ocorre no mundo de forma geral, as mulheres trabalhadoras do istmo “também são responsáveis pelos cuidados das crianças e da maioria das tarefas domésticas – o que se convencionou chamar de ‘dupla jornada’” (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 108).

de imposições de fronteiras políticas e de gênero”¹⁴⁷. Pois, mesmo que a imagem que Frida Kahlo criou para si, a partir das mulheres zapotecas, seja parte de “um processo de idealização, distanciamento e apropriação das culturas indígenas por parte das elites intelectuais não indígenas da Cidade do México (OLES, 1993; DELPAR, 1992; SPURR, 1993)” (CAMPBELL; GREEN, 1999, p. 109), seu corpo, com todos os traumas sofridos, luta por ser veículo de valorização das contribuições das culturas pré-hispânicas.

Corpo este que para Violeta Luna mostra-se o solo fértil “onde os conflitos nacionais encontram suas expressões mais contraditórias: migração, superpopulação, discriminação e as tensões entre a cultura mexicana e seu vizinho norte, Norteamérica”¹⁴⁸.

Além de sua versão do traje de *tehuana*, Luna utilizada em seu traje de cena aparelhos ortopédicos e enormes parafusos, fazendo referência aos diversos pinos inseridos no corpo da pintora mexicana¹⁴⁹, mas que também, como os elementos robóticos de *techno-cyborgs*, operam como símbolos de uma identidade criada, seja por Luna, seja por Kahlo, e fetichizada pelo olhar anglo.

3.7.4.4 Guillermo Gómez-Peña

Nos registros do The Space, em Sidney, Austrália, Gómez-Peña tem o torso nu, exibindo as primeiras tatuagens no peito e nos braços; usa um peitoral de ossos que ganhou de xamãs indígenas americanos¹⁵⁰, capacete moicano feito com antenas retráteis de TV; luva de couro preta sem dedos.

No Museo del Chopo, na Cidade do México, e no Tate Modern, Gómez-Peña usa uma das versões do *Macho Power* (Figura 44), persona que surge de transformações sobre os trajes de cena de *el MedMex*, figura desenvolvida em *The Mexterminator*: ombreiras de jogador de futebol americano prateadas; acessórios ‘robóticos’ prateados nos antebraços e braço esquerdo; peitoral de ossos e uma saia vermelha de babados de voal; sandálias de salto vermelhas; grandes óculos prateados.

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://violetaluna.com/Frida.html>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ “Aos 18 anos, em 17 de setembro de 1925, Frida sofreu um trágico acidente. O ônibus em que viajava chocou com um bonde. As consequências para ela foram graves: fratura de vários ossos e lesões na coluna vertebral. Devido à imobilidade a que se viu submetida por vários meses, Frida começou a pintar”. Disponível em: <<http://www.museofridakahlo.org.mx/esp/1/frida-kahlo/biografia>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

¹⁵⁰ Relato concedido à pesquisadora, disponível em Anexos.

Figura 44: Guillermo Gómez-Peña – Tate Modern, 2003



Fonte: acervo La Pocha Nostra.

No *Museo Viviente de Identidades Fetiche*, os trajes de cena de *el MadMex* começam a sofrer um processo de hibridização a partir do que o performer denomina de “encarnar *the queering of the cyborg*, do *cyborg* cultural, não do *cyborg* tecnológico”¹⁵¹. Ou seja, trazer para o corpo do performer as contestações e quebras de paradigmas propostas pela Teoria *Queer*, desestruturando as identidades construídas pela normatividade (o que Gómez-Peña nomeia como *cyborg* cultural).

A Teoria *Queer* costuma ser associada “ao estudo do desejo e da sexualidade” (MISKOLCI, 2004, p. 160), entretanto, a proposta é muito mais ampla e está comprometida em desenvolver formas de análise que focam na *normalização* de “estruturas sociais hegemônicas que criam sujeitos como normais e naturais, por meio da produção de outros perversos ou patológicos” (idem, p. 173).

A ênfase *queer* nos processos de normalização implicados na constituição dos sujeitos, das identidades sociais e até mesmo das coletivas que fundam movimentos sociais do presente, aponta para a compreensão de que a maioria dos fenômenos até

¹⁵¹ Ibidem.

recentemente compreendidos como desvio podem ser encarados como diferenças, resultado de processos contínuos e inter-relacionados de inferiorização, da criação de Outros que justificam a distribuição e o acesso desigual ao poder (ibidem).

A Teoria se desenvolve nos anos 1990 e usa o termo *queer* – um xingamento que denota anormalidade, perversão e desvio –, pois “servia para destacar o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização que, naquele momento, era focada na sexualidade” (ibidem, p. 151). Isso porque, até então, mesmo os estudos sobre sexualidades não hegemônicas mantinham e naturalizavam como norma das sociedades a heterossexualidade, o que passou a ser chamado de *heteronormatividade*. Além disso, “o termo *queer* mostra a presença do inconveniente e abjeto na constituição da sociedade, assim como sua ressignificação positiva na teoria social” (ibidem, p. 178).

Outro ponto relevante sobre a conexão da Teoria *Queer* com estudos da sexualidade está na intersecção que também faz com os Estudos Pós-coloniais (que se fundamentam no mesmo período da Teoria), sobre sexualização da raça e racialização do sexo:

O sexo é o principal meio de articulação entre indivíduo e sociedade, daí ter sido o foco dos dispositivos reguladores das relações “raciais”, entre classes e com o “estrangeiro”. Em outras palavras, não há questão sobre nacionalidade que não se confunda com raça e sexualidade. [...] Privilegiam-se as relações entre pessoas do sexo oposto, da mesma raça, preferencialmente da mesma classe e voltadas para a reprodução (ibidem, 2004, p. 176).

As relações heterossexuais entre pessoas da mesma “raça”, especialmente entre pessoas “brancas”, foi um dos principais instrumentos para manutenção da supremacia branca na formação dos Estados-Nações. Embora haja variações como no Brasil, onde houve, no início do século XX, um amplo incentivo à miscigenação, não se deve esquecer que o que se propunha era uma política de branqueamento da população, com a expectativa de que em algumas gerações o Estado-Nação brasileiro estivesse constituído por uma sociedade embranquecida, porém *aclimatada* aos trópicos.

Como bem observa Miskolci:

Estudos sobre o pensamento darwinista-social, a eugenia, o higienismo e formas contemporâneas de controle biopolítico que marcam até relações internacionais evidenciam esta conexão jamais rompida entre nação, raça e sexualidade que têm como eixo um dispositivo que associa discursos variados e práticas sociais as mais diversas (2004, p. 176).

Assim, se a Teoria *queer* busca caminhos para desestabilizar essa poderosa estrutura de poder formada pela tríade nação-raça-sexualidade, nada mais lógico do que a estratégia

adotada pelo La Pocha, de *queering* os *cyborgs* culturais por meio das parcerias que estabeleceram com colaboradores interculturais, transfronteiriços, que estavam implicados em questionar raça e gênero para falar de um “nacionalismo *going wrong* [dando errado], de um internacionalismo com esteroides”¹⁵², pois “os modelos binários de compreensão do mundo já não eram funcionais: nós/eles, progressivos/reacionários, locais/globais, Terceiro Mundo/Primeiro Mundo, alternativo/*mainstream*, centro/periferia, certo/errado, etc.” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 47).

Além disso, como já citado anteriormente, Valerie Steele em seu estudo sobre fetiche e moda, observa como nos anos 1990 mudanças “com relação à expressão sexual e ao ‘desvio’ do mesmo modo que nosso entendimento dos estilos eróticos ‘perversos’” (STEELE, 1997, p. 14) fizeram com que “toda a parafernália do fetichismo” tenha sido “incorporada à corrente principal da moda, [...] a ‘perversidade’ sexual vende de tudo, de filmes e estilos a chocolates e pastas de couro” (idem, p. 17).

Em meio a este processo vertiginoso de questionamento das normativas e da cultura do *mainstream* bizarro, Gómez-Peña começa a desenvolver, em colaboração com as centenas de pessoas que participaram das performances do *Museo de Identidades Fetiches*, inúmeras versões da persona que o acompanhará até o momento e que receberá a denominação de *El Chamán Travesti*.

¹⁵² Relato concedido à pesquisadora, disponível nos Anexos da pesquisa.

4 DÉCADAS DE 2000 E 2010: TRAJES DE CENA DA SÉRIE MAPA/CORPO, E DAS PERFORMANCES *EL HOMBRE MAÍZ* E *ADAN Y EVA EN TIEMPOS DE GUERRA*

La Pocha Nostra passou cinco anos realizando o *Museo de Identidades Fetiche*. Porém, os efeitos da globalização e do neoliberalismo afetaram os mundos das artes, ocasionando mudanças importantes nas estruturas de financiamento de espaços e festivais que valorizavam a arte da performance. É o que Michele Ceballos Michot nomeia como “o desmonte do apoio” aos festivais e organizações de arte, que não viam a performance “no mesmo nível da dança clássica” (2017, s/p).

São os efeitos da globalização e do corporativismo, como observa Saúl Garcia Lopez:

Por que agora muitas instituições têm que viver da *doação* [patrocínios de iniciativa privada], para criar espetáculos ou performances que de alguma forma lhes deem renda para poder se sustentar, por que apoio direto dos governos foram reduzidos, então esse corporativismo começa a criar um caminho forte e isso afeta o trabalho de La Pocha (2017, s/p.).

Além disso, os membros do La Pocha Nostra se cansam

completamente do ultra-barroco, da canibalização de nossas performances, dos excessos performativos da Pocha, onde despimos sessenta membros do público, os vestimos de novo, os incorporamos em nossas apresentações. Nos cansamos dessas *raves* inteligentes – como as batizou um crítico da arte – e desses museus interativos extremos, e decidimos ter um momento de reflexão e retornar ao básico, à cultura do corpo, à prática do corpo (GÓMEZ-PEÑA, 2017b, s/p).

Ao mesmo tempo, neste momento de virada do milênio ocorrem transformações políticas, sociais, econômicas e um dos eventos mais controversos e inesperados da história recente: os atentados ao World Trade Center, Nova York, em 11 de setembro de 2001, acarretando na subsequente “guerra ao terror”, levando à invasão do Iraque pelos EUA e a novas políticas migratórias que afetam sobremaneira mexicanos, mexicanas, *chicanas* e *chicanos*.

Assim, as performances da Pocha também foram afetadas e em sua decisão de retornar ao corpo, o coletivo resolve trabalhar com um tema “clássico, um tema praticamente xamânico” (idem): a *acupuntura política*, que aborda, conforme análise da teórica Laurietz Seda, “a neocolonização militar e a descolonização [...], re/construção do ‘corpo político’, pós

11 de setembro” (SEDA apud GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 24). Inicia-se, assim, a série *Mapa/Corpo*.

Segundo Saúl Garcia Lopez a *imagem*¹⁵³ de *Mapa/Corpo* “faz parte do arquivo performativo, um arquivo vivo do La Pocha Nostra”, desde antes de 2000, porém que “encontrou seu espaço depois do 11 de setembro” (2017, s/p). Tendo sua “primeira encarnação através de muitos corpos, de diferentes corpos” (idem), dentre eles o corpo de Emiko R. Lewis, que colaborou a partir de 2003 em *Museo de Identidades Fetiche*. Porém, a performance “foi se estabilizando através do corpo de Violeta [Luna] e, às vezes, de Juan [Ybarra]” (ibidem) para, posteriormente, contar também com o corpo de Roberto Sifuentes.

Fazem parte também deste arquivo vivo não apenas ações e imagens, mas também elementos de traje de cena: adereços, próteses, escrituras corporais, objetos e trajes que vão sendo reutilizados e ressignificados a cada nova composição.

Desta forma, neste capítulo serão analisadas as diferentes *encarnações* da série *Mapa/Corpo*, desenvolvidas na década de 2000. Porém, também serão analisados os subsequentes desdobramentos dessa série: performances realizadas na década de 2010 que compartilham de estrutura e ações rituais semelhantes, da utilização do corpo, sua pele, suas marcas como traje de cena, mas não só, como será visto mais à frente.

Entretanto, antes de adentrar na análise, será importante detalhar alguns aspectos desse novo calendário, as transformações na geografia e as consequências das políticas pós 11/09 para imigrantes de diversas origens residentes nos EUA.

4.1 A GUERRA AO TERROR

A administração de George W. Bush, ao dar início à *guerra ao terror*, gerou políticas de aberta demonização da pele marrom. Como observa Gómez–Peña, a expressão *guerra ao terror* operava abertamente como “um eufemismo para uma guerra contra a diferença” (apud SEDA, 2009, p. 136), acarretando na geração dos *new barbarians*, expressão irônica do performer para se referir aos Outros estigmatizados pelo governo Bush: “aqueles que falam inglês com um sotaque forte, pessoas pobres, imigrantes, etc.” (idem, p. 137).

Mudanças severas nas leis de imigração e novas propostas de lei foram apresentadas, principalmente entre 2005 e 2007, as quais visavam, entre outras ações, “à construção de muros para evitar que os inimigos potenciais invadam ‘a terra dos livres’” (ARROCHA,

¹⁵³ La Pocha muitas vezes nomeia suas criações como imagens vivas. Em *Exercices for Rebel Artists: radical performance pedagogy*, a terceira parte é justamente “exercícios para gerar material performático e imagens vivas” (GÓMEZ-PEÑA; SIFUENTES, 2011, p. 99).

2011, p. 122). Entretanto, como ressalta Arrocha, estudioso da Monterey Institute of International Studies, tais construções ocorreriam apenas na fronteira sul dos EUA, o que se mostrou “bastante irônico e preocupante”, pois os denominados terroristas que supostamente “cometeram os ataques de 11 de setembro de 2001 teriam entrado nos Estados Unidos pela costa nordeste” (idem), fronteira com o Canadá.

Arrocha observa que, mais do que a ameaça criada pelo 11/09, foram declarações como as de Samuel Huntington, cientista social de ampla influência, realizadas em 2004, que entusiasmaram tais medidas:

Se um milhão de soldados mexicanos cruzassem a fronteira, os americanos tratariam isso como uma ameaça a sua segurança nacional e reagiriam de acordo com a situação. A invasão de mais de um milhão de mexicanos é uma ameaça comparável para a segurança social americana e os americanos devem reagir contra isso com rigor análogo (apud ARROCHA, 2011, p. 127).

Desta forma, para Arrocha, “as teses de Huntington são a alma da nova legislação” (ARROCHA, 2011, p. 127) que, ocultada pela *guerra ao terror*, em realidade gera mecanismos para manter funcionando um sistema econômico que ratifica o excepcionalismo americano e os “*européus americanos* como representantes do Destino Manifesto”, reafirmando “a *particularidade* daqueles que se sentem protegidos e superiores por sua descendência europeia e, admitamos claramente: pela cor de sua pele” (idem, p. 120).

A *invasão de mexicanos* que Huntington menciona refere-se aos mais de doze milhões de imigrantes ilegais nos EUA que contribuem “de forma bem extensa e de diversas formas [...] para a construção do interminável *sonho americano*” (ibidem), enquanto o *excepcionalismo americano* remonta a um dos elementos principais da identidade estadunidense anglo-saxônica: a ideia de que são uma nação superior às demais, como desenvolvido no Capítulo 2.

Foi neste contexto, de mais uma onda de políticas racista e xenofóbicas, que La Pocha Nostra iniciou a série de performances *Mapa/Corpo*, com *Mapa/Corpo* e *Divino/Corpo*. Ao final da década, com a eleição de Barack Obama, o coletivo novamente questiona seu papel, bem como da arte da performance no contexto político em que estava inserido, levando à realização da terceira performance da série, *Corpo/Ilícito: The Post Human Society 6.9*.

4.2 SÉRIE MAPA/CORPO

A série de performances começa com *Mapa/Corpo*, realizada em 2004 e 2005, por Gómez-Peña e Emiko R. Lewis e, posteriormente, por Violeta Luna, sendo então nomeada *Mapa/Corpo2*¹⁵⁴. Na sequência, realizaram *Divino Corpo*, performada entre 2005 e 2007, com a participação de Roberto Sifuentes, além de Gómez-Peña e Violeta Luna para, então, criarem *Corpo Ilícito: The Post Human Society 6.9*, na qual performaram, entre 2009 e 2014, Michele Ceballos Michot, Violeta Luna, Erica Mott, Dani d' Emília, Saúl Garcia Lopez, Roberto Sifuentes e Guillermo, Gómez-Peña.

Nas performances *Mapa/Corpo* e *Mapa/Corpo2* os corpos nus de Emiko R. Lewis e Violeta Luna, respectivamente, encontravam-se sobre uma mesa cirúrgica, cobertos pela bandeira das Nações Unidas. Um acupunturista, vestido com um jaleco de laboratório, “prepara-se para a cirurgia” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 24), retira lentamente a bandeira, revelando desde os pés o corpo feminino que será colonizado por 40 agulhas, em cada uma, na ponta superior, há uma pequena bandeira que “representa uma nação das ‘forças da coalizão’¹⁵⁵” (idem, p. 25) (Figura 45). De forma metódica, o acupunturista insere uma a uma as agulhas no corpo/mapa, “deixando que o público pondere [sobre] a imagem remanescente do Oriente Médio” (ibidem). Então, Gómez-Peña, “vestido de xamã travesti” pede ao público que “descolonize” o corpo de Emiko ou Violeta, “removendo com cuidado as bandeiras” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 25).

¹⁵⁴ Existem diferentes cronologias da série *Mapa/Corpo*, em diversos relatos de Gómez-Peña, com distintas nomeações para as performances. Optou-se por utilizar a disponível no site <<http://www.pochanostra.com/projects/>>, no link: *Corpo Ilícito*, pois os títulos empregados contribuem para distinguir as três etapas da série de performances. Acesso em: fev. 2018.

¹⁵⁵ Em 2003, o presidente dos EUA Georg W. Bush criou a “‘coalizão dos dispostos’: 45 países dedicados a derrubar Saddam Hussein do poder no Iraque e dispostos a fornecer tropas para atingir esse objetivo” (WITT, 2015, p. 110).

Figura 45: Violeta Luna e Gómez-Peña em *Mapa/Corpo* no DIA Museum, Detroit, com mural de Diego Rivera ao fundo



Fonte: Intercultural Poltergeist¹⁵⁶.

A segunda performance da série, *Divino Corpo* (Figura 46), busca instaurar um “‘templo performativo’, onde o sagrado e o profano se entrelaçavam com problemas contemporâneos”¹⁵⁷. Assim, os performers se colocam em cena como

“santos vivos e Madonas das causas impopulares” (cruzadores de fronteiras, imigrantes indocumentados, prisioneiros, refugiados e Outros invisíveis instáveis), na tentativa de articular uma espiritualidade radical localizada no corpo que emergiu dos destroços da guerra¹⁵⁸.

Figura 46: Violeta Luna e Roberto Sifuentes em *Divino Corpo*



Fonte: acervo La Pocha Nostra.

¹⁵⁶ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/17>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

¹⁵⁷ Disponível em <http://www.pochanostra.com/projects/>, link: *Corpo Ilícito*. Acesso em 25 Fev. 2018.

¹⁵⁸ Idem.

Em *Divino Corpo* havia “duas estações”, ou seja, além da mesa cirúrgica onde ocorre a ação de acupuntura política sobre o corpo de Violeta Luna, havia outra, onde se encontrava o corpo de Roberto Sifuentes.

Uma colaboradora, que podia ser “uma curandeira ou uma bruxa (dependendo do lugar)” (idem, p. 25), preparava o corpo de Sifuentes, o depilava e o limpava de forma ritual (Figura 47),

como se o preparasse para ser enterrado. É o corpo moreno do ‘imigrante universal’. Ao terminar a lavagem, a pele exposta de Roberto se transforma em um tecido para que os membros do público escrevam sobre seu corpo “uma poética da esperança”. O público chora entre as duas estações (GÓMEZ-PENA, 2017, p. 25).

Figura 47: Roberto Sifuentes e performer em *Divino Corpo*, Festival Border Exercises, Harstad, Noruega, 2007



Fonte: acervo La Pocha Nostra.

Nas apresentações da terceira performance da série *Corpo Ilícito: The Post Human Society 6.9* (Figura 48) que ocorreram a partir de 2009, os corpos performáticos dos integrantes seguiram operando como “locais de reinvenção política e profetização poética, exploramos tanto o legado do medo do Outro, quanto a cultura emergente de esperança, imaginação e fé”¹⁵⁹.

Ao espaço performático composto pelas plataformas com mesas cirúrgicas foram acrescentadas projeções de vídeo com “imagens de medo e esperança extraída da mídia de massa e política contemporânea” e “duas fontes de som: a trilha sonora principal com a música retirada da coleção de La Pocha Nostra e uma colagem de discursos políticos dos líderes mundiais atuais (Obama, Chávez, Calderon, primeiros ministros árabes, especialistas em TV etc.)”¹⁶⁰.

Figura 48: *Corpo Ilícito: The Post Human Society 6.9*
SOMArts, San Francisco, 2011



Fonte: SOMArts¹⁶¹.

Em todas as performances da série *Mapa/Corpo*, as ações coletivas propostas (*acupuntura política*, *abluções* e *escrita performática*) buscam operar como *atos psicomágicos* ou rituais *xamânico performáticos* de cura dos corpos produzidos como criminosos, invasores, párias.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/somarts/sets/72157626226146972/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

4.3 ATOS PSICOMÁGICOS

Para detalhar o que são *atos psicomágicos* e analisar os trajes de cena das performances abordadas neste capítulo é preciso passar por uma espinhosa personalidade do teatro, do cinema e do misticismo: Alejandro Jodorowsky.

Jodorowsky, chileno de origem russa, radicado por muitos anos no México e atualmente residente na França, desenvolveu o Teatro Pânico e definiu a *psicomagia*, que apresentam elementos bastante influentes nas ações do La Pocha Nostra, a partir do que ele define como *ato poético*, *ato teatral* e *ato mágico*. Entretanto, antes de debruçar sobre tais temas e aplaudir o brilhantismo das ideias de Jodorowsky, é preciso deixar em evidência que o *psicólogo* se envolveu em situações e fez declarações sobre o crime de estupro que são absolutamente desprezíveis e perigosas.

Em entrevista concedida em 1970, Jodorowsky relata de forma absolutamente direta como estuprou (para gravar uma cena de estupro) a atriz Mara Lorenzo durante as filmagens de seu aclamado longa-metragem *El Topo*. Em 2007, refez sua afirmação, dizendo que a cena foi feita de forma consensual. Porém, Mara Lorenzo desapareceu do mundo artístico após as gravações do filme e não se sabe sua versão. De qualquer forma, na entrevista de 1970 Jodorowsky evidencia sua equivocada visão sobre tal crime hediondo:

Depois que ela me bateu o suficiente e com força suficiente para cansá-la, eu disse: “Agora é minha vez. Rode as câmeras”. E eu realmente... eu realmente ... eu realmente estupro ela.

E ela gritou.

Então, ela me disse que ela havia sido estuprada antes. Veja você, para mim a personagem é frígida até que *El Topo* a estupra. E ela tem um orgasmo. É por isso que mostro um falo de pedra naquela cena... que solta água. Ela tem um orgasmo. Ela aceita o sexo masculino. E foi o que aconteceu com Mara na realidade. Ela realmente teve esse problema. Cena fantástica. Uma cena muito forte.¹⁶²

Após essa fala de Jodorowsky, um dos entrevistadores comenta “Você sabe que a toupeira tem um pau como uma faca? Você sabe, com uma borda serrilhada, como um instrumento cirúrgico” (idem), e a conversa entre homens segue, com os três em lucubrações sobre simbologias de facas e ovos.

¹⁶² Fonte: <<https://subcin.files.wordpress.com/2014/08/el-topo-a-book-of-the-film.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2018.

Em 2016, Jodorowsky se envolveu em nova polêmica ao indicar para uma mulher que vestisse seu marido como se fosse seu pai (que a estuprava na infância), pois assim se excitaria e superaria o trauma¹⁶³.

Embora seja bastante difícil afastar-se de tais atos e comentários para conseguir analisar nas criações e definições de Jodorowsky o que é pertinente à pesquisa, é necessário.

4.3.1 Ato poético, ato teatral, ato onírico, ato mágico e ato psicomágico

Em sua formação, Jodorowsky teve forte influência de cinco poetas chilenos: Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Vicente Huidobro e Pablo de Rokha, que “havia começado a sair da literatura para participar em atos da vida cotidiana, com a postura estética e rebelde própria dos poetas” (JODOROWSKY, 2004, p. 20).

Acompanhado do poeta Enrique Lihn, e ambos influenciados pela frase “a poesia é um ato” (idem) do artista futurista Filippo Marinetti, os dois jovens decidiram afastar-se da escrita e realizar “atos poéticos” (ibidem), tais como: encher uma maleta furada com moedas e percorrer o centro da cidade, ou caminhar em linha reta sempre, mesmo que para isso seja preciso bater à porta de um estranho e pedir para passar por dentro de sua casa.

A partir dos atos poéticos, Jodorowsky se interessou por marionetes e por transformar-se em uma delas, ou seja, por tornar-se “ator de teatro” (ibidem, p. 26). Porém, não um ator de teatro realista:

“Quis sacar o teatro do teatro. Por exemplo, imaginei uma peça dentro de um ônibus” [...]. Mais pra frente, me ocorreu a ideia de que o teatro podia prescindir dos espectadores e não deveria ter mais do que atores. Então, organizei grandes festas nas quais todos podiam interpretar. Finalmente, pareceu-me que interpretar uma personagem era inútil. [...] Não se vai ao teatro para fugir de si mesmo, mas para restabelecer contato com o mistério de que somos todos. O teatro me interessava menos como uma distração do que como um instrumento de autoconhecimento. Por essa razão, substituí a clássica "representação" pelo que chamei de "o pânico efêmero" (ibidem, p.27).

Desta forma, no momento em que o *happening* começava a surgir nos EUA, Jodorowsky, no México, realizava o pânico efêmero:

Percebi que muitas pessoas carregam um ato que as condições comuns não lhes permitem realizar. Mas, na medida em que a alguém lhe é oferecida a possibilidade

¹⁶³ Fonte: <<https://www.dailytrend.mx/radar/jodorowsky-violacion-twitter#pageview-1>>. Acesso em: 29 out. 2018.

concreta e as circunstâncias favoráveis de expressar publicamente tal ato que dorme nela, é muito raro a pessoa duvidar (ibidem, p 29).

Nesse sentido, a influência de Jodorowsky sobre La Pocha parece já estar presente desde as *performances karaokês* realizadas no *Museo de Identidad Fetiche*, em que os membros mais receptivos e audaciosos da audiência assumiam os dioramas dos performers, recebiam sobre seus corpos trajes e adereços, e/ou desnudavam-se, como visto na seção 3.7.3, *O museu e seus visitantes*.

Também foi citado no Capítulo 3 que as performances karaokê foram embriões da performance pedagogia desenvolvida pela Pocha. Embora este tema seja desenvolvido no capítulo 5, faz-se importante destacar neste momento que tanto os atos teatrais realizadas nos pânicos efêmeros, quanto alguns aspectos da performance pedagogia se mostram vias de “conectar-se com o escuro e violento, indizível e reprimido que se carrega por dentro” (ibidem, p. 31), para, a partir disso, transformar a *auto concepção* de cada indivíduo, ou seja, a ideia que cada um/a tem de si mesmo/a.

Para Jodorowsky, essa transformação podia ocorrer mediante a realização de um *programa*, “um ato ou uma série de atos a serem realizados na vida em um determinado momento: cinco horas, doze horas, vinte e quatro horas” (ibidem, p. 40).

Assim, além dos atos realizados nas sessões de pânico efêmero, Jodorowsky passou a criar programas para que seus entusiastas realizassem no cotidiano. Cada programa era desenvolvido de acordo com as dificuldades de cada pessoa, destinado a “quebrar o caráter com o qual se identificavam, para ajudá-las a restabelecer laços com sua natureza profunda” (ibidem, p. 40) transformando, assim, cada pessoa em autora-atriz-espectadora de sua própria vida.

A partir desse momento, a busca teatral de Jodorowsky começou a adquirir “uma dimensão terapêutica” (ibidem) e o diretor passou a ampliar seus conhecimentos sobre interpretação de sonhos, desenvolvendo o que denomina de ato onírico.

O artista observa que a interpretação de sonhos é uma prática muito antiga, e que enquanto alguns estudiosos, como Jung, propõem seguir vivendo o sonho “através da análise, em estado de vigília, a fim de ver aonde nos leva”, o próximo estágio, “localizado além de toda interpretação”, seria “entrar no sonho lúcido, no qual você sabe que está sonhando, conhecimento que lhe dá a possibilidade de trabalhar no conteúdo do sonho” (ibidem, p. 42).

Mais do que verificar a veracidade dos diversos exemplos de sonhos lúcidos que Jodorowsky afirma ter tido, é pertinente para a pesquisa a ideia de que

neste outro modo de sonho que é “realidade”, é também o meu cérebro, o modo como represento o mundo, o que determina o real. “Realidade” não existe por si só; momento a momento, criamos nossa realidade, feliz ou divertida, monótona ou excitante (JODOROWSKY, 2004, p. 49).

O autor apresenta diversos exemplos de situações que foram transformadas a partir de mudanças na forma de pensar sobre elas. Não por coincidência, os exemplos são todos com pessoas que claramente têm uma posição social privilegiada, o que oferece recursos palpáveis para mudanças substanciais em suas realidades. Entretanto, é preciosa a ideia de “não definir-se excessivamente”, de não “fechar-se em uma visão estreita de si mesmo” (ibidem, p. 50), o que dialoga com a noção apresentada por Gómez-Peña de que “a performance nos deu uma lição extremamente importante que desafia todos os essencialismos: não estamos presos na camisa-de-força da identidade” (GÓMEZ-PEÑA, 2011, p. 207).

Do mesmo modo, dialoga com diversas teorias pós-estruturalistas sobre as identidades como construções sociais, como visto no Capítulo 2. Assim, as percepções de Jodorowsky sobre a maleabilidade da *realidade* são um ponto de partida para o desenvolvimento de ferramentas simbólicas úteis para a transformação da mesma, especialmente no foro íntimo de cada indivíduo, o que o autor chileno desenvolverá a partir dos *atos mágicos*, definindo a psicomagia, e que La Pocha realizará em suas performances *psicomágicas*¹⁶⁴ e em seus espaços pedagógicos.

Aos elementos apresentados até o momento (ato poético, ato teatral e ato onírico), Jodorowsky acrescentou os atos mágicos, elaborados a partir da observação e do convívio com pessoas como a Sra. Pachita, uma *bruja* mexicana ou, como comumente se denomina no Brasil, uma benzedeira, curandeira ou médium, que realizava curas e operações espirituais, como a doutrina espírita, por exemplo, denomina tais atos.

Os atos mágicos, da mesma forma que os atos teatrais, respondem a um programa determinado conforme a necessidade de cada pessoa, e deve ser cumprido mesmo sem compreensão racional de seu sentido pois, segundo Jodorowsky,

na análise tradicional trata-se de decifrar e interpretar na linguagem comum as mensagens enviadas pelo inconsciente. Eu ajo ao contrário: mando mensagens para o inconsciente usando a linguagem simbólica que lhe é própria. Na psicomagia, corresponde ao inconsciente decifrar a informação transmitida pelo consciente (JODOROWSKY, 2004, p. 61).

¹⁶⁴ De fato, outras performances realizadas pela Pocha nas décadas de 2000 e 2010 receberam a denominação de ações psicomágicas, como *La Pocha Remix: psycho-magic actions for a world gone wrong* (2011) e *La Pocha Nostra: Five Psycho-Magic Actions Against Violence* (2016-2018).

Esse procedimento é desenvolvido por Jodorowsky a partir de observações e de experiências pessoais com os processos de cura e as operações realizadas por Pachita: “ao observá-la, descobri que quando uma operação é simulada, o corpo humano reage como se sofresse uma intervenção real. [...] O corpo humano aceita direta e ingenuamente a linguagem simbólica, à maneira das crianças” (idem, p. 73).

Jodorowsky percebe também a especial atenção que Pachita dava aos objetos (acessórios, joias etc.) que seus/suas consultantes usavam, ampliando sua percepção para a “linguagem dos objetos” e os “significados que encerram” (ibidem), aprendendo, assim, que um bruxo ou xamã “não é um espectador de um mundo ‘objetivo’ inanimado, mas parte integrante de um universo subjetivo no qual tudo está vivo” (ibidem).

Esta percepção sobre o poder simbólico e mágico dos objetos, ao lado do lugar que a palavra ocupa na magia – outro ensinamento adquirido no convívio com Pachita –, são especialmente relevantes para análise das performances psicomágicas realizadas pela Pocha.

Somam-se a isso outras práticas universais utilizadas em culturas ancestrais, também presentes nas performances do La Pocha Nostra e observadas por Jodorowsky, como a purificação através de abluções rituais, e os sacrifícios de substituição, em que se usa um animal como veículo para a cura de uma pessoa, por exemplo: amarra-se um objeto da pessoa enferma, como um turbante à cabeça de um bode “o qual o pescoço é cortado com uma faca que antes teria tocado o pescoço do paciente” (ibidem, p.78).

Em meio a estas aprendizagens, Jodorowsky se dedicou também ao estudo e à leitura de cartas de tarot, utilizando mais este recurso na elaboração de atos psicomágicos para seus/suas consultantes. O tarot o ajudava a identificar as dificuldades, mas “uma tomada de consciência que não é seguida por um ato é completamente estéril. [...] Então me ocorreu uma ideia: para que a conscientização fosse eficaz, eu tinha que fazer o outro agir, induzi-lo a cometer um ato muito preciso” (ibidem, p. 82).

É nesse sentido também que os atos psicomágicos passam a compor as performances da Pocha: além da tomada de consciência sobre si e/ou sobre o outro, se faz necessário um ato simbólico concreto: aplicar agulhas, lavar corpos, escrever sobre eles, etc.

Também a relação que se estabelece com o público, e a dinâmica de sua participação, se transformam: os atos de retirada de agulhas, de escrita e algumas abluções são atos coletivos. Diferente das performances karaokês, em que diferentes ações e figuras conviviam ao mesmo tempo, nos atos psicomágicos as pessoas do público são convidadas a se engajarem em uma ação conjunta.

Para a estudiosa Laurietz Seda, os corpos dos performers, ao estarem disponíveis para as ações coletivas do público sobre eles, se tornam uma tela de pintura e funcionam como “instrumentos intencionais de agência artística que exibem os efeitos da colonização e da violência” (SEDA, 2009, p. 139).

Assim, os corpos representam a memória da violência contra o Outro; eles criam uma narrativa de resistência que pode ser entendida a partir das múltiplas perspectivas de gênero, etnia e nacionalidade [...]. Desta forma, o corpo individual torna-se emblemático de todas as crianças que sofreram dor, violência, discriminação e colonização. Em outras palavras, os corpos dos intérpretes desempenham um papel vital nessa análise transcultural de violência e colonização, na qual a arte se torna uma arma holística destinada a descolonizar o corpo político. [...] Quando o espetáculo começa, os corpos do homem e da mulher são demonstrações de violência, tortura e dor, mas a performance os transforma em exibições de arte: a arte se torna um instrumento para curar as feridas infligidas pelo sistema de poder (idem).

É nesse sentido que a *acupuntura política*, as abluções e a *escrita performática* operam enquanto ritual xamânico/psicomágico de cura:

Ao remover as agulhas do corpo da mulher e escrever sobre o homem, o público se envolve em um ato pessoal e comunitário de ritual de cura do corpo político, capacitando-se com uma maior consciência de sua cosmovisão. Desse modo, o Xamã/ Brujo/Poeta [Gómez-Peña] convoca o público para uma comunidade efêmera que existe durante toda a performance, para aceitar, reconhecer e prestar ajuda ao Outro (ibidem).

Gómez-Peña não se considera um xamã, mas observa como a arte da performance se aproximam do xamanismo, mesmo quando “intenções e propósitos são muito diferentes, tanto os xamãs quanto os artistas constroem sistemas simbólicos para transformar a realidade e encenar mundos paralelos” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p, track 05). O performer afirma que pessoalmente – do mesmo modo que Jodorowsky – aprendeu muito com os xamãs ao observar suas práticas e linguagens corporais, adquirindo conhecimento sobre “a verdadeira presença, o poder transformador da palavra e de objetos ritualizados” (idem).

4.4 XAMANISMO

A partir dos estudos de Mircea Eliade pode-se definir xamanismo como “um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático. A palavra chegou até nós através do russo, do

tungue *saman*¹⁶⁵” (ELIADE, 2002, p. 16). Embora os estudos iniciais tenham identificado a prática xamânica no centro e norte da Ásia, posteriormente verificaram-se fenômenos mágico-religiosos similares em diferentes partes da América, da Indonésia e da Oceania.

Porém, Eliade reforça que magia e magos

há praticamente em todo o mundo, ao passo que o xamanismo aponta para uma ‘especialidade’ mágica específica, na qual insistiremos muito: o ‘domínio do fogo’, o voo mágico¹⁶⁶ etc. Por isso, embora o xamã tenha, entre outras qualidades, a de mago, não é qualquer mago que pode ser qualificado de xamã. A mesma precisão se impõe a propósito das curas xamânicas: todo *medicine-man* cura, mas o xamã emprega um método que lhe é exclusivo (idem, p. 17).

Além disso, os xamãs são os responsáveis, através de seus tranSES, pela cura de sua comunidade, bem como por acompanhar seus mortos, servindo como “mediadores entre eles e os seus deuses, celestes ou infernais, grandes ou pequenos” (ibidem, p. 19).

Entretanto, como ressalva Eliade, embora a vida mágico-religiosa das sociedades xamânicas gire em torno do xamã, não quer dizer que ele seja o único “manipulador do sagrado”, nem que a atividade religiosa seja monopolizada por ele. Contudo, “o xamã é sempre a figura dominante, pois em toda essa região (centro e norte da Ásia), onde a experiência extática é considerada a experiência religiosa por excelência, é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase” (ibidem, p. 15).

4.4.1 Performance e Xamanismo

Gómez-Peña e La Pocha Nostra, ao associarem xamanismo e arte se inserem em uma vertente da arte contemporânea que apresenta diferentes facetas, mas que tem em comum um “desejo profundo não apenas pela transcendência espiritual individual, mas também pela transformação cultural – e pela crença de que tal transformação é possível” (THACKARA, 2017, s/p), como observa a artista e curadora Tess Thackara em seu artigo *Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art* (Por que as práticas xamânicas estão retornando na arte contemporânea).

¹⁶⁵ “Nas outras línguas do centro e do norte da Ásia, os termos correspondentes são o *iacuto ojun*, o mongol *bügä*, *bögä* (*bugé*, *bü*) e *ugadan* (cf. também o *buriate udayan* e o *iacuto udoyan*, ‘a mulher-xamã’), o turco-tártaro *kam* (altaico *kam*, *gam*; mongol *kami*, etc.)” (ELIADE, 2002, p. 16).

¹⁶⁶ O “domínio do fogo” refere-se a diferentes visões que envolvem o fogo, e a práticas que propiciam ao xamã ou ao neófito (iniciante) ter contato com fogo e brasas (manipular, caminhar) impunemente. Já o “voo mágico” refere-se a uma especialidade de transe durante o qual se acredita que a alma do xamã “deixa o corpo para realizar ascensões celestes ou descensões [sic] infernais” (ELIADE, 2002, p. 17).

Apoiada em Daniel Pinchbeck – que em seu livro, *Breaking Open the Head*, fez um *tour* por várias manifestações do xamanismo contemporâneo em todo o mundo – observa que no mundo moderno “o Ocidente perdeu seu contato com o transe extático comunal” (idem), delegando a artistas e poetas “o poder transformador de um encontro real com um ‘outro’ sobrenatural” (ibidem).

A partir de tal afirmação, Thackara faz uma breve recapitulação de performances que dialogam com o xamanismo, ponderando que Joseph Beuys “talvez seja o mais famoso neo-xamã da história da arte ocidental”, por sua performance *I Like America and America Likes Me*, de 1974 (ibidem).

A artista também cita Matthew Barney que, em *The Cremaster Cycle* (1994–2002), faz uma “abordagem cerimonial de materiais, *cross-dressing*, transfigurações animais e criação de um universo hermético” e Marina Abramović, “que se sentou como um oráculo atemporal com longo robe no Museu de Arte Moderna [NY] em 2010, olhando para as almas dos participantes (e muitas vezes provocando respostas emocionais)” (ibidem).

Mas também cita artistas “cujas atividades xamânicas transmitem uma concepção de arte menos egocêntrica e mais baseada na comunidade como um poder curativo ou transformador” (ibidem). Entre os quais destaca Barbara McCullough em colaboração com Yolanda Vidato na videoperformance *Water Ritual* (1979), registro do ritual realizado no bairro Watts, em Los Angeles, onde em 1965 eclodiram os primeiros conflitos pela luta por direitos civis das populações afrodescendentes estadunidenses. Na ação, Yolanda Vidato “purifica a área usando água, conchas, fubá e sua própria urina” (ibidem).

Thackara coloca Gómez-Peña e La Pocha Nostra na mesma linha, apontando como as performances do coletivo criam “ambientes radicais e participativos com nudez e servidão, nos quais as pessoas podem exumar seus demônios e ficar cara a cara com o erotismo da violência e outras inter-relações humanas” (ibidem).

Entretanto, o próprio Gómez-Peña faz ressalvas e diferenciações sobre o caráter xamânico de algumas vertentes da arte da performance e práticas xamânicas de fato:

Os xamãs estão localizados em uma tradição muito antiga que muda muito lentamente. Eles não podem se desviar muito, porque correm o risco de serem expulsos de sua própria comunidade ou de se tornarem xamãs *new age* para turistas espirituais¹⁶⁷. Enquanto isso, os artistas estão sempre questionando a tradição e construindo pastiches que combinamos com as linguagens da pós-modernidade, cultura popular e novas tecnologias.

O xamã procura curar, proteger ou prejudicar um inimigo; nós preferimos procurar problematizar, questionar a autoridade, destruir ilusões de familiaridade e estruturas

¹⁶⁷ Ver sobre *neochamanismo* no capítulo 1.

de normatividade. Essas semelhanças e diferenças fazem com que alguns dos meus amigos xamãs, quando veem minhas performances, me digam que sou como um xamã que perdeu o rumo. Eu gosto dessa definição de artista. Na verdade, a Pocha Nostra colabora com vários verdadeiros xamãs que também são considerados artistas performáticos (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p, track 05).

A partir das colaborações citadas por Gómez-Peña, o performer herdou para seu arquivo vivo de trajes e objetos diversos elementos rituais e xamânicos (como peitorais, bastões, cocares, etc.) que são utilizados ao lado de peças criadas pelo coletivo e/ou adquiridas no cotidiano, mas que recebem um caráter de objetos ritualísticos ao serem utilizados nas performances.

Desta forma, tanto nos atos psicomágicos de Jodorowsky quanto nos rituais xamânicos performáticos da Pocha, trajes e objetos recebem carga simbólica de poder de cura. Assim, para analisar as performances da série *Mapa/Corpo* faz-se cabal debruçar-se sobre a indumentária e os objetos xamânicos.

4.4.2 Indumentária e objetos xamânicos

Conforme observa Mircea Eliade, “a indumentária xamânica constitui em si mesma uma hierofania e uma cosmografia religiosa: revela não apenas uma presença sagrada, mas também símbolos cósmicos e itinerários metafísicos” (ELIADE, 2002, p. 169).

Mesmo quando não há uso de qualquer indumentária, como é o caso da nudez ritual dos xamãs esquimós, é pertinente afirmar que a experiência xamânica nunca ocorre “com as roupas diárias, profanas, do xamã. Mesmo quando não existe indumentária, há um gorro, um cinturão, um tamborim e outros objetos mágicos que fazem parte do guarda-roupa sagrado do xamã e que fazem às vezes de indumentária” (idem, p. 170). Eliade observa ainda que

pelo simples fato de vesti-la – ou de manipular objetos que a substituem – o xamã transcende o espaço profano e prepara-se para entrar em contato com o mundo espiritual. Em geral essa preparação é quase uma introdução concreta nesse mundo, pois se enverga a indumentária após longas preparações e justamente às vésperas do transe xamânico (ibidem).

O pesquisador destaca três tipos de indumentária/elementos xamânicos comuns a diferentes culturas que podem oferecer ao xamã: 1) um corpo novo, mágico, em forma de animal; 2) o prestígio de um morto ressuscitado; 3) elementos de *esposa celeste*.

Com relação ao corpo em forma de animal, Eliade observa a existência de três possibilidades: ave, rena (cervo) e urso, sendo que penas de aves são encontradas em

“praticamente todas as descrições de indumentária xamânica” (ibidem, p. 179). Faz-se importante ressaltar que o *voo mágico* é umas das práticas mais importantes do xamã, por meio do qual sua alma visita os céus e os infernos, conectando-se com diferentes deuses.

Desta forma, para o autor, a indumentária xamânica tem significado religioso bastante claro: “ao vesti-la, recupera-se o estado místico revelado e fixado durante as longas experiências e cerimônias de iniciação” (ibidem, p. 181).

Com relação ao *prestígio do corpo ressuscitado*, Eliade relata o uso de peças de ferro que remetem a estruturas ósseas, seja de pássaros ou outros animais, seja do esqueleto humano, que resumem e reatualizam o “drama de morte e ressurreição pelo qual passam os xamãs neófitos”¹⁶⁸. Desta forma, para o pesquisador “pouco importa que seja considerado representação de esqueleto de homem ou de animal; em ambos os casos, trata-se da substância vital, da matéria-prima conservada pelos ancestrais míticos” (ibidem, p. 184).

Já referente aos elementos da *esposa celeste*, o pesquisador observa que nas sociedades estudadas por ele o papel mitológico da mulher é “bastante reduzido, embora ainda restem vestígios em certas tradições xamânicas” (ibidem, p. 21). Tais sociedades, “apesar de suas diferenças étnicas e linguísticas” em sua grande maioria possuem “estrutura patriarcal, com grande prestígio do chefe da família”¹⁶⁹ (ibidem).

De todo modo, Eliade coloca que as *esposas celestes*, embora não consagrem propriamente o xamã, são as responsáveis por ajudá-lo “tanto no aprendizado quanto na experiência extática” (ibidem, p. 96), dando aos xamãs “os espíritos auxiliares que de algum modo lhes são indispensáveis para suas viagens extáticas” (ibidem, p. 98). Entretanto, o autor ressalta que, em narrativas de outros povos, “um número considerável de mitos e lendas documenta o papel essencial desempenhado por uma fada, uma ninfa ou uma mulher semidivina nas aventuras dos heróis” (ibidem, p. 97) e que, embora não caiba em seus escritos “dar início à discussão desse motivo mítico [...] é certo que ele conserva vestígios de uma mitologia ‘matriarcal’ tardia, em que se identificam já os sinais da reação ‘masculina’ (heroica) contra a onipotência da mulher (mãe)” (ibidem).

¹⁶⁸ Em diferentes rituais de iniciação, acredita-se que “os xamãs são mortos pelos espíritos de seus ancestrais, que, depois de ‘cozinhar’ o corpo, contam seus ossos e os recolocam, ligando-os com ferros e revestindo-os de carne nova” (ELIADE, 2002, p. 182).

¹⁶⁹ Ao abordar o mascaramento, elemento relevante e que se manifesta de distintas formas nos rituais xamânicos, Eliade relaciona máscaras aos cultos de sociedades secretas masculinas e ao culto dos ancestrais, apontando que “para a escola histórico-cultural, o complexo máscaras-culto dos ancestrais-sociedades secretas de iniciação pertence ao ciclo cultural do matriarcado, sendo as sociedades secretas, ainda no entender dessa escola, uma reação contra a dominação das mulheres” (ELIADE, 2002, p. 192).

Por outro lado, Eliade expõe que em algumas sociedades xamânicas são encontrados xamãs “amulherados”, “homens efeminados” ou “parecidos com mulheres” (ibidem, p. 286). O estudioso observa que, neste caso, “o travestimento, com todas as mudanças que implica, é aceito quando decorre de uma ordem sobrenatural recebida três vezes em sonhos; a desobediência levaria à morte”¹⁷⁰ (ibidem, p. 382). Para Eliade, a “transformação simbólica e ritual em mulher explica-se provavelmente por uma ideologia derivada do matriarcado arcaico; porém, [...] não parece indicar a prioridade da mulher no xamanismo mais antigo” (ibidem, p. 286).

De todo modo, o estudioso conclui que os elementos de indumentária xamânica apontados “transubstanciam o xamã, transformando-o diante dos olhos de todos em ser sobre-humano, seja qual for o atributo predominante que se procure ressaltar: prestígio de um morto ressuscitado (esqueleto), capacidade de voar (pássaro), situação de marido de ‘esposa celeste’ (roupas de mulher, atributos femininos), etc.” (ibidem, p. 192).

4.4.3 Encarnações de *Mapa/Corpo*

Como mencionado no início do capítulo, a série de performances teve diferentes *encarnações*, tendo começado com *Mapa/Corpo*, realizada em 2004 e 2005, por Gómez-Peña e Emiko R. Lewis e, posteriormente, por Violeta Luna, sendo então nomeada *Mapa/Corpo2*. Violeta Luna encontrava-se sobre uma mesa cirúrgica, nua, coberta pela bandeira das Nações Unidas. Um acupunturista iniciava a ação, retirando lentamente a bandeira, revelando lentamente o corpo feminino, no qual aplicava 40 agulhas em cujas pontas superiores havia bandeiras dos países da força de coalizão que invadiu o Iraque. Guillermo Gómez-Peña, vestido de xamã travesti, realizava performances de *spoken word*¹⁷¹ e solicitava ao público que removesse as bandeiras e se engajasse em *descolonizar* o corpo de Lewis ou Luna.

