

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PÓS-GRADUAÇÃO ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES**

Thigresa Almeida

**RASURA-QUEBRAS-FRATURAS-FUGAS-RISCO-RETO
MADAS. TÁTICAS, PROCEDIMENTOS E
GUERRILHAS-ESTÉTICAS. VERTIGENS E
CONSTELAÇÕES DA TRANS-PERFORMANCE COMO
PROCEDIMENTO DO CORPO-LABORATÓRIO.**

Niterói/RJ

2024

Thigresa Almeida

**RASURA-QUEBRAS-FRATURAS-FUGAS-RISCO-RETO
MADAS. TÁTICAS E PROCEDIMENTOS. A VERTIGEM
DA TRANS-PERFORMANCE COMO PROCEDIMENTO
DO CORPO-LABORATÓRIO.**

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutorado em Artes. Área de concentração: Estudos contemporâneos das artes.

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum

Co-Orientador: Jorge Vaconcellos

Niterói/RJ,

2024

Thigresa Almeida

**RASURA-QUEBRAS-FRATURAS-FUGAS-RISCO-RETOMADAS.
TÁTICAS E PROCEDIMENTOS. A VERTIGEM DA
TRANS-PERFORMANCE COMO PROCEDIMENTO DO
CORPO-LABORATORIO.**

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Profº Drº Ricardo Roclaw Basbaum (Orientador)

Universidade Federal Fluminense

Profº Drº Jorge Vasconcellos (Co-Orientador)

Universidade Federal Fluminense

Profº Drª Fernanda Nogueira (Avaliadora Externo)

Academy of Fine Arts Vienna

Profº Drº Lucio Agra (Avaliador Interno)

Universidade Federal Fluminense

Profº Drº Guilherme Altmayer (Avaliador Externo)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Exu, por abrir caminhos.

Depois agradeço a Oxumare pelo brilho-cor da vida.

Não deixo de agradecer a CAPES, que em tempos de desmonte sob um desgoverno bolsonarista financiou esses dois primeiros anos de pesquisa.

Agradeço à minha Mãe, ao meu Pai e meu irmão. Que sempre seguiram ao meu lado.

Aos meus orientadores-mestres que tanto admiro e tenho o grande privilégio de trabalhar ao lado: Ricardo Basbaum e Jorge Vaconcellos.

Ao grande amigo, mestre e eterno orientador Lucio Agra pelo afeto que afeta.

Aos mestres da UFF, o professor Luiz Sérgio de Oliveira, companheiro de Poiesis, de Comissões e conversas afetivas.

Luiz Guilherme Vergara, Walmeri Ribeiro, Martha Ribeiro, Andrea Copeliovitch, Mariana Pimentel e todes aqueles outros com quem não tive aula mas muito aprendi e sigo aprendendo nestes anos todos.

Aos companheiros de Mestrado e Doutorado da UFF e de outras Universidades com quem troquei neste período todo. Aos companheiros da Revista Poiesis. Aos companheiros da Plataforma Tranxversal. Aos companheiros do Grupo de Pesquisa Juvenalia. Aos companheiros de pesquisa do CAC-UERJ.

À mestra Rose de Melo Rocha. À fada dos desejos Cíntia Sarmartin Fernandes. Mestras que ensinam, cuidam e me afetam profundamente.

Ao coletivo de gentys que se encontrou em 2021 às sextas-feiras para falar, conversar e estudar performance na UFF – vocês estão aqui!

À Ocupação Ouvidor63 que recebeu a primeira versão da performance REmapas.

Agradeço a CIA dXs TeRroRiStAs e Orion Lalli que gentilmente me cederaem entrevistas para este trabalho.

A Mariana, um agradecimento especial, por tudo que inventamos até hoje.

A todes que vão ler ou já leram.

A leitura afetiva e atenciosa da banca.

Ao Dr. Ariovaldo Armando da Silva que não acreditou que eu chegaria até aqui quando eu tinha 12 anos.

À Dra. Carolina, que acreditou que eu chegaria aqui quando eu tinha 12 anos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagem I: Petroquímica de Capuava em 14/09/2024.....	01
Figura 2 - Toda especulação gera um lance de lâminas I.....	05
Figura 3 - Toda especulação gera um lance de lâminas II.....	05
Figura 4 - Toda especulação gera um lance de lâminas III.....	05
Figura 5 - Bandeira: Hormanização Coletivas	117
Figura 6 - Bandeira: Tecnologia, Monstro, Ambiental, Laboratório.....	118
Figura 7 - REmapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações I.....	126
Figura 8 - REmapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações I.....	127
Figura 9 - REmapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações II.....	127
Figura 10 - REmapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações II.....	128
Figura 11 - REmapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações II.....	128

SUMÁRIO

0. ERRADICARAM AS ERVAS D'ANINHA	01
1. INTRODUÇÃO, OU: eu EU SÓ VOU FALAR SOBRE O QUE EU GOSTO.....	07
2. O CORPO COMO TERRITÓRIO EXPERIEMETAL DE [ALGO-POR-VIR].....	11
2.1. [].....	12
2.2. A ruína é minha fuga.....	16
2.3. a Primeira parte.....	25
2.4. Outras línguas-outros organismos[tecnointeligencia].....	35
2.5. Experimentando novos campos enunciativas.....	43
2.6. Outros estados que não o humano [ainda não o monstro].....	46
3. Quando eu falo de contrametodologias falo de pesquisaperformance. Das contramedologias à pesquisaperformance. Da pesquisa performance e outras como linguagem.....	52
3.1. Work in progress - pensamentocomocorpoiteiro - bodyscape. Da prática à tática. Da tática ao procedimento. Do procedimento como tática. Linguagens como procedimentos.....	60
3.2. Hackear, fraturar e fissurar fronteiras - trabalhar em quebras. vetores das quebras. escritos e rasuras de uma contrametodologia. outras 'metodologias' não-binárias-ruidosas. redefinir espaços para novos corpos espaciais. o excesso é o desejo. hackear e derrubar os limites. dessacralizar o corpo. o corpo é a contrametodologia.....	67
3.3. Piratear.....	76
4. Performance?.....	84
4.1. Opção estética decolonial da performance.....	89
4.2. Opção estética da demolição / opção estética da performance / fazer da performance uma barbaridade / olhares atuais para demolições, barbaridades, ruínas, fazeres da performance e /	94
4.3. Entrevista CIA DxS TeRrlsTaS.....	99
4.4. Entrevista Orion Lalli	105
5. Outros mapas, outras formas de ser eterna.....	109
5.1. Harmonizações Coletivas.....	111
5.2. ROSA DOS VENTOS - o monstro a tecnologia o ambiental o laboratório. ou, Uma primeira conclusão.....	118
6. REmapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações. ou, Uma segunda conclusão.....	124
7. Conclusão. Um passo a frente e você não estará no mesmo lugar. ou, Uma terceira conclusão.....	129.
7.1. Estimulando a memória, o arquivo e o repertório.....	131
8. Referências.....	134

1. ERRADICARAM AS ERVAS D'ANINHA¹

Para Urutau, Manguebixa e Jéssica que me ensinam sobre Ficção Científica e outras especulações impossíveis.



Imagem I: Petroquímica de Capuava em 14/09/2024

¹ Esse texto foi escrito em 2022, qualquer semelhança com a realidade (2024) é mera coincidência. A escrita deste trecho se deu a partir da experiência de, ao descer as escadas rolantes de transferência do Metrô de São Paulo, da Linha Vermelha em direção a Linha Azul, encontrar com um grupo de Neonazistas. Junta-se a essa experiência as longas conversas com a Jéssica sobre ficção científica e a leitura simultânea que fizemos do livro “Teoria da Bolsa de Ficção” de Ursula Le Guin. E por último, a camada de trocas que se deu com a artista Urutau, que me chamará naquele ano para participar como avaliadora da sua banca de TCC, e em uma de nossas trocas neste evento falamos sobre essa possibilidade imanente do corpo trans, hormonizado, em transição, etc, ser um acelerador de partículas - reprodutor de Big Bangs.

Abril de algum ano - Após encontrar, cruzar com dois Carecas no metrô de São Paulo.

O céu de uma megalópole foi encoberto por uma grande e densa massa cinzenta. Especialistas não conseguem identificar de onde ela vem, especula-se: grandes máquinas, excesso de meio de transportes queimando combustíveis fósseis, as queimadas em matas terciárias.

Ainda há quem o diga, num Novo grande delírio coletivo: o pum da vaca.

Cavam-se e escavam as calçadas, ruas e vias aéreas, para carros, motocicletas e outros.

Um dia antes fez 13°C. É outono, o céu está encoberto. A impressão é de que essa massa está constantemente sendo empurrada contra o chão, se aproximando de forma vertiginosa, sem parar. Sem cessar. Sufoca-se qualquer forma de vida.

Escava-se mais e mais a cidade, máquinas hipertecnológicas e potentes não conseguem mais detectar o que há embaixo da terra. A massa densa e cinzenta começa a jorrar fagulhas de um material extremamente corrosivo para qualquer espécie.

Uma retroescavadeira é trazida de longe, tenta-se, com uma única cavada, descobrir o que há neste espaço de investigação, que faz com seres que se aglomeram por ali.

A escavadeira encontra uma matéria. Dura e rígida. Jorra com mais intensidade a chuva de cinzas, dezenas tentam retirar a matéria.

Sem quebrar.

Sem perder peças.

Sem cair.

Sem perder a visão.

Sem deixar ela ser corroída.

Lança sobre a matéria um papel laminado, semelhante ao que se usava em acidentes com vítimas para aquecê-las.

Não há como ver.

Não se sabe do que se trata.

A massa cinzenta cai sobre todo o material. Um grande aspirador de pó penetra a massa. Suga a matéria junto com o papel lâmina.

Abril de um ano anterior ou posterior.

Não há temperatura. Não se sabe sobre a mudança de estações. Não há notícias de seres-humanos. Tudo atravessa uma suposta sala de controle abandonada.

Dentro de uma sala de controle.

Dentro de uma das máquinas enferrujadas desta sala de controle.

Dentro de uma nano-placa, de dentro de uma das máquinas, de dentro desta sala de controle.

Dentro de um cabo, o único magnetizado, de dentro de uma nano-placa, dentro de uma das máquinas enferrujadas, de dentro de uma sala de controle.

Pequenas manifestações, pequenos impulsos tecnológicos e eletromagnéticos fazem pequenas partículas se moverem. Neste nanoespaço desenvolvido e criado no Século XXI, na tentativa de recriar uma manifestação da criação de uma nova galáxia, apenas duas partes circulam por este pequeno espaço.

Algo que pode lembrar um acelerador de partículas, um campo e espaço vazio, nele caberia tudo, especulações e formas de vida. Um espaço que se molda, e pode ser lido ou codificado, sob qualquer superfície de micro-células, ou qualquer outro chip-pele.

Essas poucas partículas podem nos dar algumas noções e ideias de que pode ter ocorrido. A corrosão. A erosão. Ou outra manifestação do tempo sobre qualquer corpo/matéria. Ao olhar pela placa, algumas manifestações: sinais de oxidação, resquícios de células corporais. Tudo é nano, tudo é microscópico, é daí que começa um novo movimento.

Uma espécie de gira-gira, circular e infinito, rompendo percepções e produzindo fricções. Espera-se e aguarda um pequeno atrito, qualquer que seja, um pequeno choque.

O que acontece quando duas partículas se chocam? Esta é a dúvida que rondou a sociedade que ocupou esse espaço por anos, e as micro-células ainda não pararam de circular neste pequeno espaço magnetizado que restou.

A dúvida ainda persiste. Espera-se, entre as milhões de possibilidades de lugares por onde as duas matérias circulam, que elas possam pegar as mesmas rotas e assim se chocarem, e se elas se chocarem o que restará, e

restará? O que será engolido por esse choque, e o que esse choque poderá desestruturar?

Exterminaram tudo, apenas pela sobrevivência deste nanoespaço. Exterminaram as ervas daninhas, e todas aquelas outras que aprenderam a se multiplicar. Exterminaram tudo.

Tudo para dentro de um cabo, o único magnetizado, de dentro de uma nano-placa, dentro de uma das máquinas enferrujadas, de dentro de uma sala de controle.

Centenas de milhões de bilhões de trilhões de anos antes? Entre os anos 1990-2003.

Por um segundo eu me lembrei que ganhei um livro quando era pequena. Buracos Negros.

Anos depois, já na graduação, eu tomei contato com a quântica.

Depois li Stephen Hawking.

Lembrei-me de quando conseguiram reproduzir o negro do Buraco Negro.

Lembrei-me de quando capturaram a luz de dentro de um Buraco Negro.

Agora eu fui buscar o livro que ganhei quando era pequena e estava guardado há anos num armário no fundo de casa.

Agora especulo sobre a possibilidade de buracos negros serem grandes metaesquemas ou diagramas.

Toda especulação gera um lance de dados? Algum abril de algum ano, dias depois de encontrar com Carecas no metrô de São Paulo.



Figura 1 Toda especulação gera um lance de lâminas I



Figura 2 Toda especulação gera um lance de lâminas II



Figura 3 Toda especulação gera um lance de lâminas III

o futuro é ontem

eis o choque esperado, do universo surge uma lâmina, não plana.
tridimensional, que corta, corta e corta. afiadíssima.

a lâmina é um corpo, corpos.

eis o laboratório, o lugar que o corpo penetra. o lugar da lâmina, que corta,
corta e corta.

o movimento externo do nano-espaço, agora pode ser penetrado.

um corpo entra, saem dois

dois corpos entram, saem quatro

quatro corpos entram, saem.

um corpo entra, penetra. o corpo é penetrado por uma agulha.

todo corpo trans é um acelerador de partículas?

1. INTRODUÇÃO, OU: EU SÓ VOU FALAR SOBRE O QUE EU GOSTO

Devo dizer que ainda me gera alguns estranhamentos chegar a este lugar. Uma pesquisa de doutorado sobre performance, que fala sobre corpos dissidentes e dissonantes, que coloca em xeque algumas noções deste fazer e desta linguagem artística. Esses estranhamentos me moveram e me movem a realizar essa pesquisa, sob a perspectiva de um discurso de um corpo dissidente² que ocupa a Universidade Pública, com todas as multiplicidades de existências que devem estar/ser na Universidade Pública.