¹⁷⁰ Eliade também informa sobre que a “transformação ritual em mulher”, “o uso de roupas femininas e a mudança ritual de sexo” (2002, p. 286) está presente entre os Kamchadales, entre os esquimós asiáticos e os Koryaks, bem como na América do Sul (entre os Patagões e os Araucanos) e em algumas etnias norte-americanas (Arapaho, Cheyenne, Ute, etc.), entre outros. Na Indonésia entre os Manang há registros dos *manag bali*, homens mais velhos que usam roupas de mulher e cumprem papéis femininos, chegando alguns a terem esposos. Já entre os Ngadju-dayaks, do sul de Bornéu, existem as pessoas hermafroditas que são consideradas intermediárias entre humanos e deuses e são denominadas *baliangs* e *basirs*, “sacerdotisas-xamãs e sacerdotes-xamãs-assexuados (o termo *basir* significa ‘incapaz de procriar, impotente’)” (idem, p. 383). Já entre os *tchuktche*, os xamãs “em decorrência de uma ordem do *ke'let*, trocaram as roupas e os modos masculinos pelos femininos e acabaram até por se casar com outros homens. Geralmente, a ordem do *ke'let* é obedecida pela metade: o xamã se veste de mulher, mas continua vivendo com a esposa e tendo filhos” (ELIADE, 2002, p. 286).

¹⁷¹ Como observa a poeta e *slammer* Roberta Estrela d’Alva: “O termo *spoken word* está relacionado com diversos universos, como o da poesia *beatnik*, dos movimentos negros americanos e seus discursos políticos, do hip hop, e o das performances literárias contemporâneas. Começou a ser usado no começo do século XX nos

Em seguida, La Pocha Nostra realizou *Divino Corpo*, entre 2005 e 2007, performada por Roberto Sifuentes, Gómez-Peña, Violeta Luna e diversas performers convidadas, curandeiras ou bruxas dos locais onde eram realizadas. Nesta performance da série, o espaço ritualismo performático estava organizado em duas estações: a mesa cirúrgica, onde ocorria a ação de acupuntura política sobre o corpo de Violeta Luna, e outra mesa, sobre a qual se encontrava o corpo de Roberto Sifuentes, que era lavado e depilado por alguma curandeira ou uma bruxa, para que o público pudesse escrever sobre ele “uma poética da esperança” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 25).

Posteriormente, entre 2009 e 2014 criaram *Corpo Ilícito: The Post Human Society 6.9*, com a participação de Michele Ceballos Michot, Violeta Luna, Erica Mott, Dani d’ Emília, Saúl Garcia Lopez, Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña. A terceira performance da série foi ao mesmo tempo uma retomada e um “fechamento dos megaprojetos” da Pocha Nostra, como observou Garcia Lopez em entrevista (2017, s/p). Realizada no primeiro ano da administração de Barack Obama, buscou lidar “tanto com o legado do medo do Outro – a criminalização do corpo marrom, herança do governo Bush – quanto com a cultura emergente de esperança, imaginação e fé que se desenvolveu em resposta à antiga ordem mundial”¹⁷².

Em 2012, Saúl Garcia Lopez passa a fazer parte do coletivo como membro principal (e não mais como colaborador). Ele retoma a *imagem* de *Mapa/Corpo* do arquivo vivo do La Pocha, realizando mais *encarnações* de *Mapa/Corpo* até 2015. A partir de 2013, a performer e poeta Balitronica Gómez também passam a colaborar permanentemente com La Pocha Nostra e, em 2016, começa a desenvolver *X-Machina 3.0*, a mais nova *encarnação* de performances da série.

As versões de *Mapa/Corpo* realizadas sobre o corpo de Saúl Garcia Lopez tiveram três fases: na primeira, eram utilizadas bandeiras dos cartéis mexicanos controladores do tráfico de drogas; na segunda, bandeiras dos estados mexicanos violentados pela “guerra às drogas”; e na terceira, logomarcas de empresas multinacionais.

Garcia Lopez itinerou pelo México com essa versão da performance até receber algumas visitas de membros dos cartéis, segundo relatou à pesquisadora em entrevista. Após

Estados Unidos e se referia a textos gravados e difundidos pelo rádio e foi muito difundido nos anos 90 com o surgimento dos *slams*. Somers-Willett (2009) refere-se às relações do *spoken word* com os gêneros da música negra americana, principalmente o hip hop” (2011, p. 121). *Slams* são batalhas de poesia, porém, diferente do *spoken word* para que um *slam* aconteça “é fundamental a participação coletiva e ativa de todos os presentes [...] sem que nenhuma das partes participantes se sobreponha à outra” (idem).

¹⁷² Fonte *Corpo Ilícito – techryder*. Disponível em: <<http://www.pochanostra.com/download/downloads.swf>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

esses episódios, passou a utilizar bandeiras dos estados mexicanos massacrados pela “guerra às drogas”.

Entretanto, tais elementos faziam sentido nas performances realizadas no México. Fora do país, principalmente em países da Europa ou nos EUA e Canadá, embora o tema seja relevante, há uma distância que não pode ser cruzada: “porque não entendem o que é violência generalizada causada pelas drogas, ou pela pobreza... há uma distancia aí” (GARCIA LOPEZ, 2017, s/p).

Então, buscando ainda dialogar com a transnacionalidade da violência, questionando “quem gera violência?” em diferentes partes do mundo, os membros do La Pocha chegaram às corporações, “à violência perpetuada pelas corporações ao redor do mundo, à transnacionalização das corporações, das empresas globais” (idem), para as quais “o lucro é sua nação” (ibidem), e democracia é apenas uma palavra de ordem usada para derrubar governos democráticos.

Com o ingresso da poeta e performer Balitronica Gómez, a performance passou a ser realizada em seu corpo, utilizando nas agulhas logomarcas de empresas da tecnologia. A performer havia trabalhado por alguns anos na indústria tecnológica em São Francisco, Califórnia, o que a fez ter uma “reação gutural frente ao impacto que tais as corporações tiveram” na cidade (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p).

4.4.3.1 Análise dos *corpos/mapas* na série *Mapa/Corpo* e suas reencarnações

Foram analisadas imagens (fotos e/ou vídeos) de diferentes reencarnações da performance realizadas em: Detroit Institute of Arts, Detroit, 2007; Centro Cultural la Recoleta durante Encontro do Instituto Hemisférico de Buenos Aires, 2007; Michigan State University, East Lansing, Michigan, 2007; Festival Border Exercises, Harstad, Noruegua, 2007; Centro Wilfredo Lamna, durante a X Havana Biennial, 2009; Teatro Gilberto Gil, Rio de Janeiro, 2010; SOMArts Cultural Center, San Francisco, 2011; Encontro CorposubCorpo, SESC Santos, 2015; e Museo de Arte Moderno da Cidade do México, em 2016.

Buscando dar conta da complexidade do que se opera nos rituais performáticos realizados pelo La Pocha Nostra, para nomear as performers que receberam acupuntura e os que receberam abluções e inscrições será aplicado o termo *corpos/mapa*, utilizado por Gómez-Peña em seus relatos, pois nomear como traje de cena as agulhas ou as inscrições pareceu apresentar-se como uma forma reducionista do que as performances rituais buscam realizar.

Ao mesmo tempo, o mesmo procedimento de análise que foi utilizado para abordar os trajes de Gómez-Peña em seu processo de *chicanización* (Capítulo 2) precisa ser empregado neste momento, tomando os elementos inseridos, inscritos e colocados sobre os corpos como um *continuum* entre elementos rituais e traje de cena. Da mesma forma que os trajes e objetos xamânicos, as agulhas, inscrições, próteses conferem aos corpos das e dos performers propriedades especiais e transformam tanto seus corpos de carne e sangue, quanto seus *corpus* culturais e políticos.

Como observa a pesquisadora brasileira Franciane Kanzelumuka de Paula – apoiada na Dra. Leda Maria Martins -, ao abordar os princípios de corporeidades da *Arkhé* negra e sua importância na constituição de danças afro-diaspóricas:

nas culturas predominantemente orais como as africanas e indígenas, o corpo é por excelência o local da memória, um local do saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural (MARTINS, 2002). Desta forma, os saberes técnicos e estéticos nestas culturas não se apresentam dicotomizados, mas sim engendrados num complexo jogo de cruzamentos simbólicos em que o corpo, conforme elucidada Martins (2002, p. 89), é um ‘corpo de adereços: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços que grafam esse corpo/corpus, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente do saber e da memória’ (2017, p. 31).

Ao mesmo tempo, Stuart Hall, apoiado nas teorias de Foucault, ao abordar sobre como as microfísicas do poder são aplicadas de forma prática sobre o corpo, observa como as técnicas de regulação afetam o corpo, sendo este “*produzido* dentro do discurso, de acordo com as diferentes formações discursivas. [...] Esta é uma concepção radicalmente historicizada do corpo – uma espécie de superfície em que diferentes regimes de poder/conhecimento escrevem seus significados e efeitos” (HALL, 1997, p. 51).

Desta forma, em consonância também com as observações de Laurietz Seda sobre *Mapa/Corpo* citadas anteriormente, tanto as agulhas quanto os escritos e demais elementos que terminam por constituir os *corpos/mapas* são utilizados como objetos psicomágicos, ora de destruição do corpo moldado e mortificado pelos regimes de poder, estigmatizado pela memória internacional popular, ora de cura e reconstituição do *corpus* cultural e político.

Assim, ao utilizar a nomeação *corpos/mapas*, busca-se referir aos corpos das/dos performer, aos elementos sobre eles e à personificação dos *corpus* culturais e políticos que representam.

Por outro lado, manteve-se a noção de traje de cena para analisar os trajes dos/as performers que conduziam os rituais performáticos, que participavam deles como curandeiras

ou bruxas, ou ainda que realizavam ações simultâneas à acupuntura política e à escrita performativa. Dentro de tais perspectivas, foi possível observar que os *mapas/corpos* que receberam acupuntura foram, em sua maioria, corpos que são entendidos pela normativa como femininos, com exceção do corpo *queer* de Saúl Garcia Lopez, e do performer brasileiro Felipe Espíndola. Este último participou da performance realizada no Rio de Janeiro, cuja legenda do registro a nomeia como “*Mapa Corpo Reenactment*” [reconstituição Mapa Corpo]. Na ação, Espíndola recebeu sobre seu corpo agulhas com “bandeiras de países latino-americanos afetados pela violência do crime organizado”¹⁷³.

Os *corpos/mapas* que receberam acupuntura iniciavam a ação despidos, cobertos por algum tecido que lentamente era retirado, podendo ser uma bandeira das Nações Unidas, um tecido branco que remete a mortalhas, ou verde, fazendo referência a procedimentos cirúrgicos. Todos revelavam aos poucos os *corpos/mapas* que, ao mesmo tempo em que eram colonizados, invadidos por forças de coalizão, por cartéis do narcotráfico ou por empresas multinacionais, eram curados pela medicina oriental (a acupuntura em si), pelas palavras proferidas na performance e pelo ritual coletivo de retirada das agulhas e das forças nefastas que estas representam.

Algumas edições foram realizadas sobre o corpo de Garcia Lopez, “apenas como corpo” (2017, s/p) e outras sobre sua primeira persona desenvolvida como membro da Pocha Nostra: *el Mariachi Zombi de Culiacán* (Figura 49).

¹⁷³ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/16>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

Figura 49: Gómez-Peña como Xamã Travesti
Saúl García Lopez – El Mariachi Zombi de Culiacán.



Fonte: acervo La Pocha Nostra.

A figura é composta de elementos que remetem às cores da bandeira mexicana: pele pintada de branco, *sombrero* vermelho combinando com as botas *norteñas*, verdes folhas sintéticas de maguey¹⁷⁴. As folhas são atadas ao redor dos genitais de Garcia Lopez, que estão presos em um cinto de castidade masculino, cromado, que protege/castra/blinda seu falo. O cinto de castidade somente fica visível quando o performer abre as folhas de maguey (Figura 50).

¹⁷⁴ Maguey ou Agave, é uma planta suculenta de regiões áridas, com a qual se faz *mezcal*, bebida alcoólica cuja mais conhecida é a produzida na cidade de Tequila. Desde períodos pré-hipanicos é “fonte de alimento (mel, vinagre e *pulque*, flores, caules, folhas e flores também eram consumidos), remédios, água, fibras têxteis, papel e sabão”. Fonte: <<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antigo/el-registro-arqueologico-e-historico-del-maguey>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

Figura 50: Cinto de castidade masculino entre folhas artificiais de maguey parte do traje de cena d'el Mariachi



Fonte: Acervo da pesquisadora. Foto: Sandra Pestana.

Em outras reencarnações, agulhas com símbolos de cartéis do narcotráfico também foram feitas com Balitronica Gómez. Porém, posteriormente passou-se a utilizar apenas logomarcas de empresas da indústria tecnológica. A performer observa que as duas versões lidam com a raiva do público, seja a raiva dos cartéis de drogas, seja a da indústria tecnológica. Porém, no segundo caso, retirar as agulhas de seu corpo “é muito mais difícil para as pessoas, porque elas se sentem implicadas, parte daquilo” (2017, s/p), afinal, são empresas com as quais se relacionam de forma muito próxima, são empresas que criam verdadeiras extensões de seus corpos e de suas subjetividades.

Os *corpos/mapas* que receberam abluções e inscrições eram todos entendidos pela normativa como masculinos e iniciavam a ação envolvidos em filme plástico, eram desembalados, lavados e depilados para receberem escritos feitos por pessoas da audiência. Nos registros analisados de Sifuentes, é possível verificar o uso contínuo de um tecido branco, envolvendo os quadris e protegendo os genitais (região onde apresenta uma grande mancha vermelha), o que remete aos panos que cobrem o sexo de Jesus Cristo em suas representações.

Roberto Sifuentes faz uso do seu arquivo vivo de *props* e *personas*, assim, utilizava a bandana vermelha sobre a testa e as pinturas faciais, elementos que carrega sobre si desde *Temple of Confessions*. Em outros registros, além de tais elementos Sifuentes utiliza também as próteses ortopédicas incorporadas a partir de *The Mexterminator*, tendo braços e pernas pintados de vermelho, dando aos membros um aspecto de gangrena.

As macas com os *corpos/mapas* que recebiam acupuntura não dispunham de outros elementos a não ser os próprios corpos deitados sobre elas. Enquanto que as macas dos mapas/corpos que recebem escrituras possuem diversos elementos ao redor do performer,

constituindo uma espécie de altar composto pelos restos do filme plástico, flores, plumas, próteses corporais, vísceras, um cassete e outros elementos são usados em ações realizadas pelo performer antes de receber as escrituras sobre seu corpo.

Na maioria dos registros foi possível observar que se utilizou muito mais de *props* e da nudez ritual dos performers, de seus seios, sexos, pelos e peles com as implicações políticas de suas colorações e de suas marcas (cicatrizes e tatuagens), do que de trajes de cena constituídos por têxteis ou qualquer outro material.

Ainda foi possível observar como o processo simbiótico entre a performance-pedagogia foram as performances, como o *corpo/mapa* de Sifuentes se equipara aos *altares humanos*, procedimento de criação coletiva sobre um único corpo (será detalhado no Capítulo 5).

Além das e dos performers que se tornam *corpos/mapas* recebendo acupuntura e/ou escrituras, outras e outros performers compõem a ação, seja conduzindo o público e/ou o ritual performático, seja realizando a acupuntura ou abluções ou, ainda, realizando ações simultâneas às escritas e acupuntura. A performance *Mapa/Corpo* foi realizada diversas vezes com participações e em circunstâncias muito distintas e, embora não se perceba um traje de cena específico para os/as performers que realizavam tais ações, percebe-se que seguem linhas estéticas e políticas semelhantes, que serão analisadas na sequência.

4.4.3.2 Análise dos trajes de cena na série *Mapa/Corpo*

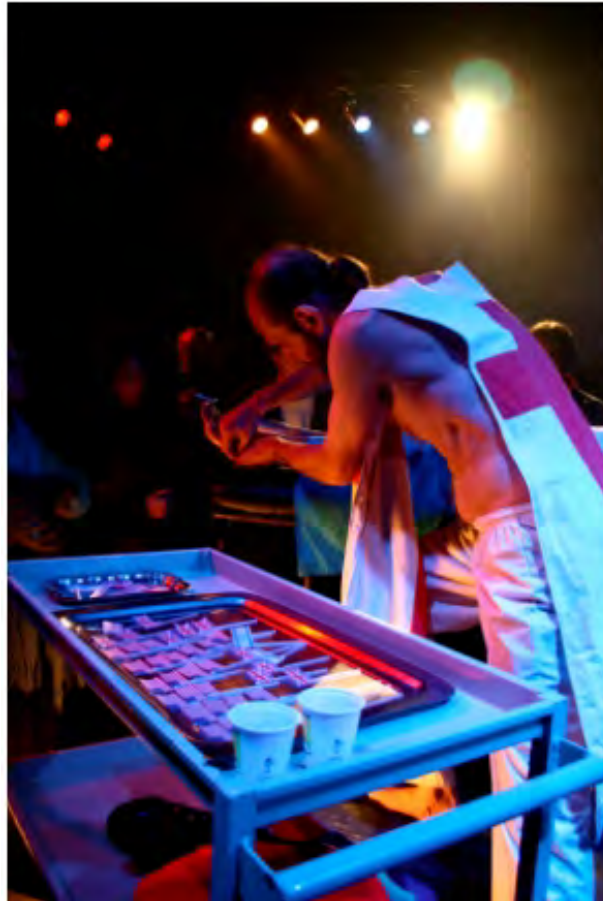
Nos registros de *Mapa/Corpo* é possível ver apenas Violeta Luna, os/as acupunturistas e o Xamã Travesti de Gómez-Peña. A partir de *Divino Corpo*, inicia-se também a participação das curandeiras que preparavam o corpo de Sifuentes, além de outras personas que passaram a compor a performance, realizando ações concomitantes. Em *Corpo Ilícito*, os rituais de acupuntura e abluções se transformaram, como será visto.

De forma geral, os/as acupunturistas usam trajes de cena que remetem a figuras de poder das sociedades ocidentais. Assim, há registros de acupunturistas usando ternos em cores escuras, jalecos brancos, uniformes médicos verdes ou azuis e aventais de borracha de medicina forense.

A estação onde ocorre a ação, com a maca e a disposição dos materiais, remete tanto a procedimentos cirúrgicos quanto às intervenções mágicas ou cirurgias espirituais, como as operadas por Pachita, a curandeira guia de Jodorowsky.

Em alguns registros da performance como no Centro Cultural la Recoleta, realizada durante Encontro do Instituto Hemisférico de Buenos Aires, 2007 (Figura 51), o acupunturista está descalço, veste calça branca e uma casula, um traje católico, a “veste superior do sacerdote na celebração da missa” (VASCONCELOS, 1959 apud VIANA, 2016, p. 24), que simboliza a “inocência, a caridade e o doce e suave jugo do Cristo” (idem).

Figura 51: Acupunturista com casula em Mapa/Corpo.
Encontro do Instituto Hemisférico



Fonte: Hemispheric Institute¹⁷⁵.

Com relação às curandeiras ou bruxas, as mulheres que preparavam Sifuentes para receber as inscrições, existem menos registros. Porém, foi possível ver na única imagem da edição de *Corpo Ilícito*, realizada em Cuba, uma performer usando vestido branco curto, de modelagem cotidiana. Na legenda da imagem a performer é identificada apenas como “*local santera*”¹⁷⁶, fazendo referência à *Santería*, religião cubana de matriz africana, de ascendência

¹⁷⁵ Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc07-performances/item/957-enc07-la-pochanostra>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

¹⁷⁶ Fonte: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/image/23060150978>>. Acesso em: dez. 2018.

iorubá, que cultua os orixás como “os candomblés Nago-Keto nascidos e representantes do candomblé na Bahia” (LIMONTA, 2009, p. 19).

Da edição de *Divino Corpo* realizada na Argentina há mais registros e é possível ver que a performer peruana Amapola Prada veste um *short* preto de *cotton* e tem largas linhas brancas pintadas sobre suas costas e braços. Enquanto que a performer que realizou a ação na Noruega usa calça preta, colete dourado feito em tecido utilizado na confecção de *qípáo* ou *cheongsam*, trajes chineses que se tornaram moda feminina no início do século XX, e têm símbolos de diferentes culturas pintados em seus braços.

Em alguns registros, além do acupunturista, dos *mapa/corpos* que recebem acupuntura ou escrituras, das curandeiras e do Xamã Travesti (figura de Gómez-Peña que será analisada adiante), outras figuras também performam, como é o caso em *Mapa/Corpo – a poetic interactive ritual*, realizada em no Encontro do Instituto Hemisférico de Performance em Buenos Aires, ou em *Mapa/Corpo – Therapis Violentis*, realizada na Michigan State University, ou ainda no Festival Border Exercises, em Harstad, Noruegua, todas em 2007.

Em Michigan, a performer Rakini Devi usa um traje referente às danças clássicas indianas que fazem parte de sua formação artística¹⁷⁷, enquanto Violeta Luna usa um traje negro que parece fundir um véu católico com um *hijabi* islâmico, associados a uma longa saia com dupla fileira de babados na barra; *scarpins* pretos e, em alguns momentos, torso nu e liga na perna esquerda. Já o VJ René Garcia utilizava colete verde oliva e turbante, remetendo às imagens de “terroristas” amplamente difundidas pela mídia de massa.

Em Santos, São Paulo, no encerramento do evento *Corposubcorpo* realizado pelo SESC, onde a pesquisadora fez parte do *workshop* e também da performance *Mapa Corpo/rativo: ações para um mundo que deu errado*, a ação de acupuntura política foi feita com logomarcas de multinacionais sobre o *Mariachi Zombi de Culiacán*, persona de Saúl Garcia Lopez, em simultaneidade com várias outras ações.

A ocasião foi também a primeira oportunidade de a pesquisadora de experimentar ações com *SanPan, a polícia católica paulista*, persona desenvolvida no *workshop* (detalhes no Capítulo 5). Assim, a Polícia Católica compunha corporalmente a imagem, “amparando” el Mariachi ou “certificando-se” de que o acupunturista “executava corretamente” o procedimento (Figura 52). Após a retirada das agulhas, as abluções com cachaça foram pela performer Clara Anastácia em Garcia Lopez.

¹⁷⁷ Disponível em: <<https://rakinidevi.wordpress.com>>. Acesso em: 23 set. 2018.

Figura 52: Saúl Garcia Lopez, Sandra Pestana e Acupunturista



Fonte: acervo da pesquisadora. Foto: Claudia Olivier.

Na terceira performance da *Corpo/Ilicito: The Post Human Society 6.9*, especialmente na edição realizada em 2011 no SOMArts, em São Francisco, os rituais de acupuntura e de preparação do corpo de Sifuentes foram transformados. Como mencionado, a performance foi um retorno e o encerramento das ações monumentais do coletivo, assim, o núcleo principal da Pocha se reuniu durante uma semana com colaboradores¹⁷⁸ para realizar “uma performance/instalação *high tech* multi-diorama de escala épica, semelhante à lendária *Mexterminator*, que ocorreu no SOMArts em 1998¹⁷⁹”.

A acupuntura política foi transformada em uma performance de perfuração corporal. Entre as colaboradoras estava Natalie Brewster Nguyen, de Tucson, Arizona, performer que entre seus diversos campos de atuação, trabalha com imagens eróticas e fetichistas, explorando os limites da capacidade física do corpo¹⁸⁰. Assim, Nguyen, trajando um *shorts* preto e com a cabeça enfaixada e os olhos vendados, recebeu em suas costas 25 agulhas com bandeiras de diferentes Estados-nações (Figura 53).

¹⁷⁹ Fonte: <http://rhizome.org/community/18133/> Acesso em 07 Jan. 2019.

¹⁸⁰ Disponível em: <http://nataliebrewsternguyen.com/?fbclid=IwAR1dBFANhx5UnlQ1EieznC40sDEW-qEcgHOtsQC1H7atnO69hu1Alej3gdU>. Acesso em: 09 jan. 2019.

Figura 53: Natalie Brewster Nguyen, SOMArts, San Francisco, 2011



Fonte: SOMArts¹⁸¹.

Também as ações realizadas no *corpo/mapa* de Roberto Sifuentes foram transformadas, o performer substitui seu corpo por um animal sacrificial: um bode. Assim, ao invés de iniciar a ação envolto em plástico filme e ser depilado e banhado, o performer usava um traje similar ao das performances anteriores de *Mapa/Corpo*, porém substituindo o tecido enrolado nos quadris por uma cueca branca manchada de vermelho na região dos genitais, juntamente com os elementos que são marcas de sua persona desde *Temple of Confessions*, a bandana vermelha na testa, sobreposta por óculos de fundição ou de esqui, e as pinturas faciais abaixo dos olhos. Além disso, Sifuentes realizava ações com um cadáver de bode, sendo que ambos terminavam embalados em plástico filme por outros performers e pessoas do público.

O animal remete às ideias de *bode expiatório*¹⁸² desenvolvidas por René Girard a partir das implicações dos rituais de sacrifício – e da ausência deles – nas sociedades. Nos sacrifícios de substituição das sociedades greco-romanas, uma vítima sacrificial era escolhida dentro de um “grupo desprezado” da sociedade. “Na impossibilidade de esta ser um ser humano, a simbólica sacrificial transfere esta vítima para uma vítima animal” (MERUJE;

¹⁸¹ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/somarts/sets/72157626226146972/>>. Acesso em 15 fev. 2019.

¹⁸² Desenvolvidas por René Girard em *O bode expiatório*. São Paulo: Paulus, 2004.

ROSA, 2013, p. 155), o que propiciava a prática catártica do sacrifício como “purificação pessoal ou da comunidade (pólis)” (idem, p. 154).

Sifuentes *performando* com sua persona que carrega tantas referências sobre a criminalização de certos aspectos da identidade chicana (Figura 54) - como foi minuciosamente detalhado no Capítulo 3 -, ao ter um cadáver de bode atado ao seu corpo permite fazer associações com o bode expiatório de Girard, em especial com um ponto de vista desenvolvido pelos filósofos portugueses Márcio Meruje e José Maria Rosa.

Figura 54: Roberto Sifuentes, SOMArts, San Francisco, 2011.



Fonte: SOMArts¹⁸³.

Meruje e Rosa, baseados em Girard, observam que a *crise sacrificial*, gerada a partir da criminalização do sacrifício, fez com que o sistema sacrificial anterior se metamorfosasse dentro das sociedades modernas na “legitimação das leis do poder político-jurídico e (n)as suas formas próprias de violência” (ibidem, p. 158). Referindo-se ao pensamento de Max Weber, que afirma que “o estado reclama para si o monopólio da violência física legítima [...] ele é a única forma do ‘direito’ à violência” (apud MERUJE; ROSA, 2013, p. 158).

¹⁸³ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/somarts/sets/72157626226146972/>>. Acesso em 15 fev. 2019.

Além de Sifuentes e Natalie Brewster Nguyen, performava também Sáula Garcia Lopez, que estava começando a colaborar com o coletivo e realizou nessa edição uma das primeiras experimentações com sua persona *Tri spirits – new narco*:

que é uma persona que tem uma cinta, cabelo comprido, fuma metanfetamina ... A droga de rua mais barata ... Sintética e a coisa toda. E ele tem esse cachimbo e todo um arranjo aqui [genitais] de *balines*, um *cyborg*. E é indígena, um corpo indígena corrompido pela história, corrompido pelas drogas, corrompido por homossexual, totalmente corrompido (2017, s/p).

A brasileira Dani d'Emília também estava ingressando no coletivo e *performou* com várias personas, cujas criações foram fruto de seus experimentos individuais em conjunção com a metodologia Pocha.

quando eu estava em Portugal, que foi quando eu criei umas quatro imagens que eu comecei a usar muito, eu ia catando coisa do lixo, em feira de usados... Eu ia catando coisas, daí eu ia fazendo instalações em casa, mais ou menos como o processo do *workshop*. Daí a pouco uma coisa ia combinando com a outra de um ano atrás, sabe? E eu nunca parti de uma coisa assim: ah, eu quero criar agora um touro sem cara... (D'EMÍLIA, 2015, s/p).

Para a performer, esse processo de criação funciona como um encontro afetivo entre estética e política:

[...] porque as coisas que nos atraem, que nos chamam atenção, bem ou mal, estão relacionadas com algum tipo de política que nos atravessa. O gozo estético vem de algum lugar, aquilo tem alguma referência em algum plano. [...] porque os meus anseios, as minhas questões me fizeram acoplar aquelas coisas em específico, que de algum modo compõem dessa maneira e que no meu corpo me fazem sentir assim e o que isso gera como significado. E daí me parece que gera um significado supercomplexo... Porque quando as pessoas perguntam, ah, porque essa persona... Não tem resposta curta, sabe? (risos) (idem).

Das personas criadas por d'Emília nesse período, ela *performou* com duas no SOMArts. Uma das figuras utilizava como traje de cena sapatilhas de ponta, uma espécie de calcinha feita com fita crepe diretamente sobre o corpo. A fita adesiva também envolvia os braços contra o peito e entre os fartos seios da performer, quase estrangulando-os. Na cabeça, uma meia calça branca cobria o rosto e sustentava no topo uma boneca de ponta cabeça, formando uma peculiar bailarina com orelhas de coelho.

Outra persona de d'Emília era composta de colares elisabetanos veterinários, artefatos que têm aspecto de cúpula de abajur. Dois colares grandes eram atados à sua cintura, um formando uma espécie de saia e o outro, um corpete. No pescoço um colar menor, cobria

o rosto até o nariz. Botas negras de salto, luvas negras 7/8, um triângulo desenhado na testa e um enorme facão fechavam a figura.

Erica Mott performava com um longo vestido vermelho com cauda sereia (justo até abaixo dos joelhos, onde tem um volumoso babado), luvas sem dedo 7/8 vermelhas, sapatos de salto preto e uma rosa branca nos cabelos loiros, presos em coque. A performer realizava ações com uma bomba de gasolina e um batom, com o qual fazia traços no rosto.

Colaboraram também na edição do SOMArts: Guillermo Galindo, Jennifer Priego, EJ Hill e John Zibell¹⁸⁴, além de Michele Ceballos Michot e Guillermo Gómez-Peña, cujos trajes de cena serão analisados na sequência.

4.4.3.3 Trajes de cena de la Ex-Primer Bailerina, de Michele Ceballos Michot

Michele Ceballos Michot teve sua trajetória como bailarina clássica até mesclar a dança e a arte da performance, marcada por lutas para enfrentar diversos preconceitos com relação a seu corpo e sua ascendência latina: diagnosticada na infância com TDAH (Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade), iniciou o balé por problemas ortopédicos e foi estigmatizada: afirmaram que jamais dançaria profissionalmente ou teria filhos (Ceballos Michot se profissionalizou aos 16 anos pela Royal Ballet School, de Londres, e tem dois filhos). A performer era “uma das poucas bailarinas de pele marrom nos anos 60 e 70”¹⁸⁵ e, além disso, tinha seios muito fartos:

Enquanto os balés eram com tutu, não havia muito problema. Eles projetaram os tutus com cores mais escuras do lado de fora do corpete e uma cor mais clara no centro para me fazer parecer menor. Mas quando os balés modernos foram incluídos no repertório, que geralmente usam *unitards* [macacões colados ao corpo] eu não era escalada. Eu tinha que usar sutiãs especiais, feitos para achatar meus seios e considerei alterá-los cirurgicamente para diminuir o tamanho, conforme o conselho que me deu George Balanchine, quando eu estive em seu escritório depois de fazer o teste para sua companhia NYC ballet: “querida, eu quero que o público veja a minha coreografia, as linhas e os ângulos, não você mexendo os quadris e os seios, se você fizer uma redução de seios, eu vou considerar você para um contrato”.

Minha terceira luta. Por causa do meu aspecto latino-americano, (ah, o estereótipo da “latina quente”), eu só recebi papéis que eram fogosos, enérgicos, sedutores, atraentes, divertidos, provocantes, desafiadores. Eu queria dançar muitos tipos diferentes de papéis, mas não entendia por que não estava no elenco, não entendia o que era racismo ou estereótipo (idem).

¹⁸⁴ Fonte: <<http://www.artperformance.org/article-corpo-illicito-la-pocha-nostra-2011-san-francisco-124596940.html>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

¹⁸⁵ Fonte: <<http://voyagephoenix.com/interview/meet-michele-ceballos-michot-opendanceaz-central/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

Em 1987, aos trinta e dois anos, Ceballos Michot precisou deixar o circuito profissional de balé e fundou sua própria companhia e escola, a OpenDance, em Phoenix, Arizona. Embora a performer reafirme o quanto a aprendizagem nas grandes companhias de balé foi importante, ela também observa como era “elitista e separatista” (ibidem). Assim, oferecia aulas a “preços razoáveis, com desconto ou grátis. Isso incluiria dançarinos treinados e amadores, de todas as idades, formas, tamanhos e raças” (ibidem).

No mesmo período, começou a explorar suas personas homem-mulher, que foram desenvolvidas posteriormente ao ingressar na Pocha Nostra, como mencionado na análise de *Museo de Identidades Fetiches*.

Os anos iniciais no coletivo foram marcados pelo desenvolvimento empírico da metodologia criativa, como será detalhado no Capítulo 5. Entretanto, importa destacar nesta etapa da pesquisa que a relação que começou a se estabelecer naquele momento com trajes e *props* foi determinante na trajetória de Michele Ceballos Michot.

Até então a performer lidava com esses materiais de forma literal, pois vinha de uma tradição que “é um molde. E *the crown*, é uma coroa e você a usa como uma coroa” (idem). Porém, com Gómez-Peña “aprendeu” que

um copo não é apenas um copo, sabe? Então para mim isso abriu... Porque eu faço pintura também, mas eu via isso separado. Então, para mim, abriu tantas possibilidades e comecei a ter outro relacionamento com as coisas e com os figurinos e tudo mais. E vi que não era apenas para desenvolver, digamos, a perfeição da técnica como o balé, ou desenvolver as ações da persona, mas que os figurinos, os adereços, o entorno, tudo tinha a mesma importância. No balé clássico, o mais importante é aperfeiçoar a técnica do papel e, em seguida, como você se veste. Mas eles estão separados. Mas isso não é assim, significa que tudo é parte, tudo influencia você no movimento. Então, quando estou trabalhando com um objeto: como isso me afeta? Como eu me movo também faz parte da expressão. A expressão não é apenas expressa com o corpo, mas o objeto se torna algo igualmente expressivo, tão importante, não menos, o mesmo. Então abri algumas possibilidades... Uau! (ibidem).

Em *Corpo Ilícito*, suas figuras desenvolvidas por Ceballos Michot são reflexo de sua arte/vida: dão sequência a transgressões das normativas de gênero e de padrões corporais perpetuados pelo balé clássico.

A persona *Miss Arizona 2011* (Figura 55) usa como traje de cena uma trama de correntes prateadas que contornam os ombros e pendem até abaixo do quadril; uma máscara de macaca, com enormes lábios vermelhos fixados em um sorriso plástico; peruca e pelos pubianos de canecalon branco.

Figura 55: Michele Ceballos Michot como Miss Arizona, SOMArts, San Francisco, 2011.



Fonte: SOMArts¹⁸⁶.

Outra figura de Michele Ceballos Michot era composta de uma máscara de porco, sapatilhas de ponta, tutu branco e um corpete negro que deixa em evidencia seus seios (Figura 56).

Ceballos Michot relata que também foi libertador não ter seus trajes de cena como propriedade da companhia, mas poder formar seu acervo pessoal, pois na arte da performance “não é como o teatro, que fazemos personagens diferentes a cada vez, todas [as personas] são aspectos de nós mesmos, da nossa *psych* em conexão com tudo, e que vão se metamorfoseando. Se metamorfoseiam dependendo do tema, da situação ou do país” (ibidem).

¹⁸⁶ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/somarts/sets/72157626226146972/>>. Acesso em 15 fev. 2019.

Figura 56: Michele Ceballos Michot
SOMArts, San Francisco, 2011



Fonte: SOMArts¹⁸⁷.

Deste modo, são parte do arquivo vivo da performer, ainda hoje, diferentes tu-tus, e o uso da forca e da picareta como elementos performáticos, com os quais Ceballos Michot realiza ações de enorme potência pelo contraste entre os elementos, seu corpo e as nuances expressivas que é capaz.

4.4.3.4 Análise dos trajés de cena do Xamã-Travesti

As diferentes versões de *Mapa/Corpo* foram conduzidas por Guillermo Gómez-Peña que, no decorrer das várias reencarnações da performance, desenvolveu uma persona que ainda hoje reverbera em seu corpo, um xamã travesti. A primeira versão dessa persona foi criada por Gómez-Peña para a ópera EPCOT Texas¹⁸⁸, sobre a batalha do Álamo¹⁸⁹, desenvolvida junto à Jump-Start Company, em 2004¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/somarts/sets/72157626226146972/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

¹⁸⁸ Relato concedido a pesquisadora, disponível nos anexos da pesquisa.

Segundo o performer, a persona é o início de uma série de tentativas de “*queering authority*, fazer um ato de *queering* à autoridade” (GÓMEZ-PEÑA, 2017b, s/p). Para a primeira versão (Figura 57), apresentada na ópera EPCOT Texas, Gómez-Peña utilizou um dos três peitorais de ossos, presenteados por indígenas norte-americanos, que dispõe em seu acervo de trajes de cena (idem), associado a um cocar amazônico, presente de um xamã brasileiro (ibidem), uma saia godê de voal vermelho e sapatos de salto também vermelhos.

Figura 57: Gómez-Peña como Xamã- Travesti em *Mapa/Corpo* com performer e acupunturistas brasileiros



Fonte: Multiple Journey¹⁹¹.

É perceptível como Gómez-Peña inicia seu processo de *queering authority* a partir de personas que ele desenvolveu e hibridizou durante a série de performances *Museo de Identidades Fetiche*, fazendo de elementos da indumentária xamânica comuns a diferentes culturas nessa etapa, como visto anteriormente nos estudos de Mircea Eliade: o cocar, que remete ao corpo novo, mágico, em forma de animal; o peitoral de ossos, que remete ao prestígio de um morto ressuscitado; e elementos de esposa celeste, que travestem seu xamã performático.

A figura seguiu sendo hibridizada e transformada. Na Figura 58 é possível visualizar uma versão criada no início dos anos 2010, em que Gómez-Peña usa como traje de cena um casaco que pertenceu a uma autoridade indígena da etnia Navajo¹⁹², adornado com ossos na

¹⁸⁹ A batalha do Álamo foi um dos momentos históricos de resistência mexicana durante a guerra México-Estados Unidos e é emblemática por ter sido utilizada como *comprovação* do estereótipo do povo mexicano como “selvagem, covarde, cruel e traiçoeiro” (GARCÍA, 2004, p. 136).

¹⁹⁰ Disponível em: <<http://www.jump-start.org/blog/about/production-history/>>. Acesso em: 31 jan. 2018

¹⁹¹ Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/multiple-journeys/>>. Acesso em 15 fev. 2019.

¹⁹² Relato oral concedido à pesquisadora em 05 fev. 2019.

lapela (uma fusão de traje ocidental europeu com peitorais tradicionais indígenas norteamericanos), um cocar amazônico e uma *faja*, um cinturão de látex preto com uma tromba de elefante, peça confeccionada pela performer indiana Rakini Devi¹⁹³ que participou da edição de *Mapa/Corpo* Michigan State University, East Lansing, Michigan, 2007, como mencionado no tópico 4.4.3.2, *Análise dos trajes de cena na série Mapa/Corpo*.

Figura 58: Gómez-Peña Xamã Travesti em 2012



Fonte: Intercultural Poltergeist¹⁹⁴.

Atualmente se converteu em um xamã *queer*, uma nova versão que começou a ser desenvolvida na Polônia e posteriormente no Brasil, como relatou o performer à pesquisadora. Assim, essa nova versão veste uma camiseta preta onde se lê “polícia”, em português mesmo, e é usada em conjunto com um “*kilt* escocês, gótico, mariachi”, sapatos de salto alto ou botas *norteñas* [referente ao norte do México], e um cocar amazônico ou de *conchero* azteca, ou, às vezes, com um chapéu de vaqueiro que tem sido sua “última versão de *shaman in drag*” (idem) (Figura 59).

¹⁹³ Relato oral concedido à pesquisadora em 05 fev. 2019.

¹⁹⁴ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/21>>. Acesso em: 05 mar. 2019.

Figura 59: Gómez-Peña Xamã Travesti / Polícia Queer



Fonte: acervo La Pocha Nostra.

Gómez-Peña com seu Xamã Travesti conduz os rituais performáticos realizando *spoken word* em inglês, espanhol, *spanglish*, *gringoñol* e várias "linguagens robóticas" (GOMÉZ-PEÑA, 2013, p. 21) que, nas versões mais recentes, especialmente em *X-Machina 3.0*, passou a agregar poesia *Glitch*¹⁹⁵.

Gómez-Peña tem o *spoken word* entre suas práticas performáticas desde 1988, quando *performava* como Border Brujo. Naquele momento, diversos artistas estavam percebendo a arte da performance “muito artificial e tecnicamente complexa” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 9), o que os levou a iniciar um movimento de monólogos performáticos com alguns dos que estavam interessados “no poder transformador da palavra viva e no desejo de explorar a interseção incendiária entre questões sociais e de identidade múltipla” (GOMÉZ-PEÑA, 2017, p. 10).

Através dos registros, é possível observar que não somente os trajes de cena e as personas se transformam e hibridizam, o mesmo ocorre com a estrutura espacial, se tornando característico o uso de plataformas com ações simultâneas, a implicação do público, o uso de música ao vivo e gravada, além de projeções de vídeos e de *spoken word*.

Também a partir de todo o material analisado é evidente como as diferentes encarnações de *Mapa/Corpo*, não só sua estrutura, mas os rituais propostos, o uso simbólico e mágico dos objetos e das palavras falada e escrita, a presença marcante da pele e da *body art* como trajes de cena, se tornaram determinantes nas ações e na estética do coletivo, mantendo

¹⁹⁵ “*Glitch* é qualquer ocorrência não programada em um sistema eletrônico/digital ou nos elementos componentes do seu funcionamento. A ‘estética glitch’ destaca esse evento como linguagem artística, em forma de imagens, textos, sons, e outros códigos.” Por exemplo: pQeçíA glT©h. fonte: https://issuu.com/petersonruiz/docs/poesia_glitch_-_peterson_ruiz_2016 Acesso em 13 Jan. 2019.

sua influência sobre algumas performances realizadas posteriormente, e que serão analisadas a seguir.

4.5 PERFORMANCES DA DÉCADA DE 2010: EL HOMBRE MAÍZ E ADÁN Y EVA EN TIEMPOS DE GUERRA

A partir de 2015, os integrantes recentes da Pocha Nostra, Saúl Garcia Lopez e Nayla Altamirano, acrescentam novas performances ao arquivo vivo do coletivo: *El hombre maíz* (2015) e *Adan y Eva en tiempos de guerra* (2017).

Embora sejam performances completamente novas, que dialogam com trabalhos de artistas contemporâneos, como Cesar Martínez¹⁹⁶, fazem uso de referências do arquivo vivo da Pocha, como a estrutura espacial, o uso de *body art* como traje de cena e o caráter ritualístico da série *Mapa/Corpo*. Além de fazer, em *Adán y Eva em tempos de Guerra*, uma retomada do uso de cadáveres animais como elemento performático, práticas desenvolvidas em performances que não compõem as séries analisadas, mas que foram realizadas por Roberto Sifuentes, Michele Ceballos Michot e Dani d’Emília.

Saúl Garcia Lopez, nascido no bairro San Francisco, nas periferias da Zona Sul da Cidade do México, carrega as experiências do teatro, da TV e da dança. Em suas performances, explora “os limites políticos do gênero e da etnia dentro de um contexto intercultural e transcultural”¹⁹⁷, bem como transgride constantemente as fronteiras entre o espaço cênico/performático e participação do público.

Nayla Altamirano, de origem chilena e zapoteca, nascida na Cidade do México, advogada atuante pelos direitos indígenas e femininos no México, utiliza também a performance como via de ativismo. Em sua trajetória, “suas raízes e sua jornada espiritual”¹⁹⁸ tornaram-se um eixo importante em suas criações.

Ambos entraram em contato com a metodologia criativa da Pocha através da performance-pedagogia, participando de *workshops* do coletivo. Ao ingressarem como membros da *tropa*, aliam seus modos de criação à estética e aos procedimentos criativos já

¹⁹⁶ Artista mexicano *indisciplinario*, o seu trabalho como artista passa por diferentes contribuições conceituais e suportes técnicos. É professor e pesquisador da Universidade Autónoma Metropolitana, unidade de Azcapotzalco desde 1988. Desenvolve o projeto Performancenas e Esculturas Comestíveis, com performances em que são servidos bolos em forma de notas de euro (Euro para Todos), armas (Narco Gourmet) e corpos humanos (Neuroeconomía Antropófaga). Fonte: <<http://www.martinezsilva.com/index.html>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

¹⁹⁷ Disponível em:

<https://warwick.ac.uk/fac/arts/theatre_s/current/postgraduate/maipr/staffcurrent/visiting_scholars/garcia_lopez_cv.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2018.

¹⁹⁸ Fonte: <https://www.binationalencuentro.org/performing-artists/nayla-altamirano/> Acesso em 31 Dez. 2018.

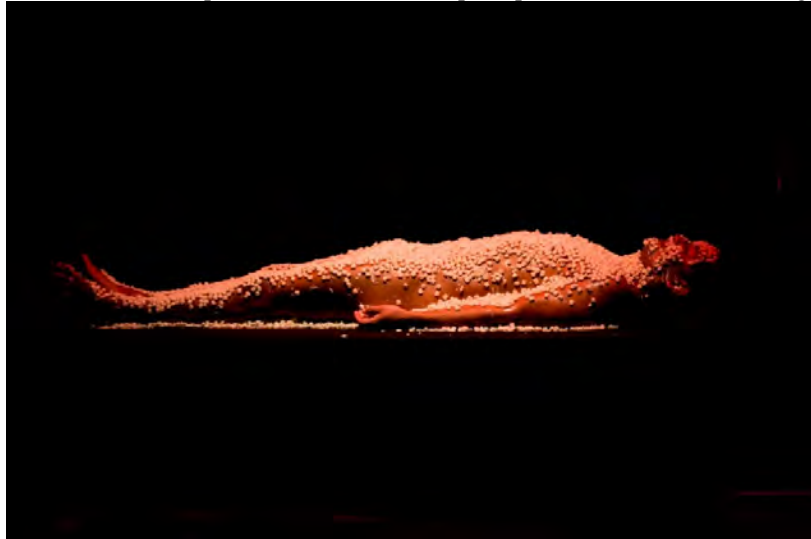
experimentos há anos, gerando as performances que serão analisadas na sequência, entre outros trabalhos.

4.5.1 El Hombre Maíz

A performance se inspira na preparação e no aspecto ritual da acupuntura política e do corpo ilustrado (escrituras sobre o corpo). Antes da entrada do público, Saúl Garcia Lopez se deita em uma maca, sem vestes. Em algumas edições, usava algum *prop*, como será detalhado adiante. Seus longos cabelos negros caem na cabeceira da maca. Seu corpo é besuntado por cola caseira comestível, feita de farinha de trigo, e completamente coberto por grãos de milho também comestíveis (Figura 60).

O trabalho permeia a mitologia do deus asteca Xochipilli, deus das artes, dos alimentos abundantes, do prazer, da alegria. Simboliza o sol nascente, o verão. É representado como um jovem rapaz adornado com flores e borboletas. É o príncipe “dos corações humanos oferecidos em sacrifício” (FERNANDEZ, 1959, p. 38), o que, ao lado das plumas de Quetzal, das flores e dos cantos são as oferendas mais requintadas e supremas “que podiam oferecer os astecas a seus deuses” (idem).

Figura 60: Saúl Garcia Lopez – el Hombre Maíz, Open Space – Stories From The Edge, 2015



Fonte: One Space¹⁹⁹.

É importante pontuar que na mitologia asteca a humanidade não é feita de barro, mas sim de milho. Outra característica importante é que, na mitologia *náhuatl*, os deuses retornam continuamente e são duais, ou com identidades múltiplas. Desta forma, para Garcia Lopez,

¹⁹⁹ Disponível em: Fonte: <<http://openspace.ca/programming/stories-edge>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Xochipilli reencarnaria no século XXI em um corpo múltiplo que é “artista, mas também de milho, também de guerreiro, e também de fertilização. Todos esses elementos e suas reencarnações” (GARCIA LOPEZ, 2017, s/p).

A persona surgiu inicialmente para um ensaio fotográfico no estúdio da Pocha na Cidade do México. Garcia Lopez já tinha há muito “essa obsessão de ser puro milho, um ciborgue de milho” (idem). Na ocasião, chegou-se à conclusão de que se Xochipilli reencarnasse em 2015, no México, com um corpo de milho, seria transgênico: “já não existe mais milho puro, não? Ele tem que reencarnar em milho geneticamente alterado pelo homem, e esse é o seu canal de volta” (idem).

Assim, foi construída a primeira versão da figura. Garcia Lopez, que já vinha experimentando com *edible performance* (performance comestível) em *500+ Years of Macho Power*, em que prepara e serve tacos de um pedaço de carne de porco que sai de dentro de sua braguilha, percebeu que não queria novamente servir o público, mas ser servido *para* ele. Influenciado pelos trabalhos Cesar Martínez, especialmente por sua performance *Xipe Totec Punk*²⁰⁰, em que o artista reveste seu corpo com fatias de presunto serrano e se oferece ao público, Garcia Lopez decidiu realizar uma performance comestível, em que o performer é canibalizado, devorado pelo público.

Deste modo, Garcia Lopez realiza um ritual de “canibalismo como performance e como um ato de sacrifício, ação psicomágica e de exorcismo também” (ibidem). O performer toma essa decisão como um ato psicomágico pessoal, que é tanto parte de um processo de cura das diversas violências que sofreu em sua vida, quanto uma atitude política de romper o silêncio sobre os ataques aos corpos *queer*.

4.5.1.1 Trajes de cena ou corpos d’*El Hombre Maíz*

Foram analisados registros da performance realizada em setembro de 2015 no Open Space, em Victoria, Canadá; Festival de Teatro da USP, em São Paulo, em dezembro de 2015; Museo de Arte Moderno da Cidade do México em setembro de 2016; Exposição *Mundos Alternos: Art and Science Fiction in the Americas*, UCR ARTS, Riverside, Califórnia, 2017; e

²⁰⁰ “Antropofagia gourmet que nos remete ao grande Xipe Totec, uma deidade asteca que tirou a pele para alimentar a humanidade e salvá-la de morrer de fome. Dentro da estrutura de um Orgy-Punk, os membros da platéia - convidados nesta performance – irão desconstruir o Artivista, que será vestido e envolvido com o delicioso presunto Gran Reserva”. Fonte: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_xipetotec_montreal.html>. Acesso em: 02 jan. 2019.

no Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle de Valladolid, Espanha, em maio de 2018.