Ainda em tempo de “devo dizer”, digo: essa pesquisa é sobre a arte da performance, mas também é sobre a minha vida. Sobre os, as, es meus, minhas, minhes semelhanties. Arriscaria, como toda performance que tangencia e flerta com o risco, que esta pesquisa dá conta de muitas experiências que foram subtraídas dos meios artísticos, ou seja, o risco de pesquisar e fazer especulações que transbordem à performance, ao mesmo tempo em que flertam com a linguagem.

Se a performance é a legião estrangeira das artes, como diria Renato Cohen, e devo dizer que essa é uma das citações sobre a performance que eu tenho mais compulsão, eu digo que esta pesquisa é uma possibilidade de território de ação desta legião estrangeira. É a legião estrangeira das pesquisas - uma pesquisaperformance experimental.

Ainda em tempo de “devo dizer”, devo dizer: apesar do meu processo de doutoramento ter se iniciado em 2020, em meio à Pandemia de Covid-19, o meu processo de estudo, para esse processo de doutoramento, se iniciou em 2018, com a primeira recusa à minha tentativa de entrada em um programa de doutorado. Depois desta, outras se sucederam, várias versões de vários projetos foram escritos, revisados, jogados fora. Alguns projetos, que deixaram de ser projetos, até viraram artigos, neste vácuo que se criou entre mestrado e doutorado.

² Sou e escrevo desde uma perspectiva de uma pessoa não binária. Que flerta e recusa simultaneamente com os gêneros binários. Um devir de feminilidade numa masculinidade e um devir de masculinidade numa feminilidade, assim crio-invento-tensiono os pronomes e o meu próprio gênero. Portanto, por esse devir, os pronomes também são situacionais, organizo o meu uso de pronomes como organizo o meu discurso, logo o texto está por vezes escrito no pronome feminino, por vezes no pronome neutro, utilizando o “e”, como recurso. Por isso há uma profunda investigação léxica neste texto, um jogo entre prefixos, junção, invenção e quebra de palavras, termos, conceitos, etc. O uso de colchetes, travessões, barras e outros elementos gráficos-textuais são amplamente explorados para dar dimensão de uma escrita em deriva.

Apesar deste hiato, eu não me esqueço da minha primeira conversa com um dos meus orientadores, Ricardo Basbaum, em que eu disse que a melhor coisa que eu tinha feito foi ter tido esse espaço, e realmente foi, eu jamais daria conta de escrever algo como o que está posto neste trabalho em qualquer um dos momentos que se passaram. Acredito realmente que agora eu tenho maturidade acadêmica, experiência profissional, base emocional para sustentar uma pesquisa que traz temas tão profundos e cria provocações que, pra mim, são de extrema importância para pensar a linguagem da performance, seus atravessamentos e desdobramentos.

Aqui, quem ler essas páginas, verá finalmente tudo que eu gosto de pesquisar. Não à toa o título desta Introdução é “eu só vou falar sobre o que eu gosto” - ou seja, eu vou me deliciar, como me deliciei até aqui. Eu amo pesquisar, eu amo pesquisar as coisas que eu pesquiso e é por isso que eu faço isso até hoje.

Entre os três capítulos - o capítulo 0: o corpo como território experimental de [algo-por-vir]; o capítulo 1 e seus desdobramentos: as contrametodologias; e o capítulo 2: opção estética da performance - estão postos percursos de estudos indisciplinados e indomesticados que são afetados desde o meu Trabalho de Conclusão de Curso, na PUC/SP, sob orientação de Lúcio Agra.

Digo indomesticado, pois, é isso, uma indomesticação de temas, que aparentemente nada se relacionam um com o outro. Indomesticados porque a minha pesquisa tem um pouco sobre cada professor, professora e professorie que me orientou ou desorientou - cada mestre, cada professorie-amiguel, professorie-etc. Nas fissuras dos encontros e dos estudos: a pirataria, o rap, a bixaria, o contramétodo, os rompimentos e negações, os acolhimentos e tudo mais que pode transparecer. Entre bibliografias oficiais, histórias que eu conto e anotações conta-gotas que faço ao lado dos livros que leio.

O trabalho deve-se, entre tantas outras pessoas, a um documento que Lúcio me mostrou em 2015 - *Performance Art Context* -, quem diria que ele voltaria à cena, o Mapa, a carta a cartografia?. Aliás, como nomear isso foi de uma grande dificuldade, então se ao falar de performance enuncia-se a multiplicidade, mantenho todas as nomenclaturas juntas, com as suas contradições, tensões e assimilações.

Decidi estudar, recortar, colar, reformar, reformatar e questionar as questões e vetores do Mapa/carta/cartografia. Propus algo no meu projeto que não sabia se daria conta. Da Bienal do Ouvidor63 até as trocas de e-mail com Margit, da Galeria Farol, que me foi e é um Farol para o olhar da performance, esse trabalho foi se reformulando, tomando outras dimensões. A carta não sumiu, se diluiu em ideias.

Aí, os Mapas viraram performance, depois o desejo de uma série: os REmapas. Dois REmapas foram realizados em 2021 na Bienal Internacional da Ocupação Ouvidor63. Virou uma série de trabalhos e investigação, a série REmapas está compondo parte de um dos capítulos deste trabalho. Mas vamos por partes.

Há um capítulo 0, não à toa, já que ele vem antes de tudo. Abre-caminhos. Um Capítulo-Exu. Estandarte! Ele anuncia tudo que será discutido nesta tese: novos olhares para entender, fazer e pensar a performance, neste caso a partir dos corpos dissidentes, corpos em experimentação. Tomei como base uma experimentação que provoquei em uma aula do Professor Ricardo Basbaum, quando solicitei a quatro alunes que lessem simultaneamente trechos pré-selecionados dos livros de Paul Preciado³. O que pré-anunciou esse capítulo foi uma leitura solitária, meticulosa e cuidadosa de toda a bibliografia do filósofo, e no meio desse processo, uma curiosidade me surgiu e me fez ler novamente toda a bibliografia dele. Era possível, a partir da compreensão e do olhar o mundo, que transparecia na forma de escrita e elaboração de discurso, a transição de Paul. É a partir desta percepção, de vasculhar pequenos vestígios, que o capítulo se desenvolve. Um capítulo experimental.

Uma outra força motriz cria e faz esse capítulo e desenvolver, o que acontece quando Paul Preciado passa a ser lido como um teórico da performance. Quais são as reverberações que podem se suceder a esta linguagem artística que está aberta à invenção.

O capítulo 1 é o metodológico, onde vou propor algumas ideias sobre outros métodos para construção de pesquisas e do que eu busco desenvolver enquanto uma ideia-ação-conceito de pesquisaperformance. Há tempos penso

³ Essa leitura deu origem à performance sonora “Somateca Impossível”, que integrou a mostra de trabalho Soma Rumor II em 2021. Trata-se de uma colagem de diversos áudios, e leituras dissidentes que produzi no mesmo ano. Disponível em: <http://www.artes.uff.br/somarumor/II/#almeida>, acesso em: 27/09/2022.

no meu fazer artístico como o meu processo de pesquisa, ou ao contrário, o meu processo de pesquisa também como processo artístico. Então, nesse capítulo, eu vou discorrer sobre uma metodologia hacker, pirata, fraturada e quebrada para acionar pesquisas que sejam ações.

O capítulo de número 2 é uma contextualização da performance, um olhar para algumas questões que me são muito caras na linguagem. Ainda como parte do segundo capítulo, a compreensão da ideia de radicalidade da performance, aliada a uma tomada de posição contra-colonial, que transparece nos REmapas.

Este capítulo em questão é também uma homenagem. Homenagem a mestres que já tive na performance, homenagem a mestres que atualmente tenho na performance e homenagem a mestres que ainda terei na performance. Diria que é uma contextualização afetiva da performance.

Ao final dessa proposta de três capítulos, outros dois somam-se, apresento então a proposta para o capítulo 4 e capítulo 5. Além do desejo de produção de um apêndice.

2. O CORPO COMO TERRITÓRIO EXPERIMENTAL DE [ALGO-POR-VIR]

Um dos princípios que tangenciam o debate sobre a física quântica é a ideia de dobra do tempo/ dobra espacial. Parte do princípio que todo acumulado de massa no espaço é capaz de criar fendas, que além de matéria, possuem energia suficiente para fundir [deslocar para o mesmo ponto de convergência] a ideia [e o próprio] de tempo e espaço, como já é sabido pela classe científica, a ação suplementada pelos buracos negros - com essa ação deslocamos o tempo, criamos outras estruturas temporárias [que tem a sua finitude demarcada mas não narrada], por isso o lance de lâminas sob buraco negro, que possamos cortar inclusive as idéias, conceitos e estrutura de que nada escapa, para o lugar [onde tudo se gelete].

Essas fusões entre espaço e tempo – a sua quebra – podem acionar fenômenos e possíveis deslocamentos de aparecimento e desaparecimento. Se antes avistava-se um corpo – acumulado de matéria – se deslocando, agora, esse mesmo corpo desaparece do seu ‘ponto de partida’, atravessa o ‘cone’ – este, por sua vez, como imagem [buraco negro] de movência que, superando as teorias da velocidade, pode se deslocar apenas produzindo os rastros da sua imagem – e aparece no seu ‘lugar de chegada’. Esse ‘lugar de chegada’ pode ser uma outra galáxia, um outro território, e até mesmo o que queremos experimentar por aqui como territórios fronteiriços: os laboratórios de experimentação e performance.

Dado isto – a ação de aparecimento e desaparecimento –, este texto usa e abusa de um recurso: [os colchetes]⁴. Ou seja, as coisas que desaparecem e aparecem nas dobras dos tempos dos territórios fronteiriços quando eu, ao assumir a performance como ação política, me lanço num campo de experimentação de ser rato do meu próprio laboratório.

⁴ Além disso, os colchetes também são comentários sobre a minha escrita. Ou a experimentação do escrever-sobre-escrever de Haroldo de Campos, trago a poesia concreta e os recursos da escrita novamente para minha pesquisa já que foi a partir daí que comecei a me aventurar na performance: pelo spoken word/poesia falada. Técnica poética coletiva que voltou a ser profundamente acionada há algum tempo. Vemos isso em trabalhos de Grada Kilomba, na série “Ilusões”; Jota Mombaça, junto a prática de escritas e leituras de especulação imaginativa e os estudos vocalizados. Além destas, Ricardo Basbaum e as “Conversas Coletivas”; o Coletivo Riverão e todas as suas intervenções, dando destaque a leitura integral do “Catatau” de Paulo Leminski, em 2012; as ações do Coletivo Legítima Defesa, <https://www.youtube.com/watch?v=Jlyd74Mm2lk>; e por último, uma série de intervenções do artista Maurício Ianês.

2.1. []

Arte-vida e artevida. Arte de fronteira. Arte contra representação. Antiarte. Arte de ruptura. Todas essas poderiam ser possíveis definições de um campo que quero experimentar. Aliás, aqui é um campo expandido ‘disso tudo’ que, a partir dos anos 1970, denominou-se performance e que, porventura, ao meu olhar de pesquisador da performance, também denominado temporariamente de: [algo-por-vir].

Autoperformance. Performance autobiográfica. Narrativas pessoais e performance. É certo que todas essas frentes dizem sobre uma característica importante que ronda o espectro da linguagem: a performance, em seu cerne, trabalha com a subjetividade de quem a executa; e a performance é, em muitos momentos, parte-fractal de uma narrativa pessoal.

Alerto que, ao falar de autoperformance não quero cair em uma armadilha de ensimesmamento. A autoperformance é um recurso do encontro, de colocar as próprias idiossincrasias do performer para propor um devir-deslocamento mútuo com quem assiste e participa vendo a performance. Há um duplo espaço de alteridade quando se fala em autoperformance e elas estão se cruzando, contaminando e produzindo vibrações coletivas, o tempo todo: a alteridade produzida pela performance – pelo corpo de quem executa a performance a partir de uma autoperformance e as suas mitopoéticas –, e a alteridade de quem assiste a performance – aquele que performance assistindo à performance⁵.

Corpo crítico e performance. Corpo liminar/ limiar e performance. Concomitantemente temos o corpo, aquele que faz e executa a performance, ao mesmo tempo território transitório onde estão inscritas as narrativas da performance – as marcas, que estão para além das cicatrizes, falo sobre as idiossincrasias, estranhezas, desvios estéticos, dentre outras, que, na performance, são entendidas como parte fundamental da autoperformance.

⁵ Me dediquei longamente a esse tema em um artigo publicado sobre a produção dos festivais de performance organizados pela Associação Brasil Performance. A performance, defendo no artigo, produz um duplo de ações: a pessoa que performa, que coloca em ação o seu processo criativo e a outra pessoa que performa assistindo a performance. O duplo faz com que sejam desconstruídos discursos e características sacralizadas do estado da arte. “O caminho para essa criação/emancipação de espaço de singularidade, idiossincrasia e de encontro entre partes e performers (as pessoas que estão acionando performances mutuamente) constrói a desierarquização do espaço da espetacularização da arte. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4967>, acesso em: 29/09/2022. É um longo debate sobre as recepções e partilhamentos da performance, que desde Paul Zumthor, em “Performance, recepção e leitura” (2007) vai debater os limites da performance e do encontro. Performar os atos de recepção da performance.

Espaço de performance/ espaços da performance. Territórios móveis. Lugar como performance. Espaços de fogo cruzado. Esses são alguns campos que dizem sobre os territórios por onde o corpo transita e aciona suas idiossincrasias. Onde as enunciações e as marcas se fazem em ação/ performance.

A performance não se resume a essas nomenclaturas, seria uma irresponsabilidade minha tentar reduzir a complexidade do movimento a essas frentes, mas estou usando-as como forma de balizar o pensamento e a ação que irá se suceder.

Volto ao corpo, o território central da ação da performance e as suas idiossincrasias. Certa vez, estudando a linguagem que está no debate central deste trabalho e participando de discussões ouvi: o corpo é um campo de batalha⁶. Em outras, muito mais recorrentes, ouvi e li: o corpo como espaços [territórios] das suas experiências.

Na linguagem da performance, aquela que se desenvolveu a partir dos anos 1970 em diversas frentes artísticas e antiartísticas, o corpo e as suas possíveis extensões estão no centro de toda e qualquer análise/ experimentação. Logo, se o corpo está colocado como espaço[território] experimental, temos uma pista importante para compreender ações-vidas como campo expandido da performance.

Estas ações-vidas não se dão só pela característica da performance que busca uma aproximação entre arte e vida, mas sim, as existências e as experimentações cotidianas como forma de criações e acionamentos da linguagem.

O corpo – em suas duas frentes: como o que aciona a performance e como território de performance – é um constante de modificações, sejam elas consequências invariáveis do tempo – implicações naturais pelos quais todos nós ainda passamos, ou em algum momento iremos passar, ressalto: ainda [!] –, ou modificações realizadas “mecanicamente”, por meio de implantes, adereços, pinturas, hormônios, etc.

É a partir deste segundo eixo que me interessa olhar para a performance neste momento. A artista da performance e da modificação

⁶ [acredito que tenha ouvido isso em alguma exposição ou festival de performance, em que a pessoa possivelmente fazia referência ao trabalho de Patricia Lemos, “Sem Título (seu corpo é um campo de batalha)”

corporal T. Angel⁷, ao analisar a prática da modificação corporal como campo expandido da performance diz: “Uma das características predominantes dos profissionais e dos adeptos das práticas das modificações corporais modernas [...] é justamente a de testar procedimentos no próprio corpo, como um laboratório de experimentos” (SOARES, 2015, p. 66).

No mesmo sentido, de levar o campo a um estado constante de experimentação e modificação, o filósofo Paul Preciado, narra suas experimentações com as aplicações de hormônio e diz sobre a dimensão política de assumir uma posição de “autocobaia”. Segundo ele, trata-se de uma prática “implicada e responsável de fazer política: quem quiser ser um sujeito político que comece por ser rato de seu próprio laboratório” (PRECIADO, 2018, p. 370).

É nesta confluência que se dá o território experimental do corpo – o corpo como experiência e a experiência do corpo – além de sua característica de mudança e estas mudanças como ações da performance.

Como pessoa não binária, pesquisadora e artista da arte da performance, a dimensão das intersecções das experimentações de gênero e da performance são de grande importância e contundência para as minhas pesquisas e investigações práticas, tendo a performance como suporte das minhas criações.

Nestes caminhos que me levam da prática à pesquisa, alinhavados a uma prática indisciplinar, que permitem um nó entre esses campos, mergulhei radicalmente nas reflexões e textos de Paul Preciado na intenção de, a partir da (ex)crita – a dimensão performativa de uma escrita que se faça transparecer uma sobreposição[*collage*{e a *collage* como quebra da linearidade do tempo, por isso a nova grafia do palavra escrita}] de experimentações com o corpo, e, no caso de Paul, a aplicação de hormônios –, desta tomada de posição em direção à experimentação total, como extensão do seu corpo para a performance.

A indisciplina se coloca como uma característica experimental de criar e inventar modos de escrita, práticas, escritas e pesquisa. Se por um lado me interessam as questões léxicas do texto e da escrita, por explorar todos os

⁷ T. Angel tem uma longa pesquisa prática com a modificação corporal: perfurações, escarificações, suspensões dentre outras técnicas. A artista conta um pouco da sua experiência e apresenta os seus trabalhos em entrevista, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-E6kVwQZerw>, acesso em 27/09/2022.

campos e dimensões do texto – fazer um devir dos lexicos –, por outro lado quero me perder na escrita, produzir outros estados de texto, ser desleal e produzir uma furia contra qualquer norma que tente atravessar a prática e a produção de subjetividade. Indomesticar a prática é o primeiro passo para uma tomada de posição da indisciplina.

Escrever[(ex)crita] e escavar – no sentido de um trabalho de paleontologia – e descobrir as ações-performances executadas a partir da auto aplicação de hormônios – melhor dizendo, a dimensão de autocobaia/ rato do próprio laboratório como posição política radical.

Essa experimentação levou Paul Preciado a escrever a conferência e o manifesto – que são extensões como performances do seu corpo –, “Yo soy el monstruo que os habla: informe para una academia de psicoanalistas” (2020). E essa leitura, que se deu em 2021, me levou a outro texto, uma experimentação radical das modificações e das experimentações limítrofes do corpo, o “Manifesto da puta mutante” (1996-2021),⁸ que diz: “Identidade explode em múltiplas transformações e se infiltra no sistema pela raiz” (p. 3).

Após essas leituras, pude verificar algumas características e padrões de escrita que Paul desenvolve. Localizados nos seus 4 livros, em ordem de publicação⁹ – *Manifesto Contrassexual*, *Testo Junkie*, *Pornotopia* e *Yo soy el monstruo que os habla* –, Paul, além de narrar suas experimentações, deixa pistas e pequenas provocações a quem lê os seus escritos. Adiante, Paul irá disparar pequenos roteiros de performance, que se encontram nas entrelinhas das suas escritas, que permitem a investigação de ser rato do próprio laboratório. O que busco apresentar é alguns dos possíveis roteiros – programas performativos¹⁰ – elaborados por ele¹¹.

⁸ Coloquei duas datas na publicação. A primeira, 1996, refere-se à publicação original do coletivo australiano VNS Matrix. A segunda, 2021, é da transcrição do coletivo de edições piratas Machorra, de Curitiba-BR.

⁹ Os livros seguem a ordem de publicação brasileira. O último livro da lista, “Yo soy el monstruo que os habla”, não foi publicado no Brasil, por isso ele é o último. Ainda, o livro “Um apartamento em Urano: crônicas da travessia”, este publicado no Brasil, serviu de alicerce para os outros escritos, já que trata-se de uma coletânea de pequenos ensaios que Paul foi publicando durante a sua vida, intercalados aos livros.

¹⁰ Não estou me referindo a ideia de programa performativo desenvolvido pela Eleonora Fabião (2013). Me refiro às experimentações que foram produzidas enquanto performance em sua elaboração, alguns exemplos são: Yoko Ono (2000; 2014); Felipe Bittencourt *in memoriam* (2012); Tania Alice (2020); Eduardo Bruno e Maria Valdenia (2021); e, Hans Ulrich Obrist (2021).

¹¹ Outra construção que poderia ser realizada sob essa perspectiva, tomando como ponto de partida a produção de artistas, pesquisadores e especuladores latino americanos/brasileiros está descrito e investigado nas relações paralelas com Paul e nos demais capítulos em que eu trago outras perspectivas de investigação e de olhar não só para o que entendemos como corpo, mas as suas presenças, os seus

Logo, o desejo é atravessar os escritos de Paul Preciado e, assim, construir enxertos às genealogias da performance a partir da prática laboratorial de ser rato, hormônio e radicalmente desviante.

2.2. A RUÍNA É MINHA FUGA

Toda prática que está atrelada à performance – às ações e ao laboratório como território de experimentação para os limites das investigações das bordas do corpo – parte de uma tomada de posição que permite uma experimentação do corpo e do que pode esse corpo. Essa é uma chave importante para compreender esses campos de experimentações: ao ponto que estendem-se os limites do corpo, ampliam-se as possibilidades do que o

abismos, etc. Essa investigação começa e tangencia vários labirintos de minotauras, os seus pontos de partida poderiam ser: Hélio Oiticica, Gregório de Matos, Cassandra Rios, Ferros Bar, Tibira, e essa lista é infinita. As minotauras poderiam ser: Walla Capelobo, T. Angel, Rafael BQueer, Coletivo Contágio, Solange Tô Aberta, Fudida Silk, Amiel Vieira, Amara Moira, Castiel Vitorino Brasileiro, etc [uma das questões que emergem deste trabalho e de tantos outros há um tempo é a necessidade da realização de uma genealogia da performance produzida por corpos dissidentes na perspectiva Brasileira, para começar a tangenciar todas essas questões que cada vez mais se fazem presentes e necessárias em debates, discussões e rodas de conversas]. Porém, a quem quiser encarar essa empreitada sem fim, um alerta importante a ser considerado para as pesquisas é que a própria genealogia da produção de arte realizada por pessoas dissidentes estéticas irá se confundir com as genealogias da performance, mesmo que em distintos recortes históricos, a ver a produção curatorial que foi realizada pela equipe do MASP em “Histórias da Sexualidade” (2017/2018).

Especulando nesta direção, os pesquisadores James Green (2018; 2019; 2021), Renan Quinalha (2021; 2022; 2023) e a sua longa pesquisa sobre os movimentos e ativismos LGBTs durante a ditadura apresentam essa dificuldade e um possível rastro que colocam e aproximam a hipótese da genealogia de produções em performance de corpos dissidentes estéticos correr paralelamente a das existências de pessoas LGBTQIAPN+. Pode-se verificar parte dessa pesquisa do Renan, no processo curatorial que ele realizou na exposição, no Memorial da Resistência, “Orgulho e Resistência: LGBT na ditadura” (2021). Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/exposicao/orgulho-e-resistencia/>, acesso em: 17/09/2024.

Parte deste trabalho também está sendo enfrentado em grande parte pelo exaustivo trabalho do MUTHA - Museu Transgenero de História e Arte. Disponível em: <https://mutha.com.br/>, acesso em: 17/09/2024. Faço coro aos esforços que têm sido realizados por todos os integrantes do Grupo de Pesquisa NuCus, liderado pelo Professor Leandro Colling, que exerce uma outra função de extrema relevância na parceria com a Revista Periodicus, disponível em, <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index>, acesso em, 23/09/2024. Além disso, no dia de hoje recebo a incrível notícia de publicação de mais uma edição da Revista Urdimento, com o Dossiê Temático, “Ações Feministas/corpos decoloniais: cenários do sul”, disponível em, <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/Dossie20224-4>, acesso em, 29/04/2024.

A quem quiser enfrentar a empreitada, um outro caminho possível para produzir essa trilha é ver o processo de escrita do livro organizado por Teles Frey e Paulo Aurélio da Mata, “Evocações da Arte Performática (2010-2013)” (2016).

Por fim, em parceria com Walla Capelobo, em 2022, a convite do Professor Luiz Sérgio de Oliveira, à frente da Revista Poiesis, realizamos o Dossiê Temático “TRANSmissão: imaginários radicais trans”, uma coletânea de textos e artigos de artistas, pesquisadores e artistas trans, não-binários e dissidentes estéticos, disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/issue/view/2664>, acesso em: 25/09/2024. Um pouco mais desse relato, que foi de alguma forma, uma compilação de diversos desejos e esforços na direção de traçar um imaginário-genealogia-breve historiografia de algumas práticas, essa experiência está relatada no capítulo *conclusão. ou, uma terceira conclusão*.

corpo pode fazer. Diria ainda mais: ao passo que o corpo toma outras proporções, o próprio entendimento de corpo transforma-se.

Nesses entremeios, encontra-se um primeiro rompimento com a invenção ou com a tentativa de criação da ideia/ conceito de identidade. Ou seja, a identidade – desde a palavra, até o que ela pretende [a definição de algo estável] – como algo interpretativo dentro de arquétipos pré-estabelecidos que produzem a captura e a assimilação, assim sendo, não há possibilidades, apenas determinismos do que uma existência pode vir a ser.

Contra tais sentidos de mão única, no desejo imanente de construir um campo experimental – dos regimes que disciplinam corpos, suas dimensões e suas questões estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017) –, das ações do corpo e das suas capacidades de criação de territórios experimentais, Paul Preciado, ao investigar práticas contrassexuais [e a contrassexualidade não só como uma contraconduta em relação à política dos corpos que estão em vigência, mas sim como prática artística e antiartística, não à toa o teórico cita, dentre muitos trabalhos, Ron Athey¹²] confere à elas uma dimensão de quebra no sentido de representação.

Aliado à performance, a contrarrepresentação [a contra-interpretação] é uma contra-espetacularização. Assim, ao quebrar a lógica hegemônica de configuração do corpo [Paul Preciado fala em “corpos falantes” e “pós-corpos ou *wittigs*” (PRECIADO, 2017, p. 43)] se dá uma fratura tático-estratégica que elabora conceitualmente a fuga – fugir de qualquer eixo de representação, espetacularização e interpretação.

Por isso, caberia dizer que Preciado articula a ação estético-política (28 DE MAIO C., 2017) da contrassexualidade em duas frentes: a ruína, que se dá pelas quebras das representações e das fronteiras [em direção às bordas] das constituições possíveis da performance dos corpos falantes; e, a fuga, a capacidade de desorientação para outros territórios de investigação do corpo e das suas dimensões-[próteses] que estão em transformações-[fugas].

Partindo da ideia de ruína, desde algo que pretende-se uma edificação, que ao ruir se desorganiza do seu projeto, Paul Preciado vai articular um

¹² Ron Athey é um importante performer. Trabalha com os limites dos dildos, das próteses, *body art* e modificação corporal. Ficou conhecido por uma série de performances a partir da sua condição autoimune – ser soropositivo. Ao lado de uma série de outros performers do final dos anos 1980 e começo dos anos 1990 (citaria aqui o russo Oleg Kulik), trabalha nas fronteiras da performance, sadomasoquismo e fetiche.

movimento de reflexão, que parte desde o desvio e a possibilidade do erro como orientador de ações contundentes [um prospecto de corpo que tende um {vir a ser}]. Trata-se, então, de compreender o seu poder de enunciação.

O primeiro movimento é dos reconhecimentos [veja bem, o filósofo não usa a ideia de representatividade, que lança a uma única pessoa a complexidade daquelas outras que supostamente se identificam com a sua prática do desvio]. Nas palavras de Paul Preciado,

No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos que a sociedade determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais. (PRECIADO, 2017, p. 21)

Ao abrir um território das enunciações desviantes, Preciado diz sobre uma quebra de contrato com o regime que está posto. A contrassexualidade se articula dentro de um rompimento da ideia de natureza – que por sua vez está ancorado na argumentação que é central para os discursos fundamentalistas: a biologia – para produzir uma quebra-[fratura] estrutural na codificação do mundo.