Em dezembro de 2017 foram feitas entrevistas com Saúl Garcia Lopez na Cidade do México, nas quais foram colhidos relatos sobre os processos criativos d’el Mariachi Zombi de Culiacán, el Hombre Maíz, Adán y Eva... e Tri Spirit (mencionada na análise d’el Mariachi).

Nos primeiros registros (Opens Space e Festival da USP), el Hombre Maíz era constituído pelo corpo *queer* indígena de Garcia Lopez recoberto por milho de cor branca e conta com um cinto de castidade incrustado de pérolas, adquirido via internet, (relato concedido à pesquisadora).

Nos registros do Museo de Arte Moderno da Cidade do México, el Hombre Maíz está constituído dos mesmos elementos recém citados e utiliza ainda óculos escuros e um colar de miçangas preto e branco, com figuras que remetem às imagens presentes nos códices astecas. Saúl tem seus cabelos presos em duas tranças. Os cabelos longos e as tranças (para homens e mulheres) “foram alvos de extrema discriminação no México” até o Movimento Indígena Americano dos anos 1970, quando passaram a ser um marco de orgulho (LUNA, 2011, p. 158).

Na performance no Festival de Valladolid, os registros permitem ver que o milho que compõe o corpo d’el Hombre Maíz é cor caramelo. Garcia Lopez não utiliza o cinto de castidade de pérolas. Na região dos olhos, o performer tem pintada uma faixa vermelha, visível também nas imagens de *Adán y Eva*.

Além desses elementos, utiliza um cocar composto de plumas e búzios. Nas entrevistas realizadas em dezembro de 2017, Garcia Lopez contou sobre o processo de aquisição do cocar, que naquele momento estava sendo usado em rituais performáticos pessoais, realizados no bairro de San Francisco, na Cidade do México, onde o performer cresceu e viveu experiências marcadas tanto pelo afeto quanto pela violência.

O cocar foi adquirido em um processo bastante interessante de *reapropriação cultural*, como relata o performer:

Eu o vi em uma vitrine e pensei que era uma coisa muito problemática de apropriação cultural, por que era uma joalheria alemã, Thomas Sabo. E me senti ofendido, um produto totalmente indígena! Uma maravilha, lindo! E comecei a dizer, “gostaria de tê-lo”, reapropriar o que foi apropriado e utilizá-lo em minhas performances. [...] Então eu escrevi, nós somos La Pocha, sou eu... eu trabalho com performance indígena, eu me considero uma pessoa indígena de tal parte, esse é o meu trabalho, aqui estão essas fotos, você pode me doar isso? Eu nunca disse que o que eles estavam fazendo era problemático! (risos) Então, me escreveram que, infelizmente, blá blá blá, mas que eles poderia me vender ao mesmo preço que para

lojas, por que [...] era o aparador da moda de verão [...] então, eles me deram permissão para comprá-los (GARCIA LOPEZ, 2017, s/p).

A partir das análises e dos relatos é interessante observar como as personas influenciaram umas às outras e se transformaram, especialmente elementos que constituem *el Hombre Maíz, Adán y Eva...* e *Tri Spirit*, demonstrando como opera a prática de arquivo vivo e, uma vez mais, como é tênue (quicá inexistente) a fronteira entre arte e vida.

Nos registros de Valladolid é possível ver Saúl já sem milhos sobre o corpo, já canibalizado, e sem o cinto de castidade. Talvez tenha sido apenas uma escolha estética, pois as pérolas brancas do artefato não desapareceriam entre os grãos de milho caramelo. Porém, é bastante simbólico e, para quem se relaciona com Saúl, tem o prazer de compartilhar confissões, risadas e lágrimas à mesa de uma cantina, tal mudança se torna um acalanto para o coração e um fortalecimento na confiança do poder da arte, em especial da arte da performance, como via de transformação do humano.

Ao mesmo tempo, assim como a fronteira entre arte e vida se mostra tão tênue, os limites entre traje de cena e corpo se apresentam também diminutos. Da mesma forma que na análise de *Mapa/Corpo* tornou-se complexo nomear como traje de cena os elementos utilizados nos corpos, fazendo-se necessária uma cuidadosa reflexão, uma vez que o “objeto de estudo” não é um elemento descolado da pessoa que o enverga, muito menos é um “objeto de estudo” a própria pessoa. Onde termina a carne de Saúl e começa o milho? Onde começa a performance e termina o ritual pessoal e ontológico de cura e ressignificação do corpo indígena, em especial, do corpo indígena *queer*?

Desta forma, é possível observar como os elementos utilizados como traje de cena, como corpo performático nas ações analisadas, operam como os rituais xamânico de substituição, em que se sacrifica o animal para curar o humano. Tal conexão se torna ainda mais evidente em *Adán y Eva em Tiempos de Guerra*, como será detalhado posteriormente.

4.5.1.1.2 Trajes de cena das e dos condutores da performance ritual d’El Hombre Maíz

Nas várias edições da performance, diferentes pessoas conduziam o público para que consumassem o ato de devorar o corpo de milho de Garcia Lopez Xochipilli. Na edição realizada em setembro de 2015 no Open Space, em Victoria, Canadá, e na exposição *Mundos Alternos: Art and Science Fiction in the Americas*, UCR ARTS, Riverside, Califórnia, 2017, a condução ficou a cargo de Balitronica Gómez e Gómez-Peña. Já no Festival de Teatro da USP, em dezembro de 2015, quando a ação ocorreu como parte da performance *Spiritus*

Mundi V.S Aztec Ouroborus e Balitronica Gómez e Gómez-Peña não estavam presentes, a performance contou com Júlia Ruiz e Biagio Pecorelli. No Museo de Arte Moderno da Cidade do México, em 2016, o ritual performático foi conduzido por Nayla Altamirano. Nos registros do Festival de Teatro y Artes de Calle de Valladolid não é possível averiguar quem conduziu o ritual performático.

Na edição realizada no Open Space, em Victoria, Canadá, em 2015 (Figura 61), Balitronica Gómez usava como traje de cena a mesma casula utilizada pelo acupunturista na edição de *Mapa/Corpo* ocorrida no Encontro do Instituto Hemisférico de Performance de Buenos Aires, em 2007. Além dessa peça, a performer trajava meias arrastão 7/8 e uma máscara de renda negra que é parte do seu arquivo vivo pessoal, pois aparece em diferentes registros.

Figura 61: Balitronica Gómez e Saúl Garcia Lopez
El Hombre Maíz - Open Space, Canadá, 2015



Fonte: One Space²⁰¹.

O mesmo elemento foi usado como traje de cena na Exposição *Mundos Alternos: Art and Science Fiction in the Americas*, UCR ARTS, Riverside, Califórnia, 2017. Nesta ocasião Gómez usava a casula, sapatos de salto altos e véu de freira preto e branco. Tal conexão entre elementos católicos e de trajes fetiche é parte do arquivo vivo da performer. Balitronica Gómez, após se formar em literatura na San Diego State University, “se mudou para Paris para estudar Literatura Americana Expatriada e viveu em um convento do século XVII com freiras dominicanas”²⁰². Sendo assim, o diálogo subversivo com elementos católicos é uma constante nas diferentes vertentes de trabalho da performer.

²⁰¹ Disponível em: <<http://openspace.ca/programming/stories-edge>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

²⁰² Fonte: <<http://openspace.ca/people/jessica-balitr%C3%B3nica>>. Acesso em 23 dez. 2018.

Em *Spiritus Mundi V.S Aztec Ouroborus*, no Festival de Teatro da USP, as personas dos condutores da ação foram desenvolvidas durante o *workshop* ministrado pelo coletivo. Os trajes de cena usados partiram do *banco arqueológico*²⁰³ de trajes e *props* criado pelos integrantes do *workshop* a partir de seus acervos pessoais (Figura 62).

Figura 62: Biaggio Pecorelli, Júlia Ruiz e Saúl Garcia Lopez.
Spiritus Mundi V.S Aztec Ouroborus, no Festival de Teatro da USP, 2015



Fonte: Fotograma de Vídeo²⁰⁴.

Dessa forma, o traje de cena de Júlia Ruiz foi composto de saia de dança flamenca da própria performer e por protetores de mamilos confeccionados por ela especialmente para a ação com Garcia Lopez.

O traje de cena de Biagio Pecorelli foi composto por uma camisola verde e quepe militar que são parte do acervo pessoal desta pesquisadora, que também participava do *workshop* e da performance. O quepe foi adquirido para compor os trajes de cena de uma tentativa do Teatro de Senhoritas de montar, em 2012, o quadrinho autobiográfico *Persépolis*, de Marjane Satrapi. A camisola foi adquirida para os trajes de cena do espetáculo *MabeMA*, dirigido por Tadashi Endo em 2011.

O que interessa no relato dessa experiência é perceber a aplicação prática da “receita” que Gómez-Peña utiliza desde *Temple of Confessions* para criação de personas: “uma química de laboratório performático muito complexa, que é: um quarto de projeção cultural, um quarto de estereótipo de mídia, um quarto de estética pessoal e um quarto de contingência... acidente... [...] A arte do instante” (2017, s/p).

²⁰³ Banco de materiais (trajes e *props*) para serem utilizados durante o *workshop*, como detalhado no capítulo 5.

²⁰⁴ Disponível em <<https://vimeo.com/156396611>>. Acesso em: 23 dez. 2018.

É um modo irônico e divertido de abordar o processo criativo, mas bastante real e verdadeiro. Não significa que a escolha de trajes de cena não seja pensada, mas sim que é elaborada *também* a partir do que se tem à mão.

É igualmente pertinente extrair do relato um novo exemplo de como operam os arquivos vivos: trajes e *props* conservados em acervos pessoais dos performers ganham nova vida e ressignificações em outros contextos. Não deixam de carregar a história e de serem documentos dos trabalhos onde foram utilizados, outrossim, operam como um palimpsesto de memórias e registros.

Para finalizar esta etapa de estudos, é preciso analisar ainda os trajes de cena de Nayla Altamirano, que conduziu a performance d'el Hombre Maíz no Museo de Arte Moderno do México em 2016.

No MAM, em 2016, da mesma forma que ocorreu posteriormente no UCR ARTS, Califórnia, as ações d'el *Hombre Maíz* e *X-Machina 3.0* aconteceram no mesmo espaço, e foram utilizadas macas idênticas. No MAM, ao lado da maca de Balitronica Gómez situava-se a mesa de apoio com agulhas e demais elementos necessários para realização da acupuntura, organizados como que para um procedimento cirúrgico. Garcia Lopez iniciou a ação coberto por um lençol azul de aspecto hospitalar. Tais elementos criavam uma conexão entre o mapa/corpo de Balitronica e o corpo de milho de Saúl.

Alguns elementos usados por Nayla Altamirano contribuíram para a atmosfera asséptica de experiências laboratoriais: em uma das imagens, Altamirano usa uma pinça hemostática curva, um instrumental cirúrgico utilizado para pinçamento de vasos e tecidos delicados²⁰⁵, para colocar um grão de milho do corpo de Garcia Lopez Xochipilli na boca de uma pessoa da audiência (Figura 63). No mesmo registro, utiliza um adorno de cabeça metálico com plumas, criando um cocar futurista que remete a um fotóforo²⁰⁶ médico.

²⁰⁵ Fonte: <<http://www.ufrgs.br/blocodeensinofavet/ensino/tecnica-cirurgica/instrumental>>. Acesso em: 23 dez. 2018.

²⁰⁶ “Aparelho provido de um foco de luz que o observador (p. ex., um médico) usa preso à testa”. (fonte: <<https://www.dicio.com.br/fotoforo/>>. Acesso em: 26 Dez. 2018).

Figura 63: Nayla Altamirano e Saúl Garcia Lopez
Museo de Arte Moderno da Cidade do México, 2016



Fonte: protocolo.com.mx²⁰⁷

Além de tais elementos, Altamirano usa como traje de cena: corpete negro de couro, sem alças, calça *clochard* preta (larga nos quadris e afunilada nos tornozelos), com sobreposição de um fino cinto de onde pendem delicadas correntes, botas de salto negras, colar e pulseira/bracelete de plumas com flores de miçangas, brincos de penas, além de pinturas no rosto, abaixo dos olhos.

Estes últimos elementos remetem às *regalias*²⁰⁸ da *Danza Mexica*²⁰⁹, a qual a performer também se dedica (Figura 64). Por serem “suas raízes e sua caminhada espiritual na tradição os marcadores de um importante eixo em sua criação artística”²¹⁰ pela forma como *danzantes mexicas* se relacionam com suas *regalias* e pelo caráter ritual das performances, mostra-se pertinente um breve detalhamento, que será refinado na análise de *Adán y Eva...*

²⁰⁷ Disponível em <<http://www.protocolo.com.mx/cultura/vuelve-la-pocha-nostra-a-la-cdmx-para-hacer-performance/>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

²⁰⁸ Regalia pode ser traduzida como insígnia. Porém, como a pesquisadora e *danzante* Jennie Marie Luna (LUNA, 2011) em seus estudos, escritos em inglês, prefere utilizar a palavra em espanhol, será feito o mesmo, respeitando-se a carga semântica e histórica que carrega.

²⁰⁹ Como mencionado anteriormente no tópico 3.4.1 que analisa os trajes de cena de San Pocho Aztlaneca, persona de Gómez-Peña em *Temple of Confessions*, há diversos movimentos identitários indígenas no México. As construções desses movimentos tem íntima relação com as *Danzas Concheras* e *Danzas Mexicas*. Embora ambas reivindiquem “ascendência e/ou identidade indígena”, há distinções claras entre elas. No decorrer das primeiras décadas do século XX, alguns chefes tradicionais das Danzas Concheras criaram coreografias para o cinema e teatro. Nos anos 1950, com o governo de Lázaro Cárdenas, ocorreu uma supervalorização da indústria turística mexicana e das zonas “arqueológicas” do México, bem como uma popularização das pinturas heroicas de Jesús Helguera, fazendo com que uma suposta estética asteca se convertesse “na estética da lenda de uma raça exemplar” (DE LA TORRE, 2007 apud DE LA TORRE, 2008, p. 63). A partir do mesmo período iniciou-se um movimento dissidente que “rechaçava o sincretismo com o catolicismo, com a cultura hispânica e com a cultura moderna ocidental” (DE LA PEÑA, 2002, p. 96 apud DE LA TORRE, 2008, p. 64), levando a duas vertentes: a *Danza Tradicional Conchera* e a *Danza Azteca*, que com o passar do tempo e com novos entendimentos, transformou-se em “*Cultural* ou *Mexicayotl* [mexicanidade, em *náhuatl*]” (LUNA, 2011, p. 139).

²¹⁰ Fonte: <<https://www.binationalencuentro.org/performing-artists/nayla-altamirano/>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

Figura 64: Nayla Altamirano com regalias de Danza Mexica em campanha pelo desaparecimento de Bruno Avendaño



Fonte: Facebook²¹¹.

Algumas *regalias* especiais podem ser usadas para certas ocasiões ou celebrações, incluindo: “colares de jade, joias feitas de conchas do mar (representando as águas sagradas), pinturas faciais e corporais e penas de araras ou outros tipos. As *regalias* representam os diferentes elementos do mundo natural ou emulam um determinado animal” (LUNA, 2011, p. 105).

A pesquisadora e *danzante* Jennie Marie Luna relata como algumas alterações dos trajes da *Danza Mexica* ocorreram a partir do contato com nativos norte-americanos, essa “polinização cruzada de culturas desempenhou um papel importante na mudança de estilo, formas e *regalias*” (idem, p. 158). Tendo sido especialmente marcantes a valorização dos cabelos longos, a inclusão de penas e a exaltação da exuberância, como maneiras de “diminuir a imagem piedosa de indígena humildade”, contribuindo para o estabelecimento de “novos ideais de beleza, que eram marcadamente indígenas” (ibidem).

Embora também tenham se popularizado, principalmente nas regiões fronteiriças, representações hiperssexualizadas e sexistas das mulheres indígenas reforçando heranças do imaginário colonial, Luna reforça que a *Danza Mexica* é uma “prática de dança sagrada-cerimonial” (ibidem, p. 4) e que seu objetivo principal “é honrar os espíritos ancestrais, a Terra, e conectar a mente, o corpo e o espírito a um nível espiritual mais alto” (ibidem, p. 162).

²¹¹ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/nayla.altamirano/photos?lst=1632906004%3A600140651%3A1550335980>>.

Acesso em: 31 dez. 2019.

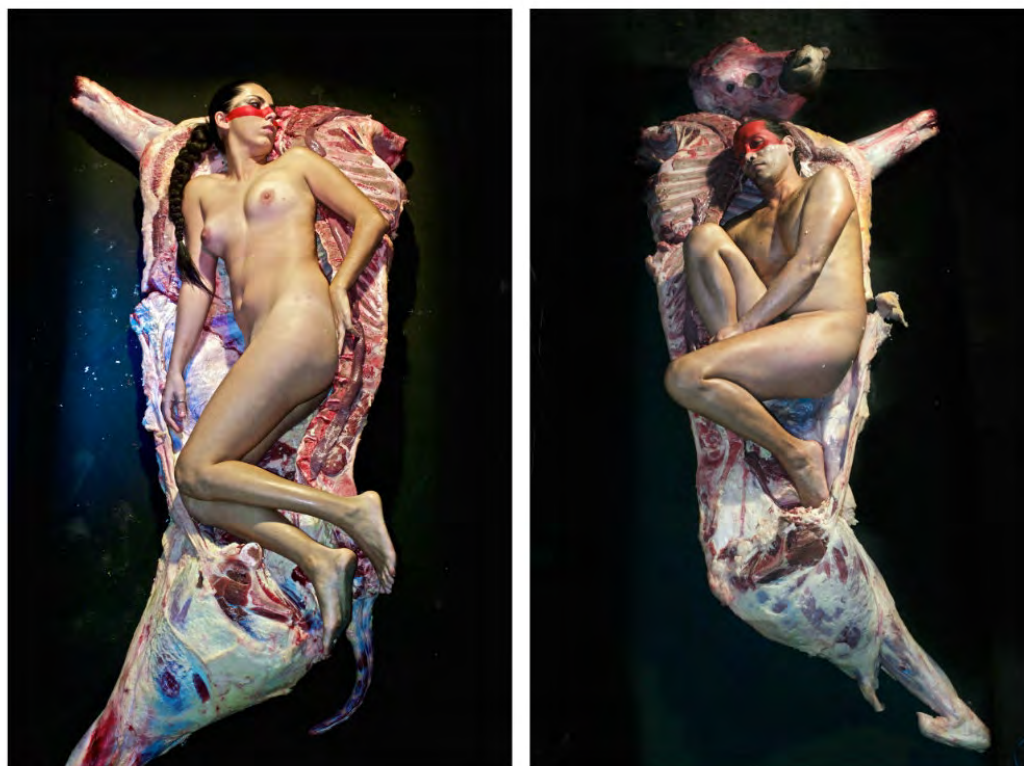
Tais entendimentos, a relação de Nayla Altamirano com a *Danza Mexica*, em especial a forma como *danzantes* se relacionam com suas *regalias*, oferecerão interessantes conexões para análise da performance *Adán y Eva em Tiempos de Guerra*, que será iniciada na sequência.

4.5.2 *Adán y Eva em Tiempos de Guerra*

Novamente a violência emerge como tema. Para abordá-la, a la Pocha Nostra, a princípio através de Nayla Altamirano e Saúl Garcia Lopez, usam “corpos desmembrados pela violência”: vacas ou porcos e seus próprios corpos indígenas (GARCIA LOPEZ, 2017, s/p).

A performance é um “exorcismo do colonialismo”, um ritual performático de “cura vernacular” (idem). Para tanto, Garcia Lopez e Nayla Altamirano realizam, como principal ação, deitar-se na parte interna do cadáver de uma vaca (Figura 65 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**) ou de um porco, partidos ao meio.

Figura 65: Nayla Altamirano e Saúl Garcia Lopez
Adán y Eva em Tiempos de Guerra, 2015

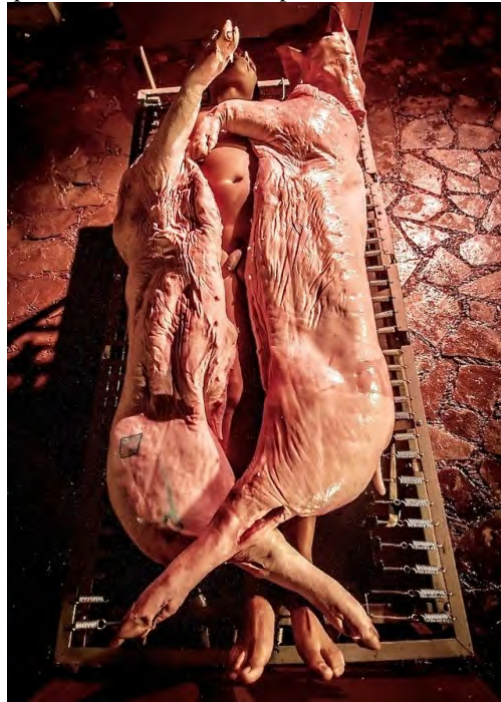


Fonte: Reencuentros: jams de arte vivo y fotografia – fevereiro/ março 2015.
Foto: Alejandro Pérez Falconi

O ritual performático “começa com a busca pela vaca, a conversa e a negociação com o açougueiro” (GARCIA LOPEZ, 2017, s/p). Os açougueiros são colaboradores importantes da ação: foram eles que ensinaram a manipular, a limpar a carne para os performers deitarem-se sobre ela. São também convidados especiais das apresentações e são os curadores finais da imagem que será apresentada ao público: “acomodam as pernas, a cabeça, dão a última limada em algum osso” (idem).

Foi um açougueiro também quem sugeriu a possibilidade de usar um porco grande ao invés de uma vaca: o valor seria menor e o animal também teria significações pertinentes para o trabalho (Figura 66).

Figura 66: Saúl Garcia Lopez entre metades de uma porca: “*rito de sanación*” em Guanajuato, 2016.



Fonte: facebook Hache Herani²¹².
Foto: Hache Herani.

A vaca, como relatou Saúl Garcia Lopez, simboliza a morte e a vida. Ao mesmo tempo em que é fonte de alimento, de leite e carne, simboliza com sua carcaça a morte, os corpos mutilados pela violência, os corpos de milhares de desaparecidos. O porco, animal europeu branco trazido para as Américas, simboliza os políticos, os abusadores. E ambos os animais também têm seus corpos mutilados pelo capitalismo, pela indústria da carne.

²¹² Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1328799220542715&set=pb.100002379484571.-2207520000.1550336397.&type=3&theater>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

Contra esses corpos violentos e violentados se opõem e se apoiam os corpos indígenas de Saúl Garcia Lopez e Nayla Altamirano, corpos sobreviventes de violências: sobreviventes ainda que indígenas, sobreviventes ainda que *queer*, sobreviventes ainda que mulher.

Através da performance, interrompe-se, pelo menos por algumas horas, um ciclo de violência: a vaca ou o porco são desviados de seu itinerário de morte, são limpos, cuidados, acariciados, reverenciados. Na maioria dos casos, são doados para alguma comunidade para que sirva de alimento (os performers são vegetarianos), se não é possível, são devolvidos para o açougue e seguem seu caminho, transformados.

Para que esse processo ocorra e a carne não se estrague, a vaca ou o porco podem ficar somente até duas horas sem refrigeração. Assim, os performers muitas vezes têm que se deitar na carne congelada.

A performance exige alguns procedimentos antes e depois de sua realização. É preciso limpar o cadáver, preparar-se mental e espiritualmente e, terminada a performance, limpar o sangue animal do próprio corpo. A ação deixa um forte cheiro de sebo no corpo por dias, mas a pele adquire a textura suave dos bebês (GARCIA LOPEZ). É preciso passar pela morte para renascer.

Foram analisados registros da performance em três espaços culturais do México: no Centro Cultural Regional ISSSTE, durante o Festival Cervantino, em Guanajuato, em setembro de 2016; no Museo de la Ciudad Victoriano Niévez Céspedes, no Festival Internacional de Teatro Carmen (FITCA), Ciudad de Carmen, em fevereiro e março 2017; e no Museo de la Ciudad de México, dentro do Festival Arte/Acción, na Cidade do México, em julho de 2018.

No Festival Cervantino a ação aconteceu dentro da performance *Uroboro – locura, imaginación y extasi*, concomitantemente com várias outras *imagenes vivas* e ações. Nessa ocasião, apenas Garcia Lopez performou. Assim, como é possível ver nos registros de Herani Enriquez Hache, foi usada uma cama de solteiro, de molas, que acomodou o performer e as duas partes do cadáver de uma porca.

Em 2017, no Festival Internacional de Teatro Carmen, a performance ocorreu em parceria com o coletivo La Rendija. O encontro, com três gerações de performers mexicanos e transnacionais, proporcionou a série de foto-performances *Reencuentros: jams de arte vivo y fotografia*. No vídeo de Alejandro Atocha e nas fotos Alejandro Pérez Falconi, é possível perceber como uma disposição espacial que vem sendo utilizada nas performances e conferências da Pocha: duas estações, formadas por duas mesas cobertas por tecido preto,

onde se encontram as duas metades da vaca; uma tela de projeções; e duas estações compostas com estantes de partitura e microfones, para realização de *spoken word*. Em Ciudad de Carmen, além de Gómez-Peña, realizou *spoken word* também a vocalista e performer do Arizona, Micha Espinoza.

Por fim, no Festival Arte/Acción, na Cidade do México, a disposição espacial é semelhante à edição realizada em Ciudad de Carmen: conta com duas mesas cobertas por um grosso plástico negro, que proporciona um aspecto funerário, de saco para transporte de cadáveres; uma estação com estante de partitura e microfones, para Gómez-Peña; e outra estação, composta por um praticável branco onde Nayla Altamirano *perfora* como uma extraterrestre fêmea, verde (Figura 67). Nesta última edição analisada da performance é Balitronica Gómez quem realiza a ação com o cadáver de vaca, juntamente com Garcia Lopez.

Figura 67: Adán y Eva en Tiempos de Guerra.
Festival Arte/Acción no Museo de la Ciudad de México, 2018



Fonte: Intercultural Poltergeist²¹³.

4.5.3 Análise de trajés de cena e *ixiptla* em *Adán y Eva en Tiempos de Guerra*.

Em duas edições da performance que foram analisadas, além dos performers que interagem com as carcaças animais, também participaram artistas convidados. No Festival

²¹³ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/30>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

Cervantino eram performers que faziam parte do *workshop*, enquanto que no Festival de Carmen, estavam presentes os integrantes do coletivo la Redija, com os quais la Pocha trabalhou durante alguns dias, resultando na série de fotoperformances *Reencuentros#6*.

Além dos convidados, há sempre a presença de outros integrantes da Pocha. No Festival Cervantino faziam parte da performance Gómez-Peña, com sua Polícia *Queer*, e Balitronica Gómez, como Phantom Mariachi.

No Festival de Carmen há registros de dois momentos: um em que performa como Polícia *Queer*, e outro em que Gómez-Peña está usando trajes que comumente utiliza para seus exercícios físicos: regata, legging e bermuda pretas, com coturnos, e faz sua performance de *spoken word* em parceria com Micha Espinoza, quem utiliza um traje de cena cujos elementos são parte do acervo vivo da Pocha. Micha Espinoza usa um traje de cena semelhante ao que era usado por Dani d'Emília em *Corpo Ilícito*: sutiã de couro com *spikes*, *short* e botas pretas, como saia usa um colar elisabetano veterinário, um artefato que se parece com uma cúpula de abajur.

Já na edição da performance no Festival Arte/Acción, na Cidade do México, em que é Balitronica Gómez quem *performa* com Garcia Lopez sobre os cadáveres de vaca, novamente Gómez-Peña *performa* como Polícia *Queer* (Figura 68), realizando *spoken work* concomitante com ações de Nayla Altamirano, transmutada em extraterrestre verde mascarado, figura que faz parte do arquivo vivo da Pocha desde *Museo de Identidades Fetiche*.

Figura 68: *Adán y Eva en Tiempos de Guerra*.
El Galpón Espacio. Lima, Peru, sem data



Fonte: Intercultural Poltergeist²¹⁴.

²¹⁴ Disponível em: Fonte: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/30>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

De todo modo, a ação primordial da performance *Adán y Eva en Tiempos de Guerra* ocorre na interação dos performers com os cadáveres animais. Na edição da performance em Guanajuato, no Festival Cervantino, Garcia Lopez performou nu e com uma porca partida ao meio. No único registro disponível até o momento, seu corpo se confunde com o corpo do animal e se torna quase imperceptível.

Para realização da ação no FITCA, em Ciudad de Carmen, Garcia Lopez e Nayla Altamirano utilizam como traje de cena seus próprios corpos, nus, com seus longos cabelos negros trançados. Altamirano tem uma faixa vermelha pintada abaixo dos olhos, e Garcia Lopez tem pintura semelhante, que se estende pela testa, desde os olhos até a raiz dos cabelos. Cada qual se deita sobre uma metade da mesma vaca.

Há variações nas pinturas faciais nos registros analisados. Entende-se que as imagens de Alejandro Pérez Falconi foram realizadas em um ensaio fotográfico, enquanto o vídeo de Alejandro Atocha é o registro da performance dentro da programação do FITCA.

De todo modo, as pinturas faciais, com suas variações, são feitas com tinta vermelha. Na língua *náhuatl*, os termos cromáticos operam como metáfora, como explica García:

a maioria desses termos são adjetivos que se elaboram a partir de nomes de entidades naturais – a pimenta, a garça etc. – cujas qualidades cromáticas são análogas às matizes que se busca evocar” (2008, p. 22). Assim, para tons vermelhos há a palavra *hichiltic* para designar ruivo, cuja origem é a palavra “*chilli*, ‘el chile’” [pimenta] e a palavra *eztic* para designar o vermelho propriamente, sua construção é feita a partir de “*extli*, ‘o sangue’ (idem).

Desta forma, não apenas os corpos dos performers ficam manchados com o sangue animal, mas seus rostos estão propositalmente *pintados com sangue*.

No Festival Arte/Acción, na Cidade do México, Garcia Lopez e Balitronica Gómez estão nus. Garcia Lopez tem os cabelos presos em coque e uma coleira alaranjada, sua pintura facial se resume a um traço grosso dourado sobre as pálpebras. Balitronica Gómez tem seus cabelos loiros acomodados com uma faixa preta, brincos de argola, e, além de suas tatuagens no peito, costas, braços e abdome, traz escrito nas costas, na região lombar: “hecho en USA” (feito nos EUA) (Figura 69).

Figura 69: Balitronica Gómez. Adán y Eva en Tiempos de Guerra. Festival Arte/Acción no Museo de la Ciudad de México, 2018



Fonte: Instagram²¹⁵.

A escritura performática também continua sendo usado como recurso de participação ritualística do público. No vídeo de Atocha é possível ver que, durante a ação, Altamirano e Garcia Lopez disponibilizaram seus corpos para receber inscrições do público. Assim, ao fundirem seus corpos com o da vaca, carregam em suas peles nomes escritos em preto e vermelho: Jorge, Pipa, Gonzalo, Cecília, Angélica, Dora, Sandra... subentende-se sejam corpos marcados pela violência, de desaparecidos ou de pessoas assassinadas (Figura 70).

Figura 70: Garcia Lopez e Nayla Altamirano – FITCA, em Ciudad de Carmen



Fonte: Fotograma do vídeo²¹⁶.

²¹⁵ Disponível em: <https://www.webstagram.one/media/Bk9JTK_DsH9>. Acesso em: 02 jan. 2019.

²¹⁶ Disponível em <<https://vimeo.com/154323956>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

Nessas duas últimas ocasiões, o cadáver do animal foi transformado no decorrer da ação: o público era convidado a fixar com percevejos papéis com nomes ou mensagens de apoio ou indignação: “no tengo pechos, pero tengo corazón” (não tenho peitos, mas tenho coração); “los indígenas de Nuevo México” (os indígenas do Novo México), “las mujeres que aún no regresaron a casa” (as mulheres que ainda não voltaram para casa), “víctimas de 1968” (vítimas de 1968), “donde está Bruno Avendaño” (Onde está Bruno Avendaño)²¹⁷, entre outras (Figura 71).

Figura 71: Saúl Garcia Lopez –Festival Arte/Acción



Fonte: Festival Arte/Acción²¹⁸. Foto: Josue Barrera

Saúl Garcia Lopez e Nayla Altamirano têm relações pessoais com a violência e as transformam em atos performáticos. Garcia Lopez, como visto em *El Hombre Maíz*, utiliza a performance como parte de um processo de cura das diversas violências que sofreu em sua vida, e também como ato político para abordar os ataques aos corpos *queer*. Altamirano, como também já foi mencionado, é de origem chilena e zapoteca, nascida na Cidade do México, e advoga pelos direitos indígenas e femininos no México, utilizando a performance como ativismo.

Para uma de suas performances independentes da Pocha, Nayla Altamirano caminhou pela fronteira México-EUA recolhendo sutiãs e polvilhando sal no local de onde retirava as peças, “para curar a ferida, uma prática de cura natural” (DEBIN, 2013, p. 33). As peças são muito provavelmente de imigrantes vítimas de violência em sua jornada para o norte.

Durante a realização da performance, diante da projeção de vídeos que registraram sua coleta, Altamirano entra nua e veste todos os sutiãs. A nudez ritual é uma escolha, pois, para

²¹⁷ Bruno Avendaño é irmão do performer Lukas Avendaño e desapareceu no dia 10 de maio de 2018.

²¹⁸ Disponível em: <https://www.webstagram.one/media/Bk9JTK_DsH9>. Acesso em: 02 jan. 2019.

vestir “as *evidências*” seu corpo deve estar simbolicamente vulnerável “como as vítimas da violência a que fazem referência” (idem). Na sequência, a performer retira as peças, uma a uma e as lava “em um ato de limpeza solidária”, fazendo menção ao “poder redentor da limpeza”, presente em diferentes culturas (ibidem).

Na cultura mexicana há uma noção, sintetizada na palavra náhuatl *ixiptla*, que recebeu diversas traduções, sendo que em espanhol é entendida como “personificador”. A pesquisadora Danièle Dehouve, no seu estudo intitulado *El papel de la vestimenta en los rituales mexicanos de ‘personificación’*, sugere uma nova tradução a partir das partes da palavra. Assim, sendo *xiptlahitli* “envoltura” ou “casca”, e *ix(tli)* o conjunto de órgãos da face usados para se comunicar, a autora propõe que *ixiptla* seja traduzida como “cobrir-se com os ornamentos de um deus e ver, ouvir e falar com ele” (2016, p. 3).

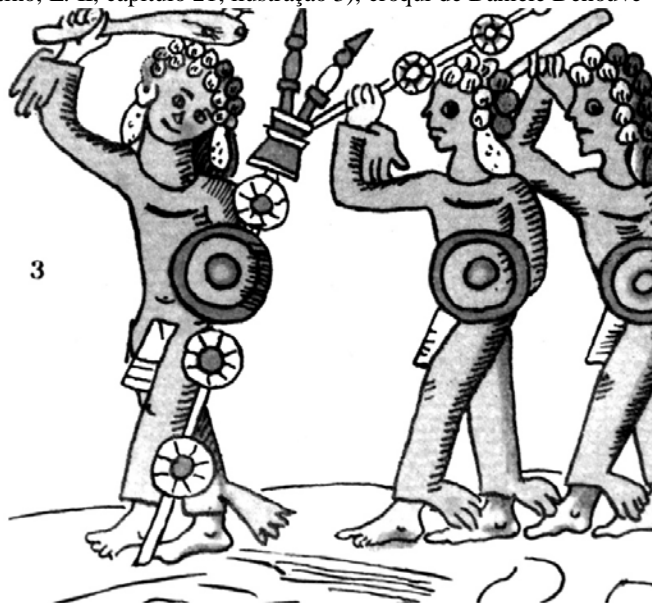
Dehouve explica que a noção tinha dois campos de aplicação um político e outro religioso e sacrificial. Assim, “o rei era *ixiptla* de alguns deuses, que [ele] personificava diante de seus súditos” e também “possuía seus próprios *ixiptla*, homens que atuavam como representantes e embaixadores dele”. Mas também, no segundo campo de aplicação da noção, *ixiptla* representava uma divindade: uma “‘imagem’ [que] poderia ser tanto uma estátua, um objeto, um sacerdote, quanto a vítima sacrificial imolada em honra e representação do deus” (idem, p. 2).

Interessa para a pesquisa o segundo campo de aplicação, em que há os elementos personificadores e personificado:

O personificador era o suporte do *atuendo* e poderia ser tanto um humano quanto um objeto. O personificado era o deus presente no *atuendo*. Portanto, o *ixiptla* ou personificador era criado pela união do suporte e do traje. O processo foi definido corretamente por Hvidtfeldt: “Parece ser principalmente o *atuendo* e a indumentária colocados nos objetos e nas pessoas que os “transformam” no que denota seus nomes de culto”. Pode-se dizer que a personalidade das divindades estava contida em sua vestimenta. Assim, a identidade temporária do deus se encarnava em coberturas de vários tipos, colocadas em suportes diferentes, com propósitos rituais específicos (ibidem, p. 8).

Quando Dehouve menciona “coberturas de vários tipos”, está se referindo tanto a máscaras e vestes sagradas utilizadas em rituais, quanto à pele humana de vítimas sacrificiais, que os guerreiros jovens vestiam nas cerimônias “do deus do Esfolamento, Xipe Totec” (DEHOUE, 2016, p. 4) (Figura 72).

Figura 72: Os ‘personificadores’ do deus Xipe Totec vestidos com a pele de um guerreiro esfolado (Códice Florentino, L. II, capítulo 21, ilustração 3), croqui de Danièle Dehouve



Fonte: DEHOUE, 2016, p. 5.

Tal tradição conecta-se com o ritual de cura vernacular proposto na performance: Garcia Lopez e Altamirano, ao usarem a carne da vaca ou do porco como *atuendo*, ao vestirem o dualismo de morte/vida, presentificados nessas carcaças animais, tornam-se *ixiptla* não de uma divindade, mas das pessoas cujos nomes estão inscritos em seus corpos e/ou fixados na carne animal.

Analisar as performances do La Pocha Nostra aprofunda o entendimento da arte da performance como arte viva, da intrínseca relação entre a performance e as experiências vividas pelo corpo.

Guillermo Gómez-Peña, ao envergar seus *atuendos* de Xamã Travesti, realiza um processo ritualístico descolonizador de questionamento da autoridade e desestabilização de normativas, refletindo, como um espelho, os preconceitos e fantasias que a branquitude tem sobre sua pele marrom e seus traços indígenas. O performer materializa sobre seu corpo, por meio de seus trajes, as experiências de preconceitos sofridos em sua carne, mas não oferece seu corpo “em sacrifício” no ritual performático.

Já a nudez ritual de Garcia Lopez e Altamirano e suas interações com os cadáveres animais parecem operar como as indumentárias xamânicas, transsubstanciando-as em algo para além do humano: ao integrarem suas carnes com as dos animais mortos, os performers personificam as resistências ancestrais às violências seculares.

Assim, se propõe apoiar-se na ideia de *ixiptla* – pelo que representa e por ser um conceito náhua em vez de alguma cultura europeia – para analisar trajes de um ritual de cura vernacular proposto por performers indígenas mexicanos. Deste modo, sugere-se que em *Adán y Eva em Tiempos de Guerra* os corpos de Garcia Lopez e Altamirano ao serem integrados aos dos animais mortos e ao receberem inscrições com nomes e dizeres sobre violências contemporâneas e antiquíssimas, se tornam *ixiptla*, pois vestem o *atuendo* da carnificina para personificar, ouvir, olhar e falar com desaparecidos e desaparecidas, com vítimas de violências contemporâneas e seculares que naquele breve instante recebem os devidos cuidados fúnebres, como se fosse sal para cicatrizar feridas.

Nesse sentido, o conceito *ixiptla* amplia a noção de traje de cena quando este é usado em rituais performáticos como os estudados. Sugere-se, então, que possa ser aplicado como conceito para análise de trajes de cena de outras performances que tenham as mesmas características: rituais performáticos em que o corpo paramentado da/o performer é instrumento de comunhão entre os presentes para transformação e/ou cura de violências e mazelas sociais.

5 PERFORMANCE-PEDAGOGIA – ZONAS AUTÔNOMAS DE RESISTÊNCIA RADICAL

No início dos anos 2000, como visto no começo do Capítulo 4, concomitantemente ao desmonte do apoio aos festivais e aos espaços de arte da performance, bem como ao cansaço dos membros da Pocha com as *raves inteligentes*, houve uma percepção sobre o modo de criação desenvolvido no *Museo de Identidades Fetiche*. As performances karaokê e a organização para viabilizar performances com artistas de diferentes locais e com repertórios muito diversos levou à realização de *workshops* de criação, acarretando na estabilização de uma metodologia Pocha.

Ao mesmo tempo, se percebeu que os *workshops* eram possibilidades absolutamente potentes para geração de espaços de resistência e de criação de redes transculturais e transfronteiriças – sem a dispendiosa necessidade de realizar as performances épicas –, além do que, tais *workshops* poderiam ser uma via de subsistência nesse novo panorama mundial das artes, possibilitando o acesso a outros espaços.

Essa metodologia de criação se *coagulou*, como denomina Michele Ceballos Michot e Saúl Garcia Lopez em entrevista nos anos 2000, começando a ter realmente uma estrutura pedagógica ao final de 2007/2008. Contudo, já vinha sendo gestada desde os anos 1990 a partir de ideias surgidas na década de 1980, quando Gómez-Peña e outros artistas fundam o BAW/TAF em Tijuana/San Diego.

Michele Ceballos Michot, embora não assine a autoria do livro *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy* juntamente com Gómez-Peña e Sifuentes, tem papel fundamental nos processos de elaboração, desenvolvimento e aplicação da performance-pedagogia do La Pocha Nostra.

Como mencionado anteriormente, foi *performando a freira/dominatrix em Temple of Confessions* em Phoenix, Arizona, que se iniciou a parceria entre os artistas. Porém, nesse primeiro momento de colaboração, cada qual trabalhava a partir de sua própria técnica, tendo maneiras próprias de desenvolver imagens: Sifuentes a partir do teatro e Ceballos Michot a partir da dança, o que fazia com que ambos criassem de forma mais linear: “me inspiro em algo e daí começo a desenvolver os passos do início ao fim, *done*, como o teatro” (idem). O que foi/é transformado pelo modo de criação de Gómez-Peña, que *samplea* (recorta e cola) gestos, ações, textos, pois ele “vem do *spoken word*” (ibidem).

Para Ceballos Michot, o encontro dessas formas criativas foi libertador:

[...] emocionalmente como bailarina, porque há um estresse com relação ao que é preciso atingir: “bem, chego a esse ponto, 32 *fouettés* e a partir daí eu tenho que fazer *jetés* e meu dedo tem que ir aqui, e meu braço e cabeça”... não? E sempre no ritmo, “*three, four*” ou “*four, four*”. Aqui você pode quebrar os ritmos e você pode parar, respirar, pensar, se mover. Então, para mim, isso é o que é incrível, poder deixar minha expressão, minha interpretação do que estou fazendo, em vez de tentar re-expressar um papel que alguém já fez e eu estou tentando fazer melhor do que elas, *the Gisele better than the last one* (ibidem).

Posteriormente, com a entrada de Juan Ybarra e Violeta Luna a *la tropa* novos modos de criação se somaram e, como observa Garcia Lopez:

[...] a disciplina do ballet, aquela disciplina teatral de Juanito [Ybarra], a disciplina teatral de Violeta Luna... Foi como usar isso como ponto de entrada para depois se contaminarem com este território *border* onde estas disciplinas começam a se contaminar uma com a outra e encontrar diferentes pontos de entrada para, em seguida, se perguntarem “como elas funcionam?” (2017, s/p).

Deste modo, o momento inicial da metodologia de criação, que gerou a performance-pedagogia, se deu de forma empírica “através de testes e comentários e descobrimentos...” (idem), que, com o passar dos anos, foi se coagulando em *o que funciona, o que não funciona* e em como *ativar o que funciona*.

Ao mesmo tempo, as performances épicas realizadas naquele momento contavam com colaborações diversas de grandes performers em diferentes partes do mundo. Eram performances enormes, com duração de 3 a 5 horas, apresentadas durante 2 ou 3 dias consecutivos, com muitas pessoas realizando ações simultâneas, o que exigia criar modos de conexão a longas distâncias e sem comunicação verbal, administrar diferentes modos de ser e tempos de estar em ação. Dessa forma, toda essa experiência de criação necessitava estabilizar-se e toda essa colaboração eclética se tornaria a base para criar “espaços temporais de diferenças, de colaboração, de criação” (ibidem).

Por outro lado, além de equalizar a colaboração com performers experientes, havia também uma grande participação ou grande procura de jovens artistas que se identificavam com o trabalho e queriam se aprimorar na mesma linha. Foi então que La Pocha começou a promover *workshops* e que a performance-pedagogia passou a ficar mais consistente. Tanto pelo fato de ser fundamental estruturar, elaborar e dar sentido aos exercícios, quanto pela organização horizontal de trabalho, que proporcionou aos integrantes da *tropa* a aprender com “muito do mundo *underground*, das trabalhadoras do sexo, *the male impersonator* (*drag queens*)”, como relata Ceballos Michot, e também do rap de rua, do universo do rap dos anos 1990, como complementa Garcia Lopez (2017, s/p).

Outros fatores decisivos para a coagulação da metodologia criativa na performance-pedagogia foram o atentado de 11 de setembro de 2001 com as conseqüentes leis anti-migratórias dos EUA (detalhadas no início do Capítulo 3), o que fez com que o coletivo enfocasse cada vez mais em “criar espaços alternativos para tratar de todas essas feridas sociais desse momento” (ibidem), bem como a entrada de novos integrantes, aprofundando a contestação *queer* das normativas, como relata Ceballos Michot:

[...] antes, os colaboradores eram os artistas *superperformeros* de qualquer cidade. Mas quando começamos com os *workshops*, foi a primeira vez que incluímos [nas performances da Pocha] pessoas dos *workshops*, algumas pessoas que não haviam feito isso antes, certo? E vimos que era muito importante que fosse parte da pedagogia que elas também entrassem em nossas apresentações. E nós começamos a incluí-las. Antes o enfoque era México-EUA, *el border*, mas quando tudo isso aconteceu, o 11/09, quando começaram *demonaze o queer*, as mulheres outra vez, o Outro... Isso também afetou a direção da Pocha de sair apenas das relações entre países. Isso afetou nosso trabalho. Não podia ser ignorado. Então, [era preciso] um lugar seguro onde todas essas pessoas diferentes pudessem estar juntas e se desenvolver. Então, o *queering* da Pocha não se baseou apenas no gênero, mas também em tudo que estava acontecendo. Sim, Dani [d’Emília] era *queer*, Saúl [García Lopez], Daniel [Chávez], Érika [Mott] eram *queer*, os integrantes mais recentes eram *queer*, mas essa não foi a razão pela qual La Pocha começou a abrir mais esse campo. Claro, isso ajudou porque eles trouxeram todas as suas experiências... (MICHOT, 2017, s/p).

Desta forma, somou-se à *border theory*, que já operava nas performances Pocha visando *queering* [desestabilizar], noções de fronteira, de nacionalismo, de norte-sul, leste-oeste, toda a potência criadora e o grande cabedal teórico trazido pelos novos integrantes.

A partir de 2004, La Pocha começou a formalizar sua pedagogia dirigindo uma escola de performance em Oaxaca:

Todo verão, artistas de todo o mundo vêm colaborar com mexicanos que trabalham com linguagem corporal. Oferecemos oficinas intensivas sobre o “corpo humano como um local de criação, reinvenção, memória e ativismo”. A “escola de verão La Pocha” torna-se um experimento artístico e antropológico *sui generis*, pela maneira como artistas rebeldes de muitos países, gerações, disciplinas e tribos urbanas começam a negociar um terreno comum. A performance torna-se o tecido conjuntivo e a língua franca (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p).

Além disso, em algumas incursões esporádicas no âmbito acadêmico, Ceballos Michot, Sifuentes e Gómez-Peña se depararam com uma juventude que não se chocava mais com as mesmas questões que as suas gerações. Hípertexto, *spoken word*, pastiche e *sampling* eram linguagens comuns para eles. Entretanto, “apesar de sua sofisticação, eles não tinham compromisso, consistência e ética. [...] Para eles, Che Guevara e Subcomandante Marcos

eram ícones do *rock 'n' roll*, ao lado de Jim Morrison e os Sex Pistols” (GÓMEZ-PEÑA e SIFUENTES, 2011, p. 4).

Apresentavam-se, assim, novos desafios para o desenvolvimento da performance-pedagogia Pocha: como lidar com a cultura pop e a memória internacional-popular forjada pelo processo de mundialização, o consumo de objetos e expressões artísticas em escala mundial? “Como não ser ultrapassado e ao mesmo tempo manter a profundidade e a ética das questões abordadas?” (idem).

La Pocha se empenhou em transformar o espaço da sala de aula e de *workshops* em uma metáfora do mundo social em que “o corpo humano politizado se tornasse um local para criação, reinvenção e ativismo” (idem, p. 7), ajudando os participantes (e os próprios integrantes da Pocha) a “se tornarem *cross-borders* em vários territórios, não apenas no terreno da arte” (ibidem).

5.1 EXERCÍCIOS PARA ARTISTAS REBELDES

O livro *Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy* apresenta a metodologia desenvolvida pelo coletivo de forma clara, com ilustrações e exemplos, oferecendo inclusive um “roteiro dia após dia” para quem queira desenvolver oficinas ao estilo Pocha Nostra em seus próprios coletivos ou universidades. Entretanto, Daniel Chávez, ex-integrante da Pocha, ressalta que, embora o livro seja conciso e completamente acessível, é importante experimentar os ensinamentos de primeira mão antes de tentar criar seu próprio ambiente Pocha, “isso não é necessariamente uma crítica, mas sim um incentivo para realmente conhecer a estética Pocha antes de embarcar na construção de um *workshop*” (CHAVEZ, 2013, s/p).