Sendo assim, o que se coloca em ruínas é como o corpo está no mundo, como se organiza o mundo com um corpo que está nesse estado de [algo-por-vir] e que não necessariamente tem que definir-[deixar-se capturar] o que é o 'por-vir', nem onde se chega com o 'por-vir'. Ou seja, a fratura [que explode e se infiltra no sistema] é a produção de uma contrarrepresentação que foi fundamentada pela modernidade.

Paul Preciado deixa evidente que a contrassexualidade não faz referência “de um mundo por vir”. Mas sim das ruínas desse mundo e do corpo, por isso a contrassexualidade, “ao contrário, lê marcas daquilo que já é o fim do corpo” (p. 24).

Apesar do tema do fim do corpo ser amplamente debatido, aqui quando me refiro ao fim do corpo, não é a sua superação, mas sim uma coletivização do corpo: corpos, corpas – o outro ser a queda, o abismo e explorar o abismo junto. O corpo ressoando coletivamente – devires de ressonâncias coletivas [devir das implicações coletivas]. Implicar o outro corpo, a outra corpa, e outre

corpe a uma tensão coletiva que coloca em cheque e produz choques que desestabilizam o lugar da normatividade. Se a normatividade é a individualidade a ressonância coletiva das dissidências/fim do corpo é a coletividade.

A contrassexualidade-[contracaptura] e suas práticas de produzir fraturas, aliada à fuga de uma tentativa de captura, está atrelada à necessidade de quebra de intencionalidades de identificação/ definição. Tem-se por interesse com as ruínas uma reorganização das instituições, que tendem a nomear como se devem dar as organizações e os regimentos comportamentais. Por isso que reiteradamente fala-se em: desvio, perversidade, dentre outros substantivos denominativos que vão contra o discurso da moral e dos bons costumes [do socialmente aceito].

É interessante notar na escrita de Paul Preciado, que diz sobre a enunciação de seu corpo, da sua performance – rato de seu próprio laboratório –, que o desvio está posto numa taxonomia [corpos intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas sapas, bibas, fanchas, butchs, históricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...], que se inclina a um território fora da disciplina, ou seja, para além das definições de homem e mulher, masculino e feminino, heterossexual e homossexual [e aqui poderiam se seguir as infinidades das binariedades]. Indicando uma retomada ao desvio como ação para identificação desses territórios do erro, da falha, etc. [*glitch* gênero].

Ao falar de *glitch* não induzo uma leitura do desvio como erro do gênero, ou como a dissidência sendo algo errado, ou ainda àquele discurso do senso comum de “nascer no corpo”. O *glitch* está posto como uma rasura de gêneros, escrituras do corpo e no corpo sobrepostas, impressas e re-impressas. A imagem do glitch me serve como fio condutor de uma crítica à moral dos corpos passíveis/passáveis – aqueles corpos que se passam como o que desejam, falamos passabilidade, por exemplo, uma pessoa trans com passabilidade binária quer dizer que se parece com o gênero para o qual ela transicionou, no caso de uma sem passabilidade poderia falar em glitch, reescrituras de aproximações, desaproximação e transposições de gêneros.

Compreendendo o corpo como um texto rasurado, com a finalidade de problematizar as *inscrituras* sobre os limites do corpo e do gênero, o erro apresenta-se como um desvio do sistema heterocentrado, que tem o desejo da determinação. O giro, como deslocamento provocado pelo erro, é o de fraturar

as posições coletivas de enunciação. Paul escreve, propondo um link com as reflexões de John Langshaw Austin,

O que é preciso fazer é sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições. Não se trata de substituir certos termos por outros. Não se trata nem mesmo de se desfazer das marcas de gênero ou das referências à heterossexualidade, mas sim de modificar as posições de enunciação. (PRECIADO, 2017, p. 27)

É evidente que toda a construção contrassexual, inclusive de um texto pode, em determinada medida, trazer novas possibilidades de *inscrituras* no mundo, implica uma tomada de posição radical ou política. Por isso, Paul Preciado não hesita em falar que a “arquitetura do corpo é política” (p. 31). É a partir dessa nova arquitetura – o redimensionamento do corpo, e para além do corpo, do território que ele ocupa – que se faz a segunda dimensão estético-política (28 DE MAIO C., 2017) da contrassexualidade: a fuga.

Duas ressalvas iniciais a serem feitas acerca da fuga: primeiro, não se trata de uma esquiva ou de um desvio, a fuga tem implicações importantes que estão paralelas à estratégia de aparecimento e desaparecimento; e, segundo, a fuga não é uma ação – apesar da fuga ser uma prática da performance que aciona as novas dimensões do corpo e as práticas estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017) na arte –, a fuga é uma estratégia, com isso, ela tem implicações de uma guerrilha-[corpo barricada]-estética que indica um território para o refúgio. Aliás, sobre a fuga e o refúgio [entendido aqui a partir das leituras feitas de Denètem Touam Boná], diria que a performance se articula nesse eixo como a prática estético-política (28 DE MAIO C., 2017) da legião estrangeira das artes.

A fuga, por outro lado, pode ser lida como uma multiplicidade de ações, de atos e presenças. Tal qual na música que a fuga são as múltiplas vozes-[vozerio] se executando ao mesmo tempo. Os corpos ressonantes – dissidentes – agindo em multiplicidade em presença são traços de ações bem demarcados. Pré-anunciar a ação como tática de fuga, avançar, mas não pelo caminho conhecido, anunciar a ação não é anunciar a rota.

A fuga encontra-se neste território da indefinição e não há o desejo de chegar a um ponto decifrável – a estratégia é manter-se no espaço vazio e este, por sua vez, é o da indefinição. No caso da contrassexualidade, diria então que a fuga é criar esse corpo dúbio e ambíguo, entre as aparências,

visualidades, ruídos, capacidades de dissolução de si[em si mesmo] e a rasuras.

A tentativa de auto acionar um corpo-fuga está na intencionalidade de romper com qualquer imposição de fronteiras – a fuga não respeita fronteiras, por isso o corpo na fuga é um território fronteiro –, assim produzindo confusões, erros e fissuras nas convenções que tendem a uma indicação para determinismos, que levam a captura de qualquer tipo de dissidência, ou ato de desvio, que insurge dessas práticas estratégicas. Uma das táticas da fuga é caminhar longe de qualquer tentativa[normatizadora/ normativa] de domesticação: todos os corpos em fuga, todas as existências estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017), além de indomáveis, são indomesticadas e indóceis – negamos e refutamos qualquer ação em direção à domesticação, à docilização e à exotificação¹³.

Retomo a definição especulativa de fuga e captura de Denètém Touam Bona, que articula a implicação entre fuga e captura,

A fuga não é transgressão ilusória em direção a um fora transcendente, mas a secreção de uma versão subterrânea - clandestina e herética - da realidade. Pois construir uma fuga não significa ser posto para correr. Pelo contrário, é fazer o real escapar, operar nele variações sem fim para contornar qualquer tentativa de captura. (BONA, 2020, p. 47)

Na sequência à produção de uma fuga aliada à escapatória e à variação – a arte da fuga, parafraseando Sun Tzu –, o filósofo francês coloca a imagem de simulacro: “Usando subterfúgios, o construtor de fugas se produz como simulacro, se faz trãnsfuga” (p. 48).

{TRANS}FUGA].

Simulacro está posto como repetição, dobras de si em si para a multiplicidade da sua própria existência – espelhamento da realidade. [Esparramar-se nas resistências furtivas], se dá pelo pequeno movimento que é aquele que produz uma desautomatização de padrões, ou seja, uma pequena fuga do olhar, do poder e da forma com que o elemento que produz a captura [o imaginário?] entre em colapso.

¹³ Um bom exemplo, que tensionam e colocam em prática a indomesticção junto às ações estético-políticas é o projeto de Mogli Saura: Anarko Fake. A artista desenvolve os princípios e as tensões postas num anti-projeto junto a outras fazedorias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sXxO7D9Zlkw>, acesso em: 27/09/2022.

Mais uma vez retomo a ideia de penetrar no sistema pela raiz – e dali acionar uma prática indisciplinar do enxerto [inclusive essa que é a quebra da pureza{a pureza é um mito¹⁴}] a qualquer tentativa de tomada de posição à normalidade. Mais uma vez Dènetém é preciso, “nesses tempos sombrios em que se proliferam os dispositivos de controle, as resistências devem ser furtivas, mais do que frontais.” (Idem). Concordo veementemente com o filósofo e acrescentaria que, como ratos[do nosso próprio laboratório], temos que indicar uma ação que se dê pelas trincheiras, por baixo da terra, nas brechas e bordas.

De modo furtivo, há um tempo vejo nos campos da performance uma retomada à ideia de programas performativos/ partitura de eventos/ indicações de performances/storyboards [que vai desde “Grapefruit” (1964-2000)¹⁵ de Yoko Ono até o recente livro lançado do crítico e curador Hans-Ulrich Obrist, “140 Artists’ ideas for Planet Earth” (2021)], que poderiam ser vistos como uma parte pedagógica da arte da performance, ou, por onde iniciar a investigação da linguagem a partir de ações pré-estabelecidas.

A partir dessas questões postas, enquanto escrevo começo a refletir que, para além da ação de manifestar a insurgência da prótese ao corpo, o Manifesto Contrassexual também emerge radicalmente como um roteiro de ações – assim como os outros livros de Paul Preciado também o fazem, e conforme as próximas sessões vão demonstrar.

Partindo dessa ideia de programa performativo, Paul Preciado nos tira de um lugar de passividade de leitores – e provoca que sejamos, a partir da sua experimentação de auto harmonização [sendo rato do seu próprio laboratório], outros ativadores de circunstâncias e intencionalidades de novas dimensões para novos corpos fugitivos.

O convite à ação proposta por Paul Preciado é de se auto implantar, de redimensionar o corpo, que se dê uma modificação da linearidade da superfície de contato do corpo com o mundo, e transformar o corpo em grandes dildos. Ao alterar e intervir na política que gestiona os corpos unilateralmente, a

¹⁴ Hélio Oiticica é a contraíndice das purezas, quebra a pureza, contra-mito da pureza, denuncia e ativa os percursos desviantes. “A pureza é um mito” (PN2) que apesar de compor um trabalho pode ser lido com um programa de trabalhos que foram se desdobrando, por outros artistas, até a o momento atual, a denúncia do mito da pureza é um das objetividades da performance.

¹⁵ Mencionei duas datas da mesma publicação, já que a primeira edição data de 1964. Já em 2010, a editora nova iorquina, S & S Classic Edition, reeditou o já consagrado livro de instruções e desenhos de Yoko Ono.

sexopolítica e as tecnologias de nomeação do sexo e do gênero, a Contrassexualidade [enquanto autogestão das políticas de indisciplina dos corpos] propõe uma retomada/ uma relocalização das corporeidades idiossincráticas.

O programa performativo[enquanto uma estratégia de fuga] – da ação estético-política (28 DE MAIO C., 2017) que liga a ruína à fuga – é o de produzir um enxerto, uma costura que anexe algo ao que é compreendido socialmente enquanto um corpo. E que disso possa surgir algo novo, inaugural, um corpo dotado de superpoderes para ser uma espécie de contra-herói-contraero[is].

Paul lista, desde uma perspectiva de novas dimensões do prazer, ações para redimensões enxertadas: ressexualização do corpo e do ânus; subverter práticas sexuais de corpos masculinos e femininos como as dimensões e fronteiras do conceito de masculinidade e de feminilidade; quebra do controle de transições implicadas à mudança de gênero e de sexo[genitália]; naturalização dos procedimentos e das proteínas dos hormônios para que não sejam objetos de negociação política estatal; e, a destruição do falocentrismo para um direcionamento à dildotectônica e dildotopia – a tecnologia de hackear as práticas do sexo e do prazer.

Estes enxertos que devem estar no corpo – ou na utopia pirata dos corpos enxertados – são todos ativados pelo dildo que foi identificado “como suplemento que produz aquilo que supostamente deve completar” (PRECIADO, 2017, p. 23). Aquilo que deve estar completando, o que falta aos corpos que falam – mas que hora ou outra também podem estar como adição. Portanto, esse enxerto ora é ele mesmo, ora é anexo e ainda é algo a ser acoplado[como implantes]. E nesses campos de transmutações – de ações de dobras[dobras do gênero, do sexo, do prazer, do tempo, do que são as compreensões políticas dessas questões] – que Paul Preciado levanta a possibilidade desses percursos serem uma indicação de um corpo que ainda está em constituição[*collage*]. Para Paul,

É nesse espaço de paródia e transformação plástica que aparecem as primeiras práticas contrassexuais como possibilidades de uma deriva radical com relação ao sistema sexo/gênero dominante: a utilização de dildos, a erotização do ânus e o estabelecimento de relações contratuais S&M (somasoquistas), para citar ao menos três momentos de mutação pós-humana. (PRECIADO, 2017, p. 31)

Ainda nessa tentativa oblíqua de recorte, a exploração do dildo como enxerto, que o autor coloca três ações que podem servir de roteiros para construir o corpo Contrassexual como performances, que possibilitem a exploração dessas novas dimensões.

Como anexos: “exploração virtual de mudanças de gênero e de sexo graças a distintas formas de travestimento: cross-dressing, internet-drag, ciberidentidade etc.” (p. 40). Tais pontos que cada vez mais estão entre as práticas dissidentes, a criação de múltiplas ciber identidades pelas realidades virtuais que permitem, entre tantas outras coisas, gerar conteúdos com o próprio corpo. O corpo tornou-se o que o programa da performance é/propõe em si: produtora de conteúdo. Junto a o desvio dos gêneros passou a se balizar essas dimensões. Digo isso pois não trata-se apenas de uma exploração do virtual e das mudanças que ele permite, isso atravessa diversas outras questões que podem ser postas por uma quarta dimensão da vida que se dá entre as telas, chips, placas, etc.

Como implantes: “Produção in vitro de um ciberclitoris para implantar em diferentes partes do corpo” (Idem). A volta ao projeto de prótese do corpo e um certo aprofundamento das características que estão postas com quarta dimensão do corpo, de se permitir ter / passar pela sensação do prazer. Um corpo com prazeres espalhados pelos mais diversos lugares é, como falamos em um ponto, um corpo indomesticado.