Na primeira parte, são apresentados exercícios para desenvolver a confiança entre os participantes e colocá-los em estado de atenção com relação ao espaço e ao corpo do outro.

Na segunda parte, intensificam-se os exercícios de contato e manipulação dos corpos dos companheiros, descobrindo e ampliando os limites dessa relação, sempre com respeito e ternura.

Na terceira parte, são apresentados elementos para que os participantes desenvolvam material performático e *imagens vivas* através de “instalações de *props* e trajés” sobre o corpo de outra pessoa (o que se denomina nesta pesquisa de *corpo-instalação*), sendo desafiados a ir além do realismo social e psicológico na criação de suas personas (GÓMEZ-PEÑA e SIFUENTES, 2011, p. 107). Os participantes também criam “altares humanos” em um

projeto pós-moderno e pós-colonial de interpretar inspirações coletivas em um só corpo (idem, p.116). A parte III inclui também as "intervenções de guerrilha em múltiplos espaços (interior / exterior)" (idem), ampliando a conexão entre o corpo e arquitetura através dos *props* e dos *trajes*.

Na quarta parte, são propostas *jam sessions*, em que são explorados os limites das personas criadas. Por fim, na parte V, uma *jam session* final é proposta, contando com a presença do público para que as personas possam dialogar entre si, com o público e a arquitetura.

Ao ter contato com a performance-pedagogia (ocorrida em 2012), a pesquisadora percebeu a enorme potência dos exercícios desenvolvidos a partir da terceira etapa de trabalho – em especial o que se denominou na pesquisa de *corpos-instalações* – para a criação de *trajes* de cena, *personas* e *dramaturgias* não apenas no âmbito da arte da performance.

Assim, iniciou-se um empenho pessoal no conhecimento da metodologia Pocha. Primeiramente através da produção do *workshop* do coletivo no FIT Rio Preto de 2012, e, posteriormente, participando de duas edições, em março e dezembro de 2015. Tais experiências acarretaram na criação de uma *persona* (SanPan, a polícia católica paulista) e no desenvolvimento posterior de algumas ações performáticas que receberam a denominação de *EX-VOTO*, realizadas em parceria com o poeta e performer Diogo Cardoso nos anos 2017 e 2018. No tópico 5.2 tais experiências são relatadas ao mesmo tempo em que são detalhados alguns dos procedimentos da performance-pedagogia Pocha.

Além de experienciar no próprio corpo, me dediquei ao estudo dos *Exercises for Rebel Artists* e da aplicação das propostas em diferentes espaços artístico-pedagógicos, sendo possível delinear alguns aspectos que se mostraram efetivos como procedimento criativo também no campo teatral.

Tais aspectos foram aplicados e desenvolvidos em parceria com jovens artistas especialmente em dois espaços: na atividade *Ação Cênica a partir do Traje*, realizada por quatro anos no CLUBE, e no *Projeto Espetáculo*, realizado durante o ano de 2018 na Fábrica de Cultura do Jd. São Luiz, ambos realizados na cidade de São Paulo. Registros e reflexões dos processos estão compartilhados nos tópicos 5.2 e 5.3 deste capítulo.

5.1.1 Exercícios Rebeldes em SP – Relatos em 1ª Pessoa

Como mencionado na introdução, em 2012 tive meu primeiro contato com La Pocha ao fazer a produção local, para a Périplo Produções, dos Exercícios para Artistas Rebeldes e da performance *La Pocha Remix: Psycho-Magic Actions Against Violence* no FIT Rio Preto.

Retornando do festival, fiz a primeira incursão nas possibilidades da performance-pedagogia como caminho de criação de traje de cena teatral ao conduzir alguns encontros com a Cia. Zero Zero para a criação dos trajes de cena do espetáculo T.R.A.N.S, com direção de Márcio Tadeu.

Em 2015, participei dos *Exercícios para Artistas Rebeldes* realizados no SESC Santos em março e na II Bienal Internacional do TUSP, em dezembro. Nas duas ocasiões, participei das performances precedentes aos *workshops*.

Em março de 2015, dentro da programação do evento *CorposubCorpo*, organizado principalmente por Leonardo Nicoletti, realizou-se um *workshop* e a performance *Mapa Corpo/rativo: ações psicomágicas para um mundo que deu errado*, com integrantes do La Pocha Nostra (Gómez-Peña, Saúl Garcia Lopez e Balitronica Gómez), os participantes do *workshop* e um acupunturista convidado.

Fui para o *workshop* com La Pocha Nostra tendo em mente um roteiro de ações, alguns croquis para uma performance de intervenção urbana e com o corpo bem-disposto para dias de muito trabalho e noites intensas – faz parte da proposta do grupo um delicioso convívio pós-*workshop*, de preferência no bar mais louco e barato da cidade. Em Santos, o ponto de encontro foi o quiosque do Dênis, que não atendia nenhum dos requisitos, mas era na beira-mar e fazia calor.

No caderno de desenho onde registrava ideias e impressões daquela semana intensa estavam os primeiros esboços de uma ação então nomeada *SanPan de cada dia dainos hoje, Senhor* (sic). A ideia surgiu em 2014, como uma *espinha de peixe que atravessa a garganta*²¹⁹, quando da desilusão com as lendas da meritocracia e da tomada de consciência da branquitude. “O pecado original, o pecado de origem, nunca te é perdoado”. Depois de engolidos 3 Baumans com miolo de pão pra ver se descia, 4 doses de tequila diamante e 1 manhã seguinte na Cidade do México, esboçava-se SanPan: heroína chacrete de revista com a prosperidade paulista nos ombros, Susi-Comandos-em-Ação com sagrados corações de Jesus.

²¹⁹ Expressão usada pelos professores Marcelo Denny e Marcos Bulhões para incitar alunas e alunos a expressar plasticamente suas inquietações pessoais.

A princípio se pretendia, através de alegorias e lambe-lambes transfundir a prosperidade e a miséria paulista para o corpo hétero militar da grande metrópole sul-americana. Para isso, uma figura humana central, transmasculina militar, em posição de sentido, diante de um muro, carregaria nos ombros a alegoria da prosperidade paulista: pés de café, canas de açúcar, vias férreas, estradas, edifícios, cabos elétricos, etc. Só não tinha água (estávamos no auge da crise hídrica provocada pelo governador Geraldo Alckmin). Lambe-lambes de rostos miseráveis seriam colados no muro, à direita e à esquerda de SanPan, a grande heroína paulista. Sagrados Corações de Jesus, confeccionados em crochê, contendo bolsas de sangue, seriam interligados por garrotes e cateteres aos braços de SanPan, que sangra o sangue alheio. SanPan seria, então, recoberta por lambe-lambes de rostos sensuais, desaparecendo seu corpo hétero militar sob imagens *fashion* de beleza e prazer. A perosna seguiria sangrando através das imagens.

Apesar de definidas, as ações pensadas eram inviáveis e respondiam ainda a certa ordem dramaturgica, certa visão teatral da ação performática. A performance ainda era um conjunto de croquis no caderno de desenhos, e a figura de SanPan deveria ser muito mais potente do que o esboçado ali, potência essa que ganhou corpo na comunidade rebelde efêmera do La Pocha Nostra, criada em Santos no mês de março de 2015.

5.1.2 Os exercícios rebeldes em Santos

Os exercícios são realizados em absoluto silêncio, mesmo se feitos em grupo. É permitido falar (na verdade, solicitado que se faça) apenas para perguntar sobre remover peças de roupa do parceiro. Trabalhar

sem tomar decisões verbais (e, portanto, mais intelectuais) permite um maior desenvolvimento da ‘inteligência de performance’ dos participantes. As decisões são tomadas não apenas com a mente, mas com todo o corpo em ação e com a imaginação incorporada dentro desse corpo (GÓMEZ-PEÑA; SINFUENTES, 2011, p. 111).

Decidi iniciar o exercício servindo de matéria prima²²⁰ para a companheira Bruna Paiva. O tema para criação dos *corpos-instalações* foi Transgressão de Gênero. Quando o artista criador²²¹ está satisfeito com sua criação, ele a deixa e circula pela sala, observando as outras criações e interferindo nelas se achar necessário ou interessante. Então, retorna para a

²²⁰ Denominação usada pela Pocha Nostra para o participante que se mantém com os olhos fechados e se deixa manipular e ser transformado pelo outro (GÓMEZ-PEÑA; SINFUENTES, 2011, p. 106).

²²¹ Denominação usada pela Pocha Nostra para o participante que manipula o outro, a matéria prima (idem).

sua criação e observa as intervenções dos outros. Esse procedimento “é de suma importância para começar a contestar a noção sagrada de autoria/propriedade de imagem e para estabelecer relações multicêntricas de colaboração com seus novos parceiros no crime” (idem, p. 107).

Invertemos, assumi a posição de artista criadora e Bruna se tornou matéria prima. Era o momento da “vingança” como, descontraidamente, se dizia. O tema proposto foi Monstros da Nossa Civilização. Achei uma ótima deixa para explorar o universo de SanPan. Criei a figura de uma policial-safári-ninfomaníaca, uma polícia caçadora insaciável, com um controle sem limites.

O encontro seguinte foi bastante especial: terceiro dia de *workshop*, todos estavam bastante cansados. Gómez-Peña e Saul Garcia Lopez, conscientes de que os corpos estavam com “a guarda baixa”, com uma condução precisa e delicada conseguiram que o grupo gerasse imagens bastante contundentes e, especialmente, comunicativas.

Até aquele momento havíamos construído sobre o corpo do outro, o que é um procedimento do La Pocha para pensar-se plasticamente. Porém, ao invés de criar sobre si e olhar-se no espelho, cria-se sobre o outro, dialogando com o outro corpo, podendo receber dele, do seu tônus, do seu ritmo, percepções que não encontraríamos em nós mesmos (GÓMEZ-PEÑA, informação oral fornecida durante o *workshop*).

Entretanto, para o último exercício do dia, iniciado quando já eram mais de 21h, após três dias exercitando construir imagens no outro, começamos a construir com *props* e trajes sobre os nossos próprios corpos. Nós já tínhamos intimidade com os elementos disponíveis, já os tínhamos manipulado e os visto nas mais diversas situações, conhecíamos várias possibilidades dos objetos e trajes e os limites que podiam ser extrapolados já eram muito mais amplos.

As imagens criadas nesse exercício mostraram grande potência performática, pois foi possível encontrar nos corpos performáticos corpos sociais: *Policia católica queer*, *Chola psicodélica vingadora*, *Peño Monsanto empalado de cana*, *Sexylady Black Bloc*, *Boia-fria teibolera*²²², entre outras figuras. De fato, muitas das figuras criadas nesse exercício foram usadas nas apresentações.

É interessante observar o encaminhamento pedagógico que levou à geração dessas imagens, além de todo o procedimento previamente descrito. O exercício foi realizado após a

²²² Expressão mexicana para dançarinas de *Table Dance*. Como observa o pesquisador López Villagrán: “não parece haver uma definição acabada sobre o significado da *Table Dance*, embora o que Katherine Frank oferece pareça claro o suficiente [...]: ‘a *Table Dance* é uma dança erótica que ocorre perto do assento da pessoa que paga pela dança e em que os seios da bailarina se encontram no nível dos olhos do cliente’” (2015, p. 280).

criação de Altares Humanos Colaborativos (GÓMEZ-PEÑA; SINFUENTES, 2011, p. 110), atividade que nos fez aprofundar a inserção de pensamento político, social e contestatório, bem como criar elementos mais contundentes de comunicação com o público, seja no plano sensorial – os elementos visuais, sonoros, iluminação etc. –, seja no plano intelectual, com a inserção de escrituras junto às imagens ou nos corpos.

A utilização de escritura e a própria nomeação das figuras criadas é um exercício de poder semântico:

Marcando uma imagem com um título, pode-se alterar, expandir ou identificar o significado da peça. Diferentes títulos podem transformar a mesma imagem em uma peça cômica ou altamente dramática. Os títulos podem politizar ou historicizar uma imagem. [...] O poder da linguagem pode literalmente transformar o significado das imagens na frente de seus olhos. Essa simples constatação pode explodir a mente das pessoas (idem, p. 109).

Nesse caminho, a figura criada para o meu corpo transformou-se de Policial Católica *Queer* em Polícia Católica Pau-lista, fazendo trocadilho com as palavras “paulista”, “pau” (falo) e “lista” (pronta, preparada, em espanhol).

Minha figura foi criada diretamente a partir dos exercícios com Bruna Paiva, realizados no encontro anterior cujo tema havia sido “Monstros da Nossa Civilização”. Assim, minha própria cara de bisneta das políticas públicas de branqueamento da população latino-americana, um quepe preto, mantilha de renda negra e um pênis artificial preto de 20 cm foram os elementos iniciais para dar corpo a uma polícia fascista ninfomaniaca, com sede insaciável de poder (Figura 73).

Com as personas finalizadas passamos a explorar conexões entre as figuras, descobrindo imagens estáticas, ações, duplas ou trios com potência performática. Tal procedimento é nomeado pela Pocha como sintaxe que, embora se refira à linguagem, transpõe o significado “referindo-se à linguagem física da performance e ao movimento e frases conceituais que conectam duas ou mais imagens vivas. Nesse sentido, estamos pedindo para ‘ler’ uma imagem e procurar leituras semelhantes nas outras imagens criadas pelo grupo” (ibidem).

Figura 73: Sandra Pestana, Diana Moraes e Saúl Garcia Lopez.
Mapa Corpo/rativo: ações psicomágicas para um mundo que deu errado.
 Evento CorposubCorpo – SESC Santos, 2015



Fonte: acervo da pesquisadora. Foto: Ramilla Souza.

5.1.3 SanPan vai à USP

No segundo semestre de 2015, matriculei-me como aluna especial na disciplina *Escrituras Performativas: Pesquisa e Experimentação*, coordenada pelo Prof. Artur Matuck. Foi um rico espaço de trabalho em que as contribuições de colegas, do professor Matuck e de convidados, como Otávio Donasci, fizeram com que todas as ideias mirabolantes iniciais pudessem ser sintetizadas em uma ação muito mais simples e potente.

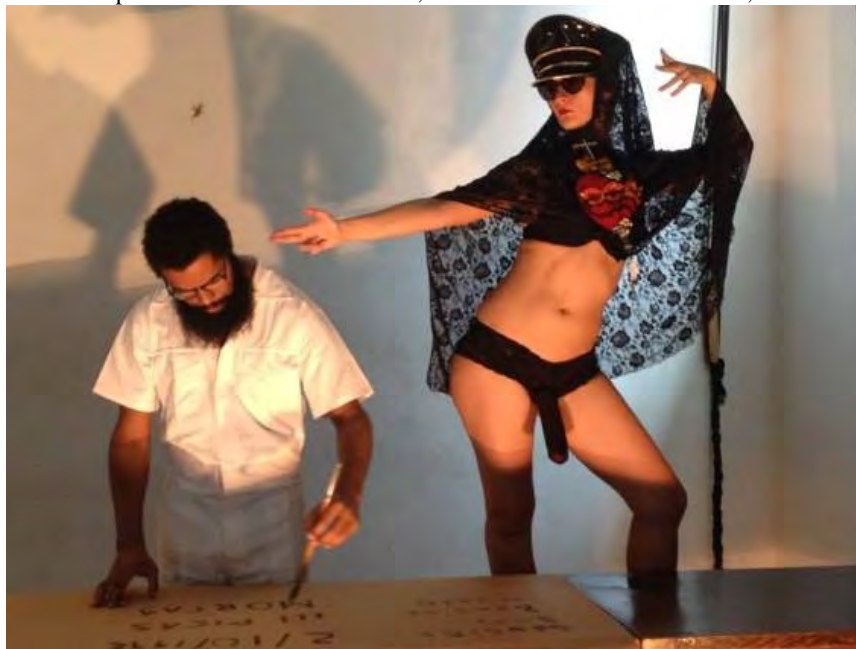
Porém, em um contexto acadêmico heteronormativo e embranquecido, uma mulher dentro dos ditos padrões de beleza que “desejava” ter um falo mostrava-se mais relevante do que as questões sociopolíticas e raciais abordadas. A imensa dificuldade de travar algum diálogo sobre isso e a necessidade da disciplina de envolver escrituras nas performances fez com que se iniciasse uma parceria com o poeta e performer Diogo Cardoso.

A figura de SanPan criada nos *Exercícios Rebeldes* de Santos já havia sido aprimorada. Alguns elementos encontrados naquela ocasião foram mantidos: mantilha de renda negra, quepe negro e falo preto de 20 cm. Os sapatos de salto foram trocados por botas de montaria (herança de minha irmã, Elaine Facioli), e finalizava a figura um sagrado coração de Jesus de crochê, cuja base foi confeccionada por meu irmão, Paulo Pestana, e que recebeu

um crucifixo, aplicações de *chatons*, rendas, bijuterias e adesivos brilhantes em cuja embalagem se lê “Cristais do bem-estar e charme”.

Diogo Cardoso e eu definimos um programa performativo para nossa ação na mostra final da disciplina: performer negro trajando macacão branco de operário escreve em papel kraft contínuo poemas autorais em meio a dados sobre violência policial e genocídio negro. Molha seu pincel em tinta preta que escorre do sagrado coração de Jesus disposto sobre o peito da performer branca trajada de polícia católica paulista. O papel kraft é movido e a tinta preta que escorre do coração encobre os dados e os poemas (Figura 74).

Figura 74: Diogo Cardoso e Sandra Pestana em exercício acadêmico.
Disciplina Escrituras Performáticas, Prof. Artur Matuck - ECA/USP, 2015



Fonte: acervo da pesquisadora. Foto: Diego Martínez.

Porém, mesmo diante dessa imagem, para os homens brancos ali presentes (professores, colaboradores e alunos) nem assim foi possível que o fetiche não falasse mais alto que o racismo e o machismo estruturais. As discussões e comentários giravam em torno do falo e da sensualidade da performer, ignorando-se de forma retumbante e deliberada a negritude de Diogo Cardoso e as questões raciais que buscavam ser abordadas. O comentário de um colega é exemplar: “mas eu nem liguei pra isso dele ser negro... pra mim era um performer... uma pessoa... pessoas são pessoas... é que pra mim é tudo igual, sabe?”.

Diante disso, mostrou-se necessário dar materialidade ao que passou a ser nomeado como *cosmopolitismo truculento* nutrido de sangue de miseráveis, de iludidos, de *estranhos frutos* da sociedade. Como transformar em corpo a imagem de sociedade cristã hetero-militar

revestida de glamour que segue nutrindo-se e sangrando sangue alheio? Do mesmo modo, mostrou-se necessário deixar mais evidente ao público *esclarecido* a relação entre as duas figuras em ação. Os observadores pareciam confundir sua própria *branquice*²²³ com o esplendor do traje branco de Diogo e a cegueira impedia (uma vez mais) uma leitura efetiva da performance.

Em dezembro de 2015, dentro da programação do Festival de Teatro da USP, os integrantes da Pocha Nostra retornaram ao Brasil e ministraram mais uma semana de exercícios rebeldes.

Das pessoas presentes no *workshop* em Santos, apenas eu e Júlia Ruiz pudemos tomar parte na edição realizada em São Paulo, por estarmos engajadas em pesquisas formais sobre a metodologia Pocha, o que aprofundou uma linda e frutífera parceria entre nós, a qual vínhamos cultivando desde Santos.

O contexto do *workshop* em São Paulo foi diferente do de Santos. A tropa Pocha estava maior: Michele Ceballos Michot, Saúl Garcia Lopez, Dani d’Emília e Daniel Chávez. Gómez-Peña estava gravemente doente: ele e Balitronica Gómez não puderam comparecer. Além disso, o fato de ser uma metrópole, os compromissos pessoais dos participantes, as enormes distâncias, não ter um local próximo ao espaço onde ocorria o *workshop* em que se pudesse beber, comer e trocar experiências parece não ter contribuído para criar a atmosfera de comunidade que se obteve em Santos.

De todo modo, foi um espaço potente para o desenvolvimento de ações e de novas possibilidades de traje de cena, de silhueta, de corpo para SanPan. Era meu objetivo cobrir mais meu corpo de Sandra Pestana, diminuir as informações da minha silhueta padrão (Figura 75). Além disso, foi também uma questão prática que o falo fosse retirado, para que não ficasse redundante ao lado da figura de Dani d’Emília, pois na performance *Spiritus Mundi V.S Aztec Ouroborus* eu estive na estação (nome dado aos praticáveis onde ocorrem as diferentes ações simultâneas) em que d’Emília *performava* com máscara-carcaça de porco e falo de vela vermelha.

²²³ Termo coloquial para denominar atitudes racistas naturalizadas por pessoas entendidas como brancas. Para ter alguns bons e importantes exemplos é possível acessar *Top 5 “Branquices”* de Leopoldo Duarte. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/05/25/top-5-branquices/>>. Acesso em: 24 jan. de 2019.

Figura 75: Sandra Pestana e Dani d'Emília
 Spiritus Mundi V.S Aztec Ouroborus
 Festival de Teatro da USP, São Paulo, dezembro de 2015



Fonte: fotograma de vídeo²²⁴.

No início de 2016 ingressei novamente no programa de pós-graduação da USP. Dentre as disciplinas cursadas, *Práticas performativas: Coralidades e Arquiteturas do Corpo*, ministrada pelos professores Marcelo Denny e Marcos Bulhões, ofereceu um espaço importante para o desenvolvimento da persona SanPan.

As atividades práticas da disciplina foram importantes vias de desenvolvimento da figura gerada em 2015 através da metodologia Pocha Nostra. Não foram utilizados diretamente exercícios da performance-pedagogia nesta etapa, mas experimentou-se a fusão do que havia sido gerado nos *workshops* da Pocha Nostra com práticas pessoais de criação de trajes de cena, o que não deixa de ser uma faceta da metodologia criativa da Pocha como visto, por exemplo, nos relatos de Dani d'Emília no tópico 4.4.3.2, *Análise dos trajes de cena na série Mapa/Corpo*.

Um dos objetivos da disciplina ministrada por Denny e Bulhões era incentivar alunas e alunos a construir arquiteturas corporais que pudessem materializar as “espinhas de peixe” que cada qual trazia em sua garganta. Assim, parti da materialidade dos elementos, o que costuma ser um ponto inicial para as criações plástico-vestíveis, e comecei a criar uma pele-traje com páginas de revistas de moda compradas em promoção em um sebo (Figura 76).

²²⁴ Disponível em: <<https://vimeo.com/156396611>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

Figura 76: Sandra Pestana em exercício acadêmico



Fonte: acervo da pesquisadora. Foto: Luiza Secco Peres

Com páginas das revistas Vogue e Harpen's Baazar, que possuíam tons similares aos de minha pele, confeccionei *kirigamis*²²⁵, que se tornaram *rendas-tristes de matronas Dolce&Gabbana ribeirão-pretanas*. Com ajuda da performer e colega de turma Luana Onha, as rendas de *kirigami* foram moldadas e aplicadas com cola branca sobre tule com elastano nude à pele bege de meu rosto e torso. No tule nude foi fixado um vestido também confeccionado com páginas da revista: um ensaio fotográfico com imagens do edifício Copan e outros ícones arquitetônicos de São Paulo, e um ensaio de moda que mesclava trajes fetiche e militarizados, remetendo a algo como uma prática BDSM²²⁶ neonazista.

Para a disciplina de Denny e Bulhões não foram desenvolvidas ações, somente (e não foi pouco) aprimorou-se a arquitetura corporal da persona. Porém, Cardoso e eu estávamos viajando com um trabalho pelo Circuito Cultural Paulista e, nas inúmeras horas dentro da van, elucubrávamos quais ações performáticas poderíamos fazer a partir da experiência na disciplina de Artur Matuck. Chegamos a *EX-VOTO*:

[O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL — SEU ALGOZ] ESTE AINDA NÃO É MÃO PARA QUALQUER TRABALHO QUE SEJA. REPARE AS VIAS DE PASSAGEM (AS DE LAZER SERIA ATIVIDADE INÚTIL): QUEM AS PISA SÃO AS MESMAS MÃOS, AINDA QUE SOBRE RODAS, FAZENDO A GIRA DO ENGENHO. REPARE AINDA A COR

²²⁵ Muito semelhante à arte amplamente conhecida do origami, o *kirigami* “combina dobragem e corte para criar modelos artísticos a partir de uma folha de papel”. Fonte: <<http://algorithmicbotany.org/papers/sjazebi.th2012.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

²²⁶ “Sigla que define a junção de variadas práticas eróticas reunidas em torno da expressão ‘Bondage, Dominação, Sadismo e Masoquismo’” (FERREIRA, 2014, p. 379).

DESSAS MESMAS MÃOS. AS VIAS COMO VASOS COMUNICANTES EM QUE PASSAM MERCADORIAS (E NÃO FALO APENAS DE COISAS — ALIÁS, FALO MENOS DELAS DO QUE DA SUBSTÂNCIA AMORFA QUE AS TRANSPORTAM). [O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL — A INVISIBILIDADE DA GIRA] TALVEZ VOCÊ, PASS[E]ANDO POR UMA DESSAS VIAS, TENHA VISLUMBRADO UMA ESPÉCIE DE SOMBRA, OU MESMO UM ESPECTRO — UM SUSTO —, QUE TENHA SE APRESENTADO A SUA DISTRAÇÃO COMO UM INCÔMODO OBSTÁCULO QUE SE SUPERA COM UM ESNOBE E SIMPLES DESVIO DESDENHOSO. ESSAS COISAS SE PASSAM, MAS É BREVE. NADA QUE ATRAPALHE A TRANQUILIDADE FORMAL DA ORDEM. AFINAL, A RODA SEGUE A GIRAR. ELA GIRA COM SANGUE OPACO, TRANSPARENTE MESMO, DE COISAS SEM IMPORTÂNCIA, SEM QUALQUER SUBSTÂNCIA OU CORPO QUE SIGNIFIQUE. COBERTO POR CARNE E PELE BARATA, ENTRE TONS DE PRETO E NADA, COM SEQUER ALGUMA IMPORTÂNCIA. ALGO UNIFORME COMO O GIRO DE UM ENGENHO [O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL — A VIOLÊNCIA DOS CÃES DE GUARDA QUE AS PROTEGE] ÀS VEZES ESSA ORDEM PADECE DE ALGUM RUÍDO. MAS FELIZMENTE HÁ AQUELES QUE TEM OLHOS — E DENTES, PRINCIPALMENTE DENTES — PARA ENXERGAR ESPECTROS DESORDEIROS. UM OLHAR E UMA MORDIDA — MODOS E MEIOS SUFICIENTES PARA SE REESTABELECEM O PLENO E PACÍFICO FUNCIONAMENTO DA GIRA. (OUTRAS VEZES, A MORDIDA NÃO PEGA FUNDO, SENDO NECESSÁRIO, DIGAMOS, UMA "DESAPARIÇÃO FÍSICA" — UM EXEMPLO, MAIS PRECISAMENTE.) PALMAS PARA O AR, UM ESTOURO MAIS ALARMANTE — A MÁQUINA GIRA SEMPRE, COM TODOS OS APARELHOS EM SEU DEVIDO LUGAR. EM SEU LUGAR DEVIDO. [O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL — O SILÊNCIO REFÉM DA GIRA] [ISSO, ATÉ QUE A GIRA CAIA FORA DESSE CÍRCULO QUE [A] SUSTENTA. ENTRE NOITES CHIADO PISCARES DE OLHOS GESTOS CIFRADOS] A GIRA²²⁷.
(CARDOSO, 2017, inédito)

O programa da performance se definiu da seguinte forma: em dias históricos, entre dois pontos significativos da cidade, performer negro portando sagrado coração de boi conduz carro de coleta de resíduos em que transporta performer branca trajando cosmopolitismo truculento e portando sagrado coração de jesus. No ponto final, o performer deixa coração de boi. Uma segunda performer branca retira o carro com os restos de branquice.

A criação da persona de Cardoso, bem como de seu traje de cena, não partiu de exercícios da performance-pedagogia. Ainda assim, interessa para a pesquisa as experiências com *EX-VOTO*, pois relatam tanto o desenvolvimento de ações performáticas criadas em interação com uma persona desenvolvida a partir da performance-pedagogia da Pocha Nostra, quanto experiências feitas a partir de questões similares às abordadas pelo coletivo em suas performances: racismo, branquitude/branquice, invisibilidade do corpo negro, objetificação e sexualização do corpo feminino.

²²⁷ Texto escrito em caixa alta pelo autor. Decidiu-se manter a formatação.

Cardoso e eu não dispúnhamos de “tempo” para organizar um grupo, nem local para realizar encontros, desenvolver outra figura e elaborar ações performáticas. Com “tempo” me refiro tanto à urgência que tínhamos em realizar alguma ação a partir das experiências vivenciadas, quanto ao “tempo pontilhista”²²⁸ da sociedade contemporânea, marcado pela descontinuidade, que nos faz estar sempre em diferentes trabalhos, em diferentes rotinas.

Então, decidimos realizar a ação com o que tínhamos à mão para, assim, desenvolver a performance aos poucos e dentro das nossas possibilidades. Foram realizadas três edições:

EX-VOTO 1.0: Data: 14 de maio de 2017 – domingo²²⁹. Local: Av. Paulista. Ponto de partida: Casa das Rosas. Ponto de Chegada: Última Casa Grande da Av. Paulista (próximo à Rua Frei Caneca). Participação: Ayelen Medail. Registros: Sandro Cajé e Ayelen Medail (Figura 77).

Figura 77: Diogo Cardoso e Sandra Pestana
Performance *EX-VOTO* – Av. Paulista, 14 de maio 2017



Fonte: acervo da pesquisadora.

Foto: Sandro Cajé.

²²⁸ O sociólogo polonês Zygmunt Bauman ao abordar a sociedade contemporânea como *líquido-moderna*, observando-a como um ambiente “inóspito ao planejamento, investimento e armazenamento de longo prazo” (2008, p. 45), e coloca que a noção de tempo se transformou. Criou-se uma “cultura agorista” (BERTMAN, 1988 *apud* BAUMAN, 2008, p. 45), em que o tempo se apresenta como “pontilhista” (MAFFESOLI, 2000 *apud* BAUMAN, 2008, p. 46), constituído por uma “multiplicidade de ‘instantes eternos’ – eventos, incidentes, acidentes, aventuras, episódios” (BAUMAN, 2008, p. 46).

²²⁹ Escolheu-se o domingo 14 de maio e não o sábado 13 de maio, pois a avenida fica interditada para automóveis.

EX-VOTO 2.0: Data: 11 de outubro de 2017 – quarta-feira /11 de outubro de 1492 – último dia de liberdade. Local: Av. Brasil. Ponto de partida: Igreja Nossa Senhora do Brasil. Ponto de Chegada: Monumento às Bandeiras. Participação: Júlia Ruiz. Registros: Diego Martínez e Júlia Ruiz.

EX-VOTO 3.0: Data: 25 de janeiro de 2018 – quinta-feira (feriado pelo aniversário São Paulo). Local: Centro Histórico de São Paulo. Ponto de Partida: Solar da Marquesa. Trajeto: Catedral da Sé (onde ocorria a missa de aniversário da cidade), Largo do São Francisco, Largo do São Bento, Pátio do Colégio. Ponto de chegada: Monumento à Fundação da Cidade de São Paulo. Participação: Ayelen Medail. Registros: Ana Musidora e Ayelen Medail (Figuras 78 e 79).

Figura 78: Diogo Cardoso e Sandra Pestana
Performance *EX-VOTO* – Praça da Sé.
25 de janeiro de 2018



Fonte: acervo da pesquisadora.
Foto: Ayelen Medail.

Figura 79: Diogo Cardoso e Sandra Pestana
Performance *EX-VOTO* – Largo do São Francisco



Fonte: acervo da pesquisadora.
Foto: Ayelen Medail.

Na primeira edição, Diogo Cardoso trajava o macacão branco de operário usado no exercício da disciplina de Artur Matuck. A escolha de um uniforme partiu da percepção de que em alguns bairros da Zona Oeste de São Paulo uma maioria de homens negros circula uniformizada. A cor branca não foi exatamente uma escolha. Era o que tínhamos disponível e nos pareceu boa.

A primeira ação, realizada na av. Paulista, nos mostrou que a cor branca gerava confusão. Novamente, a brancura do traje aliada à branquice dos transeuntes dificultava ler a imagem. A fala de uma observadora branca, com cabelos descoloridos, é exemplar: “O que é isso? Não consigo entender... Deve ser uma campanha de doação de órgãos... De sangue... Definitivamente é uma campanha de doação de sangue! Porque se não for... eu não consigo saber o que é”.

Assim, para a segunda e terceira edições da performance decidimos mudar o uniforme de Cardoso, que passou a ser composto de calça bege, camiseta branca e chinelos. Caso haja dúvidas: a escolha está baseada em uniformes de presidiários.

As três edições têm em comum certas reações dos transeuntes. A maioria das pessoas brancas “não via” Cardoso, embora muitas se mostrassem perplexas e aparentassem compreender a imagem que tinham diante de si, a maioria não se chocava com o lugar de

Cardoso na ação, ao contrário, se regozijava e saudava a figura de SanPan. Muitas pessoas sorriam. Acenavam. Batiam continência. Apontavam para a figura, mostrando-a para as crianças, como se fosse o Mickey Mouse ou algo assim. Por outro lado, a maioria das pessoas negras, das pessoas trabalhadoras e das pessoas em situação de rua enxergava a imagem integralmente, algumas expressavam suas impressões: “olha o escravo”, “é vassalagem que fala, né?”, “porque não é a branca carregando o preto?”.

Mesmo diante das indagações, nós não interrompemos a ação. Nas três vezes que performamos, fizemos o trajeto do começo ao fim, buscando memorizar e registrar o que escutávamos e víamos. Após as ações, comíamos com as e os colaboradores e trocávamos impressões.

Reminiscências em minha mente, principalmente da experiência no centro de São Paulo no ano eleitoral que culminou na presidência de Jair Bolsonaro, foram se tornando estarecedoras com o decorrer dos meses. Pela primeira vez eu estava olhos nos olhos com o racismo dos meus correlatos, com o meu racismo.

A partir do aniversário de São Paulo, passei a ter maior compreensão da complexidade da nossa ação. Como observou a performer Ana Musidora, que acompanhou a performance pelo Centro Histórico, a imagem é carregada de potência, mas ela por si só pode ocupar um lugar dúbio: a imagem evidenciava o que queríamos criticar, mas não necessariamente a crítica atingia quem precisa. Era necessário aprimorar as ações que realizávamos no decorrer da trajetória.

Pretendíamos realizar encontros e aplicar a performance-pedagogia para aprimorar o trabalho, porém, não realizamos mais a performance em 2018. Entre a indigestão da situação política e as demandas pessoais (de trabalhos, de preservação da nossa amizade e de cuidado com nossa saúde mental), Cardoso e eu adiamos a quarta edição da ação, que não sabemos se ocorrerá.

Toda a experiência de construção de SanPan, além de ser um estudo prático da performance-pedagogia como via de elaboração de persona e ponto de partida para criação de seu traje de cena, foi um contundente processo pessoal de análise crítica da branquitude, da branquice e do racismo estrutural naturalizado em nós, que nos entendemos como pessoas brancas.

A partir das experiências, dediquei-me a estudar e observar o que sempre esteve diante de mim, ao meu redor, mas eu não via, pois não me despertava interesse, não era “coisa de branco”. Agradeço imensamente à *Dioga*, bem como à Tathi Valério, Tetembua Dandara, Ayelen Medail e Loi Lima pela enorme paciência, livros, *playlists*, conversas e silêncios.

Através desse processo, percebi que mesmo não exercendo há anos o racismo crasso que fez parte da minha infância, aquele moldado e mantido por piadas, por frases corriqueiras, por “expressões populares” (não sejamos mais hipócritas, esse mesmo que nós sabemos muito bem qual é que foi/é parte do dia a dia de nossas famílias), mesmo não o exercendo mais e convivendo com pessoas que também não o fazem, percebi que restam formas, digamos, sutis dele. Dentre elas, a vergonha.

Durante o período de experimentações, e diante das dificuldades de colegas e professores da USP de olharem diretamente para o tema, percebi que tomar consciência do próprio racismo causa uma imensa vergonha, mas que fazer como os colegas e professores, engoli-lo e não falar sobre ele, é um dos artifícios de sua manutenção e do mantimento de nosso privilégio de poder ignorá-lo. Nosso egoísmo é tão grande que torna nossa vergonha maior e mais importante do que a dor, a morte e a destruição que causamos. Nossa vergonha é genocida. Nossa vergonha espanca. Nossa vergonha humilha. Pois, não é porque não falamos sobre nosso racismo que ele deixa de existir, nós apenas calamos o que o torna crasso.

Tal tomada de consciência foi importante não apenas para minhas relações pessoais, mas também para os desdobramentos que os experimentos com a metodologia e a performance-pedagogia Pocha tiveram no âmbito da docência e da arte-educação exercidas por mim, permitindo trazer à tona em sala de aula discussões sobre branquitude e racismo, bem como transformar os conteúdos eurocentrados (e “sudestecentrados”) que são usuais quando se leciona sobre traje de cena teatral.

Paralelamente a todo o processo acima relatado, outras experiências com a performance-pedagogia Pocha foram realizadas, tendo como foco não a construção de uma performance, mas a sua utilização como ferramenta para geração de materiais diversos e criação de espaços de cuidado e desenvolvimentos de jovens artistas, como será exposto na sequência.

5.2 VESTINDO VIDAS NUAS – PERFORMANCE-PEDAGOGIA NO CLUBE

Entre os anos de 2015 e 2018 esta pesquisadora realizou, no CLUBE, a atividade *Ação cênica a partir do traje*²³⁰. O CLUBE é uma instituição privada, sediada em São Paulo, criada em 2012 e tem por objetivo ser um espaço de convivência, criação e acompanhamento

²³⁰ Até janeiro de 2018 foi desenvolvida em parceria com os psicólogos/ATs (acompanhantes terapêuticos) Adriana Simonsen e Paulo Gomes. Também contribuíram Maria Ana de Andrade, Luis Henrique Amaral e Silva e Milena Klinke.

clínico para adolescentes e jovens adultos que possuem dificuldades para estabelecer vínculos sociais e alcançar autonomias.

No espaço, um sobrado na Zona Oeste da cidade, além da atividade *Ação cênica a partir do traje* (apelidada de *cênicas*), são desenvolvidas atividades semanais de música (Banda), culinária (Mão na Massa) e artes visuais (Plásticas). Também são desenvolvidas atividades quinzenais de sociabilização, como *Sexta à Noite* (visitas a bares e casas noturnas) e *Desbravando* (visitas a espaços públicos, utilizando transporte público nos sábados à tarde). Todas as atividades são desenvolvidas em parceria com ATs (Acompanhantes Terapêuticos)²³¹ ou por esses profissionais.

A *Ação cênica a partir do traje*, iniciada no horário do “Cinema” – espaço antes coordenado por Luanna Jimenes e que englobava criação, atuação, gravação e edição de vídeos – buscou transformar a relação com a cena, tendo o traje como dispositivo criativo, envolvendo desde a criação e confecção de trajes e adereços, até a criação de personas, instalações, corpos-instalações, performances e peças teatrais a partir dos trajes e *props*. Diversas técnicas e jogos teatrais foram utilizados, entretanto, aspectos da performance-pedagogia do coletivo La Pocha Nostra se mostraram especialmente fecundos.

Contribuíram também, especialmente para teorizar e conceituar as práticas realizadas, considerações do filósofo Peter Pál Pelbart, que integra a Cia. Teatral Ueinzz, composta por pacientes e usuários de serviços de saúde mental, terapeutas e artistas. Neste sentido, contribuíram para direcionar o olhar sobre o trabalho tanto da ação do *biopoder* sobre os corpos, quanto da *biopotência* destes (os conceitos serão desenvolvidos adiante). Além disso, possibilitou refletir sobre as ações desenvolvidas na atividade, tomando-as como estratégias para vestir a *vida nua* dessa efêmera *multidão* que se forma todas as segundas-feiras à tarde no CLUBE.

²³¹ Como expõem as pesquisadoras Mariana Marco e Sandra Calais: “o acompanhamento terapêutico é uma modalidade de atuação germinada nos movimentos político-ideológicos de reforma anti-psiquiátrica, da psicoterapia institucional e da luta antimanicomial” iniciados a partir de meados do século XX (2012, p. 6). Os ATs são profissionais que exercem “práticas clínicas fora do *setting* tradicional do consultório e clínicas psiquiátricas” (idem), atuam junto ao ambiente doméstico, ao espaço urbano ou de trabalho, transformando-se em um “aliado importante no processo de manutenção de vínculos sociais e na participação ativa na qualidade de vida do indivíduo que havia sido acometido por problemas de saúde, os quais afetavam as suas capacidades de continuar no trabalho, no estudo ou mesmo de manter uma estrutura familiar e cuidar de si mesmo (PITIA; SANTOS, 2005)” (ibidem).

5.2.1 Biopotência de *vidas nuas*

No artigo *Esquizocenia* (PELBART, 2003) Peter Pál Pelbart, partindo da noção simples de que a matéria prima do trabalho teatral desenvolvido pelo coletivo Ueinzz é “a subjetividade singular dos atores, e nada mais” (idem, p. 146), busca situar a relação entre “vida precária” e “prática estética” no contexto biopolítico contemporâneo.

O autor observa que no capitalismo contemporâneo o trabalho imaterial (que produz além de objetos, uma miríade de informações e signos) exige requisitos imateriais, como imaginação, criatividade, etc., e gera produtos também imateriais. Desta forma, há por um lado uma enorme exigência da subjetividade de quem produz, “no limite até os seus sonhos e crises são postos para trabalhar” e, por outro, os fluxos do que é produzido “de informação, de imagem, de serviços, afetam e formatam, sobretudo, a subjetividade de quem os consome” (idem, p. 147).

Colocações semelhantes foram feitas por diversos autores anteriormente citados, como bell hooks, ao tratar do consumo da alteridade como apaziguamento do fim das identidades redentoras; Stuart Hall, ao abordar como as microfísicas do poder são aplicadas de forma prática sobre o corpo; Renato Ortiz, ao propor que o consumo de cultura de massa na globalização forma uma memória-internacional-popular; e Nízia Villaça, quando afirma que estilos de vida se tornam fetiches por meio dos quais indivíduos buscam se subjetivar.

À semelhança deles, Pelbart observa como nas formas contemporâneas de poder “o capital se apropria da subjetividade e das formas de vida” tornando a subjetividade “um capital biopolítico” (ibidem, p. 149). Tal raciocínio é desenvolvido a partir da revisão feita por Negri e Hardt da noção de biopoder forjada por Foucault – que tinha como objetivo compreender não o que o poder reprimia, mas o que ele se encarregava por gerir e administrar, “o poder sobre a vida” (ibidem). Na revisão dos dois estudiosos, a noção de biopotência permite inverter o sentido foucaultiano “dando à biopolítica não só uma acepção negativa de poder sobre a vida, mas, sobretudo um sentido positivo referente ao poder da vida” (ibidem).

Em outro artigo, *Biopolítica*, Pelbart nota que tanto os controles do biopoder quanto a fecundidade da biopotência passam “necessariamente, e hoje antes do que nunca, pelo corpo” (ibidem, p. 58). O autor diferencia corporeidades, “bioidentidades” (ORTEGA apud PELBART, 2007, p. 60) propostas e geradas pela biopolítica, desde o corpo fascista “um modelo inalcançável de perfeição” (PELBART, 2007, p. 60) ao corpo que não aguenta mais, mortificado pelo sobrevivencialismo biológico, corpos silenciados, docilizados, entorpecidos

pelo hedonismo, corpos que vivem *vidas nuas*, vidas em que “estamos todos à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas-de-vida de baixa intensidade, submetidos à mera hipnose, mesmo quando essa anestesia sensorial é travestida de hiperexcitação” (ibidem, p. 61).

Pelbart, apoiado no autor polonês Gombrowicz, questiona sobre a possibilidade de vidas em que esteja preservada a “liberdade de seres ainda por nascer” (ibidem, p. 63), como dar passagens a forças diversas “num corpo que não seja justamente blindado, atlético, perfeito? Às vezes é inclusive preciso criar uma espécie de corpo morto para que essas outras forças atravessem o corpo” (ibidem).

Então, o autor observa, na experiência da Cia. Teatral Ueinzz, em algumas das atrizes/atores “‘portadores de sofrimento psíquico’, posturas ‘extraviadas’, inumanas, disformes, solitárias, com sua presença impalpável e peso de chumbo, em suas esquisitices e cintilâncias próprias, rodeados de sua ‘sombra branca’, ou imersos numa ‘zona de opacidade ofensiva’” (ibidem, p. 44).

Posteriormente, a partir de colocações de Kuniichi Uno sobre Antonin Artaud, pondera que “por vezes é no extremo da manipulação e decomposição do corpo que ele pode descobrir-se como virtualidade, imanência, pura potência, beatitude” (ibidem, p. 65), e que isso se poderia alcançar pelo o que Uno compreende a partir da enigmática colocação de Artaud sobre o genital inato:

a história de um corpo que coloca em questão seu corpo nascido, com suas funções, órgãos representantes das ordens, instituições, tecnologias visíveis ou invisíveis que pretendem gerir o corpo. Essa recusa do nascimento dado, em favor de um auto-nascimento, não equivale ao desejo de dominar seu próprio começo, mas de recriar um corpo que tenha poder de começar (ibidem).

É nesse sentido que se propõe refletir sobre a atividade desenvolvida no CLUBE e a aplicação da performance-pedagogia da Pocha Nostra como via de fomento da biopotência de vidas nuas, como descoberta de caminhos para a reinvenção de corpos, tenham eles sido blindados ou recobertos por sombras brancas do biopoder mundializado.

5.2.2 Estratégias para vestir *vidas nuas*

As primeiras ações cênicas a partir do traje desenvolvidas no CLUBE foram pautadas por atividades que visavam conhecer os participantes, a dinâmica que operava no

espaço até então, além de perscrutar as possibilidades de ações cênicas que poderiam surgir a partir da lida e confecção de trajes de cena.

Nesse primeiro momento não foi feito o uso de elementos da performance-pedagogia: o foco foi a confecção de trajes e adereços a partir de elementos e técnicas variadas, ficando a criação de cenas e personas em segundo plano. Foi um momento rico para o estímulo de habilidades manuais, percepção plástica, capacidade de concentração e, principalmente, de reconhecimento e integração entre os participantes, tanto da equipe quanto dos jovens frequentadores do CLUBE.

Uma questão que se mostrou forte e que solicitava uma estratégia de transformação era a dificuldade de dar continuidade às propostas apresentadas. Nesse primeiro momento, as atividades sugeridas precisavam ser concluídas no mesmo dia, gerando uma demanda de novidades semanais que parecia estimular um descompromisso dos jovens para com a atividade, além de esvaziar a potência que o espaço cênico poderia ter.

Assim, colocou-se como objetivo que, a partir da criação plástica de trajes, fosse possível abrir possibilidades de expressão que extrapolassem cenas cotidianas, jogos e brincadeiras, possibilitando, de forma lúdica, acessar e dar vazão a questões mais profundas, construir vias para reinvenções corporais e de subjetividades.

Entretanto, os jovens já estavam muito familiarizados com os espaços tão cotidianos do Clube, com a sala de trabalho integrada à cozinha e que abarcava todas as atividades desenvolvidas ali: cênicas (segundas-feiras), escrita (terças-feiras), culinária (quartas-feiras), música (quintas-feiras) e plásticas (sextas-feiras). Era cabal que os corpos dos participantes se colocassem de forma diferente nesse espaço, e a relação simbólica dos frequentadores com os cômodos da casa deveria ser modificada.

Foi partindo da apropriação de elementos da performance-pedagogia Pocha que transformações plásticas na espacialidade ocorreram, possibilitando trabalhar de forma mais contínua e coletiva sobre os corpos, ampliando as possibilidades das personas, dos trajes e das cenas criadas.

Propostas e referências trazidas pelos jovens, ou surgidas nas rodas de conversa, foram o pano de fundo das ações e trajes criados. Em 2015, os universos da série de TV *Hannibal*²³² e da versão em quadrinhos de *O Processo*²³³, de Franz Kafka, foram especialmente produtivos.

²³² Série de TV produzida pelo canal NBC a partir da obra *Red Dragon*, de Thomas Harris, que narra a origem do personagem central, Hannibal Lecter, um brilhante psiquiatra que se torna um assassino canibal. Hannibal teve sua mais famosa aparição no cinema no filme *O Silêncio dos Inocentes*, de 1991, com Anthony Hopkins

A partir de um dos dispositivos criativos da Pocha, os *Altars Humanos Colaborativos*, em que os participantes criam coletivamente com trajes e *props* sobre o corpo de um/a colega, foram feitos os primeiros experimentos. Inspirados pela série *Hannibal*, em uma sala menos visitada no primeiro andar, foi criado “o cativo do psiquiatra canibal”.

Em silêncio, cada participante colocava um elemento e, trabalhando com a lógica Pocha de não negar o que foi proposto, mas criar a partir do “sim, então”, outro participante acrescentava mais um objeto. Assim, cobriu-se com tecido a mesa de pebolim que ali ficava e sobre ela foi construído um misto de altar e mesa de jantar com caveirinhas, colares de pérola, objetos que remetiam a instrumentos de tortura, luzinhas de LED, etc.

A cada encontro, os participantes se revezavam na ação de sentar-se à mesa e receber sobre seu corpo trajes e *props* que o inseriam/fundiam à imagem. Alguns escolhiam uma música para ser tocada em algum aparelho celular ou para ser cantada pelo grupo.

Solicitou-se aos demais frequentadores do CLUBE que a mesa/altar fosse mantida de uma semana para outra. Para encontros posteriores, como dois participantes passavam por longas e angustiantes reformas em suas casas, esta pesquisadora levou sacos para entulho que foram descosturados e usados para forrar algumas paredes e partes do piso, finalizando a transformação da sala em cativo psiquiátrico canibalesco.

Dentro da sala-cativo, diante da mesa/altar antropofágico, aos poucos equipe e participantes foram se conhecendo, confiando e dando vazão a imagens, medos e piadas. As ações realizadas eram efêmeras, mas a permanência do espaço de uma semana para outra possibilitou que a cada encontro noções de continuidade, espacialidade, confiança e transformação fossem se fazendo mais presentes.

Através de instalações de trajes e *props* sobre o corpo do outro, iniciou-se a criação de *corpos-instalações*, como se passou a denominar a criação de imagens vivas, outra metodologia Pocha apropriada pelo grupo. Desta forma, as e os participantes eram convidados a criar imagens sobre os corpos através da livre associação dos elementos, como em um *collage* surrealista.

Como observa Renato Cohen – que, além de ser uma referência da arte da performance no Brasil, foi um dos fundadores da Cia. Ueinzz, ao lado de Peter Pál Pelbart –, essa prática possibilita ao “colador” fazer “sua releitura do mundo” (1989, p. 61), gerando um processo de “reconstrução’ de mundo, [em que] geralmente, vão se justapor imagens que na

e Jodie Foster. Fonte: <<https://veja.abril.com.br/blog/temporadas/8216-hannibal-8217-e-a-nova-serie-da-nbc/>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

²³³ Publicado pela Editora Veneta, 2014, com desenhos da quadrista Chantal Montellier.

realidade cotidiana nunca apareciam juntas” (COHEN, 1989, p. 61). Esse ato acarreta um estranhamento, um distanciamento que, ao contrário de separar vida e arte, “vai possibilitar a estimulação do aparelho sensorio para outras leituras dos acontecimentos da vida. A arte funcionaria, dessa forma, como uma chave para uma decodificação mágica da realidade” (idem, p. 63), operando como uma “linguagem gerativa ao invés de uma linguagem normativa, [...] hierarquizada” (ibidem, p. 64).

As colocações de Cohen vão de encontro com a filosofia das performances e da metodologia Pocha em que a arte da performance e, em especial, a estratégia de sobrepor trajes de diferentes esferas sobre corpos diversos, transforma noções normativas da realidade, usando a performance como uma linguagem que gera novas possibilidades de corpo e de percepção do mundo e da sociedade.

A atividade que se relacionava com a série *Hannibal* se esgotou naturalmente, as reformas nas casas acabaram, a mesa de pebolim (suporte do altar) foi requisitada pelos jovens de outros espaços, e a relação com a casa-sede do CLUBE e entre as e os participantes estava transformada.

A intersecção com outra atividade, focada em leitura e escrita, o “Jornal”, que ocorria às terças-feiras, trouxe a versão HQ d’*O Processo*, de Kafka. Após a leitura de alguns trechos, inspirados pelos desenhos em preto e branco da ilustradora Chantal Montellier, decidiu-se que todos e todas deveriam comparecer aos encontros com roupas pretas e que os integrantes do tribunal, ou seja, juízes, promotores e advogados, usariam máscaras de *Anonymous*, personagem do filme *V, de Vingança*²³⁴. Apenas os réus mostrariam sua própria face.

A partir do quadrinho e da estratégia de criação de *Altars Humanos*, montou-se sobre a mesa da cozinha um tribunal em que pessoas eram julgadas por “crime de boa pergunta”. Os réus foram condenados à morte e à ressurreição.

Através das experiências relatadas, um espaço de confiança e amizade foi aos poucos se instaurando e gostos comuns puderam ser descobertos e partilhados: a série de tv *Once upon a time*²³⁵, o longa de animação *Frozen*²³⁶ e heranças dos anos 90, como os desenhos

²³⁴ *V de Vingança* (em inglês: *V for Vendetta*) longa-metragem dirigido por James McTeigue e produzido por Joel Silver e pelas irmãs Wachowski, que também escreveram o roteiro. É uma adaptação da série de quadrinhos de mesmo nome de Alan Moore e David Lloyd, publicada pela DC Comics sob a sua marca Vertigo. Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/V_de_Vingan%C3%A7a_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/V_de_Vingan%C3%A7a_(filme))>. Acesso em: 26 jan. 2019.

²³⁵ Série de TV da emissora ABC, criada por Adam Horowitz e Edward Kitsis em 2011, em que vários personagens de contos de fadas são trazidos para o “mundo real” e convivem na cidade fictícia de Storybrooke. Fonte: <<https://ew.com/tv/2018/02/06/once-upon-a-time-ending-season-7-series-finale/>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

*Capitão Planeta*²³⁷ e *Cavaleiros do Zodíaco*²³⁸, passaram a povoar as tardes de segunda-feira durante 2016 e 2017.

O espaço de confiança gerado possibilitou que a integração entre participantes, ATs e a coordenadora da atividade se desse também em cena, todos e todas se expunham ao ridículo, venciam limites, cruzavam fronteiras: Paulo Gomes (AT) foi Elsa, a princesa de *Frozen*, passando semanas de peruca, maquiagem e envolto em tecidos azuis que foram se moldando em vestido sobre o seu corpo; Adriana Simonsen (AT), grávida de uma bola de futebol, foi Emma Swan, a heroína de *Once upon a time*, “única pessoa capaz entrar e sair de Storybrooke, o Clube”; Sandra Pestana (coordenadora da atividade) foi Gaia, o espírito da terra, que envia “cinco anéis mágicos para cinco jovens especiais que, juntos, formam o Capitão Planeta”.

Aos poucos, juntos, construíam-se e reconstruíam-se as vias para acessar as biopotência das diferentes bioidentidades que frequentavam o espaço, fossem elas compostas de corpos blindados, excessivamente musculosos e atléticos ou corpos que não aguentavam mais, mortificados e entorpecidos.

Para os primeiros, a ideia do espaço de aprendizagem como território desmilitarizado, conforme proposta da Pocha Nostra, aparece como recurso primordial. Um dos participantes, portador de um corpo quase que literalmente blindado, estruturado de fato na hierarquia militar, pôde, mesmo que temporariamente, experimentar desconstruir-se, abandonar a fixação por armas e patentes e revelar um doce e secreto prazer em assistir desenhos dos *Ursinhos Gummi*²³⁹, além de uma fértil imaginação para efeitos especiais precários, utilizados no remake de *Capitão Planeta*.

²³⁶ Longa de animação dos estúdios Disney, lançado em 2014. A princesa Elza, devido a problemas familiares, decide “partir para sempre e se isolar do mundo, deixando todos para trás e provocando o congelamento do reino”. Fonte: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-203691/>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

²³⁷ Série de animação criada por Ted Turner (CNN e Time Warner) nos anos 1970 e exibida no Brasil nos anos 1990. As aventuras são vividas por cinco adolescentes de várias partes do mundo (América do Norte, África, Leste Europeu, Ásia e América do Sul) que recebem poderes de Gaia, espírito da Terra, para proteger o planeta das ameaças ecológicas. Em casos mais graves, os cinco unem seus poderes e se transformam no Capitão Planeta”. Fonte: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1302981-capitao-planeta-serie-de-desenho-animado-dos-anos-90-vai-virar-longa-no-cinema.shtml>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

²³⁸ Anime (série de animação japonesa) desenvolvida pela Toei Animation a partir do mangá (HQ) *Saint Seiya*, de 1986, de autoria de Masami Kurumada. Exibida no Brasil pela primeira vez em 1994 pela extinta Rede Manchete. Fonte: <<https://www.cavzodiaco.com.br/informacoes/introducao-aos-cdz/historia>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

²³⁹ *Os Ursinhos Gummi* (*Adventures of the Gummi Bears*) série de animação da Walt Disney Pictures de 1985 a 1990 protagonizado por ursinhos inteligentes e falantes e ambientado num reino medieval mágico e mitológico chamado Dunwyn. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Adventures_of_the_Gummi_Bears>. Acesso em: 26 jan. 2019.

Uma estratégia foi atender aos pedidos de visitar uma loja de equipamentos e uniformes militares, situada na Av. Tiradentes, em São Paulo, ao lado da atual sede da Rota e antigo centro de tortura do DOPS. Ali, comprou-se uma balaclava (ou touca ninja).

No CLUBE, uma semana depois, foram vistas diferentes imagens e discutido diversas utilizações desse elemento, desde o uso por policiais (para segurança dos agentes e/ou para infração de regras) até o uso pelo Exército Zapatista de Liberação Nacional. Assim, lado a lado no banco de imagens do espaço, estavam dispostos homens em fardas negras e mulheres indígenas em saias coloridas, todos encapuzados.

Pedi-se ao participante que vestisse a touca e se posicionasse em qualquer local no espaço. De costas para todos, em frente à pia da cozinha na sala de trabalho, esse corpo-matéria-prima gentilmente se deixou transformar em corpo-instalação. Tecidos, tules, utensílios de cozinha, máscaras de *Anonymous* e do Fantasma da Ópera foram se sobrepondo e conectando-o ao espaço. Aos poucos se formou o que depois foi nomeado como “o deus das muitas faces”.

A nomeação das criações, além de uma especial habilidade de um dos participantes, é também um elemento apontado pela metodologia Pocha:

Marcando uma imagem com um título, pode-se alterar, expandir ou identificar o significado da peça. Diferentes títulos podem transformar a mesma imagem em uma peça cômica ou altamente dramática. Os títulos podem politizar ou historicizar uma imagem. [...] O poder da linguagem pode literalmente transformar o significado das imagens na frente de seus olhos. Essa simples constatação pode explodir a mente das pessoas (idem, p. 109).

A partir dessa persona, criada tendo como princípio a subversão da balaclava militar, os participantes foram convidados a pensar uma figura que pudesse ser seu antagonista. Chegou-se a R'hllor²⁴⁰, deus da luz, personagem da série *Game of Thrones*²⁴¹. A partir dessa ideia iniciou-se uma pesquisa de técnicas de *cosplay*²⁴² para confecção de armaduras, o que levou ao encontro de um procedimento a princípio simples (aplicação de filme PVC e fita

²⁴⁰ R'hllor personagem da série *Game of Thrones*, também conhecido como o "Lorde da Luz", "Deus Vermelho", "Coração de Fogo" e "Deus da Chama e da Sombra". Fonte: <<https://gameofthrones.fandom.com/pt-br/wiki/R%27hllor>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

²⁴¹ *Game of Thrones* é uma série de televisão norte-americana criada por David Benioff e D. B. Weiss, e baseada na série de livros *A Song of Ice and Fire*, de George R. R. Martin. Situada nos continentes fictícios de Westeros e Essos, a série centra-se no Trono de Ferro dos Sete Reinos e segue um enredo de alianças e conflitos entre as famílias nobres dinásticas, seja competindo para reivindicar o trono ou lutando pela independência do trono. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Game_of_Thrones>. Acesso em: 26 jan. 2019.

²⁴² “*Cosplay* é um termo em inglês formado pela junção das palavras *costume* (fantasia) e *roleplay* (brincadeira ou interpretação)”. Os participantes buscam criar ou comprar trajes e adereços que os transformem em seus personagens favoritos de games, animes e mangás ou “qualquer outro tipo de caracterização que pertença a cultura pop ocidental”. Fonte: <<https://www.significados.com.br/cosplay/>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

adesiva transparente ao redor do corpo) e que pareceu muito eficaz para acessar e buscar dar suporte aos *corpos que não aguentam mais*, corpos pesados, malemolentes, que literalmente podem desmaiar a qualquer momento.

O projeto de armaduras não teve continuidade: o grupo preferiu explorar o universo do longametrage de animação *Frozen*, mas as experiências com amarrações seguiram, agora utilizando tecidos. Uma participante, recém-chegada no CLUBE, portadora de um dos corpos mais densos e lânguidos, “desmaiava” diante de momentos de dificuldade. Coloca-se entre aspas, pois era visível que ela não perdia os sentidos, mas tinha esse recurso, ao qual recorria para interromper a convivência com as demais pessoas quando esta se tornava insuportável.

A nova participante propôs uma forma de se inserir no projeto em andamento, e sugeriu que poderia ser o boneco de neve Olaf. Todas e todos se empenharam na confecção do traje envolvendo seu corpo com tecidos brancos. Seu corpo era um *corpo que não aguentava mais* e “desmaiou” no meio do exercício (embora seguisse segurando firmemente o galho de árvore na mão direita...). Seguimos todos trabalhando mesmo após a sagaz constatação de outros participantes de que “Olaf estava derretendo”.

Em encontros posteriores, a participante relatou um gosto por espartilhos, afirmou que sentia conforto em ter seu corpo pressionado por amarrações. Em seu estudo sobre fetiche, Valerie Steele observa que muitos amantes de espartilhos e de trajes de borracha têm no “*fetiche constritivo*” uma “sensação’ gostosa, o que é importante para pessoas vivendo num mundo inseguro” (STEELE, 1997, p. 159).

Assim, no projeto seguinte deu-se continuidade na pesquisa e exploração do *tight-lacing* (uso de amarrações e espartilhos para modelar o corpo) como possibilidade de construção de traje de cena e de exploração de maneiras de contribuir para o bem-estar da participante em seu *corpo que não aguentava mais*.

Em 2017 iniciou-se um novo projeto para ser apresentado na II Mostra Anual de Artes do CLUBE. O grupo já dispunha de um banco de imagens no site Pinterest²⁴³, o qual foi realimentado a partir dos universos que cada um e cada uma gostariam de explorar: sereias, o livro *Harry Potter*, de J. K. Rowling, o jogo de RPG *Vampiros*²⁴⁴, a funkeira Tati Zaqui, o

²⁴³ Site de busca e organização de imagens a partir de pesquisas e informações oferecidas pelos/as usuários/as. Fonte: <<https://policy.pinterest.com/en/terms-of-service>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

²⁴⁴ Jogo de RPG (*role-playing game* - jogo de interpretação de papéis) publicado originalmente em 1991 por Mark Rein Hagen, pela editora White Wolf. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vampiro:_A_M%C3%A1scara>. Acesso em: 26 jan. 2019.

livro de Eduardo Spohr, *A Batalha do Apocalipse*²⁴⁵, e os desenhos animados *Capitão Planeta e Cavaleiros do Zodíaco*.

Neste processo, da mesma forma que nos anteriores realizados no Clube, as personas foram criadas através de práticas extraídas da performance-pedagogia Pocha, em especial os corpos-instalações: colocação de trajes e *props* sobre corpo de alguma companheira/companheiro, posteriormente os demais opinavam em silêncio, acrescentando elementos. O processo era registrado com fotos e repetido em diferentes encontros até que as personas fossem definidas. Apenas depois disso é que cada um vestiu sobre si seu *outro corpo*.

Definidas as personas, fotos impressas dos trajes criados sobre o corpo de outrem foram anexadas a fichas similares às fichas de RPG²⁴⁶, em que cada figura tem uma lista de elementos que a define, com suas características, seus poderes e suas fraquezas.

A partir disso, começou-se a improvisar cenas, falas, ações, etc. Dos improvisos, registrados em vídeo, as partes que eram vistas como mais interessantes eram amarradas, criando uma dramaturgia.

Desse processo criou-se a peça *Seres Fantásticos e onde habitam*²⁴⁷:

A Confraria de Seres Fantásticos se depara com problemas do mundo contemporâneo. Uma assembleia extraordinária se faz necessária. O que é preciso ser feito para se viver em paz? Explosões? Viagens no tempo? Póis mágicos? Veremos...

Criado a partir de propostas trazidas pelos Seres Fantásticos que habitam o Clube às segundas-feiras à tarde, nosso projeto começa com a definição de um roteiro macrobiótico (um problema – uma ruptura de amizade - volta no tempo para reparação - outro problema - resolução).

(Programa da II Mostra Anual de Artes do CLUBE).

Em cena, na assembleia de seres conviviam as personas: Atenas, Vampira Zen, Operador de Som, Vampira Calamilide, Sereia Zaqui, Vampira Maga Estagiária, Mestre Vampiro Mago, Capitão Ganjo, Capitão Planeta Mate e a Juíza Carmen Lúcia (Figura 80).

²⁴⁵ Saga épica de anjos e demônios que o autor Eduardo Spohr situa no Brasil.

²⁴⁶ Jogos de RPG faziam parte do universo de participantes e ATs e se mostrou como mais um recurso interessante de criação e interação.

²⁴⁷ Trocadilho com o título do filme *Animais Fantásticos e Ondem Habitam*, em cartaz nos cinemas no período. O filme é uma adaptação do livro J. K. Rowling sob o pseudônimo de Newt Scamander, ligado à série Harry Potter. O livro tenta se passar por uma versão real de um dos livros didáticos que os personagens da série leem na escola de bruxos. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fantastic_Beasts_and_Where_to_Find_Them>. Acesso em: 26 jan. 2019.

Figura 80: Personagens de Seres Fantásticos e Onde Habitam.
Criados a partir de exercícios da performance-pedagogia da Pocha Nostra



Fonte: acervo da pesquisadora. Desenho de Sandra Pestana.

Para a Sereia Zaqui, o recurso do *tight-lacing* voltou a ser utilizado. A persona foi construída pela participante sobre o corpo do AT Paulo Gomes (Figura 81), usando um longo tecido azul-petróleo drapeado que, ao envolver o tronco e as pernas, formava a cauda da sereia: única e solitária moradora de uma praia deserta que, ao ser resgatada pelos Seres Fantásticos, se transformava em Rita Leena (trocadilho com o nome da cantora Rita Lee e um dos medicamentos usados pela participante).

Figura 81: Paulo Gomes como matéria prima para a persona Sereia Zaqui



Fonte: acervo da pesquisadora. Foto: Sandra Pestana.

Esperava-se que, a partir do uso do traje, com o tecido envolvendo firmemente o corpo da participante ela conseguisse fazer parte da apresentação e, simbolicamente, ser resgatada de sua solidão. Mas, infelizmente, ela não conseguiu estar no dia da Mostra, seu corpo não aguentou levantar-se da própria cama, e não teve respaldo familiar para ajudá-la a ir para o Clube naquela tarde de sábado.

No início de 2018, a coordenação dos encontros deixou de ser feita pela pesquisadora, que passou a fazer parte do quadro de arte-educadores da Fábrica de Cultura do Jd. São Luiz.

Nos quatro anos em que a atividade foi desenvolvida no Clube, os elementos da performance-pedagogia desenvolvida pela Pocha Nostra apropriados pelo grupo foram a base das criações das personas, de seus respectivos trajes de cena e, também, uma potente via de expressão das idiossincrasias das e dos participantes que tinham/têm dificuldades de se expressar e de estabelecer relações utilizando os recursos que nossa sociedade denomina como “normais”. Tanto que as/os frequentadores das atividades cênicas do Clube seguem aplicando práticas da performance-pedagogia Pocha nos encontros, mesmo sem a presença desta pesquisadora na coordenação da atividade.

5.3 MÃE VENTANIA – PERFORMANCE-PEDAGOGIA NA FÁBRICA DE CULTURA JD. SÃO LUIZ

O ingresso da pesquisadora no quadro de arte-educadoras da Fábrica de Cultura do Jd. São Luiz abriu os caminhos para ampliar as possibilidades de experiências com elementos da performance-pedagogia Pocha na criação de trajes de cena teatrais.

As Fábricas de Cultura são espaços culturais criados pelo Governo do Estado de São Paulo e geridos por Organizações Sociais. A unidade em questão é gerida pela Poiesis – Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura.

As diversas atividades artístico-pedagógicas são divididas em *Ateliês* (um ano de duração) e *Trilhas* (2 ou 4 meses de duração), contando também com o *Projeto Espetáculo* (daqui por diante nomeado PE) que visa oferecer a jovens artistas de 14 a 20 anos a experiência de um processo de criação e da realização de um espetáculo teatral. Esta atividade envolve artistas e artistas-educadores de visualidades, direção, produção, direção musical, preparação corporal e dramaturgia, oferecendo uma infraestrutura tão incrível quanto controversa.

A infraestrutura ofertada possibilita uma experiência de criação riquíssima tanto em termos de processo criativo, de processo pedagógico e de transformação pessoal de todos os envolvidos, quanto em termos de recursos materiais. A controvérsia está em que tal infraestrutura, fora dos muros das Fábricas, faz parte da realidade apenas de uma minúscula camada da classe artística brasileira.

De todo modo, em 2018, pela primeira vez artistas de visualidades passaram a fazer parte do quadro efetivo de educadores – até então, eram contratados como prestadores de serviço para realizar a cenografia e os trajes de cena dos PEs. Tal mudança possibilitou esboçar algumas estratégias para minimizar as consequências da controversa relação entre infraestrutura e realidade.

Desta forma, para a realização do Projeto-Espetáculo *Mãe Ventania*, as Trilhas de Figurino e de Cenografia (oficinas com encontros semanais), cujos coordenadores de visualidades (esta pesquisadora e o cenógrafo Vieira²⁴⁸) já haviam tido experiências anteriores no PE, tiveram como principal objetivo oferecer instrumentos para autonomia dos participantes²⁴⁹, buscando fazer com que estivessem envolvidas e envolvidos ativamente em diversas etapas da criação, da produção e da execução dos trajes e cenários. Dessa forma, além de viabilizarem o espetáculo de 2018 do PE, aprimorariam também suas habilidades para dar continuidade ao projeto e/ou para realizar futuros trabalhos.

5.3.1 O processo de *Mãe Ventania*

Experiências trazidas e vivenciadas pelos artistas aprendizes do PE da Fábrica de Cultura Jardim São Luiz deram vida e um caráter fortemente autoral à peça. Transcreve-se o *release* do espetáculo, de autoria do diretor Éder Lopes²⁵⁰, pois explica de forma objetiva o processo de criação:

Tendo como ponto de partida o universo do dramaturgo, poeta e encenador Bertolt Brecht (1898-1956), buscamos este ano investigar o teatro épico, o humor e a crítica que podemos encontrar em sua obra. Juntamente ao estudo de alguns poemas e peças do autor, os aprendizes trouxeram temas e realizaram cenas que refletiam não apenas sua realidade pessoal, como seus pontos de vista sobre o bairro, a cidade e suas relações sociais, assim como seus desejos e perspectivas daquilo que poderíamos chamar de “um pouco de possível”.

A pergunta de Brecht *O homem ajuda o homem?*, presente em uma das peças didáticas estudadas, gerou uma pesquisa na qual a encenação, a dramaturgia, a dança, o cenário, a música e o figurino estavam desde o princípio interligados no texto e na cena. Tal como era o objetivo de Brecht, buscamos uma obra na qual o divertimento está presente e se faz necessário como aprendizado social, visto que para o autor, ensino e entretenimento deveriam caminhar juntos.

²⁴⁸ Hémon Vieira, cenógrafo, arte-educador e designer gráfico.

²⁴⁹ Participaram das Trilhas de Figurino e Cenografia em 2018: Anderson Pereira | Beatriz | Bruno Pereira Justo | Cassio Rezende Rodrigues | Diego Dimitri | Ester Souza | Eunice | Fábio Lukato | Gabriele Santos Souza | Jéssica Estrela | Kitty O Reis | Lorena de Melo | Marina Esovedro | Mateus da Costa Bulling | Najara Jennifer Rosa dos Santos | Pedro Victor Cardoso Arouche | Sabrina Lorena Assunção Gomes.

²⁵⁰ Éder Lopes é ator e diretor, formado pela Escola Livre de Teatro de Santo André, dirige o Projeto Espetáculo em Fabricas de Cultura desde 2015.

Mãe Ventania trata de um mundo partido ao meio com cercas feitas de papéis sociais, papéis de gênero e papéis “dinheiro” que nos separam, dos “sem telhado”, milhares de pessoas em deslocamento ou diáspora pela terra em busca de refúgio. Como caravana cigana, esses andarilhos traçam novas rotas e tomam as rédeas da carroça e de seus destinos. Seguem os pássaros e os ventos e constroem um novo caminho que, embora ainda desconhecido, já possui alguns traços de “possível”.

Nos ensaios, alguns encontros foram conduzidos pelos educadores de visualidades e baseados na performance-pedagogia Pocha e em outras práticas trazidas pelo cenógrafo Hémon Vieira. Assim, foram criadas figuras (proto-personagens) e espacialidades por meio de *corpos-instalações* e *altares-mundos* (pequenos nichos cenográficos em torno dos *corpos-instalações*).

As criações tiveram como disparadores a frase “um pouco de possível, senão eu sufoco”,²⁵¹, alguns procedimentos e textos de Bertolt Brecht – especialmente *Perguntas de um trabalhador que lê* e *O tubarão e os peixinhos* – e um banco de materiais formado por trajes, *props*, maquiagens, objetos e elementos cenográficos levados pelos educadores de visualidades e por alguns aprendizes.

Os *corpos-instalações* geraram figuras que foram nomeadas a partir dos olhares da direção e dos coordenadores de visualidades, tais como: Mãe Coragem (criada sobre o corpo de Júlia Freitas), Galileu Galilei (criada sobre o corpo de Pedro Victor) e o Tubarão (criado sobre o corpo de Cássio Rezende).

Na Trilha de Figurinos do primeiro semestre de 2018, cujos participantes eram em sua maioria não atores ou atrizes, também aconteceram encontros práticos em que se experimentou, mais pontualmente, alguns exercícios da performance-pedagogia, gerando mais e novas imagens para o repertório de figuras.

Nos ensaios do PE, os aprendizes revisitavam as figuras criadas sobre seus corpos ou dos outros e habitavam diferentes *altares-mundos*, experimentando distintos lugares no mundo.

Os *altares-mundos* foram desenvolvidos na trilha de cenografia coordenada por Hémon Vieira, gerando elementos cenográficos como carroças e painéis que funcionavam como rotunda e anteparo para projeções, em diálogo com a iluminação de Kenny Roger e Nádia Hinz.

Tais espacialidades e as figuras criadas geraram personagens que foram desenvolvidas em improvisações do elenco, aprimoradas pelo trabalho corporal, coordenado

²⁵¹ Frase de Gilles Deleuze a partir da obra de Michel Foucault, em DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo, Editora 34, 1992.

por Raoni García, e pela dramaturgia, a cargo de Nathália Catarina²⁵². Também fizeram com que na trilha de figurinos se começasse a pesquisar: como seria um traje de *Construtores de Mundos*, de um grupo de *Ciganos Cangaceiros Afro-Samurais*? O que gerou trajes pilotos apresentados em um desfile performático (Figura 82) e em aberturas do processo criativo (Figura 83).

A denominação *Ciganos Cangaceiros Afro-Samurais* buscou direcionar as pesquisas de imagens de referência, focando-as em migrantes (ciganos), e em nordestinidades, indigeneidades e negritudes em luta, ou seja, em resistência diante das opressões sociais (*Cangaceiros Afro-Samurais*) buscando, dessa forma, dialogar com a história e com as ricas culturas dos aprendizes e dos bairros do entorno do Jd. São Luiz, cuja população é formada majoritariamente por migrantes nordestinos, indígenas e afrodescendentes.

A diversidade cultural e de saberes da região é chamada, por exemplo, de *indigenordestinafricana*, como nomeia a dançarina Gal Martins, diretora da Sansacroma Cia. De Dança²⁵³. A nomeação busca uma forma de “designar as poéticas dos corpos negros, pessoas que habitam e circulam pela região do Capão Redondo [vizinho ao Jd. São Luiz] e nos bairros periféricos paulistanos” (PAULA, 2017, p. 102).

²⁵² Nathália Catarina é dramaturga e bailarina. Escreve para o Projeto Espetáculo desde 2014. Também é docente do curso de dança da Universidade Anhembi-Morumbi.

²⁵³ Criada em 2002 pela atriz, dançarina e coreógrafa Gal Martins, a Cia. Sansacroma tem se dedicado a desenvolver trabalhos baseados no hibridismo característico às criações coreográficas na contemporaneidade. O ponto de partida das criações são as poéticas do corpo negro e como ele está inserido na sociedade. Focaliza temas pertinentes à sociedade atual, no modo em que chegam e afetam a todos diretamente, seja no cotidiano das ruas, nas relações sociais e interpessoais, na mídia ou na própria arte. A Dança da Indignação, conceito criado pela artista, norteia a pesquisa de linguagem estética da companhia, que pretende reverberar no ato dançante as indignações coletivas, numa abordagem política-poética que aponta para as interseções entre arte e vida, tendo feito uma escolha singular ao atuar diretamente na periferia sul de São Paulo, onde este território influencia diretamente o seu processo artístico. Fonte: <<https://www.geledes.org.br/sansacroma-lanca-danca-da-indignacao-livro-comemorativo-aos-15-anos-de-atividades-da-cia-paulistana/>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

Figura 82: Desfile performático das criações dos artistas-aprendizes da Trilha de Figurinos. Sara Lopes, Cássio Rezende, Fábio Lukato, Gabrielle Nascimento, Pedro Victor, Bruno Justos.



Fonte: acervo da pesquisadora. Fotos: Anderson Pereira.

Figura 83: Abertura de processo do Projeto Espetáculo com *trajes pilotos* criados na Trilha de Figurinos e estudos de cenário desenvolvidos na Trilha de Cenografia



Fonte: acervo da pesquisadora. Foto: Éder Lopes.

No início do segundo semestre, com a chegada da dramaturgia (composta a partir de textos e relatos dos aprendizes), chegaram também novas indicações de encenação e algumas [re]definições de personagens. As trilhas de cenografia e figurino passaram a acontecer conjuntamente, revezando-se o conteúdo conforme as necessidades pedagógicas e de

produção. Nesse encontro das linguagens, redefiniu-se a paleta de cores: tons claros e arenosos para os trajes, tons vibrantes e florais para os elementos do cenário.

Assim, a partir da dramaturgia, dos trajes pilotos criados, das pesquisas de referências e dos registros dos *corpos-instalações*, criados a partir de apropriações da performance-pedagogia Pocha, as e os aprendizes da trilha de cenografia e figurinos desenharam novas propostas e/ou criaram novos trajes pilotos. A partir desse abundante material, esta pesquisadora criou croquis de trajes de cena que buscaram ao máximo ser uma síntese das propostas apresentadas pelas/os aprendizes, alinhando-as às necessidades e restrições de produção.

Os figurinos tiveram sua confecção massiva a cargo de Noeme Costa. Entretanto, adereços, estamparias e customizações foram realizados pelos aprendizes na trilha de figurinos e cenário, contando também com o engajamento de aprendizes das diferentes linguagens que compõem o espetáculo (teatro, música e danças urbanas). Na Figura 84, é possível ver um pouco do resultado do processo.

Figura 84: Trajes de cena de *Mãe Ventania*:
sínteses das criações realizadas na Trilha de Figurinos



Fonte: acervo da pesquisadora. Foto: André Hoff.

Paralelamente, também foram realizados encontros com o ateliê de Danças Urbanas, coordenado por Rod Style (o educador/DJ/B-Boy Rodrigo dos Santos). A partir de referências

trazidas por Rod Style sobre a história dos trajes do hip hop, e de estudos dos tecidos e das peças que os compõem, foram observadas questões políticas e estéticas dos materiais, marcas, modelagens, etc.

A frequência e o tempo disponíveis para a realização dos encontros impossibilitaram que se pudesse aplicar exercícios da performance-pedagogia com a turma de Danças Urbanas, focando na pesquisa de referências e desenho para a criação de trajes de cena para o grupo. Entretanto, os encontros proporcionaram uma aproximação com a turma, geração de vínculo, troca de conhecimentos e experiências que, espera-se, sejam os primeiros passos para futuras trocas em que performance-pedagogia possa fazer parte. Ainda assim, a relação estabelecida entre PE e Danças Urbanas foi influente na criação dos figurinos, derivando na criação e confecção de coletes jeans inspirados nos trajes das históricas gangues de Nova York, que fazem parte dos trajes de cena de *Mãe Ventania* (Figura 85).

Figura 85: Alguns dos integrantes das Danças Urbanas que compunham o elenco de Mãe Ventania. De frente: Marcus Vinicius Moreno, Raphaela Yamin de Souza, Thiago de Castro Ferreira. De costas: Stephanie, Mariana Vieira de Souza, Gabriele Lima Paria e Matheus Braga.



Fonte: acervo da pesquisadora. Foto: @jota_png.

Dentro do processo, algumas figuras criadas a partir da performance-pedagogia foram emblemáticas: as Mães Ventania, o General – ou Tubarão de Gravata – e Galileu Afronauta, construídas sobre o corpo de Júlia Freitas, Cássio Rezende e Pedro Victor, respectivamente.

Sobre o corpo de Júlia Freitas, de entre suas pernas saía um longo tecido estampado. No decorrer da criação, o tecido a princípio transformou-se em tenda para, posteriormente,

compor os trajes de Mãe Ventania: saias que conectavam as figuras tanto ao espaço (às tendas da caravana de ciganos cangaceiros afro-samurais) quanto à imagem que originou, em grande parte, todo o processo (Figura 83).

As personagens foram desenvolvidas por Júlia Freitas, Gabriele Rocha e Sara Lopes e, do mesmo modo que os trajes de cena, muitas camadas foram acrescentadas à figura inicial construída sobre Júlia: além da Mãe Coragem, icônica personagem de Helene Weigel e Bertolt Brecht, que perde seus filhos para a guerra que os sustenta, foram referências: a escritora Carolina Maria de Jesus, que sustentava os filhos vendendo papelão; Bruna Silvia, mãe de Marcos Vinícius, adolescente assassinado pela polícia do Rio de Janeiro, cujo uniforme escolar manchado de sangue se tornou um símbolo de luta e inspirou os trajes dos filhos de Mãe Ventania; e Santa Sara Kali, a santa cigana negra protetora da maternidade e dos andarilhos. Tais referências também podem ser observadas na Figura 86.

Figura 86: Prancha com imagens de referência, croquis, trajes pilotos e etapas do processo de criação dos trajes de cena da personagem Mãe Ventania.



Fonte: acervo da pesquisadora e banco de imagens do processo²⁵⁴.

²⁵⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/sanpestanda/m%C3%A3e-ventania/>>. Acesso 15 em: fev. 2019.

Sobre o corpo de Cássio Rezende um quepe verde oliva e uma casaca criaram uma figura de autoridade, um general que também era associado ao tubarão de gravata, fazendo referência ao texto *O tubarão e os peixinhos*, de Brecht. Cássio preferiu fazer um dos palhaços que compõem a caravana e comenta a saga de mãe Ventania, assim, a figura do general se transformou no Soldadinho Chefe dos Soldadinhos de Chumbo, construído sobre o corpo de Gabrielle Nascimento, em que o quepe permaneceu, mas a casaca foi substituída por cartucheiras e ombreias militares, elementos utilizados em outras criações de trajes de *ciganos cangaceiros afro-samurais*.

As modelagens dos trajes de cena dos Soldadinhos de Chumbo, dos Gaviões do Deserto (milícia formada por jovens aliciados pelos Soldadinhos) e dos filhos de Mãe Ventania foram desenvolvidas seguindo a mesma estética, criando uma linha hierárquica que faz referência aos uniformes das escolas militares do estado de Goiás (trajes dos filhos) até os uniformes de generais do exército brasileiro (traje do Soldadinho Chefe), como pode ser visto na Figura 87.

Figura 87: Prancha com imagens de referência, croquis, trajes pilotos e etapas do processo de criação dos trajes de cena de Soldadinhos, Soldadinho Chefe, Gaviões do Deserto/Filhos.



Fonte: acervo da pesquisadora e banco de imagens do processo²⁵⁵.

²⁵⁵ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/sanpestanda/m%C3%A3e-ventania/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

O traje de cena de Galileu Afronauta partiu da figura criada sobre o corpo de Pedro Victor. A capa vermelha se mesclou a um jaleco branco, fazendo referência às ciências estudadas por ele. Além disso, um lenço de kapulana, um colar com as cores pan-africanas e um adinkra da sabedoria desenhado na testa completavam a imponente persona. Sobre o processo (Figura 88), transcreve-se o relato do próprio artista:

O processo de criação do Galileu não foi baseado totalmente no Brecht, mas tem características brechtianas. A primeira vez que o Galileu apareceu, na minha concepção, foi no experimento dos corpos-instalações, onde as pessoas se permitiam ser moldadas com alguns elementos de figurino e cenário. E eu era um desses corpos-instalações que estava sendo moldado. E nisso, surgiu um homem que estava segurando um globo [terrestre] de uma forma mais... como posso dizer... uma forma mais 'o mundo é meu'. No braço estava escrito "Exu" e tinha um elemento de figurino que era uma capa vermelha. E eu estava em cima de um banco... E nisso surgiu uma imagem, né? Um Galileu Galilei, um cientista. Só que, como eu sou negro, gera meio que uma contradição aí, uma coisa nova. Depois dessas experimentações dos corpos-instalações, nós fizemos outro exercício: se a gente fosse falar como personagem, como a gente falaria? Nisso eu fiz um texto falando sobre o mundo, que eu sou a natureza e que a natureza está no mundo inteiro e que o mundo é a natureza. Nisso foi surgindo um cientista afro-futurista, Galileu. E agora, no segundo semestre, meio no finalzinho assim, eu me aprofundi mais no Galileu e eu fui pesquisar algumas coisas sobre África, sobre meus ancestrais... Porque se ele é afro-futurista... o que é afro-futurismo? Começaram a surgir várias questões na minha cabeça... Teve um momento que eu não soube lidar, como seguir em frente com o personagem. Então aí o Éder [Lopes] me apresentou um vídeo chamado Quilombo do Futuro, que falava muitas coisas... Vou citar aqui uma parte: "eis o elo perdido, que todos encontrem os seus e conectem-se pelo cordão do umbigo aos velhos mentores de suas tribos". E nisso eu fui saber que uma dança de origem africana existia, que nasceu na época da escravidão, que se chama... samba! E que antigamente era com movimentos de umbigada. Nisso eu falei "nossa, quanta coisa eu perdi, quanta coisa eu não sei!". E esse personagem me ajudou a achar muita coisa de mim mesmo, muita coisa do meu passado, muita coisa que eu preciso saber. Eu aprendi muita coisa com Galileu. Aprendi que afro-futurismo não é um bicho de sete cabeças, afro-futurismo é continuar nessa sociedade que a gente se encontra hoje. É a gente se empoderar de uma coisa que já nasceu com a gente. Sem ser essa coisa enraizada quando cresce. O Galileu me tirou muito dessa bolha social, me levou pra outro lugar, totalmente diferente... Como se fosse um quilombo do futuro, sabe? Imaginando lá, imaginando como é que a gente chega lá... Também envolveu um pouco de música... [Pedro compôs um rap, que é parte do espetáculo]. O que me ajudou a construir o personagem também, que me atravessou pessoalmente também foi conhecer Rincón Sapiência, que me ajudou muito com suas letras e poesias e falas sobre... negro. Com certeza a palavra mais forte que veio pra mim como Galileu e como pessoa foi África...

Negritude
 Negro
 Sou
 Alma
 Ancestralidade

Figura 88: Prancha com imagens de referência, croquis, traje piloto e etapas do processo de criação dos trajes de cena de Galileu Afronauta



Fonte: acervo da pesquisadora e banco de imagens do processo²⁵⁶.

²⁵⁶ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/sanpestanda/m%C3%A3e-ventania/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

5.3.2 Considerações sobre o processo de *Mãe Ventania*

Não foram todos os personagens do espetáculo que partiram de exercícios da performance-pedagogia Pocha, mas os que surgiram daí foram cabais na criação do trabalho. Nesse processo, foi possível perceber como a criação de *imagens vivas* sobre o outro, ou de *corpos-instalações*, como se habituou chamar a prática, oferece possibilidades de composição de imagens que podem ser aprimoradas não somente pelos recursos apresentados pelo Pocha Nostra, mas também de outras formas.

A própria metodologia desenvolvida pela Pocha é um *scratch and mix* composto de

exercícios de performance, rituais e jogos que foram emprestados, 'recortados e colados' e extraídos de várias disciplinas e culturas. Eles vão desde teatro experimental (Boal, Grotowski), dança e contato-improvisação até performances rituais, práticas xamânicas e tudo o que há entre eles (GÓMEZ-PEÑA; SIFUENTES, 2011, p. 8).

Assim, da mesma forma que inúmeras fronteiras são cruzadas nas performances e nos *workshops*, não há razão para não transitar nos limites entre as *regras* da performance-pedagogia e outros tantos dispositivos de criação teatral.

Nesse sentido, a criação de *corpos-instalações* opera com potência como ponto de partida para criação de personas, mas também de trajes de cena teatrais. Desta forma, pode-se tanto chegar a versões praticamente finalizadas dos trajes somente com os procedimentos de criação de corpo-instalações (como geralmente ocorria no CLUBE), ou pode-se gerar o que será denominado de *trajes disparadores*, trajes que são desdobrados posteriormente através de desenhos e/ou de confecção de novos trajes, os quais foram nomeados *trajes pilotos*.

Além disso, é importante ressaltar que utilizar elementos da performance-pedagogia para criação de trajes de cena contribui para construção de personagens, o que influencia na dramaturgia. Ou seja, desenvolver processos a partir de tais dispositivos colabora com a criação de espaços desierarquizados, em que os diferentes artistas envolvidos colaboram e criam juntos, mesmo e especialmente sendo artistas-educadores e artistas-aprendizes. A geração de um espaço em que as funções estão estabelecidas, mas onde não há hierarquia, possibilita criar um lugar de diversão e responsabilidade, de enorme cuidado mútuo em que as dificuldades, forças e fragilidades de todas e todos os engajados tenham espaço para acolhimento e valorização.

Além disso, as educadoras e educadores envolvidos acreditam verdadeiramente na potência da arte como *ato mágico* de transformação, o que fez com que *intuições*,

coincidências e acasos fossem abraçados e se transformassem em potências criativas e *mágicas*.

Dentre os *acasos*, a entrada tardia de Guilherme Moreno no Projeto Espetáculo foi emblemática. Guilherme não se sentia à vontade em nenhuma das atividades oferecidas pela Fábrica de Cultura e explodia sua potência criativa contra o que encontrasse na frente. Porém, costumava assistir aos ensaios. A percepção extremamente sensível do diretor Éder Lopes foi encontrando pontos de contato com o visitante que, aos poucos, se aproximou até ser agregado à Banda Ventania, que integrava o espetáculo e era regida com igual sensibilidade por Marina Beraldo²⁵⁷.

Moreno é de família de santo, filho de Iansã, talentoso percussionista aos 15 anos e, provavelmente, será *ogã*. Trouxe para o trabalho toques e pontos de sua orixá, a Rainha dos Ventos. No último dia de temporada, enquanto Moreno tocava *djembê* e todos em roda cantavam as palavras que ele havia ensinado, minutos antes do início do espetáculo, após um dourado pôr-do-sol com arco-íris, uma forte ventania arrancou telhas que cortaram os cabos elétricos do prédio. A decisão foi polêmica, mas se fez: a peça romperia as paredes do teatro, seria feita no estacionamento, com os faróis dos carros iluminando o radiante elenco, o Jd. São Luiz ao fundo. Ao lado, o cemitério. Histórico. Tristíssimo. Emblemático jazigo de centenas de jovens negros e indígenas, assassinados em sua grande maioria por balas do Governo do Estado de São Paulo. Ali, Mãe Ventania ventou, Galileu Afronauta ergueu a chave do quilombo do futuro e a juventude riu, cantou e chorou *às vésperas de uma nova aurora*.

²⁵⁷ Especialista em sopros é arte-educadora na Fábrica de Cultura desde 2017. Integra o Trio Bolerinhos com Luiza Toller e Maria Beraldo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa colocou como hipótese como noções como identidade, gênero e nacionalidade foram sendo desconstruídas e ampliadas no decorrer dos processos de mundialização (ORTIZ, 1994) ou hibridação de culturas (CANCLINI, 2013) fizeram com que as criações de trajes de cena do La Pocha Nostra passassem a buscar maneiras de gerar corpos em devir, fazendo maior uso de elementos de *body art* e *body modification*.

Tomaram-se as práxis desenvolvidas pelo coletivo nas décadas de 1990 e 2010, denominadas *antropologia inversa* e *ternura radical*, observando-as dentro da perspectiva de *continuums*, cujos extremos seriam a *desconstrução do corpo étnico/histórico/regional* e a *geração do corpo em devir*, para analisar como tais práxis influenciaram na criação de trajes de cena.

Para tanto, a pesquisa foi baseada em seis focos principais de investigação para estudar os trajes de cena das performances do La Pocha Nostra, selecionadas como estudo de caso: a criação (práxis, circunstâncias (*geografia* e *calendário*), meios de produção e integrantes); os elementos (articulação de trajes de diferentes esferas: sociais, militares, rituais, regionais, de folguedo etc., *body modification* e *body art*); a confecção/aquisição (procedimentos e técnicas); a utilização da peça (função e efeito); o acervo (se e como estas peças estão armazenadas); e a reutilização (se e como o mesmo elemento é empregado em outras performances).

Através da pesquisa foi possível ter um entendimento mais profundo da arte da performance como uma intrínseca relação entre arte e vida, pois, sendo o corpo o principal material de trabalho, conforme este era afetado pela *geografia* (em especial a geopolítica) e pelo *calendário*, as performances se transformavam e/ou novos projetos eram propostos.

Assim, nas performances dos anos 1990, foi possível perceber a parábola de um caráter mais combativo, amparada pelas práxis da *antropologia inversa*. Era urgente convidar o público para encarar frente a frente os demônios coloniais, instigando que refletisse e se transformasse diante de seus próprios medos, fantasias e sofrimentos. Assim, as performances desse período, baseadas em tal práxis, caminharam de ações duradouras que convidavam à contemplação, reflexão e confissão, como em *Temple of Confessions*, ganhando maior dinamismo e possibilidades de interação do público nas ações realizadas durante a performance, como em *The Mexterminator*, chegando à implicação direta da audiência, à inserção de seus corpos na ação performática, como em *Museo de Identidades Fetiche*.

Durante esse percurso, trajes e *props* foram usados na constituição dos trajes de cena como elementos plásticos e, especialmente, políticos. Além disso, sua potência política estava principalmente na articulação de trajes e *props* de diversas esferas – sociais, militares, rituais, regionais, tradicionais, de folgedos, etc. – sobre diferentes corpos, carregados das implicações políticas de suas diferentes silhuetas e das colorações de suas peles.

Ao analisar os trajes de cena das performances realizadas nos anos 1990, foi possível verificar como procedimentos desenvolvidos nas parcerias e práticas de Guillermo Gómez-Peña no período que antecede a formação do La Pocha Nostra foram apropriados e aprimorados pelo coletivo.

Assim, foi possível observar a utilização do *sample* como processo criativo, ou seja, a reutilização e a sobreposição de imagens (partes de performances), de trajes de cena, objetos, rituais etc. em novos projetos de performances ou em realizações das performances, fazendo as alterações conforme necessidades estéticas, poéticas, políticas ou econômicas/financeiras.

Este procedimento leva a perceber como começou a se formar o arquivo vivo da Pocha e como trajes de cena, *props*, personas e ações criadas pelo coletivo, ou por seus integrantes individualmente, podem ser acessados e reativados, ou seja, recriados, reutilizados conforme as circunstâncias exigem, ou conforme sua pertinência à temática abordada na performance.

Além disso, a utilização do *sample* como procedimento de criação de performances leva ao processo de hibridação das personas e, por consequência, dos trajes de cena. Percebe-se que elementos que foram adicionados ou modificados por alguma necessidade (política, econômica/financeira, extraviado etc.) passam a compor o traje de cena, criando uma nova versão daquela persona. Esse procedimento não só dialoga com os questionamentos propostos pelo coletivo, como corrobora de forma plástica, simbólica e ritual com os esforços de desconstruir noções de pureza, de identidades nacionais e de gênero, etc.

Nesse processo de desnormalização que o coletivo propõe como vida e arte, mostra-se essencial a articulação de trajes de outras esferas como componentes dos trajes de cena, principalmente elementos que fazem referência à cultura pop e à indústria cultural, indústria do medo e sexual.

Foi esclarecedor também observar o desenvolvimento das práticas *antropologia inversa*, sua inserção, nos anos 1990, em movimentos artísticos, políticos e socioculturais de revisão da herança iluminista nas ciências sociais e na sociedade em si. Desta forma, foi possível verificar a relação entre a consolidação das práticas e os modos de criação de trajes de

cena: os trajes operaram como lentes de aumento sobre os preconceitos e estereótipos que nós, que nos entendemos como *brancos*, criamos e propagamos sobre as pessoas que são marcadas como *os outros*, podendo ser instrumentos eficazes de reconhecimento e desarticulação da branquitude e da branquice.

Os trajes de cena criados sob a ótica da antropologia inversa também operam como elementos rituais de autoconhecimento, autoafirmação e proteção pessoal dos corpos estigmatizados pelo nosso ponto de vista sobre eles, o que é historicamente legitimado pelos privilégios que nos concedemos, que usufruímos inevitavelmente e cuja permanência muitos buscamos garantir a todo custo.

Com a virada do milênio, iniciou-se um processo de corporativização das artes com o desmonte do apoio aos espaços independentes. Diante disso, foi possível perceber como a memória-internacional-popular no período em questão passou a ser difundida de forma institucionalizada pelas corporações transnacionais, não só pelas que se ocupam da disseminação da cultura de massa, mas também por meio da retirada dos apoios estatais às artes e a entrada massiva dos patrocínios privados, que passam a delimitar o que tem ou não valor de mercado.

Concomitantemente, a explosão de uma nova onda de violência e ódio após o 11/09 levou à demonização da pele marrom, dos “imigrantes universais” e começou-se a desenvolver as práticas da *ternura radical*, possibilitando a abertura de dois caminhos de criação que se cruzam em diferentes pontos.

As performances da década de 2000 reduziram a combatividade e buscaram ampliar a percepção sobre o *Outro*, sobre vidas que, mesmo incompreendidas, têm o direito à existência e ao cuidado. Assim, transformaram-se também as práticas do coletivo, não que se tenha abandonado a *antropologia inversa*, mas com a inclusão da *ternura radical* buscou-se novas estratégias de abordagem, principalmente porque no início dos anos 2000 era urgente a geração de espaços em que as diferenças pudessem conviver em cuidado mútuo, mas principalmente em esforço para cuidar dos *Outros* que, uma vez mais, estavam sendo massacrados pela estigmatização de seus corpos.