E, como enxertos: “Transformações de diferentes órgãos do corpo em dildo enxertos” (Idem).

Entre eles, uma ou outra dose hormonal e seu corpo começará uma pequena mutação que possibilitará pequenos terremotos às instituições – dentre elas: colocar a instituição em ruínas e depois fugir. Uma ou outra dose e o corpo passa a transitar entre os limites do humano e da máquina [tecnologia] para desestabilizar as tentativas de heteronormatização das práticas dissidentes e dos desvios.

A sofisticação da maior parte dos ramos da medicina terapêutica e da cibernética (xenotransplantes, próteses cibernéticas visuais e auditivas etc.) contrasta com o subdesenvolvimento das tecnologias que permitem modificar os órgãos (faloplastia e vaginoplastia...) e as práticas sexuais (tememos, por exemplo, a escassa evolução do preservativo nos últimos dois mil anos). A meta das atuais biotecnologias é a estabilização das categorias heteronormativas do sexo e de gênero (que vai da erradicação das anormalidades sexuais, consideradas como monstruosidades no nascimento ou antes do

nascimento, às operações no caso de pessoas transexuais).
(PRECIADO, 2017, p. 40-41)

*
* *

[anotação 1: eu queria dar o nome desse capítulo de Monstruação, tal qual aquela que se repetiria no capítulo 5. Decidi mudar enquanto relia as primeiras páginas do Testo Junkie, para preparar a segunda dose de hormonização que virá a encontrar o corpo, a pele, o desejo. Eu chorei logo na primeira página, por identificação? por uma auto sensibilidade que vem à pele ao ler Paul? ainda não descobri. no meio dessa leitura, quando já avançado o texto, me lembrei de uma fala de um amigo – que o chamo de grande mestre e eterno orientador – que para uma possibilidade de monstro há antes a necessidade de morte, já que o monstro é o que transcende as categorias de morte e vida – de estar vivo ou morto. por isso, antes da monstruação, que virá onde ele está planejado, vem “a Primeira morte”.]

*
* *

2.3. A PRIMEIRA MORTE

Entramos num processo de recusa. Não se trata de uma simples recusa por ela mesma, é sim uma indicação por uma antiassimilação que se alia a uma prática experimental de construir possibilidades.

Se por um lado havia a defesa de ser rato do próprio laboratório – entendida enquanto campo expandido-[ampliado] da performance –, Paul Preciado nos questiona sobre uma ação – ser[tornar-se] mais de uma coisa possível, ser em nós a nossa própria multiplicidade e transmutação.

Diria mais, ao auto aplicar-se o TestoGel 50mg – friccionando a substância pela pele, assim como deveríamos fazer ao ler o livro: friccionar sob as nossas peles e experimentar se há algum tipo de modificação/ alteração¹⁶ –, rompe-se com a barreira ocidental e normativa de ter que ser apenas uma coisa e a potencialidade enquanto dissidência se dá sob o regime de “ser algo”, no caso de Paul, a partir das suas mudanças políticas microcelulares, agora: ser-com-testosterona.

¹⁶ Aliás, essa poderia ser uma das indicações de performance deste livro em questão de Paul Preciado: friccione-o [duas vezes por semana durante 5 meses] até que ele se desfaça por inteiro ou até que sua pele absorva todo o seu material.

Tendo bebido, aplicado, se alimentado, passado insônias ao lado de... – desde o Manifesto, na quebra das fronteiras das determinações – o tempo todo a negativa enquanto ação radical estético-político vem com a necessidade de se compreender na exterioridade das limitações impostas pelas nomeações.

É interessantíssimo notar que a fala de Paul se constrói em torno de suas aplicações de TestoGel – e da sua relação de amor e ódio com as questões que vão provocando nele e no que está para além dele –, desde o recebimento dos seus primeiros invólucros até os reconhecimentos dessas transmutações para uma possível eternidade – entendida não sob a perspectiva religiosa católica, uma eternidade que está na infinidade de possibilidades de formas de vida.

E que também está naquilo que o corpo produz. Logo, as criações são extensões do corpo e permanecem reverberando e produzindo presenças daquele corpo. E antes uma pré-anúnciação ou pós-anúnciação [ainda a junção das duas numa transanúnciação] que gira em torno do corpo que vira, que já foi, que não é mais, mas que se presentifica em todas essas, é um pouco a discussão que giram em torno das políticas da presença, que fazem parte de um longo debate sobre a performance, como por exemplo, a partir das extensões do corpo, como se dão as performances em que o corpo não está presente, ou, quais são os limites da presença de um corpo. Todas essas questões tensionam o que Paul Preciado coloca como o projeto de hormonização.

Temos que ter cuidado ao falar disso, pois essas questões não podem nos levar a uma obsolescência do corpo, ou uma superação do corpo. A direção é justamente oposta, colocar o corpo em múltiplas presenças.

Contra essa direção, Paul tenta especular as extensões do corpo – diferente das próteses, agora é o que é produzido molecularmente pela máquina-[corpo] em funcionamento. Nesse vai-e-vem de aplicações, ele fala como a Testosterona (*T.*) está em tudo: para além do seu corpo, no seu suor, nas coisas que ele toca. E como a *T.* criou uma certa inteligência – uma transmutação de um organismo vivo em relação a outros organismos vivos¹⁷ –, assim, ao aplicá-la sobre o ombro, o seu corpo e a *T.* se auto absorvem de

¹⁷ Poderia dizer que é uma autogestão – em sua compreensão anárquica – que se dá essa performance relacional, não só da organização dos organismos vivos, mas como se organizam as modificações após as aplicações. Uma T.A.Z entre: Corpo – *T.* – Território que o corpo ocupa.

forma natural, como se já soubessem o procedimento. Então, Paul fala sobre um certo “risco”, o mesmo estado de risco da performance e da ação estético-política (28 DE MAIO C., 2017).

Não é apenas do corpo que absorve a *T.*, a *T.* também absorve o corpo, há um trânsito complexo de informações entre o hormônio e o corpo e o corpo e o hormônio. Trata-se, antes de tudo, de uma assincronicidade do tempo, do conhecimento e das capacidades destes elementos – corpo e Testosterona. Parafraseando uma grande autora da performance, há um espiralar do tempo e do conhecimento entre esses dois importantes elementos que tensionam e complexifica o fazer.

Cria-se uma zona de tensão, de risco, tudo que ele cria é parte de uma das extensões do seu corpo, por isso tudo tem microdoses de *T.*, devido ao seu processo direto. E esse é o perigo que um corpo em processo de hormonização pode levar a outros, em sentido de performance, é justamente a partir daí que nos interessa investigar essas zonas que podem ser permeadas, penetradas e fissuradas. A performance que produz as instabilidades, assim como a *T.* que pode produzir essas fissuras e idiosincrasias coletivas.

O corpo no processo de hormonização, sob a ótica da performance, contaminado pelo pensamento radical de Paul, é a maior exemplificação de corpo vibrátil, que vibra e contamina o que está à sua volta na mesma vibração.

Seguimos nessas experimentações sobre os processos de mutação e vibração do corpo e as ideias ampliadas de performance. Ou ainda melhor, o que seria uma teoria da arte da performance que leve em conta as dimensões do corpo dissidente. Por isso opto por falar em morte, para além do sentido de transmutação/ passagem de ciclos, como poderia ser interpretado dentro de uma perspectiva binária – e a teoria da performance do corpo e de Paul é a quebra da binariedade [logo a morte é o desejo pulsante de uma não binariedade].

A morte, em sua dimensão performativa da teoria de Paul em relação à performance, é o que antecede o monstro. O monstro, que é o processo de Monstruação, é o que transcende a relação de domesticação, ultrapassando o limite da tentativa de torná-lo dócil para mantê-lo dentro do seu “cativeiro” sob a tutela de uma coleira. Por isso, qualquer tentativa de limitação do corpo – que se deu pelas políticas públicas de aprisionamento das dissidências – é

implodida por esse corpo que, como já disse, também está definido na performance como: o corpo como campo de batalha.

Na hipótese dessa construção de forças a partir do corpo, é certo que uma das estratégias é a de criar, com o gênero, possíveis oposições de forças que fazem o corpo implodir, não habitar nenhum lugar seguro, ou ainda, se desmaterializar em relações tecnológicas com os outros múltiplos organismos vivos. Essa terceira é a possível transmutação para outros estados que não o humano. Produzir com o humano, com esse estado de transhumano, uma transversalidade do que é possível ser feito com o humano – quais são os limites das suas ações, inapropriar-se traçando uma trilha que leve a uma supressão do corpo, borrar o corpo, rasurar e tomar a posição política frente à abstração como formas de aparição do corpo/existência.

Fiquemos com as duas primeiras hipóteses de territórios de performance [levando em conta que o corpo também é um território de performance na performance]: primeiro, a sua auto implosão e os resíduos do seu corpo; segundo, a sua impossibilidade de habitar lugares fixos e seguros.

Esses dois campos de forças, dos quais a performance se aprofunda em caráter experimental de ser rato do próprio laboratório, dão foco a uma micro-ação política de enunciação do seu próprio ser: o ser como não ser – mais diretamente: ser não sendo algo. Cooptando a régua da normatividade – aquela que tendeu por séculos a determinar e nomear as dissidências – para usá-la contra ela mesma, ainda mais diretamente poderia dizer que: tudo que está para além do “2” (enquanto regulamentação binária [1+1{1 ou 1}] - [“ser ou não ser, eis a questão”]) é automaticamente “0” (a própria excelência e exaltação da indefinição, [“eu só sou aquilo que posso imaginar”]). Num sentido mais estrito de investigações canibaiszoomboides, como exalta Suely Rolnik, em “Antropofagia Zumbi”, que a retomada da antropofagia nos a as suas potências a partir do corpo vibrátil [que surge desde “Micropolítica: cartografias do desejo” (2017)] e de um “novos diagrama dos afetos, efeito da presença viva do outro no próprio corpo” (ROLNIK, 2021, p. 26), com isso essas equações são um indicativo que esse lugar também é o da antropofagia.

Se viemos falando sobre as relações com os outros estados do humano, em produzir outro estado, que tensione o transhumano, uma transversidade do que é possível ser feito com essas outras materialidades que vem se construindo – quais são os limites das suas ações [o humano inapropriado].

Essa é uma ação de desterritorialização do humano – inventar a pergunta que ainda não foi feita – que dê conta de falar sobre as extremidades, extensões e bifurcações que o corpo e o seu humanismo vem tomando. Humano-Encruzilhada. Duplo-Humano.

[trans-desterritorialização]

Paul Preciado, pessoa extremamente sagaz, também cooptando a régua invisível e inventada pela normatividade – não é por ser invisível que ela produza a distopia entre as dissidências –, recorre à José Esteban Muñoz – que, além de ser uma pessoa dissidente estética, foi professor do departamento de Estudos da Performance [*Performance Studies*] da *New York University*, ou seja, uma pessoa que tinha por perspectiva um olhar das práticas do desvio para a arte da performance – principalmente no que diz respeito ao seu conceito de desidentificação, desenvolvido no livro “Desidentifications: queer of color and the performance politics” (2013), que é justamente o de criar uma anti-categoria para não-definições que permitam o “0”.

A desidentificação tensiona o pensamento de Paul Preciado de modo imensurável, é certo que há múltiplas conexões, mas me interessa as não conexões, já que para Muñoz a desidentificação não cabe em nenhuma definição, a desidentificação é uma tática de sobrevivência da dissidência. Em contaminação com o que é posto por Deneten Taum Bona, se há a fuga, os seus aparecimentos e desaparecimentos, cria-se uma equação simbólica e performática com a desidentificação onde o que resulta é uma ação do desvio e da rasura.

Uma equação composta pelos elementos múltiplos mas que resultam o mesmo, a desidentificação, ou uma definição inviável: a impossibilidade.

Preciado, participando de uma oficina de drag-king [que poderia ser definida, nas palavras dele, como “uma indução coletiva de suspeita de gênero” (PRECIADO, 2018, p. 383)], relata os processos de desidentificação, primeiro trata-se de uma confirmação desse processo de rompimento das fronteiras que produzem estabilidade nas regulações dos gêneros. Depois, a partir da suspeita, produz-se o questionamento/ auto questionamento das estabilidades que possibilitam a experimentação de novas fronteiras, Paul escreve,

Isso nos incita a explorar aquilo que com frequência tomamos como fundamentos estáveis da nossa identidade (sexo, gênero e

sexualidade) e vê-los como os efeitos opacos das construções culturais e políticas - e, portanto, como possíveis objetos de um processo de intervenção intencional crítica e insubordinada. Esta suspeita de gênero compartilhada provoca um movimento subjetivo que foi denominado por Teresa de Lauretis e José Muñoz como “desidentificação”. A oficina *drag king* não começa com vestir ou maquiar o rosto como o de um homem, mas em conscientizar-se das ortopedias culturais que constroem a feminilidade cotidiana, e em desidentificar-se da natureza normativa do gênero politicamente atribuído. (PRECIADO, 2018, p. 383-384)

Noto a intenção da oficina que Paul está realizando: não vestir-se ou maquiar-se, mas sim reconhecer coletivamente – quase como uma tomografia computadorizada, com uso de contraste, a ortopedia [a estrutura óssea e anatômica] – e friccionar a política da necessidade da identificação.

O reconhecimento coletivo – para enunciações coletivas [por-vir] – talvez seja um dos principais pontos de partida para essa desidentificação, por isso ser bando, ser manada, agir em bando e formar Coletivos de ações. Além de que agir em manada e multidão evoca e produz o vozerio – vozes coletivas que agem simultaneamente. Vozerio de corpos, não apenas do ruído produzido vocalmente mas de todas as ressonâncias e dissonâncias possíveis de um corpo. E essa seja uma outra tática da desidentificação: um corpo em trânsitos estéticos, sendo rato do próprio laboratório, aprende de forma sinestésica-corporal-espacial os vozerios dos seus corpos. O que Paul Preciado foi fazer na oficina, descobrir vozerios drag-kings e como enunciar-se drag-king junto de outros que fazem coletivamente.

Volto à ideia/ ação estético-política (28 DE MAIO C., 2017) da morte: o que não pode ser nomeado está morto. A normatividade se articula dessa forma, por isso, a primeira morte neste eixo de desidentificação se dá automaticamente ao se colocar no lugar de indefinição, assim, contra qualquer tentativa de assimilação.

Esse movimento em direção a desidentificação permite, então, ao corpo, uma re-dimensão, uma outra estrutura. Por isso a ação da oficina – de fugir incessantemente de uma nomeação, quiçá ela esteja ainda na intenção – é produzir atividades de contra regulação dos corpos a partir dessa abertura a múltiplas possibilidades.

Paul Preciado narra, ainda, no seu texto, como se dão essas políticas do corpo e as suas outras funcionalidades, bem como a sua nova estrutura, a partir da prática da oficina, que agora, num segundo eixo, é o de transitar pelos territórios fronteiriços dessas invenções dos gêneros.

Transformadas por esse saber, começamos a nos vestir com roupa masculina, aprendemos a fabricar um packing com preservativos recheados de algodão e a enfaixar o peito. No que diz respeito ao achatamento dos seios e ao aumento da pelve, pode-se modificar o eixo do corpo e o equilíbrio da proporção entre os ombros, braços e pernas. Deste modo, o centro de gravidade corporal – que para as mulheres cis está culturalmente localizado na altura do peito (lugar por excelência de sexualização e centro do olhar hétero-masculino) – se desloca para a região da pelve. As pernas se abrem ligeiramente, aumentando a distância entre os dois pés, fornecendo um apoio mais estável para caminhar. Adquire-se assim maior estabilidade de movimento livre do tronco e a extensão máxima dos braços (PRECIADO, 2018, p. 384)

Poderia ainda dizer que este campo de ação do corpo e da sua enunciação pela prática da re-dimensão é o de criar impossibilidades como possibilidades. O “0” não é mais um campo onde nada pode acontecer e a impossibilidade deixa de ser esse campo de suprimir e aniquilar a existência [o lugar da extinção da possibilidade de existência], agora a impossibilidade torna-se uma possibilidade. Ou seja, é a partir da impossibilidade, de não ser nada do que é nomeável e do que já foi articulado até aqui como possibilidades de existência, que o corpo, tirando assim qualquer segurança com os territórios rígidos do gênero, inventa novas fronteiras de ação do seu próprio corpo [rato do próprio laboratório].

Assim como na performance que, mais do que transitar entre as linguagens é uma lâmina que produz um corte transversal – não longitudinal nem latitudinal –, diagonal [que também é o corte que transporta a performance para o seu rompimento com as ideias da bidimensionalidade {lê-se bidimensionalidade como binariedade}], no território corpo que faz emergir, em alguma medida, essa impossibilidade como a possibilidade de rompimento – na performance das dissidências – com a normatividade, com o que só pode ser dois.

Recorrendo mais uma vez a imagem do corte, já que é a partir dele que se dá uma característica importante da construção do gênero, e da segunda questão que eu quero trazer: a implosão que leva a uma imagem do resíduo.

Paul Preciado, em sua *inscrita* performática que se transforma em cortes transversais, partindo do lugar da experimentação da impossibilidade, cria para si mesmo um ritual de auto aplicação de *T*. [ao aplicar o gel pelo seu ombro, rapidamente a pele absorve, é possível uma mudança de energia física, etc.]. Abre-se a embalagem do produto, aplica-se, e, em determinado momento esse

corpo “é-[com]” a própria *T.*. Neste contrafluxo de impossibilidades se dá o que eu quero chamar de implosão do corpo binário para um corpo-resíduo – resíduo de *T.*, de impossibilidades, de coisas que são impossíveis de serem nomeadas.

A primeira questão posta por essa possibilidade de corpo é a sua movência e a sua contraética. O corpo-resíduo, desde uma imagem criada pelas proposições de aplicações de hormônios, não tem compromisso com nada além do seu desejo pela multiplicidade: estética, ética, de gêneros. Ou seja, o corpo residual – aquilo que socialmente não tem valor, é descartável e até mesmo sem utilidade – é o que transita na ideia de Paul entre o ponto de fuga da linearidade [a multiplicidade] para a sua substância residual.

Paul cria uma ideia de corpo substância – que é ao mesmo tempo o seu corpo e aquilo do que ele faz uso, que alimenta o seu metabolismo, as suas máquinas-cibernéticas-políticas, [sujeitos-Prozac, sujeitos-cannabis, sujeitos-cocaína, sujeitos-álcool, sujeitos-Ritalina, sujeitos-cortisona, sujeitos-silicone, sujeitos-heterovaginais, sujeitos-dupla-penetração, sujeitos-viagra, sujeitos-dinheiro]. A implosão faz o corpo desmaterializar-se e o transforma num continuum das suas substâncias – esta é uma experimentação estético-política (28 DE MAIO C., 2017) de abrir o corpo para ser consumido por outros que podem ser corpos-0.

Já adiantando a necessidade de uma prevenção às explosões [bioterrorismo, hackerativismos de impossibilidades, etc.], mas indicando a necessidade de auto implodir-se para produzir uma outra organização, que seja de contracondutas com o corpo e com a sexualidade. Por isso, ao abrir o livro, Paul alerta,

Para alguns, este texto poderá representar um manual de bioterrorismo de gênero em escala molecular. Para outros, será apenas um ponto em uma cartografia da extinção. Neste texto, o leitor não chegará a uma conclusão definitiva sobre a verdade do meu sexo ou a profecias sobre o mundo que virá. Apresento estas páginas - que relatam o cruzamento de teorias, moléculas e afetos - para deixar uma marca de um experimento político que durou 236 dias e noites, e que hoje continua sob outras formas. Se o leitor percebe no presente texto uma série de reflexões filosóficas, relatos de aplicações de hormônios e detalhamento de práticas sexuais, sem as devidas soluções que a continuidade fornece, é simplesmente porque é deste modo que se constrói e desconstrói a subjetividade. (PRECIADO, 2017, p. 14)

O alerta que é feito é para a destruição de qualquer ideia – que está implicada ao imaginário que exotifica os corpos dissidentes – que venha armada na tentativa de assimilação do corpo. Quando um corpo se desloca, no caso da experiência de Paul, o seu centro de forças e de sustentação dos olhares cria um movimento que está para além de seus domínios, para além de uma estética indisciplinar, que compete ao gênero e à sua destruição total, no caso deste borramento de fronteiras e de limites os movimentos que esse corpo produz, as ideias, as ações estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017) são partes integrais dos seus corpos, ou seja, tudo está sob um outro regime de significação. Que poderia ser chamado, em alguma medida, desde as teorias das subjetividades/ subjetivações e significação/ significações, à a-significação de um gênero que se desfaz, implode e transmuta-se em resíduos.

O que resta é o resíduo. É aí que Paul quer chegar: uma tentativa de explosão de materialidades que me levam a crer que trata-se de uma discussão sobre o presente. Veja bem, falo em presente não em presença, porque aqui não se versa sobre as formas de materialidade do corpo, mas sim das capacidades de se tornar presente no mundo – em resíduos.

Explico, trata-se de produzir presenças, tal qual Hans-Ulrich Gumbrecht (2010) conceitualiza em seu excelente livro sobre as materialidades (mas que ainda peca ao discutir as possibilidades de presenças físicas e metafísicas - quando talvez não tome também como objeto do seu ponto discursivo algumas questões que estão a par da ideia de ancestralidade. Ainda demarcando esse espaço, as metafísicas como aqueles que prenunciam a chegada do corpo, ou melhor dizendo, aquelas que são instauradas antes da manifestação do corpo) e estados de presença, o presente é sobre como habitamos o mundo. Falo sobre a capacidade de se fazer presente, para além da sua presença material, imaterial, digital, cibernética.

[anotação 2: ou até mesmo, o jogo de palavras que fiz em minha primeira exposição, em 2014, que dei o título de “Não presença materializada”¹⁸]

¹⁸ Após uma experiência de quase morte no primeiro trimestre de 2014, convidei dois amigos curadores para organizar uma exposição com diversos trabalhos que produzi durante o processo de recuperação e outras performances, fotoperformance e videoinstalações que produzi. Uma das performances foi uma videomontagem, intitulada “Arterioscopia”. A performance partiu de uma série de imagens em vídeo de um exame que monitora todas as veias e artérias do corpo humano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bRs4xPXQGRE&t=94s>, acesso em: 28/09/2022.

Por isso, ao falar em resíduo [como resultado de um processo de transmutação e hormonização do corpo], é um constante fluxo de insubmissões – a submissão sistemática, já que a submissão do S&M é uma proposta de residuação[a ação de ser resíduo] que pode ser interessante para produzir fraturas nas formas de construir contrafluxos de imagem e possibilidades de desvios às fronteiras do que quer manter um regime organizacional[ordem e progresso] – para instaurar possibilidades de caminhos indecifráveis. Paul faz isso com seu corpo, um corpo indecifrável – o corpo de Paul não é receptáculo de *T.*, o corpo dele também é a *T.*, e um resíduo de todas as modificações e ações da *T.*

T., neste caso é *T.*, corpo, TestoGel 50mg[farmacologicamente falando], Paul Preciado [duplo de Paul Preciado], vírus, soja transgênica, ilha de plástico no Pacífico...

Ele é taxativo ao enunciar que o seu corpo – passando por tudo isso, desde a *T.* – é um território por onde circulam informações hackeadas de todos esses campos de ação. Ao mesmo tempo que do corpo dele saem eletrodos que se conectam com o mundo. Nestes trânsitos de imagens, residualmente falando, Paul exemplifica o resíduo – desde as suas ações insubmissas – em duas partes seguidas.

Primeiro, “Desta forma eu me transformo em um dos conectores somáticos através dos quais circula o poder, o desejo, a liberação, a submissão, o capital, o lixo e a rebelião” (PRECIADO, 2017, p. 150).

E segundo, ao se aproximar deste campo experimental do gênero, da hormonização, da relação-extensão-duplicidade, que se aproxima de uma radicalidade da ação da arte da performance, já indicando o roteiro de performance deste processo de se tornar resíduo, Paul diz:

Como corpo – e esse é o único ponto interessante sobre ser um sujeito-corpo, um sistema tecnovivo – sou a plataforma que torna possível a materialização da imaginação política. Sou minha própria cobaia em um experimento sobre os efeitos do aumento intencional do nível de testosterona no corpo de uma mulher cis. Interessantemente, a testosterona me transforma em algo racialemente diferente de uma mulher cis. Inclusive quando as mudanças provocadas por essa molécula são socialmente imperceptíveis. O rato de laboratório está se tornando um roedor. E quanto a mim: nem garota-testo nem tecnogaroto. Sou um porto de inserção de C19 H28 O2. Sou, ao mesmo tempo, um terminal de um dos aparatos de governamentalidade neoliberal e um ponto de fuga pelo qual escapa o poder controlador do sistema. Sou a molécula e o Estado, sou o rato de laboratório e o sujeito científico que leva a pesquisa adiante; sou o resíduo de um processo bioquímico. Sou o

futuro ancestral artificial comum para a elaboração de novas espécies em processos perpetuamente aleatórios de mutação e desvios genéticos. Eu sou a T. (PRECIADO, 2017, p. 150-151)

Eu poderia falar que o roteiro de ações deste movimento do texto é: tornar-se resíduo. Fugindo da obviedade, digo: tornar-se trans-duplicidade.

2.4. OUTRAS LINGUAS – OUTROS ORGANISMOS [TECNOLINTELIGÊNCIA{TECNOGÊNERO}]

Paul vem nos falando sobre questões que estão implicadas no corpo dissidente. Principalmente no que diz respeito às transmutações – que há pouco falamos em duplicidades. O autor também nos abre espaço para pensar as ações que estão para além daquelas produzidas pelo corpo em suas possibilidades de presença.

Radicalizando essas experimentações, temos a produção de novas línguas – outras formas de nos comunicarmos, organizarmos e produzirmos as performances do desvio; a discussão sobre os organismos –, não biologicamente falando, mas uma tentativa de hackeamento das práticas bioquímicas farmacêuticas; e a materialidade nas dimensões tecnológicas – os corpos tecnológicos e o espaço cibernético de performances políticas das experimentações do gênero, o tecnogênero.

Já adiante, a ação, o programa performativo, agora é bem objetivo: hackear[bifurcar] línguas. Criar outras dimensões de comunicação, hackear as formas de falar, aprender outras línguas.

Vivendo em tempos de pandemia – levando em conta o caso do Brasil, que torna-se o epicentro de mortes, dado pelo negacionismo das autoridades, que deveriam ter as responsabilidades éticas de salvar vidas e não o fazem, ainda mais quando se têm evidências de desvios e superfaturamentos de vacinas e outros insumos para combate ou redução de danos do COVID-19 –, com a tecnologia mais e mais se alavancando, questões vêm emergindo a proporções nunca antes imaginadas: robôs para as mais diversas funções (que vão daqueles mais simples, como os desenvolvidos pela Amazon, até outros capazes de realizar cirurgias de altas complexidades), presenças virtuais, realidade virtual e aumentada, a popularização da tecnologia 3D, e uma série de outras questões que poderiam ser listadas aqui.

Paralelamente a isso, o sexo vem ganhando outras proporções e até mesmo outras relações, que se ramificam desde as práticas fetichistas e do

BDSM, agora aliadas a questões tecnológicas. O exibicionismo e o voyeurismo, alimentados pelo *camming*¹⁹ em suas mais diversas plataformas, pela explosão do *OnlyFans*²⁰, os aplicativos para encontros, as festas privês e fetichistas que agora se dão pelas salas virtuais. Ou ainda, redes sociais específicas para o público fetichista e do meio BDSM, como o *Fetlife*²¹ e outros.

Na performance, são inúmeras as intervenções, ressalto os processos criativos coletivos do Núcleo do Olho – que estuda em profundidade as dimensões performáticas da “História do Olho” de Georges Bataille (2012). O coletivo paulista que em 2021 realizou uma série de intervenções denominadas “PornoShow”, provocadas a partir da leitura do capítulo “O armário normando”.