A partir deste período, a relação com os trajes de cena também se transformou. Por um lado, seguiu-se com a experimentação, sobreposição e subversão de trajes e *props* de diferentes esferas que, nas performances analisadas, se materializaram inicialmente nos Xamãs Travestis de Gómez-Peña em *Mapa/Corpo*, para a partir de *Corpo Ilícito* estarem presentes também na criação de trajes de cena de Michele Ceballos Michot, Érica Mott, Dani d’Emilia e Roberto Sifuentes.

Por outro lado, desenvolveram-se também trabalhos em que a relação com trajes e *props* se reduziu ao mínimo, ampliando a potência da presença do corpo e do olhar sobre ele. Como observa Christine Douxami, ao abordar os trabalhos de Zenaide Silva e Carmem Luz²⁵⁸, o corpo negro em cena ao revelar “toda sua pigmentação” já é em si só um ato político, “sem necessariamente precisar de um longo discurso militante” (2001, p. 336). O que não significa retirar da cena os corpos *brancos*, normativos, mas sim, ter estes em contraponto a aqueles, tê-los para questionar suas próprias prerrogativas de branquitude e normatividade.

Neste sentido, seguiram as criações que foram denominadas *corpos/mapas* materializadas nas reencarnações de *Mapa/Corpo* em Violeta Luna, Saúl Garcia Lopez e Balitronica Gómez, bem como as criações que foram denominadas *ixiptla*, personificadas em Nayla Altamirano e Saúl Garcia Lopez. Entende-se, assim, que elementos como milho ou carne animal, em comunhão com o corpo operam com uma cobertura ritualística de transubstanciação dos performers em catalizadores de ações coletivas de desestabilização de normativas e geração de cuidado, de afeto aos corpos estigmatizados.

A análise de tais criações contribuiu para a comprovação da hipótese de que, com o processo de mundialização ou hibridização das culturas, os trajes de cena passaram a buscar maneiras de gerar *corpos em devir*. Entretanto, acreditava-se que isso se dava pela ampliação do uso de elementos de *body art* e *body modification*.

Porém, o que se percebeu não foi tanto a ampliação do uso de *body art* e *body modification*. Elementos de *body art* compuseram os trajes de cena, especialmente nas realizações de *corpo de ilustrado* e nas pinturas faciais. Recursos de *body modification* não ocorreram enquanto ações performáticas nos trabalhos realizados, embora tatuagens, principalmente, estivessem presentes nos trajes de cena e nos *corpos/mapas*, sendo como a fita de Moebius, são *continuums* de arte e vida.

O processo de mundialização o consumo em massa de referências culturais diversas proporcionou também o consumo de preconceitos e estereótipos no mesmo grau de diversidade. Recursos como *corpo ilustrado* ou a comunhão de milho foram não apenas recursos estéticos, mas rituais para destruição de estigmas e fortalecimento de corpos que precisam se refazer *cotidianamente*²⁵⁹.

²⁵⁸ As artistas estão entre as fundadoras da *Companhia Black e Preto* e posteriormente da *Companhia Étnica de Dança e Teatro*, ambas criadas em 1994 no Rio de Janeiro (DOUXAMI, 2001, p. 336).

²⁵⁹ Termo mencionado em falas das psicólogas Maria Aparecida Silva Bento e Maria Lucia Silva, no evento IV Veredas Convida: a Branquitude e o Racismo, ao se referirem à frequência diária com que pessoas negras se deparam com o racismo: “se fosse cotidiano, seria uma vez ao ano...” comentou uma das pesquisadoras. Evento realizado em 10 de agosto de 2017, no espaço Al Jannah, em São Paulo.

No que se refere às estruturas das performances, no início do século XXI estas foram bastante reduzidas. Na transição da década de 2000 para 2010, passaram a ter formatos similares aos dos anos 1990, mas de forma mais modesta: estações com ações performáticas concomitantes, *spoken word*, projeções e música (ao vivo e/ou gravada).

Assim, as primeiras performances da série *Mapa/Corpo* foram mais intimistas. Participavam delas Gómez-Peña com suas primeiras versões de Xamã Travesti, Emiko R. Lewis ou Violeta Luna, que ofereciam seu corpo para o ritual performáticos e para os/as acupunturistas convidados.

Em *Divino Corpo*, com a presença também de Roberto Sifuentes ou Juan Ybarra, tanto a estrutura espacial se modifica, exigindo mais uma estação, quanto o uso de elementos sobre o corpo: Sifuentes recorre ao arquivo vivo da Pocha e inclui elementos que constituem seu Vato Loco, como a bandana, as pinturas faciais, as próteses ortopédicas, etc.

Em *Corpo Ilícito*, já na transição da década, a entrada de novos integrantes, como Emma Tramosch, Dani d'Emília, Érica Mott e Saúl Garcia Lopez, e a reafirmação de antigas parceiras, como Michele Ceballos Michot, proporcionam nova energia (e maior força de produção) para o coletivo. Assim, as performances passaram a ter a estrutura que ainda preservam, e Gómez-Peña e Ceballos Michot a compartilhar da estratégia de acessar seus arquivos vivos de personas, *props* e trajes de cena, o que possibilitou também aos novos integrantes como Saul Garcia Lopez, Nayla Altamirano e Balitronica Gómez acessarem tal arquivo para, do encontro entre ele e suas criações pessoais, gerar novos materiais performáticos.

A construção de novas personas é um procedimento dos integrantes da geração mais recente, ou seja, Altamirano, Garcia Lopez e Balitronica Gómez, enquanto a reedição é um recurso utilizado por Michele Ceballos Michot e Gómez-Peña, pois ambos, com sua longa estrada e, logicamente, têm um repertório mais vasto de figuras para explorar.

Na transição dos anos 2000 para 2010 se intensificou também o desenvolvimento da performance-pedagogia, gerando espaços onde tanto a articulação de trajes e *props* como elementos plásticos e políticos, quanto o cuidado e o fortalecimento do corpo, bem como a desestruturação das normativas encontraram solos férteis.

A conformação da performance-pedagogia foi também da metodologia criativa da Pocha. Assim, por meio dos mesmos recursos tanto o coletivo sistematizou caminhos de criação para outros artistas, quanto os trilhou na geração de suas personas e material performático.

Os anos iniciais de 2010 foram profícuos na ampliação dos questionamentos sobre as normativas e na disseminação de teorias e possibilidades múltiplas de modos de existir. Entretanto, os fantasmas coloniais seguem assolando o sonho capitalista patriarcal da supremacia branca (citando bell hooks) e o preconceito, a violência, a morte e medo seguem batendo à porta da sociedade.

Deste modo, as performances reencarnadas (tanto *Mapa/Corpo* como *X-Machina 3.0*) e criadas (*el Hombre Maíz* e *Adán y Eva en Tiempos de Guerra*) a partir da segunda metade da década reafirmam a potência do corpo como campo político. E, embora as ações também possam acontecer concomitantemente com outras, o corpo humano segue sendo a “figura central do altar” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 204).

Ao mesmo tempo, as personas que realizam ações simultâneas ou que conduzem os rituais performáticos continuam sendo criadas através da articulação de trajes de diferentes esferas, realizando a operação de subverter símbolos de poder, desestruturar normativas, bem como ritualizar elementos desprezados por estas. Nesse sentido, operam os trajes de cena criados com os tutus de Michele Ceballos Michot ou os trajes fetiche de Balitronica Gómez ou os *atuendos* de *Danza Mexica* de Nayla Altamirano.

No decorrer da pesquisa, foi possível verificar também diferentes usos do arquivo vivo da Pocha: ações rituais, como a *acupuntura política*, o *corpo ilustrado*, ou a realização de *spoken word*; estruturas espaciais, como o uso de estações compostas por praticáveis, macas ou mesas, bem como o uso de projeções; além da reutilização e ressignificação de traje e *props*.

Nesse sentido, existem elementos de traje ou *props* que foram utilizados tanto nas performances realizadas nos anos 1990, quanto nas dos anos 2000 e 2010, que, de tempos em tempos, foram revisitados, tais como: próteses corporais, cocares, peitorais de ossos, colar elisabetano veterinário, casula, avental de borracha, entre outros.

Essa metodologia de criação proporciona a constituição de bancos arqueológicos pessoais, ou seja, a criação de um acervo de trajes, *props* e objetos ritualísticos de cada performer. É o caso da máscara de renda de Balitronica, os cintos de castidade de Garcia Lopez, os *atuendos* de *Danza Mexica* de Nayla Altamirano, os tutus de Michele Ceballos Michot, as saias, kilts, peitorais e cocares de Gómez-Peña.

A formação de acervos pessoais faz com que cada artista esteja em um processo constante de aquisição e/ou troca de elementos, como ocorreu com o traje de Cyber-Violin adquirido por Ceballos Michot de um performer em um *workshop*, ou o cocar de Garcia Lopez, reapropriado da vitrine de uma joalheria alemã.

Atualmente, a partir desse banco pessoal, cada performer utiliza os elementos individualmente em experimentações para criação do que Garcia Lopez denomina de *primary look* (2017, s/p.), uma primeira versão das figuras é levada para os encontros da Pocha e/ou para *workshops* para serem aprimorados coletivamente.

Tal prática de troca e aquisição de itens não significa que não existe a necessidade comprar ou de confeccionar alguns elementos específicos. Para a constituição do Phantom Mariachi, Balitronica Gómez encomendou uma jaqueta de mariachi, confeccionada sob medida em Tijuana. Garcia Lopez pesquisou e comprou pela internet as botas *norteñas* e o cinto de castidade d'el Hombre Maíz. Guillermo Gómez-Peña confeccionou diversos *props* usados nas performances dos anos 1990, como o penacho de San Pocha Aztlaneca e algumas das tecnologias de fundo de quintal de *The Mexterminator*.

Os diversos elementos, adquiridos das mais diferentes formas, foram usados em cena também de modo muito variado. No decorrer das análises buscou-se detalhar essas maneiras, bem como fazer conexões entre elas e as numerosas referências que permeavam cada trabalho. Como observou Michele Ceballos Michot, algo bastante enriquecedor da relação que la Pocha estabelece com os elementos de traje de cena e *props* é a liberdade de poder utilizá-los de formas inesperadas. Porém, como todo elemento da arte os trajes de cena são como *ixiptla*, necessitam de uma cobertura para que se materialize, mas também, dos órgãos sensoriais para comunicar-se, e cada pessoa estabelecerá essa comunicação de forma diferente.

Entretanto, dispor de um acervo não se mostrou uma tarefa fácil. Cada performer tem seus trajes e *props* em suas próprias casas, o que não significa condições apropriadas de armazenamento e conservação, fazendo com que muitas peças se percam ou estraguem. Ter esses e muitos outros elementos preservados é o que proporciona isso que se denominou anteriormente de palimpsesto de memórias e registros.

Há casos extremos, como Michele Ceballos Michot, que perdeu não apenas seu acervo, mas parte de sua casa em um incêndio, e há também situações emblemáticas, como de Gómez-Peña, que dispõe de dois grandes arquivos com quarenta anos de história da performance: um de textos, livros, manuscritos, registros em K7s, VHSs, DVDs e HDs, e outro de elementos cenográficos, trajes e *props*.

A situação de Gómez-Peña se agravou com as mudanças que precisaram ser feitas na Galería de la Raza, em São Francisco, que acarretaram no pedido de retirada de todo esse material que o espaço abrigou entre 1984 e 2016. As caixas com textos, registros, etc. estão em um acervo público da cidade, enquanto os trajes e *props* estão em pequeno mezanino no

apartamento que divide com Balitronica Gómez, como relatou o performer em entrevista (2017, s/p).

Uma parte expressiva do material que está no arquivo público em São Francisco fez parte da exposição *Mexican [In]Documentado*, realizada com curadoria de Janice Alva, no Museo de Arte Moderno da Cidade do México entre novembro de 2017 e fevereiro de 2018.

Entretanto, a exposição contou com pouquíssimos trajes: paletó d'el Border Brujo, *zoot suit* d'el Quebradito, uma das versões d'el Macho Power e uma camisa do performer italiano Franko B., estampada com o sangue do artista, que foi substituída pelo traje de cena d'el Mariachi Zombi de Culiacán, de Saúl Garcia Lopez.

A pesquisadora teve a oportunidade acompanhar a finalização da montagem da exposição e contribuir, adequando os manequins para expor Border Brujo, el Quebradito e el Mariachi Zombi de Culiacán. A equipe do museu é excelente e fez o seu melhor para realização da exposição, entretanto, era a primeira vez que trajes eram exibidos no Museo de Arte Moderno e foi fundamental a presença de uma criadora e pesquisadora de trajes de cena para cuidar desses elementos.

A pesquisa também evidenciou, além de todo o exposto, a aplicabilidade da performance-pedagogia em outros âmbitos que não somente nos *workshops* do coletivo ou para a geração de imagens para arte da performance. As experiências realizadas nos CLUBE e na Fábrica de Cultura do Jd. São Luiz mostraram como a aplicação da performance-pedagogia também é eficaz não só na criação de trajes de cena teatrais, mas também na criação de personagens e dramaturgias.

Além disso, o embasamento filosófico da performance-dramaturgia se mostrou também potente nos esforços de transformação da sala de aula em espaços horizontais de troca de conhecimento, não somente nos locais onde a metodologia pedagógica da Pocha foi aplicada diretamente.

Concomitantemente aos processos compartilhados aqui, a pesquisadora se dedica à docência no ambiente universitário. Ter participado e conduzido encontros onde são exercitadas a *antropologia inversa* e a *ternura radical* possibilitou ampliar a percepção sobre os marcadores sociais de diferença, bem como atentar-se para ausência de referências não eurocentradas no programa de disciplinas de cenografia e indumentária, fazendo com que conteúdo programático fosse modificado. Além disso, contribuiu para o preparo pessoal e para o desenvolvimento da capacidade de abordar questões sobre raça, classe e gênero em sala de aula, bem como de intermediar os conflitos que inevitavelmente surgem quando elas são desveladas.

Assim, abordar tais questões não significa transformar a sala de aula em “uma harmônica colagem de esferas culturais benignas”, porque quando

tentamos transformar a cultura num espaço imperturbado de harmonia e concordância, onde as relações sociais existem dentro da forma cultural de um acordo ininterrupto, endossamos um tipo de amnésia social onde esquecemos que todo conhecimento é forjado em histórias que se desenrolam no campo dos antagonismos sociais (MACLAREN *apud* HOOKS, 2017, p. 47).

bell hooks coloca que “ensinar é um ato teatral”, pois “proporciona espaço para as mudanças, a invenção e as alterações espontâneas que podem atuar como catalisadoras para evidenciar os aspectos únicos de cada turma” (2017, p. 21). De forma modesta, coloca-se igualmente que *ensinar é uma ação performática*, onde não há separação entre *ficção* e *realidade*. Pois, como também aponta hooks, há

muita gente que se diz comprometida com a liberdade e a justiça para todos; mas seu modo de vida, os valores e os hábitos de ser que essa gente institucionaliza no dia a dia, em rituais públicos e privados, ajudam a manter a cultura da dominação, ajudam a criar um mundo sem liberdade (2017, p. 42).

É nesse sentido, portanto, que a prática da performance-pedagogia vem a contribuir também na transformação de educadoras e educadores, proporcionando que cada vez mais os espaços de ensino possam ser locais que contribuam com a desestruturação de normativas, o questionamento da branquitude, o combate ao racismo, e o fortalecimento do convívio das diferenças.

Além disso, o embasamento filosófico da performance-dramaturgia contribui para os esforços de transformação da sala de aula em espaços horizontais de troca de conhecimento, não somente nos locais onde a metodologia pedagógica da Pocha foi aplicada diretamente. Desta forma, conclui-se também que participar e conduzir encontros onde são exercitadas a *antropologia inversa* e a *ternura radical* amplia a percepção sobre os marcadores sociais e contribui no preparo individual para lutar pela liberdade de se viver sem medo, pois (parafrazeando Subcomandante Marcos) seres livres são os que vencem o medo, especialmente o medo do outro, do diferente, do desconhecido: gêneros, gerações, identidades, cores de pele, etnias e tantas, tantas realidades que porque não conhecemos, não deixam de existir e exigir respeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Lígia Marina de. “**Nós fizemos isso para vocês, brancos, saberem que nós existimos!**”: imagens de luta dos povos originários do Brasil (2013-2015). Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina - Centro de Artes – CEART, 2016. Disponível em: <<http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000020/00002092.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

ARROCHA, William F. La reforma migratoria actual de Estados Unidos, ¿Una negación de la realidad social y económica o la creación de Nuevas formas de segregación em nombre del excepcionalismo americano? In: CHÁVEZ, Ivonne Solano (coord.). **Migrantes somos y en camino andamos**: Ensayos sobre identidad, migración y cultura transfronteriza. Michoacán/Ciudad de México: Secretaria de Cultura de Michoacán/Ediciones y Gráficos Eón, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Vidas para o consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2013.

CAMPBELL, Howard; GREEN, Susanne. Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del Istmo de Tehuantepec. **Estudios sobre las culturas contemporâneas**. Época II. Vol. V. Núm. 9, Universidad de Colima, junio 1999, pp. 89-112. Disponível em: <http://bvirtual.uco.mx/descargables/621_historia_de_las_presentaciones.pdf>. Acesso em fevereiro 2018>. Acesso em: 16 fev. 2018.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CHÁVEZ, Daniel. **Exercises for Rebel Artists**: Radical Performance Pedagogy, Text and Performance Quarterly. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2012. Disponível em: <http://www.academia.edu/1832503/Book_Review_Exercises_for_Rebel_Artists>. Acesso em: 05 mai. 2016.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

CORRIN, Lisa G. **Mining the Museum**: artists look at museums, museums look at themselves. Baltimore: Comporary, 1994. Disponível em: <https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiNhr3uqv3XAhUj0oMKHZ70BO4QFghYMAU&url=https%3A%2F%2Fcuratorialstudioseminar.files.wordpress.com%2F2014%2F07%2Fwilson_corrin.pdf&usq=A0vVaw0j5sC5WKuIl-ZOoqmKt3YT>. Acesso em: 19 jun. 2017.

D’EMILIA, Daniela. **Encarnando la ternura radical**: alianzas político-afectivas y descolonización del cuerpo en la performance-pedagogía de La Pocha Nostra. Cedido pela

autora. Apresentado para conclusão de Master Propio Programa de Estudios Independientes – PEI, MACBA – Museu d'art contemporani de Barcelona UAB – Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.

DEBIN, Megan Lorraine. **Bloody Body Doubles**: performing testimony in the borderlands. UCLA: Center for the Study of Women, 2013. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/6bd9m54r>>. Acesso em: 9 jan. 2019.

DECLERCQ, Stan. Tlillan o el “Lugar de la negrura”, un espacio sagrado del paisaje ritual mesoamericano. Universidad Nacional Autónoma de México. **Revista Estudios de Cultura Náhuatl**, nº 51, 2016. Disponível em: <<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn51/1017.pdf>>. Acesso em: jan. 2019.

DEHOUE, Danièle. El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de ‘personificación’. **Revues.org**: Revistas de Ciencias Sociales y Humanas, Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV), 2016. Disponível em <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/69305>>. Acesso em 9 jan. 2019.

DI GIOVANNI, Júlia Ruiz. **Artes do Impossível**: protesto de rua no movimento antiglobalização. São Paulo: Anablume, 2012.

DICIONÁRIO DE SOCIOLOGIA, s/a. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/praxis/482/5023019-DICIONARIO-DE-SOCIOLOGIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro-Ásia**, 25-26 (2001), p. 313-363. Universidade Federal da Bahia. Centro de Estudos Afro-Orientais. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016/13616>>. Acesso em: 01 abr. 2018

DYER, Richard. **White**. Londres/Nova York: Routledge, 1997.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas de êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIÇABE, Ximena González. Arte plumario en América/Feather art in America. **Revista Datatèxtil**, n. 23, 2010, pp. 46-55. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/view/275783/364219>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. **Revista Synergies Brésil**, nº 9, 2011. Disponível em: <<https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>>. Acesso 03: jan. 2019.

FELÍCIO, Erahsto; HILSENBECK, Alex (org.) **Nem o centro & Nem a periferia**: sobre cores, calendários & geografias. Subcomandante Insurgente Marcos (EZLN). Porto Alegre: Deriva, 2008.

FERNANDEZ, Justino. Una aproximación a Xochipilli. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México. **Revista Estudios de Cultura Náhuatl**, nº 1, 1959. Disponível em: <<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn01/004.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

FERREIRA, Glaucio Batista. Produção de sujeitos, sexualidades e mercadorias no BDSM: as técnicas e os circuitos SM em San Francisco na etnografia de Margot Weiss. **Rev. Est. Fem.**, Florianópolis, 22(1): 361-391, janeiro-abril/2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v22n1/24.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

FONSECA, Carlos da. “Deus Está do Nosso Lado”: Excepcionalismo e Religião nos EUA. **Revista Contexto Internacional**. Rio de Janeiro, vol. 9, nº1, janeiro/junho 2007, pp. 149-185. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/242622681_Deus_esta_do_nosso_lado_excepcionalismo_e_religiao_nos_EUA>. Acesso em: 23 ago. 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GARCÍA, Elodie Dupey. Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas. **Revista Ciencias**. Redalyc: Rede de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/644/64407404.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

GARCÍA, Esperanza García y. **El Movimiento Chicano en el paradigma multicultural de los Estados Unidos: de Pochos a Chicanos, hacia la identidad**. Cidade do México, 2004. Dissertação apresentada à Universidade Nacional Autônoma de México, em Estudos México-Estados Unidos. Disponível em: <<http://132.248.9.195/ppt2004/0332000/Index.html>> Acesso em agosto 2018>. Acesso em: 27 dez. 2018.

GIBSON, Chris. How clothing design and cultural industries refashioned frontier masculinities: a historical geography of Western wear. **Revista Gender, Place and Culture**, 2016 Vol. 23, No. 5, 733–752. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/0966369X.2015.1058758>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, et al. Cross-contamination: The Performance Activism and Oppositional Art of La Pocha Nostra (Manifesto, 2004). **Encrucijada/Crossroads: An Online Academic Journal** Volume 2, Issue 1, 2004. Disponível em: <<https://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/xmlpage/2/article/271>>. Acesso em: 18 mai. 2017.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Marcos: The 'Subcommandante' of performance, **Revista Third Text**, Vol 8, nº 28, pp. 101 — 104, ano 1995. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528829408576505> Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. *Dioramas vivientes y agonizantes*. Nova Iorque: Hemispheric Institute, 1999. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/item/397-pocha-texts-dioramas>>. Acesso em: 08 abr. 2016.

_____. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

_____. **Ethno-techno: writings on performance, activism, and pedagogy**. Nova Iorque: Routledge, 2005.

_____. Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (una cronología performática). **Catálogo da exposição Guillermo Gómez-Peña Mexican [in]Documentado**, Cidade do México, Museo de Arte Moderno de Ciudad do México, Instituto de Bellas Artes, 2017.

_____. Mexican Beasts and Living Santos. **TDR/The Drama Review**, Vol. 41, No. 1. pp. 135–146, ano 1997. New York University/Tisch School of the Arts. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1146576?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 17 mai. 2016.

_____. **Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2000. Disponível em: <http://www.transart.org/wp-content/uploads/group-documents/59/1363141326-9635-dangerous_border_crossers_the.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2016.

_____. La Pocha Nostra: un manifiesto en constante proceso de reinención. **Ciências Sociais Unisinos** 43(1):106-108, janeiro/abril 2007. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/5654/2859>. Acesso em: 20 mar. 2016.

_____. Multiple Journeys: the life and work of Guillermo Gómez-Peña. Hemispheric Institute – La Pocha Nostra, 2013. In: GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **The living art of Gómez Peña & La Pocha Nostra**. s/a. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/en/multiple-journeys>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; OROPEZA, Luz. El arte del performance para inocentes. Entrevistas realizadas na Cidade do México entre 2012 e 2017 **Catálogo da exposição Guillermo Gómez-Peña Mexican [in]Documentado**, Cidade do México, Museo de Arte Moderno de Ciudad do México, Instituto de Bellas Artes, 2017.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; SIFUENTES, Roberto. **Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2011.

GREGORI, M. Filomena. Limites da sexualidade: violência, gênero e erotismo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 51, n. 2, 2008. Disponível em: <www.revistas.usp.br/ra/article/download/27290/29062>. Acesso em: 20 out. 2016.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. The spectacle of the "other". In HALL, Stuart (editor). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres/Thousand Oaks/Nova Delhi: The Open University, SAGE Publications, 1997.

_____. West and the Rest: discourse and power. In: HALL, Stuart; GIEBEN, Bram. **Formations of Modernity**. pp. 276-331. Oxford: Polity/Open University, 1992.

HERNANDEZ, Matheus de Carvalho; ROSA, William Torres Laureano da. Excepcionalismo americano, direitos humanos e política externa dos estados unidos no pós-11 de setembro. In: 3º **Encontro Nacional ABRI 2011**, 3, 2011, São Paulo. Associação Brasileira de Relações Internacionais Instituto de Relações Internacionais – USP. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000122011000300025&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 22 ago. 2018.

HINGAROVÁ, Vendula. La vitalidad del náhuatl en México contemporáneo. **Jornadas de Filología y Lingüística: Identidades dinámicas, variación y cambio en el español de América**. La Plata, Argentina, 2012. En Memoria Académica. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3788/ev.3788.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2019.

HOOKS, bell. **Black Looks: Race and Representation**. Nova York: Routledge, 1992.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

IBÁÑEZ, Carlos Vélez. Introducción: Identidad, migración y cultura transfronteriza. In: CHÁVEZ, Ivonne Solano (coord.). **Migrantes somos y en el camino andamos: Ensayos sobre identidad, migración y cultura transfronteriza**. Michoacán/Ciudad de México: Secretaría de Cultura de Michoacán/Ediciones y Gráficos Eón, 2011.

ITALIANO, Isabel; VIANA, Fausto. **Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

JALES, Marta Mendes Gouveia Cavalheiro. **Pós-humanismo, monstros e ciborgues na arte de Stelarc**. Dissertação de Mestrado em Cultura e Comunicação, apresentada na Faculdade De Letras da Universidade De Lisboa, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5350/5/ulfl105414_tm.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2018.

JODOROWSKY, Alejandro. **El Topo, a book of the film**. Nova York, 1970. Disponível em: <<https://subcin.files.wordpress.com/2014/08/el-topo-a-book-of-the-film.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2018.

JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia**. Madrid: Ediciones Siruela, S. A., 2004. Disponível em: <<http://datelobueno.com/wp-content/uploads/2014/05/Psicomagia.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2018.

KATZ, Helena. Por uma teoria crítica do corpo. In: CASTILHO, Kathia; OLIVEIRA, Ana Cláudia (orgs.). **Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri/SP: Estação das Letras e Cores, 2008.

LIDCHI, Henrietta. The poetic and the politics of exhibiting other cultures. In: HALL, Stuart (editor). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres/Thousand Oaks/Nova Delhi: The Open University, SAGE Publications, 1997.

LIMONTA, Ilean de las Mercedes Hodge. **Cultura de resistência e resistência de identidade cultural:** a Santería cubana e o Candomblé brasileiro (1950 – 2000). Tese de doutorado. História Social. Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11253/1/Tese%20Ileana%20Limonta1.pdf>>. Acesso em> jan. 2019.

LUNA, Jennie Marie. **Danza Mexica:** Indigenous Identity, Spirituality, Activism, and Performance. Nova Iorque: Faculty Publications/Mexican American Studies, 2011. Disponível em: <https://scholarworks.sjsu.edu/mas_pub/1/>. Acesso em: 31 dez. 2018.
MACDONELL SMITH, Nancy. **O pretinho básico:** a Verdadeira História dos 10 Favoritos da Moda. São Paulo: Planeta, 2004.

MARTÍNEZ, Arnulfo. Los andurriales camino a Aztlán. In: CHÁVEZ, Ivonne Solano (coord.). **Migrantes somos y en el camino andamos:** Ensayos sobre identidad, migración y cultura transfronteriza. Michoacán/Ciudad de México: Secretaria de Cultura de Michoacán/Ediciones y Gráficos Eón, 2011.

MARTÍNEZ, Francisco de la Peña (coord.). **Atlas etnográfico de los mundos contemporáneos.** Vol. 1. Cidade do México: Ediciones Navarra, 2016.

MARTÍNEZ, Josefina Bautista. Alteraciones culturales en el cuerpo del hombre prehispánico. **Revista Estudios Mesoamericanos**, Núm. 3-4, 2002. Disponível em: <http://www.iifilologicas.unam.mx/estmesoam/uploads/Vol%C3%BAmenes/Volumen%203/alteraciones_culturales_josefina_ba2.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2019.

MAYA, Iván Jiménez. Un siglo de migraciones del Valle de Tangancícuaro a Estados Unidos. Del Porfiriato al Segundo Programa Bracero. In: CHÁVEZ, Ivonne Solano (coord.). **Migrantes somos y em el camino andamos:** Ensayos sobre identidad, migración y cultura transfronteriza. Michoacán/Ciudad de México: Secretaria de Cultura de Michoacán/Ediciones y Gráficos Eón, 2011.

MERUJE, Marcio; ROSA, José Maria M. Sacrifício, rivalidade mimética e “bode expiatório” em R. Girard. **Griot: Revista de Filosofia**, v. 8, n. 2, p. 151-174, 15 dez. 2013.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: **Sociologias**. Porto Alegre: PPGS-UFRGS, 2009. N.21 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222009000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 04 fev. 2018.

MOORE, Henrietta L. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. **Cadernos Pagu**, nº 14, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635341>>. Acesso em: 20 out. 2016.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça racismo identidade e etnia. In: 3º **Seminário Nacional Relações Raciais e Educação** – PENESB-RJ, 05/11/03. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoos-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2018.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo**. São Paulo: Boitempo, 2015.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, UNESP, 2017.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Revista Sala Preta**, v. 7, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320/60302>>. Acesso: 25 jan. 2017.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

PIRES, Beatriz F. **O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

PRYSTHON, Angela. Histórias da teoria: os estudos culturais e as teorias pós-coloniais na América Latina. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens Universidade Tuiuti do Paraná**, v. 9, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/216>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

RIVERA, Lysa. Los Atravesados. Guillermo Gómez-Peña's Ethno-cyborgs. **Aztlán: A Journal of Chicano Studies** 35:1 Spring 2010 University of California Regents. Disponível em: <http://pataphysic.weebly.com/uploads/4/3/5/5/4355541/los_atravesados.pdf> Acesso em 04/08/2016>. Acesso em: 14 mai. 2017.

RODRIGUEZ, Diana Carolina Peláez. Hip Hop Chicana en Los Ángeles: saberes y luchas del barrio latino en femenino. **Polisemia**, No. 22, pp. 73-90. Bogotá, jul/set. 2016.

RODRÍGUEZ, Julian Isabel Ortiz. **Cholos: expresión – cultura – identidad**. Dissertação de Mestrado. Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2003. Disponível em: <<http://eprints.uanl.mx/5371/1/1020149217.PDF>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. 2ª Ed. Nova York: Routledge, 2006.

SEDA, Laurietz; BRIAN D., Patrick. Decolonizing the Body Politic: Guillermo Gómez-Peña's 'Mapa/Corpo 2: Interactive Rituals for the New Millennium'. **TDR (1988)**, vol. 53, no. 1, 2009, pp. 136–141. JSTOR, Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25599456?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 01 mai. 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

STEELE, Valerie. **Fetichismo: moda, sexo e poder**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

STRESSER-PÉAN, Claude. **De la vestimenta y los hombres: Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena no México.** México: FCE, CEMCA, Fundación Alfredo Harp Helú, Museo Textil de Oaxaca, 2012.

STRESSER-PÉAN, Claude. Quetzalcóatl en la Huasteca. **Revista Estudios de Cultura Náhuatl**, nº 51, jan/jun, 2016. Disponível em: <<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/nahuatl.html>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

TELES, Eduardo Lopes. Sobre a autoridade etnográfica. **Diálogos Antropológicos.** Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas, 2010. Disponível em: <<http://dialogosantropologicos.blogspot.com/2010/09/sobre-autoridade-etnografica.html>>. Acesso em 23 abr. 2017.

THACKARA, Tess. **Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art.** New York: Artsy, 2017. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

VEGA, Patrícia. Entrevista com Roger Bartra: Los ajolotes amenazan con volver al poder. **Emeequis: Política**, p. 48, nº 271, 2012. Disponível em: <<http://www.m-x.com.mx/2012-01-08/los-ajolotes-amenazan-con-volver-al-poder/>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

VELA, Enrique (editor). **Decoración Corporal Prehispanica:** catálogo visual. Coleção Arqueologia Mexicana. Cidade do México: Editorial Raíces, 2010.

VIANA, Fausto. **Os trajes da Igreja Católica:** um breve manual de conservação têxtil. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (orgs.). **Traje de cena, traje de folguedo.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo:** tecnociência, artes e moda. Barueri-SP: Estação das Letras Editora, 2007.

VILLAGRÁN, Gilberto López. La industria del table dance apartir del Tratado de Libre Comercio en México: performance, cuerpo e institucionalismo escasso. **Andamios Revista de Investigación Social**, vol. 12, núm. 27, enero-abril, 2015, pp. 279- 304 Universidad Autónoma de la Ciudad de México Distrito Federal, México. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62841659014>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

WITT, John. **Sociologia.** São Paulo: McGraw Hill Brasil, 2015.

ANEXOS

Relatos e entrevistas concedidos à pesquisadora.
Organizados em ordem cronológica.

**Anexo 1 – Conversa via internet realizada com Dani d’Emília em junho de 2015.
Dani d’Emília em Barcelona, Sandra Pestana em São Paulo.**

Eu estava refletindo no meu próprio processo, por exemplo na construção das personas que eu tenho utilizado no Pocha, e que na verdade agora influencia minha maneira de trabalhar na maior parte das coisas que eu faço... Tem uma coisa recorrente assim no processo, sabe essa coisa da gente num workshop e tem um monte de prop, table e você vai botando, assim, intuitivamente e quando você vê aquilo produz significado, mas você não parte de um significado que você queria que produzisse, pra criar um personagem ou uma persona. E daí, como é que isso é possível, né? Como a gente chega nisso... Daí pensando na questão do afeto, como isso influencia a estética, porque as coisas que nos atraem, que nos chamam atenção, bem ou mal estão relacionadas com algum tipo de política que nos atravessa. O gozo estético vem de algum lugar, aquilo tem alguma referência em algum plano. E, a maior parte das vezes que você vê as criações das pessoas, acaba refletindo a personalidade e as questões de cada um, mesmo que comece em um pedaço de plástico, em um sapato velho. E no meu caso, com as coisas do Pocha... Assim... está meio difícil porque eu estou mudando um pouco demais de casa (risos), mas quando eu tenho chance de ir acoplando coisas... E tipo em uma fase ótima, quando eu estava em Portugal, que foi quando eu criei umas quatro imagens que eu comecei a usar muito, eu ia catando coisa do lixo, em feira de usados... Eu ia catando coisas, daí eu ia fazendo instalações em casa, mais ou menos como os processos do workshop assim... Daí a pouco uma coisa ia combinando com a outra de um ano atrás, sabe? E eu nunca parti de uma coisa assim: ah, eu quero criar agora um touro sem cara... sei lá eu... Era uma questão mesmo que a partir da estética eu encarnava de alguma maneira minha política... assim... a partir de uma intuição estética. Então, eu acho que esse tipo de construção, que eu não experienciei com nenhum outro coletivo, que eu aprendi com o Pocha mesmo. Quando trabalhava em teatro era meio assim... ai, primeiro você trabalha o personagem sem roupa, trabalhando de abrigo, sem sapato... sem pensar o que vestiria essa pessoa, nesse tempo histórico, nesse panorama emocional ou sei lá eu o que... E isso é totalmente outra coisa... porque os meus anseios, as minhas coisas me fizeram acoplar essas coisas em específico, que algum modo compõem dessa maneira e que no meu corpo me fazem sentir assim e o que isso gera como significado. E daí me parece que gera um significado supercomplexo... Porque quando as pessoas perguntam, ah, porque essa persona... Não tem resposta curta, sabe? (risos). Ou resposta que seja a mesma, cada vez eu falo um lance assim porque são várias perguntas. Mas eu acho que eu gosto muito dessa ideia de que

os objetos carregam uma história, um significado e não tem como você tá fazendo isso de uma maneira neutra, a gente está atravessada pelas coisas que a gente acredita, ou quer subverter ou o contrário, quer negar... Isso está dentro quando você escolhe um sapato pra colocar no seu colega, sabe? Ou quando você escolhe uma coisa pra levar pra casa, que daqui seis meses vai combinar com outra. Então, pensei nesse link assim, que você tá pegando de trabalhar diretamente com o traje, porque eu acho que às vezes, a coisa de trabalhar materialmente com o corpo e os objetos de maneira não literal possibilita um tipo de abertura de significado que em outras circunstâncias não se dá.

Mas isso é a Dani falando, cada um tem seu próprio processo de criação com objeto. Se for pra falar dentro da metodologia, a gente tem opinião mais parecida.

Tem uma parte de você criar em você mesmo, que como eu disse, quanto a gente tá em processo independente... depois tem opiniões externas e tudo mais, mas é bem diferente dos processos com os workshops que você vai montando e que se você estivesse vestindo aquilo, a leitura seria bem diferente. Então, como o criador também se surpreende com o significado daqueles objetos por que está num corpo que ele não conhece, não sabe como vai se mexe. Por que isso é um elemento bem forte, você está lidando com essa materialidade e isso muda tudo.

Ternura radical – é também olhar para corporalidades que você não gosta

Eroticidade, o poder do erótico nesse processo.

Processo de construção estética que é muito erótico. Muito diferente de um erotismo sexual, poder explorar territórios de incomodidade e através deles descobrir coisas... Atravessar incomodidades em conjunto, de se permitir trabalhar afinidade, resistência e daí, talvez isso que você começou a falar como desconstrução nos 90... Eu agora estava me referindo a um tipo de autodescolonização. Isso está muito ligado a pesquisa do Daniel, que trabalha também muito dentro de uma linha decolonial, só que no meu trabalho eu queria deixar bem claro que não é uma coisa imposta, eu dizer “creio” que no seu corpo você precisa descolonizar isso, isso e isso. Mas, juntos buscar o que a gente quer auto descolonizar, pode não ser a coisa mais aparente. Pode ser que pra você não seja uma coisa de gênero, por exemplo, que você chegue no workshop hiperfeminina ou masculina e que não seja essa a capa estético-política que você está querendo ou precisando auto descolonizar, desconstruir... Corporalidade diferentes, corpo gordo, corpo velho, corpo super alto, corpo andrógono, hiperfeminilizado, como isso é acentuado ou contraposto pelo tipo de traje. Também é bom pensar no traje como instalação, assim, né? Como instalação viva.

Isso também é uma coisa muito viva, de buscar corpos diferentes, que tem entre nós, e no contexto dos workshops podemos explorar com maior intimidade entre os colaboradores.

Anexo 2 – Entrevista realizada com Michele Ceballos Michot e Saúl Garcia Lopez em 30 de novembro de 2017, na Cidade do México.

Sandra Pestana – Para introducir un poco lo que es la investigación: observo que hay dos praxis del colectivo que se muestran más fuertes en dos momentos distintos, en los años 90 la antropología inversa y en los años 2000 la ternura radical. Tengo una percepción de que en los 90 se buscaba maneras de desconstrucción de cuerpos delimitados por fronteras nacionales, por etnias, por determinaciones históricas, haciéndose necesaria una mayor utilización de elementos, de vestuarios y props. En cuanto con la virada del milenio parece que se busca más formas de generar otros tipos de cuerpos, cuerpos en devenir, en constante transformación. Así se utiliza menos vestes y props, y más el propio cuerpo, el body art y el body modification.

Pero, para empezar, me gustaría que Michele contará más sobre su trayectoria en la danza y como se dio el encuentro con Guillermo y Roberto, y desde ahí a integrar a La Pocha Nostra.

Michele Ceballos Michot – Yo empecé como a los 36 años, en Phoenix, Arizona, cuando Guillermo y Roberto trajeron el Templo de las Confesiones. Yo no sabía nada de performance, yo era bailarina clásica. A pesar que, había unos años antes que yo empecé a hacer un trabajo underground, personajes de hombre-mujer, mezclados, pero no sabía que era performance, era algo que estaba yo misma explorando, el movimiento, la expresión, pero fuera de los escenarios tradicionales. Entonces, un amigo de ellos sugirió que yo estaría bien para el proyecto. Y también otra performer de Tucson y nos conocimos y nos entendimos y ahí empecé con el Templo de las Confesiones.

Con relación al vestuario, nunca como bailarina nosotras teníamos algo que decir sobre nuestro vestuario, nos vestían. Y mi vestuario, porque yo tengo el pecho grande para bailarina, específicamente me lo hacían para que me veían más delgada: negro afuera y el color en la mitad y todo eso. Y en relación a eso tampoco yo podía hacer las coreografías modernas, pues en ese tiempo empezó el unitard y querían solo corpichos sin pecho, sin colita, sin nada. Entonces, en relación a los vestuarios, me dejaban en los tu-tus. Y eso de los vestuarios afectó las coreografías que decidieron meterme. Era embazado en los vestuarios, imagina, ni técnica, ni nada. Y también muchas veces escogen los bailarines por si los vestuarios les queda o no. Solo si eres solista, o principal dancer que cuando ya te hacen el tchu-tchu para ti, pero en general si te [inaudible] sin, es el papel que vas hacer.

Bueno, entonces así que empecé con La Pocha, bueno, trabajando con ellos, pues no existía La Pocha, era Guillermo y Roberto. Y así yo empecé a entender que era performance y

también era la primera vez que alguien, en una posición de director, como Guillermo era, me preguntaba que pensaba yo. Lo que era algo muy raro para mí, que me preguntaran que pensaba yo del papel, porque antes era solo interpretando Gisele o Swan Lake.

SP – Y tú, Saúl? Cuéntame.

Saúl Garcia Lopez – Yo conocí específicamente a Guillermo y a Roberto, curiosamente ellos dos. Los conocí en 2011 un taller en Canadá, en la Universidad de York, ya conocía su trabajo, ya conocía su pedagogía, solamente en la cabeza, en los libros. Y vinieron a dar un taller intenso, de doce días, como parte de un curso de verano, y ahí tuve la oportunidad de hacer toda la pedagogía, los doce días intensos, ocho horas diarias, adentrarme al mundo Pocha sin ningún previo calentamiento de un taller de un día o de dos. Y nunca había tenido una oportunidad de verlos en vivo, solamente videos... el archivo fue lo que me jalo al universo Pocha... los videos, las escrituras, los libros... Y de ahí, pues fue una suerte que los trajeran y tuve la posibilidad de entrenarme con lo que ya era la pedagogía radical, que ya se había gestionado desde los finales de los 90s y que empezó a concretarse y a crear cierta estructura a meados de los 2000, 2005. Y empieza realmente a tener una estructura pedagógica a finales de 2008, 2007 y después sale el libro. Entonces tuve la oportunidad de hacer el libro, la estructura que ellos ya habían concretado a través de todos estos años. Inclusive con Michele, pues Michele entra en el proceso de estructura de la pedagogía, en su colaboración, en su trabajo con ellos como pedagoga. Yo ya entro en el proceso de estabilizar el proceso de la pedagogía radical de La Pocha, no? Entonces yo me entrené con el fruto de todos ellos y con todo el trabajo que hicieron: Guillermo por sí solo y con la primera generación de La Pocha Nostra, después cuando entre Michel, Juanito Ybarra, Violeta Luna. Roberto y Guillermo es como la primera generación ya Pocha Nostra, generando todo ese trabajo, no?

SP – Que año fue?

MCM – Yo conocí a Guillermo en 1994 pero...

SGL – Pero las ideas estaban desde los 80. Se generan allí cuando Guillermo estaba en Tijuana/San Diego.

SP – En el BAW/TAF...

SGL – Quien estaba de su pareja artística en ese momento?

MCM – Lorena Wolf.

SGL – Y empiezan a gestar las ideas estéticas de la Pocha, a través de su trabajo de experimentar con todas esas personas, no? Y de ahí empieza a generarse la idea estética que ya después pasa a la Pocha ya como tropa.

SP – De ahí viene el Border Brujo, no? Que atrapa su cuerpo [de Guillermo] y que al principio necesita de tantas cosas para dar cuenta de todo que estaba ahí.

SGL – Yo creo que el Border Brujo encapsula el principio estético de todo un camino que llega y se centra en la Pocha, cuando la tropa empieza. Yo pienso que sí, no? Que desde que tú [Michele] entras ya se conformaliza ya como tropa, habían intentos anteriores con otras personas [quien?], que se acomodan, no se acomodan y ya, cuando tu entras, con Violeta y con Juan.

MCM – Si, porque me recuerdo que la gente nos preguntaba, porque les encantaba lo que hacíamos, pero nos decían “como lo hacen” y “que es esto” y “como desarrollan estos”. Y de verdad, todos estábamos trabajando desde nuestra propia técnica, yo venía del ballet clásico, Roberto venía del teatro, entonces cada uno tenía su propia manera de desarrollar sus imágenes. Entonces, empezamos a pensar “ok, como hacemos esto?” y cómo podemos diseccionar esa manera de crear. Yo trabajo muy coreográficamente, y eso yo tenía que romper después de tantos años entrenando, entonces es: escojo la música o me inspiro por algo de ahí empiezo a desarrollar los pasos desde principio hasta el final, done, como el teatro. Y esa manera de trabajar, samplear, que era muy nuevo para mí, que es de verdad como Guillermo trabaja, porque el viene de cuerpo, pero el también viene de spoken word, no? De poder tomar una idea, de crear acciones para, digamos un personaje, y de poder samplear estas acciones. Que es algo que... todavía... yo me rio... por qué... Otro día que estábamos ayudando estos del performance [de abertura da exposição no MAM], estuve yo trabajando un rato con ellos y después vino Guillermo y lo... crash... Y me reía!

SGL – Cut and paste, cut and paste!

MCM – Porque yo así: mueves acá y entonces pones el zapato... Pues puedes no hacer linealmente, pero toda mi cabeza piensa así. Entonces es muy refrescante tener lo de samplear. Emocionalmente como bailarina, porque hay un stress con que uno tiene que lograr: bueno, llego a este punto, 32 fouettés y de ahí tengo que hacer jetés y mi dedo tiene que ir, y mi brazo y la cabeza, no? Y todo un ritmo three, four, o si four, four. Aquí uno puede romper los ritmos y puedes parar, respirar, pensar, mover. Entonces para mí eso es lo que ha sido increíble, poder soltar mi expresión de mi interpretación de lo que estoy haciendo, al revés de tratar de re-expresar un papel que alguien ya lo hizo y yo estoy tratando de hacerlo mejor que ellos, the Gisele better then the last one.

Pero esto, yo me acuerdo que nos preguntaban mucho eso, y nos sentábamos y nos preguntábamos “como tu trabajas?”. Y yo les decía y Roberto, “I work this way...” y luego Guillermo. No solo los tres, a mucha gente, pero yo estaba muy cercana a Roberto porque él

era con quien yo estaba trabajaba más... y Juanito también. Juanito también venía del cuerpo extremo, del trabajo de cuerpo extremo. Entonces empezamos a aprender de nosotros, de cada uno: trabajaba un rato con Juanito, trabajaba de la manera que él trabajaba y después coreográficamente... Entonces, personalmente era como una liberación de mi expresión como humana y como artista, no?

SGL – Yo estoy muy feliz que estamos juntos aquí en esta mesa, pues creo que es la primera vez que hay una reflexión generacional de la pedagogía y también como artistas, no? Porque lo que la Michelísima dice, cómo entraron ustedes al universo de la creación de las personas, de sus acciones, ya con esta estética del Border Brujo que ya estaba empezando a generar la base, y luego la influencia de Guillermo, del cut and paste... yo creo que Michele, con lo que dice, entra al universo con su disciplina que aprendió y fue un proceso como... en lo que he leído y escuchado, fue un proceso de reaprender, si? De esa disciplina teatral, de esa disciplina del ballet, de esa disciplina del teatro físico de Juanito, de la disciplina teatral de Violeta Luna... Como que fue utilizar eso como punto de entrada para después contaminarse con este territorio border donde estas disciplinas empiezan a contaminarse una a la otra y encontrar puntos de entrada distintos y después esa pregunta “cómo trabajan?” empezó a crear una introspección...

MCM – A mirarnos si...

SGL – Interna, de cómo eso se sucedía y de cómo sus disciplinas empezaban a través del trabajo a modificarse. Yo entro ya cuando todo ese trabajo está hecho! Y yo ya había estudiado danza moderna, pós-moderna, donde fue mi fuerte. Estudie teatro también. Pero ya entre y no tuve que irme en ese conflicto, yo ya tenía un universo pedagógico construido, cubierto. Entonces mi punto de entrada no fue mi teatro o mi danza, mi punto de entrada fue como yo utilizo eso aquí, en este universo, como lo traigo acá. Porque yo ya entré pedagógicamente en el universo de la pedagogía radical con el cuerpo, con la mente. Quería aprender algo que de alguna manera se había estabilizado por ese tiempo, porque la pedagogía es siempre cambiante, como tú lo has mencionado en la introducción, ha cambiado desde este momento hasta ahorita y sigue cambiando. Pero, si hay un momento en que se estabilizó a través del libro y yo entre en este momento ya, entonces mi recto era como integro esto, como utilizo, como se vuelve otra herramienta para crear estas personas, para crear ese universo. Y yo creo que eso es un start point muy fundamental de La Pocha en ese momento y de La Pocha de ahora.

MCM – Y también para mí, nunca pensábamos... Porque todo vestuario de ballet clásico es “si tienes piernas cortas, como cortar el tchu-tchu para que las piernas que vean más largas” etc. etc.

SP – Siempre para que el cuerpo quede dentro de los patrones.

MCM – Si, en lo ideal del ballet clásico...

SGL – Como un molde, es como un molde estético.

MCM – Es un molde. And the crown, es una corona y la usas como corona.

SGL – Todo es literal.

MCM – Entonces, eso aprendí con Guillermo, que una taza no es solo una taza, you know? Entonces para mí eso abrió... Porque yo hago pintura también, pero lo veía separado. Entonces, para mí me abrió tantas posibilidades y empecé a tener otra relación hacia las cosas y hacia el vestuario y todo. Y vi que no era solo desarrollar, digamos, la perfección de la técnica como el ballet, o digamos desarrollar las acciones de la persona, pero que los vestuarios, los props, el alrededor, todo tenía la misma importancia. En el ballet clásico lo más importante es perfectar la técnica de ese papel y entonces como te vistes. Pero son separados. Pero esto no, eso todo es parte, todo te influye en el movimiento. Entonces, cuando estoy trabajando con un objeto, como eso me afecta, como me muevo también es parte de la expresión. La expresión no es solamente expresarse con el cuerpo, pero el objeto se vuelve algo lo mismo expresivo, tan importante, no menos, igual. Entonces me abrió unas posibilidades wow!!

SGL – Esto es lo que yo ya... Ello descubrieron el proceso de una manera empírica, para decirlo de alguna manera, a través de probándolo y comentándolo y descubriendo... Y yo cuando entro a la pedagogía ya existían estos conceptos, lo que está diciendo Michele, ya estaba ya fuera, ya estaban de alguna manera articulados en papel, aun es una pedagogía del cuerpo y solamente llegas a entender a través de accionar el cuerpo ya había un concepto filosófico y pedagógico ahí.

SP – Ya se sabía lo que funciona y lo que no funciona. Y como accionar lo que funciona.

SGL – Y los puntos de entrada también. Y lo que dice Michele, cuando yo la conocí como maestra por primera vez en San Francisco, creo que fue 2012, y ella ya estaba con todo esto que está diciendo perfectamente articulado en su cuerpo y entonces para mí era ya súper fácil, ya hay un ejemplo perfectamente articulado en el cuerpo de los pedagogos que ya yo podía aprender de un ejemplo vivo, mas do que tratar de descubrirlo. Aun, repito, en la pedagogía siempre hay ese proceso empírico constantemente, de observar y de transformarse, no logra estabilizarse totalmente.

MCM – Y lo bello de eso tiene mucho que ver también, por mi lado, que nosotros nunca teníamos relación con el público, digamos, ni hablamos del público, solo hablamos “mantenga tu enfoque, porque si entra una persona tarde al show y abre la puerta y la luz... no quieres que te tumbes de tus piruetes”, algo así y nada! Es un mundo separado, todo negro y ahí afuera la gente sentada, y es muy voyeuristic, ni te miran y uno esta como live televisión! Entonces eso afectó también mucho mi trabajo, que el público era parte de todo el universo, que es la verdad, nosotros no estamos solos. Y yo como bailarina se sentía muy, muy sola. Y muchas se sienten, no? Con mucho miedo y con mucha imperfección y siempre tratando de ser perfecto para the ballet mistress, o para el director o la directora, nada para ti mismo. Y toda la relación entre los bailarines, hay grupitos... eso son compañías de cincuenta, sesenta gentes. Entonces eso... el público es gran parte de cómo me voy a responder y como me voy a mover... Entonces era un sentido de libertad y apoyo. Y ya mis acciones no eran “si el dedo está bien, o como...”. So, me sentí mucho presente.

SP – Un poco, recién hablamos, de cómo todo se va transformando conforme cambia la política, la sociedad, los nuevos miembros. Pero hablamos más de cuando se inicia, se están descubriendo las cosas y después ya con la pedagogía más articulada. Pero, creo Mexterminator y El Museo de las Identidades Fetiche fueron marcos...

SGL – Parte aguas.

SP – Si. Y me gustaría que habláramos un poco más de cómo se fue... configurando la pedagogía...

SGL – Coagulando, no? Pero yo no sé! (risos) También lo quiero saber! (risos)

MCM – Entiendo la pregunta... fue como se dice, you know, “trial and error”! Pruebas algo y funciona o no funciona! (risos).

SP – Si, lo imagino!

MCM – Entonces, tu pregunta es: cómo se fue coagulando, significa coagulate, volviendo más fuerte, más estable la pedagogía? Cuando de los workshops...

SP – Eso, pero por qué me parece que también una manera de creación de los performances, de alguna forma, también se va delineando un poco más. Pero te pregunto...

MCM – Cuando estamos figuring out, cuando la gente empezó a preguntar “how do you do what you do?” Como puedes responder a alguien que está... Porque hacíamos shows gigantes! Guillermo está allá en otro diorama y yo acá en esto... Entonces, “como mantienen la relación sin micrófono ni nada?” Entonces, esas preguntas entre nosotros mismos empezamos a discutirlo y a probar cosas. Pero siento que cuando ya comenzamos a crear workshops, cuando ya empezamos a enseñar, es cuando empezó a ser más claro. Porque nos

forzó a dar un sentido, a dar una estructura que no era solamente entre nosotros y había que desarrollar los ejercicios. Y trabajábamos en esa manera horizontal, que no llamamos profesores y si facilitators, lo que era muy abierto y que los del workshop también podrían dar... Y si, siento que aprendimos mucho del mundo underground, de las sexwork girls, de los the male impersonator , que se llama algo diferente ahora, las vestidas que venían a los workshops...

SGL – Drag Queens

MCM – De las drags aprendimos mucho. Siento que la manera, que lo que ellos trajeron al trabajo afecto mucho.

SGL – El rap de los ochenta, noventa.

MCM –Eso!

SGL - Rap de la calle. Y cuando sucedió eso? Cuando les empezaron a pedir talleres? Después de que performance y de cuantos días eran los talleres?

MCM – Eran cortos... Empezamos con dos días, tres días...Los más largos desarrollaron después.

SGL – Y cuantas horas?

MCM – Algunas veces íbamos a una universidad y dábamos una clase de dos horas o tres horas, entonces era el principio.

SP – Y todavía en los años noventa?

MCM – Si... digamos el Museo de la Identidad Fetiche. Porque hice Temple of Confessions and then empezó Mexterminator and yo no estaba en Mexterminator. El próximo fue el Museo... o Mexótica, por qué hubo antes Mexótica.

SP – Las fechas van cambiando como a cada relato de Guillermo, no? (risas) Pero tengo que fue en 1999 una primera versión, no?

SGL – Si, en Museo del Chopo...

SP – Que ahí es la virada...

SGL – Si, ahí es un flip...

SP – Es la virada, la virada del siglo y ahí parece que a cosa empieza...

MCM – Y también los colaboradores. Porque hacíamos shows gigantes. Entonces llegábamos y el tiempo que pasábamos ahí era para armar esto...

SGL – Es lo que llamamos de los “performances épicos” de La Pocha. Realmente raves, mucha gente en los dioramas.

MCM – Y eran de tres a cinco horas las funciones y eran dos o tres días!

SGL – Presupuestos grandes!

MCM – Y traíamos artistas fuertes de esa región y ahí aprendimos mucho! Trayendo, incluyendo. Entonces, yo siento ahora que mucho de la pedagogía también era en las colaboraciones que hicimos con los artistas que vinieron para estos gran proyectos. Yo me recuerdo en Sídney, Australia, que había tres o cuatro increíbles performers [quien son?] que ellos mismo trajeron sus trabajos y eso nos influyó mucho en la manera de que nosotros también utilizábamos props. Aprendemos de otros performers de otras partes del mundo.

SGL – Ese concepto filosófico que está mencionando Michele, que fue descubierto a través del proceso de la creación de esos performances masivos, con presupuestos grandes, con la colaboración de muchas personas, y al mismo tiempo les pedían workshops y talleres, como que toda esa experiencia de la creación necesitaba estabilizarse en un taller, y toda esa colaboración ecléctica se vuelve en la base principal de lo que yo, en el 2011 llegué a aprender ya como “eso es lo que vamos hacer, vamos crear un espacio temporal de diferencias, de colaboración, de creación...”. E es precisamente que lo que Michele vivió, Roberto y esa primera generación vivió, la transición de la pedagogía, de como un experimento creativo de sus estéticas, de sus performances, a que pasan ya a ser como la base importante de la pedagogía cuando yo entro.

MCM – Si, por muchos años el enfoque era esos performances masivos, no eran los workshops, era por las colaboraciones que hicimos para las performances. Compartiendo experiencias, compartiendo técnicas, descubriendo cosas juntos, gente muy prendido a lo que hacemos, pero que no tenían a donde ir a encontrarlo y nos decían “queremos más de eso”, no? Los jovencitos... Y decíamos... “Uau, eso es muy importante y empezamos a enfocarnos más en workshops, en la pedagogía y en un tiempo eso se volvió lo más importante y dejamos de hacer grandes performances. Pues claro, también hay economía, you know, todo lo que pasó, el desmonte del apoyo.

SP – Que eran? Galerías? Festivales?

MCM – Eran festivales, eran organizaciones de arte que apoyan mucho el performance, como en Australia e en Londres que nos llevaron. Tenían presupuesto para eso.

SP – Estos espacios no existen más o no existe más el presupuesto?

MCM – Muchos han cerrado, pero todavía existen. Pero los presupuesto han sido afectados por todo el mundo, pero todavía hay lugares como Scotland, Ireland, Norway, Australia que todavía es parte, que lo ven [al performance] en el mismo nivel que la danza clásica. Pero en EUA, ni saben que es...Es el más bajo, mas... “Performance? Que haces?”. Eres un vago, no? No tienen entendimiento.

SGL – Yo que creo también que en el 2001, el 11/09 marcó también esa necesidad de La Pocha porque se politizó mucho, las leyes anti-migratorias, los performances de Guillermo ya muy politizados por las reacciones anti-migratorias que se dio después de las torres gemelas, creo que forzó también que los talleres se volvieran más... había más la necesidad de explorar todos esos territorios que ya la Pocha ya de alguna manera estaba explorando por su tradición de conexión chicana, norte-sur, México-EUA. Y teniendo esto como base, este evento ayuda La Pocha de alguna manera, en todos los aspectos, a politizarse de otra manera, a reinventarse, a los talleres, a la pedagogía y, yo creo, ayuda a cambiar los formatos de presentación de los performances. Y como dice Michele, por qué eso es muy importante, se empieza a enfocar mucho en crear esos espacios alternos para tratar de todas esas heridas sociales de ese momento. Entonces, el taller empieza a tomar más peso que el performance. Y, al mismo tiempo, por qué se abren nuevos espacios en que se puede enseñar en performance, mientras que la globalización entra y la corporativización del arte empieza a quitar presupuesto. Entonces, se vuelve más difícil llevar a La Pocha a Australia o... Por qué ahora muchas instituciones tiene que vivir de la donación, de crear espectáculos o shows o performances que de alguna forma les de ingreso para poder sostenerse, por qué ya los presupuestos directos del gobierno se han reducido, entonces esa corporización se empieza a crecerse de una manera fuerte y afecta el trabajo de La Pocha. En mi caso, yo llego al cierre del ciclo de los performances épicos, nunca viví esos performances al nivel que Michele describe y que Guillermo en varias partes lo dice también, y Roberto, en fin, infinidad de gente, no? Yo llegué más a la versión un poco más encapsulada y un poco más reducida, aun masivos para mí! Pero ya para ellos no, fue en San Francisco en el Somax, que tuve la oportunidad de trabajar con Michele por primera vez... y fue lo más hermoso que me pudo pasar! Me abrazó, me dio la bien-venida, fue un momento muy especial, pero ese fue el único momento que me toco “la colita” de esos formatos masivos. Fue con Corpo Ilícito, que había todavía cinco plataformas, seis plataformas, y accionase acá, y accionase allá, y había un espacio como bodegón, por qué el Somax... Pero yo creo que ya de ahí fue mi única experiencia de esos formatos y ahí ya empezó a reducirse un poco más. Y al mismo tiempo empieza, como al 2011, yo creo, que empieza a resurgir la parte creativa otra vez, con la nueva generación. Dani d’Emília con su paso por la Pocha empieza a generar cosas importantes, queering la Pocha.

SP – Esas cuestiones pasan a tener más fuerza.

SGL – Pasan a tener más fuerza sí. Pero, yo lo que noté, yo no había hecho esta conexión de tiempo cuando dices, Michele, que los talleres empezaron a tomar más peso que la creación.

Entonces cuando yo entro, hay ese cierre de los performances masivos o épicos y como que la creación empieza otra vez... Nos alimentamos, no es que nosotros trajimos... es un proceso no? Y creo que crecimos juntos y que empezó el aspecto creativo a volver a nivelarse con la pedagogía. Y eso creo que desde el 2015, y lo decimo ya en nuestro manifiesto más reciente, que ya la pedagogía y el aspecto creativo son ya un híbrido que coexisten.

MCM – Y también porque antes los colaboradores eran los súper artistas performers de cualquier ciudad. Pero cuando empezamos con los workshops, era la primera vez que incluíamos la gente del workshop, teníamos a alguna gente que no había hecho eso antes, no? Y vimos que era muy importante hacer parte de la pedagogía que ellos también ingresaran en nuestros performances. Y empezamos a traerlos. Antes el enfoque era México-USA, el border, pero cuando todo eso paso, como 11/09, cuando empezaron a demonize el queer, las mujeres otra vez, el otro...Eso también afecto la dirección de La Pocha en salir de solo las relaciones de países, eso afecto nuestro trabajo, no se puede ignorar. Entonces, un lugar seguro donde toda esa gente diferente puede estar juntos y desarrollarse. Entonces, el queering de la Pocha no era solamente basado sobre género, pero también sobre todo lo que estaba pasando. Si, Dani era queer, Saúl, Daniel, Érika eran queer, los más recientes eran queer, pero no era la razón por qué la Pocha empezó a abrir más ese terreno. Claro, ayudo pues trajeron todas sus experiencias...

SP – Y sus cuerpos...

SGL – Pero mucha teoría también!

MCM – Todos eran súper teóricos! (risos) Pero también por lo que estaba pasando en el mundo.

SGL – No es decir que esa generación, la mía, trajo el queer a la Pocha, ya trabajaba. La propia teoría border theory ya es un espacio híbrido, que desestabiliza norte-sur, este-oeste... posiciones establecidas. De alguna manera invita a un proceso de estar in between. Y eso ya, ya trabajaban con género, ya con el cuerpo femenino, ya trabajaban drag queens y la política de género. Pero yo creo que da misma manera que el taller se solidificó con este punto de entrada de esa nueva generación, como que ayudó a coagular lo que ya estaba, porque fue ahí que a nosotros nos encantó ese espacio y ahí estéticamente empezamos a construir.

MCM – Pero también trajeron teoría, por qué todos tienen universidad y maestría... Entonces había más diálogo. Porque físicamente yo estaba trabajando sobre el cuerpo male/female, hombre/mujer, la sexualización, la objectification of the woman, la prostitución, la edad, todo eso. Pero teorizarlo, ellos trajeron mucho de eso y nos empujaban también, porque estaban en mundos, underground mundos, que de verdad no estábamos en estos mundos. Puedo decir

honestamente, Guillermo tiene colaboradores de todas las edades, pero así que nos sentábamos... Trabajamos con las drags y todo, pero no era así que nos sentábamos y charlábamos sobre teoría de drag queen y lo que está pasando under the world. Era más la estética que ellos nos trajeron... y el dolor, no? El abuso... Pero ya de verdad teorizar sobre eso, eso es lo que trajo Saúl, Dani, Daniel y Érika.

SGL – Si, pero era que ya había una base corporal. Ya había una base para nosotros poder continuar. Pero creo también que lo que aprendimos de esa primera generación es que todo permanece en el cuerpo. Podemos teorizarlo, podemos tener quizás un lenguaje más amplio para poder tener un diálogo y crosscontaminarnos en eso, pero ultimadamente creo que, en mi caso particular, siempre vi en Michele, en Guillermo, Roberto, en Violeta, que permanecían en el cuerpo. Que ultimadamente podemos pasar y teorizar y ser académicos, pero eso solamente... Se eso no llega a la piel y al cuerpo y se acciona, no vale nada para la performance que hacemos.

MCM – La manera que yo entiendo theory es en diálogo. Hablamos y nos podían decir cuentos y experiencias personales y las conexiones de los diferentes subcultural groups, the trans...

SGL – Es cuando ustedes introducen el concepto, y bueno, Guillermo lo continua de una manera muy fuerte, el embodying theory.

MCM – Yes, that's what we did!

SGL – Y eso nos sirvió a nosotros mismo, a nuestra generación. Ellos entraron con el cuerpo. Nosotros entramos, si con el cuerpo, pero también intelectualmente y con una estructura pedagógica. Y para mí, si, hubo un momento de conflicto, no? Guillermo y Michele “ay ya mucha teoría, ya cállate!” (risas). “Muy patafísico” decía, “Pero eso es súper patafísico, ya ponte a accionar!” (risas). Pero me ha hecho entender que a final de cuentas es el cuerpo, que si puedo teorizar y toda la cosa, pero soy capaz, a través de todas esas enseñanzas de poner todo eso al lado cuando es necesario, pues se no se encarna, se no se acciona, ya no tienen caso.

SP – Una teoría que se encarna, se no, no sirve...

SGL – Cuando yo entré a La Pocha yo quería teorizar, era mi primer año de mi tesis, de mi doctorado, no? Pero después entendí que a la goma! Hoy, ya al final de ese proceso de doctorado entiendo a través de La Pocha que no sirve de nada se no se encarna, que no interesa hacer teoría si no llega de alguna manera a encarnarse. Lo interesante es como nos balanceamos con lo de la escritura, por qué Guillermo, con toda su preparación en la filosofía de su trabajo escrito, poético también trae eso dentro de la Pocha pero cada integrante tiene

distinta voz, distinta forma de entrada a los textos, que es lo hermoso también. Yo entro con danza y teatro y busco la forma de cómo integrarlo, y toda nuestra historia encuentra una forma de usarse dentro de la pedagogía y del proceso creativo de La Pocha y eso es el hermoso también, por qué te empiezas a sentir como completo, no tienes que irte al ballet y a llenar las herramientas específicas del ballet, y después las herramientas específicas del teatro, y después te sales a la danza pos-moderna, y te sientes como en muchos cuartos, pero nunca tienes la cocina para ti, no? (risas). Vamos del cuarto al baño y a la sala, pero nunca vas a la cocina a cocinar con todo los ingredientes que son tus experiencias, no? Y es que la Pocha facilita eso.

MCM – Si, ha sido mi salvación. Quería... Yo me recuerdo de cuando me paso eso que estaba en el escenario en Sidney, Australia, era una performance de cinco horas y lo hicimos cuatro días. Y recuerdo estar en el escenario y vi a un señor que venía hacia mi muy prendido, no? Yo estaba desnuda, pintada de negro, y yo sentí lo que él sentía y lo paré con mis ojos, con mí “pa”. Y en ese momento me di cuenta que yo siento más presente y reaccionando de mi centro de mi cuerpo, como humana, do que en la vida real. Por qué en la vida real uno está siempre muy consciente de smiling, la gente: “cómo te sientes?”, “oh I’m fine”, you know, a pesar que te sientes mal. O como nos vemos... ya tenemos un lenguaje muy calculado, basado en cómo queremos que la gente nos interprete. Pero en performance, en ese trabajo uno tiene que estar absolutamente presente por qué, no solamente la manera que estamos trabajando con el cuerpo y todo eso, pero por qué el público tiene permiso de hacer lo que les da la gana, lo que en la vida real no tienen, you know, touch someone here [los senos], or here [el sexo], pero ahí, cualquier cosa! Entonces era... like “wow”... espero que en mi vida real pueda tener esa sensación y pueda andar por la vida de esta manera, por qué esto es lo más presente y lo más ground que he sentido en mi vida. A pesar que dicen que parecía un rave y todo, y gente que piensa que nos paramos ahí y hacemos lo que nos da las ganas, but actually, estamos super conectados!

SP – Podemos hablar un poco de los archivos [acervos de vestuarios]?

SGL – Si, podemos hablar un de nuestra personas, de que como las archivamos. Bueno, en mi caso, yo entre a La Pocha cuando las estructuras económicas habían colapsado, presupuestos se habían reducido, entonces nuestra creación de personas venía del self produce, cada uno producíamos nuestras personas, todo venía de nuestros propios recursos, pues ya los presupuestos habían cambiado, no? Entonces, había ciertos momentos, “se necesita esto para la performance”, pero eso es ya parte de un proceso de producción de un performances. Pero siempre empezábamos, o empezamos, la creación de personas desde cierto sostenimiento

propio. Entonces esa es la forma que yo dentro de La Pocha hago parte de mis personas y mi exploración personal. Y en algún momento se empiezan a transportar en maletas en aeropuertos y entonces te entra también la idea de “ok, tengo 23 kg, mi persona tiene que pesar hasta 23kg”.

SP – Veinte y dos, pues si llevas algo de ropa además del maguey! (risas).

SGL – Entonces, se vuelve hasta la conceptualización de que nuestras personas se informan de lo que podemos viajar! Porque antes en los vuelos podías llevar dos maletas y no te cobraban, el peso era 45kg por cada maleta. Con 23kg si quieres otra maleta, pagas cincuenta dólares. Entonces, voy con mi mochila para computadora y cositas personales, la de 10kg, con mi ropa y la maleta de 23kg con los props y todo. Entonces, las condiciones económicas de tour, que se han bajado, informan también nuestro... refleja en la estética. No quiero decir, en ningún momento que por la pobreza hacemos esta estética, que por la pobreza me alcanzó nada más para el maguey y el sombrero.

SP – Lo entiendo perfectamente.

SGL – Entonces, el Mariachi Zombi, que va hacer parte del museo [exposición en el MAM/CDMX] hace más de un año que hice Mariachi Zombi, mientras estaba desactivado, estaba en mi casa, en mi closet de props.

SP – Entonces, tienes un closet solo de props y vestuarios?

SGL – Tengo una bodeguita, parte de donde vivo, una bodeguita y ahí tengo mis cajas y mis cosas. Por qué, lo que aprendí de la Pocha y de Michele y del trabajo de todos ellos, es el reciclaje de imágenes y de elementos que se van transformando. Entonces yo tenía ya claro dentro del proceso pedagógico, que un día ese maguey, ese sombrero iba reaparecer en alguna versión de algo, iba cross, contaminar, polinizar con otra persona. Y es así que yo como a partir del 2014 cuando ya entro como co-member principal de La Pocha empecé a archivar mis propios props y, aun que ha están algunos viejitos, yo cuando tengo un poco de lana o hay algún gran para eso, sustituyo ese objeto, aunque no lo esté usando, en algún momento lo voy a necesitar. Y cuando me pidieron el Mariachi Zombi, yo tuve que ir a sacarlos, limpiarlos, protegerlos.

MCM – Siempre habíamos pagado nuestros propios props.

SP – Desde el principio?

MCM – Desde el principio. Pero, hubo un momento que la compañía estaba bien y que dijo, “bien, vamos ayudarlos, vamos darles dinero para comprar”. Pero eso también no funcionó bien por qué nos sentimos... “bueno, ahora es el prop de La Pocha? Do you take back to San Francisco o es mi prop?”. Yo misma dije eso, yo dije “bueno, pero si son nuestros props,

porque La Pocha los está pagando?”. Digamos, si hay presupuesto por qué una universidad nos dio extra, fantástico. Pero la compañía no debe sentir que eso es algo... Yo prefiero que usen el dinero para otra cosa, porque de alguna manera voy a quedarme, yo quiero quedarme con mis props! Eso es otra cosa que también me liberó mucho, es que en ese trabajo no es como el teatro, que hacemos diferentes personajes cada vez, todos son aspectos de nosotros mismo, de nuestro psych en conexión del todo, y que se va morfeando. Y se morfean dependiendo del tema, la situación o el país. Entonces, mi Chihchi Chicana Kali en un tiempo era Suni-kali, por qué lo hicimos en Noruega, y son los indígenas de allá. Y también nos prestan props, entonces bueno, yo fui como Chichi-kali a Norway y yo quería hacerla un Suni. Entonces los Sunis ahí, con quien estábamos trabajando, me prestaron unas botas indígenas. Entonces ese personaje morfeo pasado los países.

SGL – Pero eso ya no va más suceder, porque esas botas se quedaron allá, entonces esa versión 3.2 o 3.5 de esa persona quedó allá...

SP – Y las cosas que estaban en la galería [de la Raza]?

MCM – Son de Guillermo.

SP – Son todas de Guillermo, mis puntas estaban ahí, pero son todas de él!

SGL – Son las cosas de él, de su trabajo individual y las cosas que se ha generado de la Pocha, a términos de posters, material de publicidad...

SP – Y específicamente de props y vestuario, son de él?

MCM – De él. Cada uno de nosotros tenemos nuestros props.

SP – Claro, es todo muy personal, no es una compañía.

MCM – No.

SGL – No. Te escriben, “oye, tráete tus props del Mariachi Zombi”.

MCM – Cada uno de nosotros tenemos nuestro closet.

SGL – Es un archivo descentralizado, no?

SP – Y ustedes saben exactamente lo que tienen? Tienen algún registro?

MCM – No.

SGL – No.

MCM - Personalmente no, pero Guillermo está intentando hacer un registro.

SGL – Eso sería increíble, pero yo no tengo ni idea de cómo hacer un pinche registro de esas cosas! (risas)

SP – Se Alckmin me hubiera dado la beca, yo iría casa por casa, catalogaba uno por uno... (risas)

SGL – Pero es interesante que el archivo de La Pocha, hablando de La Pocha, es muy descentralizado en ese sentido. Los archivos de posters, de escritos de La Pocha todo se centraliza en San Francisco. Y ahora en la era digital, tenemos copias nosotros también, pero en papel están en San Francisco.

SP – Y de eso si hay un catálogo.

MCM – Si, hay catálogo.

SP – Interesante como a los vestuarios y a los props no son consideramos cómo documento histórico, no?

SGL – No... Como objetos...

SP – Como objetos, como parte del performance, como una cosa viva, útil, que se transforma...

SGL – Algo que informa el suceso histórico. [háblame más de esa idea, porfa!]

MCM – Y también quiero decir que me hace muy feliz tener mis propios props. Si, por qué como bailarina todo era de la compañía, solo las puntas eran nuestras.

SGL – Pero hubo un momento en La Pocha, creo que en Mexterminator, que muchos props se centralizaran en San Francisco, no?

MCM – Si, si, con Mexterminator sí.

SGL – Por qué The Mexterminator tuvo mucha producción de props chiquitos para el performance.

SP – Y creo que Temple of Confessions también, por qué tenían los altares, las fachadas...

SGL – Y tenían presupuesto para hacer props específicos.

SP – Y alguna vez La Pocha trabajo con vestuarista? Sé que trabajaron con designer de moda, pero y con vestuarista?

MCM – As veces en el taller alguien nos ayuda, como Ancel Cat acá.

SP – Pero nunca con alguien contratado?

MCM – Contratado no.

SGL – Siempre ha sido nuestro sueño...

SP – Si? Les parece?

[***]

SGL – Pero, mira, otro ejemplo. Estoy utilizando un nuevo prop para [inaldível], como tú lo sabes. Entonces, traigo un penacho de plumas con caracoles y una corona también. La forma que lo conseguí fue, lo vi en un aparador, pensé que era una cosa muy problemática de apropiación cultural, por qué era una joyería de joyas alemanas, Thomas Sabo. Y yo me sentí ofendido, un producto totalmente indígena, hecho una maravilla, hermoso! Y me empecé a

decir, me gustaría tenerlo, reapropiar lo apropiado y hacer uso de ellos en mis performances. Y me fui con esa cosa en el corazón y después en la noche dije, les voy a escribir y pedir la donación. Por qué siempre hay estos objetos que se tiran, por qué sirven de aparador, no estaban a la venta. Entonces escribí, somos la Pocha, soy yo, que trabajo con performance indígena, me considero persona indígena de esa parte, este es mi trabajo, aquí estas fotos, nos puede donar eso? Nunca dije que era problemático lo que estaban haciendo! (risas). Entonces, me escriben que desafortunadamente blá blá blá, pero que se me los quería, me los podían vender a precio de las tiendas, por qué tienen varias tiendas por el mundo y cada tienda tiene que comprar eso, que era el aparador de la moda de verano. Entonces, me mandan los precios y eran unos precios muy accesibles, por qué eran para las tiendas, entonces, me dieron el permiso de adquirirlos. Es parecido con el proceso de la vaca [utilizada en Adán y Eva en Tiempos de Guerra]. Vamos y rentamos la vaca, ya está muerta, ya va a la carnicería...

SP – Claro, por qué si no, que haces con media vaca?

MCM – Claro. Y después la regalamos a un pueblo.

SGL – La regalamos o continua su camino a la carnicería, pero el proceso de rastro a la carnicería, interrumpimos el proceso para jalarla algunas horas, hacemos el performance y regresan, no? Y ya, se regala, se dona a la comunidad o regresa a la carnicería. Entonces, en este momento interrumpí el uso económico, burdo, de esa apropiación y lo reclamo como un objeto performatico para ser utilizado en un proceso... en mi trabajo. Entonces, es un proceso muy interesante de obtener props.

MCM – Y hemos comprado de otros artistas, como ese del Cyber Violin, ese de cuero, lindo, una cosa con tubos. Y eso lo compré de un artista que estaba en el taller. Me hizo buen precio... Pero tuvo un incendio en mi casa y... se quemó todo mi vestuario...

SP – Eso se quemó?!

MCM – Se quemó... Eso hace muchos años...

SGL – Y hay intercambio entre artistas también. Llegamos al Oxxo, pero donde está la entrada?

SP – Aquí.

**Anexo 3 – Entrevista realizada con Saúl García Lopez em 05 de dezembro de 2017, na
Cidade do México.**

SP - Cuando participamos de talleres de la Pocha conocemos esta manera de crear, con instalaciones de vestuarios y props para construir imágenes sobre el cuerpo del otro. Todavía es una práctica en las creaciones del colectivo? O estuvo en un momento y ahora cada cual tiene sus caminos que se encuentran cuando se encuentran todos?

SGL – Yo creo que es muy importante identificar algo que es muy importante en los últimos cinco o seis años de La Pocha Nostra que es que el proceso de creación, de “ensayo” que La Pocha tiene y el taller están en una simbiosis. La Pocha, la forma que estamos creando en este momento ya no está separada en “a puertas cerradas La Pocha Nostra ensaya, genera material, lo presenta” y en otro cuarto, en otro tiempo, dos días antes, o tres días, o después, hay un taller de la Pocha y... ahora hay una crosspolinización y, realmente, una simbiosis entre los dos procesos. Entonces, ahora no hay un proceso separado del taller y de los miembros principales de la Pocha. Utilizamos los mismos formatos, utilizamos los mismos ejercicios, utilizamos la forma que implementamos la pedagogía y, de hecho, esto nos informa, nos inspira para crear nuevas personas, nuevas acciones, para darle nueva vida a imágenes que ya tenemos, enriquecer... Entonces, estamos también generando material conforme estamos enseñando, y la relación con nuestros participantes se vuelve un poco más horizontal por qué también con ellos nosotros aprendemos y nos inspiramos de sus procesos creativos o de sus imágenes finales. Y también nos informan, de alguna manera nos inspiran para implementarlo en nuestras personas y nuestras acciones. Entonces, si, todavía la pedagogía es una parte primordial de como la de la Pocha se acerca al performance. Ejercicios como la Poesía Etnográfica es un ejercicio muy importante para La Pocha, es fundacional, cimienta la consciencia de lo que es nuestro cuerpo físicamente, internamente y también su relación que tiene con respecto a cómo es leído por otros. Entonces te concientizas de todos los signos de tu cuerpo, internos y externos, te utilizar la vista hacia lo que tenemos en nuestro cuerpo, de integrar esto, es todavía fundamental. Sin este ejercicio a la pedagogía y a nuestro proceso creativo estaría faltando algo primordial, y no creo que es posible que nos saltemos ese proceso, esos ejercicios. Junto con el Aikido, el Indian Grasling con Personas, el Ranning Blind Creativo y los Jams Performáticos, no los podemos separar, son integrados.

Y hablando de props y vestuarios, de la misma manera que pedimos objetos para el taller, nosotros estamos constantemente buscando, vendo. Se torna un ejercicio diario para nosotros. Quizás, eso se torne una diferencia, para nosotros, para la tropa, para mí, estamos

constantemente buscando objetos interesantes. Por ejemplo, ayer, Guillermo fue a la farmacia y vio un objeto, que sabía para que era, lo vio y pensó que era un objeto para hacerse enemas, no? Y llegó, “mira, Saúl, te compré esto”, le pareció muy interesante. Lo acepté y le dije “no, Guillermo, que no sabes? Esto no es para enemas! Es para limpiarte la nariz y el oído!”. Y nos cotorreamos sobre el objeto usado para lo que es y sus usos como objeto sexual. Y hoy amanezco ya pensando que ese objeto es interesante, como lo voy a usar, que voy hacer con él, en que persona cabe... Entonces, esto es una forma, creamos día a día nuestro bando de objetos que, de alguna u otro manera, durante el “ensayo” o durante la vida diaria va encontrar su lugar.

Sobre como los colocamos en nuestros cuerpos. Yo, generalmente, creo un primarily look, un look primario que crease solo o con alguien. Es ponerte los objetos, sin pensar, utilizar tu propio cuerpo como un canvas, como un espacio de instalación...

SP – Claro, por ahí hay más consciencia, no? Que es distinto de estar empezando y que es mejor que mires primero en otra persona para ir entendiendo lo que estas creando.

SGL – Si, este proceso yo creo es práctica más que... A través de que practiques ese proceso, el proceso mental de que busca “que es eso, que significa lo que me puse ahorita”, el excitamiento de ponerte los objetos jugar con ellos y es muy intuitivo...como que se van encontrando, no? Como mencioné anteriormente, la pedagogía y aspecto creativo van simbióticamente, entonces van encontrando una simbiosis, empiezan a trabajar case al mismo tiempo. Y ahorita estamos racionalizando el proceso, pero cuando lo estamos haciendo, cuando lo estoy haciendo, creo no vamos realmente “a cabeza”, no? Después hay un escrutinio, “que es esta persona?” Una vez que ya se ha encontrado su cosmos. De este infinito, una vez que este look primario existe, va encontrando su órbita, su sistema solar... Y es un proceso muy interesante. El proceso de La Pocha es siempre muy interdependiente de los otros colegas, no es “ay, aquí está mi persona” ...

SP – Por más estén lejos, que no estén juntos. Y como se da eso?

SGL – Yo creo que hablo un poquito del primarily look y de ese proceso de buscar objetos. Entonces, en mi espacio, en mi casa, en mi sala, lo que sea, en el baño, empiezo a jugar con ellos y encuentro algo que me satisfaga. Entonces, voy al proceso de la Pocha, nos juntamos y entonces digo “esto es lo que he encontrado, hasta este momento”. Y entonces empezamos a jugar, un proceso colectivo de creación, como en el taller, haciendo Aikido, haciendo ejercicios de Indian Grasling, corriendo solos, haciendo en la oscuridad, pero ya con nuestros looks...

SP – Ya con esto en el cuerpo...

SGL - Buscando, generando. Entonces yo voy con alguien y descubrimos una propuesta que Michele Ceballo nos traiga, y yo mi propuesta, primarily look, y nos ponemos, a través de los ejercicios, a buscar su propio cosmos, su propia cosmología y al mismo tiempo estar escribiendo acciones que creamos que son potentes, o imágenes. Exactamente como en el taller. Con la consciencia de que no es “nada más algo que te pones encima”, lo que exactamente en el taller promovemos, que son extensiones de tu cuerpo, son extensiones que vienen desde tu cuerpo, no son objetos tradicionales de teatro, que es utilizado para algo, es parte de tu cuerpo. Ese es el objetivo, que sean parte de tu cuerpo.

Y eso es así como lo hacemos... o yo. Por qué yo hablo por mí en el contexto de esa conversación, no? Es que viendo lo que generalmente pasa, esa es mi posicionalidad, hablando de Pocha es lo que generalmente pasa y lo que percibo, veo. Pero, también hablando de lo que es para mí. Y Guillermo, dentro de ese contexto, tiene su propia posicionalidad. Michele... etc. Entonces, cuando hablo de Pocha no quiero decir que conozco el trabajo individual de Guillermo y Michele... Ellos mismos pueden hablar ellos mismos con respecto a eso. Pero sí, puedo hablar de lo que observo en general.

SP – Buenísimo! Se me pudieras hablar más específicamente del Mariachi de Culiacán y de Mapa/Corpo. Que hiciste una nueva versión... Hay varias, no?

SGL – Ha tenido bastantes encarnaciones. Esta imagen de Mapa/Corpo es una imagen que adiciona al imaginario, al archivo vivo de la Pocha Nostra... pues yo creo que desde de antes de 2000.

SP – Desde antes de las torres, antes de 2001?

SGL – Yo creo que las ideas se encontraron su espacio después de 9/11, de las torres gemelas. La primera encarnación fue a través de muchos cuerpos, de distintos cuerpos y, de alguna manera, se estabilizó en los cuerpos de Violeta [Luna] y as veces de Juan [Ybarra]. Y la primera encarnación fue la inserción de agujas con naciones.

SP- Con banderas, no?

SGL - Si, como una forma de cruzar fronteras, de romper las fronteras entre naciones, obviamente informado por todo lo que estaba sucediendo después de las políticas de Bush, anti migratorias, y ese cerrar fronteras entre el mundo islámico y el west e etc. La demonización del otro a través de la retórica nacionalista. De ahí, cambió... quedó parado por un tiempo y después cuando y entre a la Pocha, la retome.

SP – Tu planteaste de retomarla?

SGL – Si, yo planteo de retomarla ahora en el contexto del crimen organizado en México, de la violencia generalizada, entonces se volvió una imagen sobre violencia, sobre el cuerpo aviolentado, el cuerpo que está viviendo estas guerras...

SP – Yo vi la de la violencia de las multinacionales, en Santos, no?

SGL – Esa es la siguiente encarnación! Después de esa. Hice el tour en México con banderas de carteles...

SP – Hiciste eso?! Que bueno que estás aquí...

SGL – Todavía! (risas) Si, mis visitas... mis encuentros cercanos con la mafia... Como Guillermo los ha tenido, yo los he tenido también... Así, súper pesados, he? Pero bueno, utilizaba las agujas... o los estados violentados... Entonces era un híbrido entre naciones y violencia. Carteles, estados rojos. Era un mapa rojo de la violencia que ha generado la guerra contra las drogas en México, pero también de naciones que estaban en guerra, o ciudades. Y, inevitablemente, en esta transición se volvió mucho más relevante para Latinoamérica... y si es relevante para EUA e Canadá, pero todavía no pueden cruzar la distancia, por qué no entiende lo que es la violencia general causada por las drogas, o por la pobreza... hay una distancia ahí. Entonces, inevitablemente, buscando “quien genera violencia?”, nos llevó a las corporaciones, a la violencia perpetuada por las corporaciones alrededor del mundo, la transnacionalización de las corporaciones, de las empresas globales, ha facilitado que, de alguna manera, que el sentido de nación se desestabilice. El profit, la ganancia, es más fuerte que mantener un imaginario de nación, ya todos saben, son como entidades fantasmas de la nación, que están deambulando por ahí, son como zombis... Chevrolet, General Motors son norteamericanas, pero su modus operandi no tiene nada que ver con la nación. El profit, la ganancia, eso es su nación, la ganancia... Cuando les conviene sacan los impuestos del país, o se ponen a chillar “somos norteamericanos”, “es una empresa norteamericana, ayúdenos”, explotan el orgullo nacional para seguir ganando profit. Entonces, eso nos llevó a esa violencia, y presentando esa imagen más y más en Europa, nos llevó al camino de hacer con transnacionales. Entonces, yo deje descansar esa imagen, ya me pase otras cosas, a otras imágenes. Entra Bali [Balitronica Gómez], que tiene una relación muy problemática con su trabajo anterior con las rightech en San Francisco, Silicon Vale, trabajaba ahí y vio unas cosas súper problemáticas... Ella puede hablar de su experiencia con eso. La consecuencia fue que, en el proceso de ella retomar esa imagen de donde la deje, empezó a mezclar empresas hightech, como google, como esto, como esto [nuestro celulares].

SP – Claro, ahí toca en eso de la gentrificación de San Francisco, de la llegada de estas empresas y en todo lo cambia en la ciudad.

SGL – Exacto, entonces, volvió una imagen de gentrificación y de corporaciones de la tecnología y se transformó en X- Machina, otra versión de Mapa/Corpo. Y es la última encarnación que Bali está generando. Sin embargo, toda la historia de esa imagen, todo el archivo viviente de esta imagen está presente. Y eso es lo fascinante de como trabajamos, a veces generas material nuevo, pero también estamos constantemente reinventándolo.

SP – Y no es que están recalentando, se transforma, no? La temática ahí, la violencia, sigue, pero con otra cara.

SGL – Y donde se quedó la imagen me sirvió de inspiración, de conexión para yo usarla para algo más, que a mí me interesaba... No es que se haya cortado...

SP – Que vas para el Hombre Maíz? Para mí es muy claro...

SGL – Si, si. Pero el Hombre Maíz es nueva, es inspirada en la preparación y en aspecto ritual del cuerpo ilustrado [escrituras sobre el cuerpo] y del Mapa/Corpo, en términos de cómo se presenta y el ritual que envuelve, pero es totalmente nueva en materiales, en lo que dice...

SP – Si! Pero veo la trayectoria...

SGL – Es la primera encarnación del Hombre Maíz en el archivo viviente de La Pocha Nostra...

SP – Antes de seguirnos con este, tengo una última pregunta: siempre hiciste Mapa/Corpo con el Mariachi Zombi?

SGL – No siempre. Hice Mapa/Corpo en México y EUA... un híbrido también, no? Lo hice a veces simplemente como cuerpo y después lo hice usando el Mariachi Zombi. O sea, el Mariachi Zombi tenía la acupuntura. Así lo viste en Brasil, no? Y estuve jugado con el cuerpo desnudo u con el Mariachi.

SP – Y el Mariachi Zombi... Por una cuestión de fechas, por qué vi ayer en el museo, está la fecha de 2010 y tu ingresaste a la Pocha en 2011, no?

SGL – No... Está la fecha mal... Está la fecha mal ahí?!

(corte)

SGL – Hubo autocensura! (risas) Bueno, yo entro a la Pocha, oficialmente en 2013... En finales de 2012 entro como miembro principal, en 2012 tenemos una residencia en Oaxaca, solamente la Pocha. Y es cuando traje materiales y objetos para ver y crear mi primer persona ya como co-member. Y fue un proceso muy difícil, no sabía qué hacer, estaba nervioso, imagínate trabajar a mismo nivel... Estaba Dani, estaba Michele, estaba Roberto, Guillermo, estaba Érika. Ellos ya tenían una persona, yo estaba... nada... entonces traje cosas, a experimentar. Traje dos personas, una que va resurgir pronto, persona que ha sido muy

importante para mí, fue Tri spirits – new narco, que es una persona que tiene una faja, pelo largo, fuma meth, una pipa de meta, la droga más barata de calle...

SP- Si, esa súper sintética

SGL – Sintética y toda la cosa. Y tiene esa pipa y todo un arreglo aquí [genitales] de balines, ciborg. Y es indígena, un cuerpo indígena corrompido por la historia, corrompido por la droga, corrompido por homosexual, corrompido totalmente, si? Y tenía su transformación a la Santa Muerte. Entonces, yo llegué con ese y lo hice como te he contado recientemente, en mi cuarto, blablablá, había tomado dos cursos con la Pocha, entonces ya estaba generando cosas... Pero el Mariachi Zombi, estaba viendo, estaba en aquél lugar, estaba en Oaxaca, lleno de cactus... y me llegó una crisis, “no sé que estoy haciendo y ahhh... no...”. Y me salí a caminar en un cerro y vi los magueyes... y empecé a cortar las plantas de maguey... y las llevé. Y entonces empecé a ponerlos.

SP – La primera vez que creaste fue con reales?

SGL – Con reales, le corte las puntitas, las espinas... y lo encontré! No sé cómo le hice, buscas los materiales aquí y allá... buscas una cinta y un cordón y ya... Este proceso estaba sucediendo y Guillermo me dice “eso se ve como un zombi”, y eso se ve como aquello, y empecé a poner el blanco, entonces el trabajo comunitario empezó a dar ... Hablando de mariachi zombi... [nos asfixiamos con el olor del chile]. Que alegoría eso! (risas) Eso pasa por algo! Y así fue como esa imagen surgió, no? Y a través de la refinación, ya estaba abierto el ambiente, encontrar objetos, todo se vuelve un banco arqueológico de objetos, y la retroalimentación de Guillermo. Primera encarnación era cuerpo blanco, sin botas, descalzo, el maguey, un sombrero y un látigo. Esa primera encarnación, y ya después que empezó el asunto yo “ya sé de lo que se trata eso”, y empecé a buscar unas botas. Se me había interesado la cultura Tribal. En el norte de México, cerca de Monterrey, Sonora, Nuevo León y Sinaloa, ahí en esta intersección, los indígenas urbanos, indígenas que migran a centros urbanos cercanos, como los de Monterrey, de Chihuahua, Culiacán, traen su música y empiezan una fusión con los jóvenes urbanos de las clases trabajadoras y ahí empieza es fusión, empieza a fusionar, se empiezan a encontrar y lo primal es la música, la música tribal de esa época y la quebradita o la música norteña tradicional y comercial de la zona, desde Los Tigres de Norte, la Banda Sinaloense, ya más contemporánea y popular, más los sonidos electrónicos, los sonidos de la cultura electrónica. Y ya había una mezcla de la electrónica y la norteña, la música popular, y entonces encuentra una fusión de la música indígena y de ahí a crear la música tribal. Entonces de ahí empieza a convertir en una expresión urbana. Y no sé exactamente como estas botas surgieron, pero es una sociedad que usa botas ahí...

SP – Y las botas son súper fálicas, ultra machos.

SGL – Súper fálicas y puntiagudas. Todo un imaginario, no sé exactamente, pero creo que es una exageración de todo eso, como una respuesta de afirmar su propio machismo u de construirlo, no? No lo sé... o es mi proyección sobre eso. Pero empezó a renegarse botas cada vez más sofisticadas, más sofisticadas y entonces yo la tomé. Y es ahí donde se convierte en el Mariachi Zombi de Culiacán. Por qué Culiacán es capital de drogas, capital de Sinaloa, pero también por qué pertenece a ese círculo de la cultura tribal... Y compré las botas online, en internet, les busqué un modelo interesante... y también, cuando escogí rojo completó... Tengo verde aquí [genitales], blanco aquí [cuerpo] y tengo rojo, los colores de la nación [mexicana]. Es así como encontré esa persona que se ha vuelto súper importante en mi historia con la Pocha.

SP – Es increíble... Bien, seguimos. Mira, o vamos a Robot Proletarian o al Hombre Maíz, que quieres, Saúl?

SGL – Robot Proletarian yo agarré la colita... Robot Proletarian se utilizó como templete para Corpo Insurrecto.

SP – Como que es la base para ...

SGL – El primer performance que la nueva generación de Pocha influenció directamente en su creación.

SP – Tu, Dani, Érica, Daniel...

SGL – Daniel no. Es después y tiene una pasada súper rápida. Y Robot Proletarian era una serie de ciborgs y de personas inspiradas en esa cultura, como agentes sociales. Pero Corpo Ilícito, en San Francisco, en el SOMArts, que fue el primero mega proyecto que llegué a la Pocha y que se convirtió en el cierre de los mega proyectos que hablábamos con Michele, estaba también influenciado mucho por los Robots Proletarian. Yo también me inflencie mucho para crear Tri Spirits-Neonarco persona. Entonces, ahí fue donde me toco así la cola, la colita...

SP – En Cuerpo Insurrecto es donde están todos ustedes, no?

SGL – De Cuerpo Insurrecto después se hace Oroborus.

SP – Que fue a São Paulo, al TUSP

SGL – Si, sin Guillermo. Y ahorita es X-Machina y [inaldível] híbrido entre Uroborus. Esas imágenes que volvieron archivo entonces, estamos en un proceso de Uroborus [inaldível], va reemerger a lo va a ser 20/18. Y terminamos el esqueleto de lo que va a ser el nuevo. Es un archivo viviente en forma de performance. Una lista de 20 imágenes que tenemos, nuevas y viejas etc. En ves en mandar un performance, mandamos al curador que seleccione de todas

esas imágenes y conformamos el performance juntos, en colaboración. Entonces ya se vuelve involucrar al curador, involucrar eso, cada nación es distinta, incluir la política de cada lugar... Y pueden juntar las imágenes, pueden escoger el Hombre Maíz junto con la Escuela de Arte, que tenemos Michele, yo y Guillermo, por ejemplo, que es un texto poético bien venenoso en contra del arte formal. Entonces ellos pueden cut and paste, case case como nosotros creamos nuestros performances en algún momento. Entonces esto es lo que se viene procesando, el próximo formato.

SP – Y volviendo a Corpo Insurrecto. Está Michele ahí también junto?

SGL – En Corpo Insurrecto estuvo Roberto, estuvo Michele, estuve yo, Guillermo, Dani y Érika ...

SP – Bueno, me cuentas del Hombre Maíz?

SGL – Que quieres saber? El concepto por detrás?

SP – Capítulos atrás hablábamos de como Mapa/Corpo fue influyente en esta imagen...

SGL – Bueno, mencione hace rato como esa imagen fue inspirada por las series de cuerpos rituales como el ataúd, que Guillermo hace; la acupuntura de Mapa/Corpo con las diferentes encarnaciones que ya hablamos; el Cuerpo Ilustrado también sigue el mismo formato. Entonces, me inspiré en ellos y ya eran dos cosas: yo quería hacer algo con maíz y me inspire mucho en Cesar Martínez que hace Gourmet, el performance, que cubre cuerpos con jamón o con esto... Y después invita a la gente, le sirva a la gente del cuerpo. O hace gelatinas humanas! O hace pasteles humanos! O un pastel en forma de dólar, y estas comiendo el dólar! Me fascina su trabajo, entonces también una manera de homenaje, por la admiración por el trabajo que él hace. Y quería hacer algo con maíz, no? Y me encanta esa imagen del dios de las artes, deviant artists, es como los artistas no convencionales, rasposos, desviados... Que no son conformes, no son de las formas establecidas. Y es también el dios del maíz, entonces me gusta esta teoría. Entonces combinamos las dos y me acuerdo que Guillermo me dijo, “se vas hacer algo de maíz así, pues ahorita el momento de la comida transgénica”...

SP – Hay aquí la mitología de que somos hechos de maíz y no de barro, no?