Apesar desses três eixos se articularem em dinâmicas e dimensões diferentes – tecnológicas, comerciais e sexuais, antiartísticas, etc. – tem algo que as aproxima, e que está para além das dimensões da afirmação: a tecnologia. Eu diria: a tecnologia que criou outros corpos, outros tesões, e outras formas e possibilidades de existência, com isso, aprendemos novas formas de se relacionar com novos corpos. Ou outras formas de produzir desejos e prazer, novas formas de sexo, tecno-gozos, tecno-orgasmos.

Ainda poderia falar sobre o gênero como prática tecnológica, algo que vai ganhando versões atualizadas, ampliação de HDs, mutações cibernéticas. Partindo da ideia de ciborgue de Donna Haraway, abro uma suposição que está para além do implante ou anexo ao corpo, estou falando do próprio corpo²².

[anotação 3: lembro de ler há alguns anos uma reportagem sobre o desenvolvimento de materiais para transplante de órgãos. Pesquisadores estavam desenvolvendo uma esponja tecnológica que estimulava a reprodução celular, assim, implantava-se uma dessas esponjas em forma de pulmão, por

¹⁹ *Camming* é a prática de se exhibir em plataformas de Webcams ao vivo. Faz-se um show privado ou aberto – normalmente com conotação sexual ou sensual do exibicionismo.

²⁰ O *OnlyFans* é uma plataforma de venda de conteúdo sensual ou erótico. Quem utiliza a plataforma pode pagar assinaturas mensais, trimestrais, semestrais ou anuais, para as pessoas que produzem o conteúdo, e ter acesso a fotos, vídeos, grupos em aplicativos de conversas, shows privados, etc.

²¹ No próprio site do *Fetlife* (www.fetlife.com), os organizadores do site o nomeiam como: “o facebook, mas dirigido por kinksters como você e eu”. *Kinksters* são pessoas que têm comportamentos ou desejos sexuais que estão para além dos convencionais.

²² Recentemente foi divulgado por cientistas japoneses e amplamente difundido por portais de notícias a criação de baratas ciborgues que podem ajudar em grandes desastres. A criação coloca celular solares que indicam as posições de onde o inseto para indicar aos socorristas as localizações exatas, por calor, onde há corpos. Esse caso da barata abre espaço para refletir sobre os outros usos dos insetos, outros usos do humano.

O Coletivo VNS Matrix, que assina dentre eles o “Manifesto da Puta Mutante”, tem toda uma investigação em torno das tecnologias de gênero, das modificações cyberpunks, do projetos futuristas dentre umas série de outras investigações que se dão pelo corpo, pelo desejo, pelo abjeto, haja vista um outro texto, uma ficção escrita pelo coletivo, como se fosse um ataque hacker, em que o password para acessar o sistema é “aberrant”, ou seja, interessa tanto ao VNS, quando a Paul, e mais a frente, também para Aimar Arriola, a questão do abjeto, do estranho, do escalafobético e dos desvios. Por conseguinte interessa a mim essas questões todas dentro da performance, para além de entender a performance, compor uma imagem das teorias da performance.²⁴

Se pudermos projetar uma relação entre o “Manifesto da Puta Mutante”, acima citado, e as reflexões hormonais dos tecnogêneros de Paul Preciado – que evidentemente deve conhecer e ter lido o Manifesto –, chegaremos a um movimento que pode ser compreendido como as quebras das relações de vida e morte (aqui trago esta reflexão novamente), para uma existência que se alinha à tecnologia.

Para Paul, então, essa quebra do bug e do hackeamento se dão a partir da construção de contra-circuitos – ou melhor, produzir curtos-circuitos nos terminais. Nas palavras dele,

No circuito em que a excitação é tecno produzida, não há corpos vivos nem corpos mortos, mas presentes ou ausentes, presenciais ou virtuais. As imagens, os vírus, os programas de computação, os fluidos tecno-orgânicos, os internautas, as vozes que respondem às linhas de sexo, as drogas e os animais mortos-vivos de laboratório em que estas substâncias são testadas, os embriões congelados, as células mãe, as moléculas de alcaloides ativos... não apresentam, na atual economia global, um valor enquanto “vivos” ou “mortos”, mas apenas enquanto integráveis ou não na bioeletrônica da excitação global. (PRECIADO, 2017, p. 47-48)

Apesar de falar em tecnogênero, a partir de Paul, que é quem alinhava toda a discussão desse capítulo, e no título do capítulo enunciar “tecnointeligência”, quero afirmar que uma está alinhada à outra. Logo, o tecnogênero é uma das táticas da tecnointeligência que busca quebrar o que sustenta um regime de disputas por territórios fixos dos gêneros.

²⁴ Outra série de trabalhos, textos, colagens documentos, podem ser ricamente acessados no site que ainda é alimentado e mantido pelo coletivo. Acesso em: <https://vnsmatrix.net/>.

O próprio Paul denomina a farmacopornografia²⁵ como um regime de subjetivação e de uma provável governabilidade biomolecular. Compreende que nenhum corpo em nenhum regime político de inteligência se mantém sem controle de códigos, sendo assim, o corpo do tecnogênero está atravessado por ações que produzem descontinuidades de contra-controle:

ele é conectado, cortado, deslocado, citado, imitado, engolido, injetado, transplantado, digitalizado, copiado, concebido como design, comprado, vendido, modificado, hipotecado, transferido, baixado na internet, aplicado, traduzido, falsificado, fabricado, trocado, dosado, administrado, extraído, contraído, ocultado, negado, renunciado, traído... Ele transmuta. (PRECIADO, 2017, p. 139)

Para estes corpos que enunciam um [por-vir], que estão atravessados pelo tecnogênero, a partir de uma nova inteligência – a tecnológica –, há de se levar em consideração o aspecto que trata de novas formulações dos paradigmas não só do corpo, mas como já falei: das novas formas de existência, que estão sendo anunciadas em vozerios e multitudes coletivas do desvio.

Não digo novos corpos, falo em novas formas de existência, pois estão abarcadas, inclusive, aquelas que subvertem a lógica do corpo – aqui entendido como o corpo moderno/ da modernidade, conforme formulado por David Le Breton em “Antropologia do corpo e modernidade” (2013).

Corpos que estão produzindo outras formas de comunicação, entre os campos indisciplinados do tecnogênero, que trazem em si uma pulsação de penetrar e fissurar os territórios sob a ótica de práticas contrahegemônicas. No texto “Identidade Hacker: TXT 1” (MATAHA(CKER)ARI, 2018) diz sobre essas práticas para novas práticas de comunicação das dissidências, “Uma prática antropofágica que no contexto da cultura dygytal e glitch, entre pirataria, sampler ilegal, mosh ylegal, fazendo arte com arte em greve” (p. 321), e segue, “Invadindo seus meios sociais, através de adição de seus amigos, e do sentimento de pertença dos humanos gerando expansão de comunicação” (p. 322).

Quando me refiro às novas formas de existência estou falando sobre: novas formas de linguagem para comunicação, que lembra imediatamente as

²⁵ Preciado vai traçar esse conceito com a junção de duas palavras fármaco, que vem na esteira dos regulamentos dos corpos por meio da indústria farmacêutica. E pornografia, que é a regulamentação da subjetividade pelo desejo e sexualidade. Então, para Paul Preciado, a produção de subjetividade passa por esses dois eixos de regulação.

práticas Fluxus de intervenções em meios de comunicação, ou, ainda, a célebre frase de Augusto de Campos, “só o incomunicável comunica”; novas formas de organização, produzindo um deslocamento do lugar de verticalidade de estruturas neo e ultraliberais, em direção a uma retomada da horizontalidade, da autonomia (conforme formula Hakim Bey durante toda sua extensa bibliografia) e a produção de organizações caóticas e terroristas; e, por último, mas não menos importante, os novos organismos – suas radicalidades, quebras e fraturas em relação a essas propostas de novas formas de existência.

Tendo devorado Donna Haraway – agora, como um organismo vivo, devolvo ruminando –, retomo à autora, em seu recente livro traduzido “O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa” (2021), que busca reconhecer essas atividades coletivas que se dão entre humanos e não humanos. Apesar de compreender que essas duas categorias dizem sobre estados binários de existência, as trocas e trânsitos que existem entre eles permitem uma redimensão dos repertórios de como se estar no mundo e das bordas do corpo.

Há um olhar de Mataha(cker)ari que busca tensionar a produção intelectual de Haraway. Ao colocar o hackeamento como prática de extensão humana, mesmo já tendo falado sobre, o hackeamento está posto como um dos organismos vivos que aqui se complementam ao biotecnoterrorismo, portanto, ao falar de espécies companheiras, como Haraway, devemos acrescentar um colchete que se refere à [produção hacker].

Ricardo Basbaum organiza um bioconceitualismo – uma junção do conceitualismo da história da arte junto à sua investigação dos organismos vivos, dentre eles os diagramas como tais²⁶. Haraway organiza as espécies companheiras. Mataha(cker)ari a identidade hacker. A junção dessas frentes se desdobra em uma ação de biotecnoterrorismo, que não é aquele dar armas químicas, ou de uma destruição, mas a produção de uma ação de transições e

²⁶ O artista-etc Ricardo Basbaum vem desenvolvendo a teoria sobre o bioconceitualismo, em 2018 publicou texto mostrando alguns procedimentos e aproximações para a prática, acesso em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/40977>. Além disso, durante a pandemia em live debateu as questões do bioconceitualismo associado a performance, ao ativismo e a arte-guerrilha, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4K5eXTlp5Ik>. E em 2022, na Galeria Jaqueline Martins, em São Paulo, abriu a exposição “subhidroinfraentre”, pondo em debate os níveis e aprofundamentos do bioconceitualismo junto a sua produção de diagramas, como desdobramento da exposição, em uma das suas atividades houve um debate sobre a produção bioconceitual, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TPf5QCVuYFA>.

hormonizações coletivas, empurrar e colocar as situações normativas no limite do risco.

Essa troca entre organismos produz outras formas de saber e de experimentar perspectivas de ações com o corpo. Isso me remete imediatamente ao artista da performance e pesquisador dessas novas perspectivas, Aimar Arriola, no seu texto “Revolução Queratina (manifesto)” (2015), ao estudar a proteína da queratina – composta por “tripla hélice” (p. 72), ou seja, uma sobressalente ao do DNA (que tem duas hélices girando em torno de si mesma ligadas por materiais genéticos), que seria linear, agora a queratina em sua deslinearidade-[descontinuidade] e desvio –, estabelece essas novas possibilidades de corpo e de limites de como se estar neste lugar de indefinição do organismo vivo que fratura todas as fronteiras impostas pelas práticas enunciativas [o vivo-morto, animal-humano, animal-vegetal...].

Aimar está extremamente alinhado a Preciado. Seria possível realizar-[projetar] uma colagem entre os textos, já que é evidente a contaminação do texto em Aimar, que, por sua vez, deve ter devorado o corpo-livro-*T.* de Paul Preciado.

Uma das questões emergentes é que este novo organismo [que pode ser o corpo] propõe uma nova forma de troca de informações. Uma nova tecnologia de estar no mundo compartilhando informações. Neste sentido, Paul Preciado, se debruçando sobre os experimentalismos de [estar organismo vivo do próprio laboratório], assume esses territórios de despertencimento, desposuído e instável. Assim como os territórios da performance, e Paul nos lança uma provocação para compreender o limite dessas falas, das formas de se comunicar e de produzir transmissões idiossincráticas,

Nesse meio tempo aproveito o que tenho. O prazer único de escrever em inglês, em francês, em espanhol, de caminhar de uma língua para outra como em um trânsito entre masculinidade, feminilidade e transsexualidade. O prazer da multiplicidade. Três linguagens artificiais que crescem emaranhadas, que lutam para se transformar e não se transformar em uma só língua. Misturando-se. Só encontrando sentido nessa mistura. Produzindo entre espécies. Escrevo sobre o que mais me importa em uma língua que não me pertence. Isso é o que Derrida chamava de monolinguismo do outro; nenhuma das línguas que falo me pertence e, no entanto, não há outro modo de falar, não há outro modo de amar. Nenhum dos sexos que incorporo possui qualquer densidade ontológica e, no entanto, não há outro modo de ser corpo. Desposuídos desde o começo. (PRECIADO, 2015, p. 143-144)

Despossuídos de língua, de formas de amar e até da possibilidade de ser corpo. Preciado faz um jogo de confusões interessantíssimo. Primeiro a afirmação de que não há qualquer outra possibilidade de falar, de amor e de corpo, que não este que está posto [o das binariedades], porém esta afirmação encontra-se entre duas outras: a primeira, que diz do prazer da multiplicidade; e, a segunda, que é a possibilidade despossuída, que entre a multiplicidade, [é e não é], uma única coisa ao mesmo tempo. Há um movimento de fricção, assim como do TestoGel 50mg com a pele, entre os textos, que permite as outras formas de comunicação para organismos idiossincráticos: são as novas tecnologias para novos e produzidos por novos organismos.

[anotação 4: aliás, muito foi falado em tecnologia, quebra e fratura. Vale dizer que, diante o desposuimento, ao compreender as outras dimensões de corpos, organismos vivos e de tecnologias, a própria tecnologia da idiossincrasia produz uma fratura no entendimento de tecnologia.]

Por isso, aliado à linguagem da performance (e a sua característica fronteira, o território despossuído) e Paul Preciado, Aimar afirma que as novas espécies da Revolução Queratina são instáveis e despossuídas dos seus espaços, afirma Aimar, “Nós, os corpos queratínicos, não temos quarto próprio nem compartilhado, nem origem, nem família” (2015, p. 78). Ou seja, o corpo queratínico, da espécie da queratina, está neste regime de enunciação que é, ao mesmo tempo, corpo, espaço e produção. Não à toa, assim como Paul afirma a capacidade da *T.* de estar em todos os lugares, inclusive no texto que ele escreve, como já vimos. Aimar Arriola afirma: “A aparência e os limites dos corpos-queratina não são a pele nem a ponta dos cabelos. Eles se estendem pela totalidade dos aparelhos tecno-orgânicos de visualização, inclusive as páginas desta publicação” (Idem).