SGL – Así es, y no de barro. Entonces en su reencarnación... De hecho lo decimos en el texto introductorio de Xochipilli “vuelve el dios del maíz”, que es parte también de la mitología indígena de estas áreas, “los dioses vuelven” y son duales o varias dimensiones de identidad. En ese caso es artista, pero también de maíz, es también guerrero, es también de la

fecundación. Todos estos elementos y sus reencarnaciones. Así también como un poco producimos en la Pocha.

La hice primero con pegamento para una sesión de fotos, surgió en el estudio de la Pocha en la Ciudad de México. Yo tenía esa obsesión de convertirme de puro maíz, un ciborg de maíz. Y mi Michele me ayudo, Guillermo me ayudo y de ahí salió esta idea del maíz transgénico. Ya no existe más maíz puro, no? Ya tiene que reencarnar en un maíz genéticamente alterado por el hombre, y es ahí su canal de regreso. Y después con el tiempo se me ocurrió de hacer eso de edible performance, performance que se come. Y yo no quiero servir, quiero que me coman. Una obsesión que ha tenido y que es lo que yo llamo performance caníbal, canibalismo como performance. Yo no digo que lo inventé, hay gente que ha hecho trabajos similares en torno de esa idea, no de canibalismo. Entonces ahí yo entre al canibalismo como performance y como una acción de sacrificio, psico-mágico y de exorcismo también. Y a Guillermo le encantó la idea de que me comerán. Entonces ahí vino el recto de saber que maíz, por estos secos no se comen, te parten los dientes.

[Se me acabó la pinche batería de la cámara...]

Apuntes sobre Adán y Eva en tiempos de guerra:

Está en conexión con el archivo viviente de la Pocha sobre uso de animales en escena.

Trata de la violencia, de cuerpos desmembrados por la violencia.

Ética de la vaca. Romper con el rastro (madatero).

Alquiler de una vaca, necesidades prácticas: un auto con freezer, solo puede estar dos horas fuera del refrigerador. Hay que acostarse en la carne helada.

La performance empieza con la búsqueda de la vaca, la conversación y negociación con el carnicero. Involucra el carnicero: algunos liman los huesos; fueron ellos que enseñaran a manosear, a limpiar la carne para acostarse. Los carniceros son invitados especiales de los performances y son los curadores finales del imagen: acomodan las patas, la cabeza, dan la última limada en algún hueso. Es una curación performática vernacular [a língua própria de um país ou de uma região; língua nacional, idioma vernáculo].

Vaca – simbolismos

muerta: mutilados/desaparecidos

viva: da la leche y la carne que todos comemos.

Un carnicero sugirió cerdos: case tan grande y por la mitad del precio

Cerdo – simbolismos

Abusador, político, animal europeo blanco en las Américas x cuerpo indígena Saul - cuerpo sobreviviente de violencias

Animal europeo que comió toda la vegetación de América.

Exorcismo anti-colonialismo

Deja fuerte olor a sebo en el cuerpo, pero piel de bebito...

Anexo 4 – Entrevista con Guillermo Gómez-Peña e Balitronica Gómez na Cidade do México, 10 de diciembre de 2017.

Sandra Pestana - Como creas hoy, en 2017 tus imágenes/personas?

Gómez-Peña – Cuando yo cumplí 50 años, descubrí que tenía un repertorio enorme de personajes, de propuestas, de vestuario, de imágenes, de acciones que yo podía empezar a re-escenificar, hacer un scratch and mix, una combinación. Entonces lo que hice fue empezar a jugar con mi archivo viviente, empecé a revisar mis archivos de los últimos treinta años y empecé a crear pastiches de personajes históricos. De pronto personajes como el Border Brujo, el Quebradito, El Mextaminator y el Chamán Travesti empezaron a hibridizarse y yo los retitulaba. Y, claro, el contexto y el significado del nuevo performance se referían a la contemporaneidad. Entonces yo diría que mis últimos diez o doce años han sido un scratch and mix, un sampling de mi living archive, mi archivo viviente. Esta estrategia la comparto con Michele [Ceballos Michot], miembro fundadora del colectivo...A diferencia de los nuevos integrantes de la Pocha, que han trabajado personajes nuevos, y acciones nuevas.

SP – Y estás siempre buscando nuevas cosas, nuevos props, vestuarios, o estás más trabajando con tu acervo?

GP –Ambos procesos acontecen en simultaneidad. Un performer nunca termina de completarse. En la cotidianeidad estamos continuamente buscando objetos y retazos de vestuario para integrarlos a nuestra próxima obra. Ayer a la noche tuvimos una reunión con nuestros colaboradores locales. Ellos trajeron objetos nuevos a la casa y nosotros introducimos objetos que hemos encontrado en las últimas tres semanas....También sucede que perdemos objetos en la gira, que nos roban objetos en las fiestas, que destruimos objetos en las performances y tenemos que reemplazarlos y cuando los reemplazamos lo hacemos con objetos no idénticos, pero equivalentes.. Por ejemplo, mis penachos...

SP – Aquél rojo?

GP – Cierto: El penacho rojo amazónico, que me regaló un chamán brasileiro de Amazonia. En un proyecto de La Pocha Nostra lo intercambié con otro penacho que le pertenecía a Dani d'Emília. En otra ocasión una de las integrantes originales de Pussy Riot quería otro penacho mío, y yo se lo cambié por una máscara original de Pusy Riot, que eventualmente Balitronica utilizó. Recuerdo que en un taller en Lima, un participante me robo un objeto muypreciado. Al día siguiente hicimos una convocatoria al taller, “alguien se robó mi pectoral. No nos preocupa. Solo queremos que lo reemplace con algún objeto igualmente simbólico y que

tenga la misma carga política y cultural”. Al día siguiente apareció misteriosamente un pectoral muy hermosos. O sea que, también el vestuario es un archivo viviente.

Los vestuarios y objetos que exhibimos en el MAM son aquellos que sobrevivieron en buenas condiciones a las contingencias de la gira; objetos y vestuarios que le pertenecieron al Border Brujo, el Quebradito, la Macho Power, el Mariachi Zombi de Culiacán, etc. (Balitronica entra a la conversacion)

GGP: Balitronica, cuantos trajes ha tenido el Phantom Mariachi?

Balitronica Gómez – Catsuits? Four at least.

GP – And how many looks?

BG – Two.

GP – De pronto nos roban un sombrero y lo reemplazamos, o se le rompe el traje...

BG – The only thing that’s original is the jacket.

GP –Lo único original que permanece del Phantom Mariachi es la jaqueta queer de un mariachi, que lo mandamos hacer en Tijuana y que hemos logrado conservar. Entonces, claro... Los vestuarios tienen un destino parecido a los archivos vivientes de La Pocha, no?

SP – Se van transformando, no?

GP – Se van desgastando, se van rompiendo, van desapareciendo, se van reemplazando, y sucede que algunos se conservan, no? Por ejemplo, el penacho de Naftzteca, todavía conservo el original en San Francisco.

SP – Y quién lo hizo? Tú lo hiciste?

GP – Yo lo hice.

SP – Y esa pechera que desapareció? Es aquella azul? [que utilizó con Coco Fusco en Tow Amerindians...]

GP – Exacto. Pero, por ejemplo, tengo tres pecheras que me han regalado indígenas norteamericanos que todavía conservo.

SP – Que son las blancas...

GP - Las pecheras blancas de hueso, que todavía las conservo, pero todavía no puedo utilizarlas, porque están tan frágiles, estuvieron de gira por tantos países, por tantos meses que terminaron deshiliándose. Entonces tengo que contratar a un costume designer para que me las puedan rearmar, para poder reutilizarlas. Entonces es un proceso continuo, no?

Ahora, tengo un personaje nuevo, que yo diría que ha sido desarrollado en los últimos cinco años, que es este personaje que es un chaman queer que utiliza una camiseta de policía. Es un intento por queering authority, you now? Hacer un acto de queering a la autoridad, que

comencé en Polonia hace cinco años, que desarrollé en Brasil y que ahora es un personaje integral...

SP – Si, me acuerdo, así te conocí en Brasil...

GP – Una camiseta, tan top, donde dice “pólicia”

SP – Si, en portugués

GP – Que tiene un kilt escocés, gótico mariachi y que tiene unas zapatillas de tacón alto o botas norteñas. Y con ese personaje utilizo dos penachos o un penacho amazónico o un de conchero - danzante azteca mexicano, no? O hasta as veces un sombrero vaquero. Esta ha sido mi última versión de Chaman in Drag.

SP – Empezaste con Mapa/Corpo, no? Que más o menos fui ubicando ahí en las imágenes...

GP – Con Mapa/Corpo... Comencé un poquito antes, con esa ópera en San Antonio, Texas, que se llamaba EPCOT Texas , que era una ópera sobre el Alamo, e fue donde estrene mi primer Chamán in Drag, a principios del año dos mil. Y claro, ese Chamán in Drag se fue transformando en veinte, veinte cinco versiones y sigo encontrando en la cotidianeidad cosas...

DJ Ricardiaco – Tropicalizandolo, no?

GP – Pero es un tropicalismo urbano que ustedes los brasileiros entienden muy bien, no? Que México y Brasil comparten muy bien. Es un tropicalismo imaginario...

SP – Si, totalmente inventado...

GP – De asfalto! Rodeado por rascacielos, rodeado por rock and roll, no? El tropicalismo urbano de Chico Science, que también existen versiones mexicanas y que ha afectado mucho a la tropa [La Pocha Nostra].

SP – Bueno, ya me hablaste un poquito de las cosas que están en San Francisco, pero me preocupa mucho estas cosas. Que más hay ahí? En que condiciones están?

GP – Bueno, es terrible lo que nos sucedió, como tú sabes, hace dos años nos desalojaron del estudio de La Pocha Nostra en el barrio La Mission, en San Francisco, donde llevábamos diez años. Teníamos un espacio de ensayo, de archivos, una oficina y un espacio para encubar proyectos en proceso. Y cuando fuimos desalojados descubrimos que no podíamos encontrar un espacio equivalente en San Francisco, por los precios exageradamente altos provocados por la gentrificación. Entonces decidimos llevar todos los archivos. Los dividimos en dos, los archivos más preciados los llevamos a nuestra casa, al loft que tenemos Balitronica y yo en La Mission, y los archivos que tenía múltiples los llevamos a un edificio muy grande, que hospeda archivos de artistas, y rentamos un espacio. Estos archivos están totalmente inactivos, son inaccesibles, tienes que pedir permiso con anticipación para tener acceso a ellos. Y los

archivos que están en nuestra casa, también, de alguna manera, son archivos inertes, porque simplemente no tenemos el personal ni el presupuesto para poder activarlo. Lo que tu viste en el MAM te digo es 1/100 parte de lo que tenemos en los archivos de San Francisco.

SP – Porque no hay más [vestuarios en la expo]?

GP - Aquí en México tenemos el 30% de los archivos, que están en una bodega atrás de mi estudio, te la voy a mostrar. Y el problema que hemos tenido, todos los archivistas mexicanos dispuestos a trabajar con nosotros, nos exigen pago, entonces yo ahorita con esta beca que me acabo de ganar, voy a tratar de buscar maneras indirectas para contratar a una archivista chilena, Julia Antivilo, que vivó muchos años en mi casa y que tiene familiaridad con mis archivos, para que pueda taxonomizarlos, estructurarlos. Y hay un museo en México que es el MUAC, que está interesado en comprarlos. Pero, claro me los quiere comprar a precios... en pesos... Y lo que estoy intentando negociar con ellos es que me compren uno de múltiples. Entonces, en fines de 2018 el MUAC tendría un mini archivo con un de múltiples que comprenden mi archivo mexicano. Que es un archivo de que va de 1970 a 1990.

SP – Pero comprarían algo de vestuario?

GP – No... Archivos que representan documentos, cartas, videos, libros, revistas, folletos, posters y diarios que están hospedados en mi estudio en México. El archivo principal, que son 2/3 del archivo, está en ese momento en dos espacios en San Francisco, en mi casa y en el Minnesota Street Project, y yo creo que nos va a llevar dos o tres años revisarlo, organizarlo, taxonomizarlo, inventariarlo y, eventualmente decidir qué hacer con él... Y claro... es un problema ético, los coleccionistas privados pagan más, pero se convierte en un archivo privado, no me interesa. Los coleccionistas públicos, que son universidades, pagan mucho menos, pero le dan acceso a mucho más gentes. El Instituto Hemisférico de Performance y Política, tiene ahorita, por ejemplo, el 50% de mis archivos en video digitalizados en NY. Fue un proceso de cuatro años y tenemos, yo creo, que entre doscientos a trescientos videos digitalizados por el Instituto Hemisférico de Performance y Política. Los archivos en audio están en internet, yo diría que 50% de mis archivos de audio en internet y pueden ser accesados por la antigua página de La Pocha y los archivos contemporáneos en audio los está archivando el DJ Ricardiaco. Ricardiaco debe tener, yo diría, entre cuarenta y cincuenta textos gravados e intervenidos por músicos de los últimos diez años. Entonces, claro... como lograr centralizar esto? Cuando por una parte soy un artista interdisciplinado... interdisciplinario... Y por otra parte, vivo en dos países.

Existe, yo diría, un 25% de mis archivos que se pueden acceder online, tenemos una página que se llama the pocha guide online , que es el trabajo de Emma Tramposch, lar

archivista de Nueva Zelanda, que es historiadora de arte y que trabaja con nosotros en San Francisco. Es un proyecto de ocho años, en que ya puedes encontrar fotografías, videos, audioarte, textos escritos, proyectos de cyber arte, películas.

Ahora, están también los archivos perdidos, es un tema que a mí me interesa mucho. Cada vez que cambias de casa, de país, de amante, de pareja... dejas archivos. Cada vez que la Pocha Nostra se presenta en el extranjero hay cinco videastas, y solamente tú tienes acceso a uno... Cada vez que La Pocha hace un fotoperformance, hay tres fotógrafos, y solamente tenemos acceso a uno... Están todos estos otros archivos de la historia de La Pocha que requieren de un historiador o de un investigador que pase tres o cuatro años que pase hablando por teléfono, o por Facebook, o por email a toda esa gente tiene archivos inertes, archivos muertos, en sus casa. Entonces, por ejemplo, ahorita estamos por una película, un documental sobre La Pocha Nostra, la directora me dice, "Gómez-Peña, dame veinte correos electrónicos de cineastas y video artistas que han registrado el trabajo de La Pocha en los últimos veinte años". Claro, yo le paso la lista, ella les escribe y les contestan cinco. Y los otros quince están en otro planeta, en otro proyecto o simplemente quieren dos mil dólares por el material... Y como no tenemos el presupuesto de HBO o de CNN, no podemos pagarlo... Entonces, nos estamos conformando con ese pequeño porcentaje de cineastas que están dispuestos a regalarnos archivos de registros visuales de La Pocha Nostra de los últimos veinte años. Es bastante complicado, no?

SP – Sí, es bastante... y si con estas cosas ya es bastante complicado, con los vestuarios aún más...

GP – Esto es un problema que tenemos todos los artistas de performance latinoamericanos, que las instituciones son insensibles a nuestros archivos. A las instituciones no les interesa las otras historias del arte, preservar, hacer la crónica, documentar, apoyar las otras historias del arte contemporáneo. Entonces, como yo escribí en el Manifiesto por el Arte de Performance, los archivos de los performers latinoamericanos están hospedados en los closets, y en contadísimas excepciones, se pueden exhibir en público. En México, yo diría, que solamente el archivo de Felipe Ehrenberg y un porcentaje mínimo de mi archivo fueron exhibidos en un museo de importancia.

SP – Y así mismo, en una expo como esa no había personal o estructura para exhibir los vestuarios...

GP – No.

SP – Pues que ahí estuve yo, con alquilo, no?

GP – Pues que así fue todo, no? El museo no estaba preparado para contener un performer. Entonces, cuando llegaron los vestuarios si no hubiera sido por la gracia, la ternura y la dedicación no se hubieran exhibido correctamente mis pocos vestuarios que se exhibieron, que fueron cuatro. Y esto es un ejemplo de lo que tú viviste en carne propia del desinterés absoluto que existe por parte las instituciones...

SP – O del despreparo...

GP – De la falta de preparación curatorial para contener el mundo de un performancero en un museo, no? Una de las personas que me interesara que entrevistaras cuando regreses a México es Maria Eugenia Chelet, que es una de las pioneras del feminismo en el performance mexicano, tiene ahorita setenta y tantos años, y ella por ejemplo, ha logrado archivar muy bien sus vestuarios de los últimos treinta y tantos años. Pero como que ella trabaja mucho personajes autobiográficos, ha tenido la consciencia par archivarlos de una manera mucho más meticulosa que yo. Porque yo no trabajo personajes autobiográficos, trabajo personajes simbólicos, arquetípicos y híbridos que pueden irse transformando a lo largo de los años, no? Antier regalé mi primer sombrero de mariachi, que heredé de mi padre, a Saúl [Garcia Lopez], antes de que se fuera...

SP – Que lindo...

GP – Verdad? E a cambio, Saúl me regalo un objeto. Entonces, por ejemplo, yo ya perdí ese sombrero, pero ya gané un objeto... Me explico, no? Y así van las cosas...

SP – Me gustaría que me hablaras un poquito de tus tatuajes...

GP – Tengo un texto que te voy mandar, que es la historia de mis tatuajes, que capaz que entra en mi próxima antología The Tatoon Brown Body...

SP – Porque, yo ya tenía creado una fantasía con la pechera azul... Voy haciendo mis conexiones, no? Voy mirando los registros y... ya no sé más la pechera... que pasó? Se perdió? Se convirtió en el tatuaje?

GP – Claro, claro

SP – No, el tiempo pasa y... ya no recitabas más de eso, lo que ese objeto fue un día ya está en tu cuerpo...

GP – A mí se me hace una lectura muy apropiada. A diferencia de otros artistas, yo he escogido tatuarme graficas que representan momentos simbólicos en mi vida y en mi biografía personal y por eso mi tatuaje ha ido creciendo lentamente a lo largo de los años. Es un proyecto de body art que lleva treinta y cinco años.

SP – Cuando hiciste la primera? En 95?

GP – En 1993, 1992... Y ahorita estoy tatuando el rostro de mi madre en mi espalda. Yo todavía no la he visto. Es un diseño que hizo mi madre, una colaboración. Mi madre escogía la fotografía y el texto y se la mandaba a mi tatoadora, que la reinterpretava y me la inscribí en la espalda y yo no puedo verlo hasta que no termine... Este es el primer borrador. Yo creo que hasta fines de 2018 lo voy a tener completo. Y así, con esta lentitud, cada tatuaje de mi cuerpo ha sido conceptualizado con base en algún cambio paradigmático de mi vida y, claro, está totalmente conectado con mi vestuario, con mi biografía performática y, también, con mis cambios existenciales y filosóficos, no? Y eso te lo mando en un texto que lo explica muy bien, que es como mi confesión de mi biografía tatuada en el cuerpo...

SP – Se te puedes acordar, voy a pedir que me hables más específicamente de los vestuarios de cinco performances. Sobre Temple of Confession, hay mucho material, pero que gustaría que me hablaras más específicamente de los vestuarios, porque ahí, utilizas cosas que viene desde 1979, cuando te fuiste... Como tú mismo dices, vestís tu identidad creada... Entonces, si logras acordarte de cómo elegiste los elementos, la pechera, el cocar...

GP – En el Templo de las Confesiones... a mediados de los noventa, La Pocha Nostra y yo empezamos a crear confesionales por internet, empezamos a pedir a los usuarios de internet que nos confesaran sus pecados racistas, sus fantasías eróticas hacia los latinoamericanos, sus temores culturales. Primero tuvimos un proyecto online, en que creábamos muñecos, en comic, que representaban las fantasías del anglo-sajón vis a vis México, luego decimos llevarlo a la práctica del performance, entonces empezamos a encarnar en vivo las fantasías, los temores y las confesiones de los usuarios del internet. Entonces, empezamos a crear arquetipos mediáticos y arquetipos culturales que eran bastante pastiche de las confesiones. El Templo de las Confesiones duró dos años y medio y a lo largo de ese tiempo yo y Roberto encarnábamos dos arquetipos principales. Roberto encarnaba el arquetipo del mexicano criminal, como gang member, como outsider. Y yo encarnaba el mexicano espiritualizado, fetichizado como un chamán, un mexicano que era espiritualmente superior, pero laboralmente incapaz. Y lo que hacíamos era representar en vivo, durante el performance, que duraba ocho horas al día, las confesiones de los usuarios del internet. Y fue un proyecto muy intenso que terminó en un libro, un video, que ahorita, en este momento está en el MAM, y un programa de radio con las confesiones grabadas de los usuarios. En su momento fue un clásico, un proyecto arquetípico porque rebelaba de una manera simbólica y metáfora, pero muy performática el racismo del norte americano hacia al sur.

Y por cierto, Balitronica quiere reescenificar el Templo de las Confesiones en tiempos de Trump. Y es muy probable que uno de los proyectos de 2018 sea una versión contemporánea

del Templo de las Confesiones, pero va tener que ser una versión mucho más high tech, porque va incorporar Instagram, Twiter, Facebook, Snapchat, Whatsapp y todas las tecnologías que no teníamos en 1995, 1996.

SP – Y logras viajar hasta ahí y acordarse de cómo fuiste creando tu persona, materialmente mismo. El cocar, tú lo hiciste, me dijiste, cómo lo hiciste? Ya lo usabas?

GP – Bueno, chamán Hight Tech Aztech del Templo de las Confesiones era el producto de una química del laboratorio performatico muy compleja, que era una cuarta parte proyección cultural, una cuarta parte estereotipo mediático, una cuarta parte estética personal y una cuarta parte contingencia... accidente...

SP – Necesidad, lo estaba a la mando y... tá... hacer la cosa, no?

GP - El arte del instante, no? Y esta química que elaborábamos en cada performance iba transformando el personaje, no? San Pocho Aztlaneca, el santo dios de las proyecciones culturales de los gringos hacia los mexicanos.

SP – Hacia tu cuerpo.

GP – Hacia mi cuerpo. Y durante los dos años y medio que duró este proyecto, San Pocho Aztlaneca se fue cambiando en tanto que cambiaba el contexto político, las confesiones, y los vestuario y objetos que íbamos encontramos sobre la marcha que reflejaban los estereotipos de las confesiones. Una retroalimentación continua.

SP – Y más específicamente, la pechera y el cinturón que usabas, que eran? Te regalaron? Las compraste?

GP - Bueno, empecé como un conchero, como un danzante Azteca, y terminé como un multi-hibrido freek, pues se fueron creando capas de complejidad, un palimpsesto...

SP – En Mexterminator pasa lo mismo, vas acrecentando los elementos robóticos...

GP – Mexterminator fue una versión tecnológicamente más avanzada del Templo de las Confesiones, tres, cinco años después, cuando ya la internet se había socializado y teníamos la posibilidad de recrear las directamente las confesiones conforme iban llegando durante el performance. Entonces empezamos a trabajar el concepto de las tecnologías imaginarias, de las tecnologías poéticas, de las tecnologías lowrider, y conforme las confesiones iban llegando, nosotros íbamos transformando nuestro performance.

Y la estética era una estética que reflejaba los nuevos tiempos, era la época utópica de las nuevas tecnologías...

SP – Si, de la libertad de internet, de la globalización, de la abertura... pero a la vez se sentía la reacción a eso...

GP – Exactamente. Y nosotros argumentábamos que los mapas sociales y culturales se reproducían también en la internet y que la internet no era ese espacio utópico donde existían fronteras culturales, raciales o de sexo. Que la internet era un espacio controlado por hombres, preferentemente anglo-sajones, del primer mundo, de las clases sociales altas. Entonces tratamos de refléjalo en nuestro proyecto y empezamos a trabajar con el concepto de ciborg cultural, un pastiche de múltiples fuentes culturales que genera un nuevo arquetipo híbrido y empezamos a trabajar también con tecnologías imaginarias, tecnologías construidas en un garaje, o en la casa de mi tía, o en el taller mecánico de la esquina, pero que a distancia, parecían tecnologías reales y cuando te acercabas descubrías que eran tecnologías inútiles y empezamos a trabajar una serie de ciborgs, CyberVato, el MedMex, la Cibermariachi etc. etc. Y creamos una nueva mitología que era case de comic book, que trataba y articular las relaciones entre México e EUA.

SP – Y empiezan a surgir más, surgir elementos más fetiche también, no? Que estás con este corset de rienda...

GP – Claro, porque en las proyecciones culturales empezamos a descubrir que hay muchas proyecciones sexuales.

SP – Como ya aparece en Temple of Confessions, o miedo o deseo, esos dos polos.

GP – Claro, y comenzamos a hibridizarlos y a hacer una especie de queering of the cyborg, y empezamos, you now, to embody, a encarnar the queering of the cyborg, of the cultural cyborg, not the technological cyborg.

SP – Y entonces, en Museo Viviente de la Identidad Fetiche ya...

GP – Es el resultado de la investigación del Mexterminator...

SP – Y que empieza a la pedagogía Pocha a ser aplicada, no? A ser experimentada con el público.

GP – Bueno, lo que sucede con el Museo de la Identidad Fetiche es que tenemos el resultado de la investigación de Mexterminator y entonces empezamos a crear personajes fetiche ultra-barrocos, que representaban todos los deseos y las ansiedades y los temores del norte hacia el sur. Y empezamos a cederle a la voluntad al público, no solo comenzamos el performance con estos personajes, si no que pedíamos al público que nos vistieran, que nos cambiaran de posición, que nos sugirieran acciones, que se involucraran en el performance, que nos tocaran, que interactuaran con nuestros objetos. Entonces creamos como un museo de hiper participación colectiva donde nosotros les cedíamos la voluntad al público, para que ellos no solo recrearan nuestros fetiches performativos, si no que ellos también se vistieran con sus propios fetiches e intervinieran en el performance. Entonces fueron cinco años de una

interactividad absoluta, donde surge este concepto del performance karaoke, que genera la Pocha.

SP – Estabas ahí todavía con esa figura del MedMex, del Mexterminator?

GP – Si, pero fue transformada por el público a lo largo de los años. Todo comienza en 1998 y claro, de 98 a 2002 trabajamos el Museo... y en cada ciudad y en cada país las proyecciones culturales transformaban nuestras identidades. El proyecto más famoso fue el de The Tate Modern, del cual hay una documentación exhaustiva, no solo en mi blog de intercultural poltergeist, pero en el libro de Adrian...es un libro publicado por Adrian Heathfiel que hace una crónica maravillosa de la intervención de La Pocha en el Tate Modern que creo que fue nuestra “gran opera”. En la ocasión intitulábamos eso Ex-Centris, pues hablábamos de una nacionalismo going wrong, de un internacionalismo en esteroides, estábamos investigando la globalización descarrillada, lo que nosotros le llamavamos de mainstream bizarre, una nueva actitud de los medios de comunicación hacia el otro fetichizado, que permitía la conducta extrema de una manera irreflexiva y acrítica, entonces estábamos investigando el rolling playing y la obsesión de las nuevas tecnologías por exigir a los usuarios que se involucraran en el proceso creativo del performance.

SP - Entonces va cambiando esta persona conforme va pasando el tiempo y llegamos a Mapa/Corpo.

GP – Nos cansamos completamente del ultra-barroc, de la canibalización de nuestros performances, de los excesos performativos de La Pocha, donde desnudábamos a sesenta miembros del público, los volvíamos a vestir, los incorporábamos a nuestros performances, nos cansamos de estos raves inteligentes, como los bautizó un crítico de arte y de estos museos interactivos extremos y decidimos tener un momento reflexión y regresar a lo básico, a la cultura del cuerpo, a la práctica del cuerpo.

SP – Y es justo cuando cambia el milenio. Mucha cosa cambia...

GP – Claro, viene 9/11, viene la invasión de Iraq y cambian el paisaje político y social, y nosotros decidimos empezar a trabajar con un tema muy clásico, un tema chamánico prácticamente, no? Que es la intervención en el cuerpo desnudo por agujas que ostentan las banderas de los países que están ocupando el Medio Oriente, y le pedimos al público que las extraiga, como acto de descolonización del cuerpo-artefacto-territorio del Medio Oriente. Eso sucede en 2003, la obra es censurada en EUA, La Pocha tiene que reubicarse en Londres, en España, principalmente, por seis meses y trabajar exclusivamente en Europa y Latinoamérica por dos años. Luego, cuando la ciudadanía empieza a general una crítica a las políticas de

Bush, los primeros curadores estadounidenses y canadienses empiezan a aventurarse a traer Mapa/Corpo a los EUA. Esto fue en 2005 si bien recuerdo. Al mismo tiempo, empiezan a cambiar las políticas en México, el crimen organizado ocupa territorios vastos de México y empezamos a transformar Mapa/Corpo y las banderas de Mapa/Corpo empiezan a cambiar por las banderas de los estado mexicanos controlados por el narco. Y viene una reinvencción total de Mapa/Corpo y Mapa/Corpo si transforma en el cuerpo adolorido, el cuerpo penitente de México intervenido por el narco. Y posteriormente, nos empiezan en invitar en Latinoamérica a escenificar Mapa/Corpo, entonces las banderas se convierten en las banderas de los países Latinoamericanos, controlados por el narco y la corrupción y el crimen organizado. Mapa/Corpo tiene tres estaciones, capítulos...

SP – Reencarnaciones, como coloca Saúl...

GP – O reencarnaciones, que son Mapa/Corpo, Mapa/Divino y Corpo Insurrecto. Con Corpo Insurrecto lo que sucede es una crisis interna en la Pocha Nostra, donde algunos miembros de la vieja guardia de la Pocha deciden abandonarla por distintas razones, algunas eran laborales, querían integrarse a la academia y preferían la seguridad financiera a la incertidumbre cuántica del performance. Y otros por razones ideológicas y estéticas, que optaran por un ultranacionalismo. Y de pronto empezamos a integrar a miembros jóvenes de La Pocha, que traen una nueva estética, que es una estética queer, transfeminista, pornoterrorista. Y ellos optan por un modelo mucho más horizontal, un modelo donde ya Gómez-Peña con el capitán del barco deja de tener vigencia y si convierte en un miembro más de una organización anarco-queer-transfeminist-transborder y comenzamos una nueva era en la Pocha, que la llamamos de Cuerpo Insurrecto, the new barbarians, no? Y cambia completamente la química, la cartografía, la morfología y la estética de la Pocha Nostra.

SP – Es cuando ingresan Saúl, Dani...

GP – Yo diría que los principales agentes de cambio en esta nueva estructura de la Pocha fueron, primero Saúl y Dani y luego Balitronica. Y esto nos lleva a Mapa/Corpo-rativo. Que es, hace tres años, cuando Balitronica decide que tenemos que reinventar Mapa/Corpo y conviértelo en un exorcismo de la industria del tech, se rasura, se cubre de resina y construye cuarenta y tres banderas de las corporaciones más incisivas de la tech industry y surge una nueva versión de Mapa/Corpo y yo preferiría que Balitronica te hablara de eso. Why did you decide to re-stage Mapa/Corpo? What is the context and what is different from Mapa/Corpo-rativo or why we called X-Machina 3.0? Que es diferente from...

SP - Bueno, estábamos hablando del mapa/cuerpo y podemos empezar por ahí, después seguimos con... vamos al revés, todo bien. Entonces si Balin puede decir, porque me dijo, si

puedes preguntarle, me contaste de que tuvo una experiencia fuerte con, una vivencia, en el mundo corporativo de high tech en San Francisco y que la afecto mucho. Si puedes empezar desde ahí...

GP - What was notorial in the experience in the corporal tech world that let you, that politicized you, and let you to utilize your own body to speak against it, to exorcise it?

BG - Well, actually I did the mapa/corpo first in Mexico, before doing it in San Francisco.

GP - Are you sure?

BG - Yeah, the first time I did it was in Mexico with the Mexican Crime Cartel Flight?

GP- Yeah, entonces, and then keep talking. Because that is already something that we've already covered. She's more interested from the moment we begin in the church in San Francisco.

BG- Well, I mean, just using the body for a metaphore for the city of San Francisco.

GP - O sea, pero, your experience in the tech industry....

BG- Well, I don't know if that is relevant.

GP- Yeah, it's, super relevant.

BG - For the... Well, I'm not gonna talk about, like, where I worked or anything like that.

GP - No, no, no, pero, like... What did you find in the tech industry?

BG - Oh, I mean, just the dehumanization process that's been (imperceptível) in San Francisco and taken away a lot of properties and evicted a lot of the original inhabitants.

GP - O sea, que ella tuvo una reacción gutural frente al impacto que tenia las corporaciones del tech en San Francisco, y que terminaron con el desalojo de comunidad artística de San Francisco y también con el deslojo, la abolición de la memoria coletiva de la ciudad, como una ciudad de compasión, de tolerancia, de radicalismo.

BG - I mean, is really a hole, like, country, as you know, the US. Isn't just San Francisco.

GP - Que luego ella descubrió que no es un problema exclusivo de la ciudad de San Francisco, si no que se estaba dando en todo el mundo. Y yo quisiera agregar, la "mentada" Ciudad Creativa, Dublin, Berlin, Barcelona, Rio de Janeiro...

SP - São Paulo, "la ciudad linda"...

GP - São Paulo, "la ciudad linda"... etc.

BG - Also, like, twenty cities in the USA.

GP - Y veinte ciudades más en EUA.

BG - But it started in San Francisco.

GP - Pero San Francisco era el prototipo de Ciudad Creativa

SP – Hay un verdadero cambio en la ciudad. Yo pude ver por el manifiesto que escribieran de la gentrificación. Se empieza a cambiar de hecho como se vive...

BG – Well, I have to write that text.

GP – Desalojo de inmigrantes, de latinos americanos, de la clase trabajadora, de artistas, de intelectuales, de activistas...

BG – I was just saying that the piece came out about the same time we were working in the gentrification-tratun. The gentrification-tratun we wrote together.

GP – Entonces, ella y yo empezamos a escribir mucho en contra de la gentrificación, apoyando a los artistas que estaban en proceso de desalojo. E ay surgen dos proyectos que eran site specific, [...] specific, pero al mismo tiempo que apelava al imaginario internacional. Uno fue el exorcismo de la industria del tech, que le llamamos X-Machina 3.0, era la nueva versión de Mapa/Corpo-rativo y el otro era un personaje que era el Phantom Mariachi.

SP – Que estás con este enterito negro que va para una cosa fetiche, ahí tienen relación....

BG - The Santai Suits?

GP – Yeah, she's [sandra] just elaborating about the two projects

BG - They both came out of elaborating the gentrification-tratun. That one being that, I would shop to protest teglance into gentrification -

GP – Entonces Balitronica empieza, se compra un traje de santai, se cubre completamente de negro, adopta la imagen de un mariachi de comic book, y empieza a presentarse en eventos de desalojo, en eventos políticos, exhibiciones de arte, eventos cívicos, con consignas en contra el desalojo y la deportación y le pide al público que se fotografíen con ella y lo que lo suban inmediatamente a su página de Facebook. Como un acto también de cyber activismo.

SP – Me puedes hablar un poco de la elección de este vestuario? De porque taparse toda. Yo tengo mi lectura, tengo mis imagenes sobre eso. Hago toda una lectura sobre las fronteras del cuerpo, de proteger este cuerpo que necesita, a partir de la gentrificación, és necesario crear fronteras políticas de defensa deste cuerpo que esta sendo desalojado. Esta es mi lectura. Protegerse completamente. Pero quería saber de Bali.....

GP - Was your choice of abolishing your identity with the santai suit an attempt to protect the body of the city against gentrification?

BG – No, it was actually because they could be any of us, artists. We've got this source of.. our background... I mean, every artist in San Francisco is done in the tech industry, as i with the tech industry as it takes?

GP – Yo creo que es una lectura acertada, pero ella dice que desde su propia subjetividad lo que ella quería era demostrar ...

BG - A deletion of identity

GP – Era mostrar que el súper héroe en contra de la gentrificación tenía que ser anónimo, porque éramos todos...

BG – Like, it's a male look, but it's not a male.

GP – Es gender indpecific , podría ser hombre mujer, de cualquier raza, artista o no...

BG - Because my action was an artist for sale. In the Tex city they are considered artists. Not even a document they have to do...

GP – Y la imagen del mariachi es porque es el artista más menospreciado en los EUA, entonces era un imagen de ‘todos somos desalojados en potencia’, ‘todos somos mariechis phantons’. Era una manera de crear una identificación con múltiples comunidades. Esa era la intención inmediata que no... no hay que destruir la otra interpretación, no?

GP – And then, how the X-Machina interface with the Phantom Mariachi? What is the connection?

BG – They both are about the deletion of identity.

GP – Si, tanto X-Machina 3.0 cuanto Phantom Mariachi son intentos por acordarle al público que hay un afán de las grandes corporaciones y del gobierno por borrar nuestras identidades. Los desalojos también son formas de borrar nuestra identidad, de destruir nuestros archivos vivientes, de borrar la memoria histórica de la ciudad.

BG – It's about the city's delation of identity, not so much of the people

GP - Borrar la identidad de la ciudad pero también there are form of instant activism. Son formas de activismo instantáneo, el público tiene que tomar una decisión ética instantánea, y decidir extraerle una bandera Google, Amazon o Yelp al cuerpo de Balitronica o de fotografiarse con el Phantom Mariachi y subirlo a Facebook y implicarse en la resistencia contra el tech industry.

BG – But also, I think it is super important that they both put a real human body in risk

GP – Pero, regresando a los orígenes del performance, es también hacer recordarles al público que también el cuerpo humano del performer está en riesgo siempre

BG – Like that tech industry's done in San Francisco. It's putting real human bodies in risk

GP – Que es lo mismo que la tech industry hizo con el cuerpo de San Francisco, ponerlo en riesgo...

BG - If that make senses...

GP - Es una metáfora cuerpo-ciudad.

SP – Veo también esa relación cuerpo ciudad también en esa cosa del fetiche, una ciudad que está fetichizada

GP – Pero eso es una estrategia clásica de La Pocha, no? Seduces y luego se les rompe el espejo de la de seducción en el rostro del público, destruyes el fetiche y lo politizas instantáneamente y le clavas un puñal al corazón del público.

SP – Y también San Francisco, una ciudad que también tiene una historia de haber sido un fetiche, como una resistencia del movimiento gay, del uso de trajes fetiche como manifiesto. Y ahora, una fetichización de la ciudad por otro lado.

GP – San Francisco has this history that was been a fetishized city, a city of a radicalism, a queer city, a city of costuming. And then, we subvert that history and utilize those strategies to repolitize the city.

BG – Yeah. I think is also.... having done both versions many times of the Mapa/Corpo and the Mapa/Corporativo, I think the people have much harder time with the tech one, because they actually find themselves implicated, I mean, part of it, as they're supposed to doing it with the flags of corporations, because people are already anger with corporations and cranked about it. It's a lot about anger in the two...

GP – Ella dice que el exorcismo de la industria del tech en X- Machina es un proyecto mucho más difícil que las encarnaciones anteriores de Mapa/Corpo, porque una cosa es pedirles a alguien que extraiga una bandera de un cartel del crimen organizado[...]

BG - Like zetas ... people are much more angry...

GP - [...] donde no se sienten ellos implicados...

BG – It's a lot more anger to process... They get sick after...

GP - Y otra cosa es pedirles a un miembro de la industria del tech que exorcice su propia compañía.

BG – It is just different. It's just a different thing because everybody likes Facebook, every uses that. Not everybody likes ZETA . Is very like different energy to process

GP - O sea, todo mundo quiere a Facebook, nadie quiere a ZETAs.

BG - So, is just different, like a mental preparation

GP – Entonces, eso exige una preparación psicológica mucho más compleja, porque la implicación del público en el acto performático es mucho más intensa... Y luego viene el proceso de purificación del performer, no? Pues se tú vas a ser un receptáculo, un recipiente de las proyecciones colectivas el público, como puedes exorcizar de tu cuerpo?

BG – Sexual anger....

GP – El odio, el temor...

SP – Claro. Como lo haces?

BG – After?

SP- Before, during, after...

BG – I have a very long time practicing transcendental meditation. Would I go in for do this pieces, into a meditative state. But after the work I do I really have to do a lot of... I take a lot of salt baths...

GP – Cada miembro de la Pocha tiene su propia estratégica. En el caso de Balitronica, ella practica meditación para prepararse, meditación trancedental y luego ella inmediatamente se imersa en un baño de sal por una hora para desintoxicarse ...

BG - With a wine. A red wine

GP - Otros miembros de La Pocha utilizan otros medios de desintoxicación...

BG - And then just a lot of writing, you know. Because I'm a writer...

GP - Y luego viene el proceso reflexivo de la literatura, que es escribir sobre la experiencia, post script, reflexionar sobre la experiencia y publicarla. Y eso es también otra forma de exorcismo.

SP – Bueno y eso nos lleva a querer saber un poco más sobre los escritos de Balitronica. Sé están las cyber poesías, algunos actos psicomágicos, pero me gustaría saber que escribes, que hacías antes y como ingresaste a La Pocha.

GP - She would like to know how did you join La Pocha and what is the relationship between your literature and your performance's work

BG - I have to write about that, I can't answer that. It's just impossible

GP - Remember just a first draft....

SP - Si después quiere hacer un texto mas tranquilo...

BG – I have been working with La Pocha since 2013. And I was already teaching before that and doing performance, poetry... I was involved with all that. That's a question I'm really into write about later. It's not something I can't just answer. It's a huge question.

SP - Si puedes, despues, contestarme eso... Me gustaria mucho de saber

BG - I don't have much to say about it, I don't know...

GP - Ella prefiere reflexionar y escribir la respuesta pero lleva [...] since when?

BG - I've been... Since 2013.

GP - Lleva praticamente cinco años de gira con La Pocha en múltiples capacidades como pedagoga, escritora y performancera. Y esta interdisciplinarietà ya la traía consigo de antemano

BG - I was already doing performance - poetry when I met you

GP – Cuando nos conocimos ella hacia performance poesía[...]

BG - For like, eight years

GP - Llevaba ocho años haciendo performance poesía, entonces encontró en La Pocha un santuario para desarrollar su crisis de identidad profesional. Porque todos en La Pocha tenemos una crisis de identidad profesional, todos somos esto y aquello, in between... Entre fronteras siempre, todos: Saúl es teatrero, bailarín, performancero y pedagogo; Michele es bailarina y performer; yo soy escritor, activista, pedagogo y performancero; Balitronica es poeta, pedagoga y performancera; Emma es archivista, historiadora, escritora y coordinadora. O sea, en realidad yo creo que esta crisis permanente de identidad es una de las constantes de todos los miembros de La Pocha Nostra. Balitronica llevaba ya ocho años enseñándoles a inmigrantes árabes y latinoamericanos como insertarse en el mundo anglo-sajón. Entonces, cuando ella aprende la pedagogía de La Pocha, lo hace case instantáneamente, pues ya llevaba ocho años de experiencia en la frontera. Y todos los pochos hemos experimentado cruces fronterizos extremos y estamos continuamente negociando nuestra cotidianeidad, el inglés, el español, Latinoamérica, EUA o Europa, estéticas diversas, ideologías complejas, espiritualidades ecléticas... Y La Pocha se convierte en un laboratorio para poder negociar todos estos cambios y cruces fronterizos. La Pocha Nostra empieza hace veinte y tantos años como un laboratorio para explorar las relaciones entre Estados Unidos y México

SP - Para processar como eso afecta el cuerpo.

GP - Claro. Y se utiliza el cuerpo como un artefacto cartográfico, biográfico, psicológico, político. Y veinticinco años después estamos trabajando el cuerpo como una metáfora del cuerpo político y cruzando múltiples fronteras. Ahorita estamos trabajando con las fronteras de género, de raza, de clase, de cultura, las ideológicas y las estéticas. La Pocha Nostra se ha diversificado y se ha convertido en un laboratorio mucho más complejo de lo que era hace veinticinco años.

Anexo 5 – Entrevista realizada con Nayla Altamirano, via internet, em 17 de janeiro de 2019.

Sandra Pestana - Puedo ver, por los archivos de imágenes, que colaboras con La Pocha desde hace años, pero hace poco que ingresaste como membra. Me puedes hablar un poquito de cómo se dio tu ingreso en la tropa?

Nayla Altamirano - En 2010 tome mi primer taller con la Pocha en Oaxaca, estaba en una exploración personal queriendo dar un salto se ser abogada para asumirme como artista, había leído una publicación de Guillermo que decía que “se puede ser todo y estar a salvo” y eso me motivo a saltar a ese mundo maravilloso de performance, terminando ese taller mi vida cambió radicalmente y no pude dejar de soñar performance, querer crear constantemente, comencé colaborando con varios artistas con los que hice comunidad en aquellos universos, tome más talleres hasta que Guillermo me invito a acompañarlo más de cerca en todas sus locuras, y así poco a poco logre filtrarme en su mundo y ser parte del colectivo, ahora deambulo a veces muy dentro y de pronto fuera. Definitivamente cambio mi vida.

SP - Me gustaría de tener algunos detalles sobre cómo se dio la performance con el Hombre Maíz en el MAM. Entendí, por conversación con Saúla e por las imágenes de registro, que fuiste la conductora de la acción. Eso apenas en el MAM, o hicieron también en otras ediciones?

NA - El hombre maíz es una pieza creada por Saul, yo lo acompañe en el proceso de montarla en el MAM y ser una especie de bruja protectora y que activaba e invitaba al publico a comer ese maíz, fue la primera vez que la presentábamos así, todo se creo de manera especial por el contexto del performance y la presencia especial del padrino de Guillermo Felipe Ehremberg.

SP- En las imágenes que pude ver, en el MAM usas algunos elementos que, imagino, son partes de tus atuendos de danza Mexica. Esto es cierto? Entonces, me puedes hablar un poco sobre los atuendos y sobre la elección de estos elementos como traje de performance en este contexto del Hombre Maíz?

NA - Si, varios de los elementos que uso son parte de mi atuendo de danza Mexica, soy danzante Mexica y danzante del sol, para nosotros las plumas y muchos de los elementos que usamos tienen significados muy sagrados, en la mayoría de mis piezas me gusta integrar algunos de ellos para darles otros significados en la acción, en ese caso el maíz como semilla sagrada y fuente primaria de alimentación de nuestros pueblos mesoamericanos tenía esa fuerza y presencia pero al mismo tiempo sabemos que está en peligro de desaparecer, todo el

maíz criollo está siendo contaminado con maíz transgénico, y el momento que vivimos es una lucha de resistencia para mantener la pureza de quienes somos aunque parezca que el sistema y el mundo globalizado toma de nosotros, entonces mi persona era una especie de protectora o guardiana de la pureza de ese maíz que además contenía estos dos mundos pero que prevalecía la raíz, lo sagrado, que en este caso estaba representado por partes de mi atuendo cuidando a ese hombre pero también invitando a probarlo.

SP - También necesito saber sobre Adán y Eva. Tengo la impresión que Saúla empieza a generar esta imagen solo, en el Festival Cervantino en 2016. Y que al otro año, en el Festival de Carmen, ustedes empiezan a hacerla juntos, generando imágenes hermosísimas y fuertísimas! Pero en 2018, en el Festival Arte/Acción, es Balitronica quien la hace con Saúla, mientras performas como E.T. junto a la policía queer de GP.

NA - La pieza de Adán y Eva en tiempos de Guerra la platicamos Guillermo y yo en una sentada en Querétaro, que queríamos explorar cuerpos dentro de cuerpos de animales de consumo humano, así fue como Saúl y yo decidimos aventarnos, en Ciudad del Carmen fue la primera vez que la presentamos, y decidimos jugar con Adán y Eva porque queríamos lograr esa profunda conexión entre nosotros que pareciera un solo cuerpo, por eso la trenza que unía nuestros cabellos, el simbolismo de lucha por nuestros cuerpos indígenas y después entrar a la vaca que estaba partida por la mitad, mientras la gente escribía nombres de personas desaparecidas o muertas a cargo del crimen organizado, después la hace Balitronica y así es como hacemos en la Pocha muchas de las imágenes nos pertenecen a todos y vamos cambiando los cuerpos. Para mi esa ha sido una de las imágenes y piezas más fuertes que he hecho.

SP - Así, me gustaría saber si ustedes hicieron la performance alguna vez más y si tú la hiciste en interacción con la vaca o puerco alguna otra vez. También, si me puedes contar un poco de cómo se daba la performance: como la empezaban, que acciones hacían. Pude ver algo en el video con la Redija, pero si me puedes contar, estoy segura que me darás informaciones importantes.

NA - Como te platicaba antes la acción empieza con Saúl y yo desnudos con una hoja cubriendo nuestro sexo y amarrados por nuestra trenza, esa imagen la sostuvimos por largo rato, después caminamos hacia la vaca en dos partes, conectamos las miradas, entonces comenzamos la acción metiendo nuestros cuerpos desnudos a la vaca y cambiando de posiciones mientras en algún momento la gente escribía nombres de personas que conocieran que hubieran muerto o desaparecido a cargo del crimen organizado en papeles que colocaban con alfileres al cuerpo de la vaca, GP declamaba su poema del “Noticiero de la Violencia” y

Micha Espinoza de Phoenix Arizona hacia muchos sonidos con su Voz, después se presentó en diferentes versiones pero nunca d ela misma forma, ahora Saúl ha probado también con Puercos y pues la última fue en Ciudad de México y Balitronica fue la que entro a la vaca con Saúl, ella no estaba todavía cuando al presentamos por primera vez.

SP - Además de todo eso, me gustaría que platicaras sobre las pinturas faciales que usaban en Adán y Eva.

NA - El significado de nuestra pintura era la resistencia un llamado a la guerra, por nuestros cuerpos por nuestra condición de indígenas un llamado a nuestros ancestros, un símbolo de fuerza.

SP - Y, claro, si me puedes contar como surge el E.T. Tengo la impresión que hubo una versión en la expo en el MAM, no?

NA - Esa imagen es una imagen creada por GP es miss "Iligal Alien" se presentó primero en el MAM y después en el museo de la Ciudad es una representación de la migración vista desde lo absurdo.

Observação: posteriormente, revisando arquivos fotográficos da Pocha Nostra, verificou-se que Juan Ybarra já havia performado como Iligal Alien em 2000. Fonte: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/12>>. Acesso em: fev. 2019.