Temos aqui uma intersecção que nos faz pensar a performance, parto da imagem das hélices indisciplinadas da proteína da queratina: a performance, por sua vez, corpo-criador-criatura se confundem; corpo, *T.*, texto se misturam e são uma única coisa; e, na perspectiva queratina, o corpo, a extensão do que seu corpo produz também é corpo. Tudo está ligado pela intencionalidade para produção de organismos vivos que jogam e fraturam com os limites da existência (o material genético no tubo entre os pólos das cores).

2.5. EXPERIMENTANDO NOVOS CAMPOS ENUNCIATIVOS

Ao abrir mão da ideia de narrativa – que segue por toda a escrita da tese –, lanço-me no desejo de investigar por onde se dão as outras práticas enunciativas das dissidências estéticas aliadas à performance. E é sobre novos regimes enunciativos [de contracomunicação, de transdução/ transcrição intersemiótica] que se produzem desdobras e novas dobras de tempo das políticas dos corpos.

Uma das formas de produzir um programa performativo – já que aqui, o que tem me interessado, além da escrita experimental de Paul Preciado, é a sua capacidade de produzir programas performativos – é a partir destas outras escritas dos corpos. [escritas que quero trocar por *inscritas*, já que estão sendo produzidas por meio dos ruídos, ora das dissidências, ora são lidas pelos relevos da pele {escuta da pele}].

Paul Preciado, partindo da construção de uma sexualidade multimídia, desde as análises das políticas implantadas pela *Playboy*, levando em conta o capitalismo tardio pelo qual passou o Estados Unidos da América do Norte, entre o final da Segunda Guerra Mundial e o começo da Guerra Fria – política multimídia que irá produzir uma quebra nos entendimentos de público e privado, dentro e fora, solteiro e casado, e até mesmo as técnicas da espetacularização em direção à prática da experimentação etc. –, traça uma possibilidade de avant-heterotopia dissidente que culminará naquilo que ele chamará, a partir do livro “Pornotopia: playboy e a invenção da sexualidade multimídia” (2020) de: pornotopia.

Interessante notar que a pornotopia é uma gestão de desejos que está, assim como a heterotopia foucaultiana, entre a u-topia e a eu-topia, mas que se difere ao ponto em que vai produzindo as dobras no mundo, mundos dentro de mundos. A pornotopia explora as dobras e habita as dobras como um mundo possível. Nas palavras de Paul Preciado, primeiro delimitando a pornotopia como: “a capacidade de estabelecer relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia (audiovisual, bioquímica etc.), alterando as convenções sexuais ou de gênero e produzindo a subjetividade sexual como um derivado de suas operações espaciais” (PRECIADO, 2020, p. 126).

Num segundo momento, os mundos das dobras,

As pornotopias nem se criam nem se destroem completamente, mas, como bolhas espaçotemporais ou ilhotas biopolíticas em um mar de signos, emergem em um contexto histórico e preciso ativando metáforas, lugares e relações econômicas preexistentes, mas singularizadas por tecnologias do corpo e da representação que vão mudando. (PRECIADO, 2020, p. 128)

Entre esses espaços, há por onde os regimes de enunciação das dissidências se dão. Trata-se de produzir um campo experimental de resistência que, em determinada medida, dará conta de produzir um processo de experimentação do corpo. O corpo está produzindo pequenas fissuras nos espaços disciplinadores e organizacionais.

Contra a disciplina e qualquer outro regime de inapropriação (a ação de se tornar inapropriado) da dissidência, ou seja, proibitivo, a pornotopia. Essa dimensão estético-política (28 DE MAIO C., 2017) que vem, seja em forma de *T.* ou de qualquer outro hormônio, e lança o corpo na dobra.

Há dois territórios de ações enunciativas que são importantes para se pensar o experimental-[laboratorial]. Das reivindicações aos gritos. Entre os tentáculos das pornotopias pinço dois: pornotopias subalternas e pornotopias da resistência.

Vale dizer, antes de adentrar nesses dois campos de ações enunciativas, que estes dizem sobre os laboratórios experimentais que o corpo ocupa. Por isso, uma ressalva, estou dissertando sobre esse espaço de ação, mais do que um dos processos de experimentação. Digo sobre o laboratório, sobre os tubos de ensaio, os invólucros de hormônios e até mesmo um território de transição de corpos em fluxos.

Por isso, Paul Preciado coloca a pornotopia ora como um tecido a ser penetrado [as pornotopias subalternas], ora como grupos ativistas que produzem fissuras nas topografias de codificação dos corpos [pornotopias de resistência].

Partindo das pornotopias da resistência, primordialmente caracterizadas como uma fissura espaço-temporal e laboratorial para ações da performance. Neste território de justaposições de desejos e de criação de mundos, de formas de subjetivação do desejo, desde a sua dissidência como ação em performance, penso que o território de expansão enuncia, dentre os campos experimentais de [algo-por-vir] algo que parta da antidomesticidade. Não à toa, Preciado produz uma colagem entre Marquês de Sade e um possível território

de pornotopia, trazendo a Alcova como território de experimentação da filosofia e dos novos trâmites sociopolíticos e de corpos.

Essa aproximação que se dá entre a não domesticidade – tornar-se indomesticidade [a ação desviante da performance] – e o campo da indomesticidade – o laboratório [o território de ação da performance] –, acontece ao passo que novas lógicas de organização se fixam após acionadas por corpos em experimentação estética.

Paul Preciado traça a lógica das pornotopias das resistências da seguinte forma:

que encenam no espaço público da cidade, como se tratasse de um teatro improvisado, lógicas e subjetividades sexuais habitualmente não visíveis na cartografia do urbano, como as manifestações do orgulho gay, lésbico, transgênero e transsexual, ou a manifestação de trabalhadoras sexuais ou as performances Kiss-in ou Die-in protagonizadas por grupos ativistas como Act Up ou Lesbian Avengers. Todas elas constituem brechas na topografia sexual da cidade, alterações nos modos normativos de codificar o gênero e a sexualidade, as práticas do corpo e os rituais de produção de prazer (PRECIADO, 2020, p. 127)

Complementar à pornotopia da resistência, temos as pornotopias subalternas. Por sua vez, estas dizem sobre uma emergência social e política de existências dissidentes. Trata-se de um desencadeamento de ações de corpos em territórios de ações [e corpos como territórios de ação], que tensionam enunciações sobre disputas estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017). Uma certa vez, numa discussão muito alongada sobre essas disputadas de campos de enunciação, levantou-se a seguinte afirmação: toda disputa política é uma disputa por enunciações.

Sejam essas coletivas ou individuais, a enunciação das subjetividades desviantes – do desvio como fuga [para produção de uma outra exterioridade] –, que também se dão por colagens de tessituras em emergências, por isso eu insisto em dizer que as duas pornotopias em questão são complementares, já que ambas dizem sobre essa emergência das colagens.

Tomando como perspectiva o Estados Unidos e o fim da Segunda Guerra Mundial, Paul Preciado parte do homossexual [e atualmente aqueles que se colocam no laboratório] como o estrangeiro, que produz colagens geopolíticas e sexuais a partir das implosões das identidades nacionais.

O desvio coloca a norma em guerra [a terceira guerra mundial que sai dos laboratórios e vai para as ruas], por isso as pornotopias subalternas, à

visão de Paul Preciado, são aquelas que, “as que são criadas quando uma minoria dissidente consegue atravessar o tecido sexo-político e econômico urbano dominante” (PRECIADO, 2020, p. 127).

Se fosse produzir uma equação entre essas duas pornotopias, que tivesse como resultado um fator disparador em ação de performance – programa performativo –, diria então: costurar o corpo ao laboratório e ser corpo-laboratório, ao mesmo tempo em que se é rato-laboratório de um desvio em direção ao terremoto da normatividade, vislumbrando-se a antidomesticidade.

2.6. OUTROS ESTADOS QUE NÃO O HUMANO [AINDA NÃO O MONSTRO]

Pinço para um destaque o mais recente texto de Paul Preciado – que lança seu processo experimental de hormonização a uma total radicalidade para promoção de fissuras estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017) em performance –, parte de um discurso, ou seja, parte de um ato performático, de fazer performance com a fala – como o ato locucionário, como concebeu John Langshaw Austin (1962), tensionado por Jacques Derrida (2011), aprofundado para a arte da performance, seja a partir de Paul Zumthor (2007) ou da atividade verbivocovisual (2008), discutido nos regimes de enunciação por Gayatri Chakravorty Spivak (2014), e finalmente fissurado nas emergências políticas das ocupações das ruas pelas rodas de Slam, de Roberta Estrela D’Alva (2014) – que produz uma ação de movência no mundo.

[movência]

Assim como as ações estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017) que podem partir do ato da fala, como no caso do que vem a ser discutido nesta última etapa laboratorial de Paul Preciado em direção à arte da performance, a movência das vozes dissidentes, dos corpos que estão numa constante experimentação estética de invenção de seus ruídos e dissonâncias políticas, tem como reverberação uma tentativa de criação de dobras para ações-performance.

Vozes dissonantes – es dissonantes de gênero – partem de um lugar em comum [o que não necessariamente quer dizer do mesmo lugar] que permite de imediato localizar as técnicas e opor a elas as táticas. Por isso quando, ao tentar construir para a performance, ou como uma das partes das camadas das

teorias da performance, essa experimentação em torno dos debates de gênero [e que para mim, invariavelmente estão extrapoladas para uma questão estética], esse algo-por-vir, estou tentando, assim como Preciado, enunciar[informar] algo que está pulsando e emergindo.

Paul Preciado, então, no derradeiro livro, que retomando o ato da fala, antes de ser escrito foi um enunciado-[vozerio-informe-grito-sussurro-chamamento-convocação-...], que, diga-se de passagem, foi interrompido e impossibilitado de se realizar. E que, por conseguinte, torna-se livro-[vozerio-informe-grito-sussurro-chamamento-convocação-...].
[a impossibilidade como possibilidade]

“Yo soy el monstruo que os habla” (2020) [eu sou o monstro que fala com você, ou{eu sou o monstro que vocês falam que fala com vocês}], é tipicamente o livro que não era pra ser um livro, é incendiário.

Incendiário assim como as práticas estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017). Ora dos Black Blocs, quando incineram tudo, ora das Pussy Riots, que desafiam qualquer tipo de controle, e veem a possibilidade de desfragmentação como ação política, para desarticular o controle instituído a partir de uma retroalimentação dos corpos e da experiência coletivizada, “Se o que você quer é construir sua própria identidade e transformá-la em fertilizantes para outras pessoas, você vai pegar fogo” (TOLOKONNIKOVA, 2019, p. 23). Ou ainda, como o último chamamento das Putas Mutantes, “eu me torno o FOGO. Me queime se você ousar” (2021, p. 9).

Paul Preciado, então, instaura uma crise no seio da clínica diagnóstica – l'École de la Cause Freudienne, de Paris (E.C.F) –, contra a tentativa de uma normatização que tendenciosamente é determinista com corpos que produzem ruídos. Psicologicamente e psiquiatricamente falando, Paul Preciado insinua incinerar Freud. No mesmo parágrafo, ao final do que seria seu discurso, e agora é livro, estão: “Liberen a Édipo, unanse a los monstruos”, e, “mas allá de la heterossexualidad y de la diferencia sexual, de los, las y les que buscan y frabrican una salida” (PRECIADO, 2020, p. 103). Como um vírus [a língua do discurso como um vírus], Preciado roga, ao final, por uma chama à mutação, e uma mutação do chamado, desde a psicanálise enquanto uma codificação de mundo, desde os discursos dos corpos.

[um vírus adentrando um sistema operacional]

Tudo isso para dizer que, desde o que Paul Preciado provocou, além de instaurar a crise, o artista da performance e a sua filosofia como performance também instaurou uma nova perspectiva de fazer para a linguagem da performance: a ação estético-política (28 DE MAIO C., 2017) do fogo.

[incinere-se]

Fabricando uma saída, criando um campo de escapatória das nomeações das monstruosidades, para que se dê uma ação de transbordamento rumo a uma prática de desobediência da linearidade. A saída como um corpo que sai, mas sem que precise chegar em algum lugar, sem essa determinação e necessidade de acessar algum lugar. Por isso que Paul Preciado inicia a experimentação desse livro falando, desde Kafka, de uma desterritorialização do humano – para um outro corpo –, que ao produzir o desvio é “enjaulado”, ou como já disse, capturado.

Por isso, ao adentrar o laboratório da *T.* e das outras práticas de hormonização, fabrica-se uma saída do lugar de nomeação, sendo impossível nomear qualquer coisa que não exista, o corpo cria a sua anti-linearidade, a saída como colagem, que desobedece, dentre as lógicas, num primeiro passo, uma administração da identidade, ou seja, a implosão do próprio conceito de identidade faz pensar o limite do corpo e da transfiguração [como transfuga em direção à desterritorialização] das suas possíveis imagens.

Com essa ação de penetrar o laboratório ocorre, em oposição, o problema de deslocamento e desidentificação das fronteiras do corpo e dos ruídos produzidos pelas dissidências. Penso que este seja um dos pontos de ação de performance ao penetrar o laboratório – entrar num processo de movência de qualquer fronteira pré-estabelecida do gênero. Se, como já vimos, as novas táticas de destruição da identidade aliançadas à prática de rompimento entre masculino/ feminino, ao falar com aqueles que criam/ criaram o monstro, rompe-se imediatamente qualquer regime de identificação.

Paul Preciado compara o ato e aplicação de *T.* [e a entrada no laboratório para a experimentação] como um ato, além de político, de liberação da imaginação, de quebra dos regimes temporais [que produzem temporais]. Assim, a entrada no laboratório é uma entrada no buraco negro como uma forma de criação de saídas, como muito bem aponta Preciado:

Y mi puerta de escape fue, entre otras cosas, la testosterona. En este proceso, la hormona no es de ninguna manera un fin en sí misma: es

una aliada en la tarea de inventar un afuera. Así, administrándome primero pequeñas dosis y luego inyectándome cantidades más importantes, fue como gradualmente abandoné el marco de la diferencia sexual. El artista Del LaGrace Volcano dice que ser trans es ser intersexual de diseño. Y eso es exactamente lo que ocurrió. A medida que la testosterona trabajaba mi cara y cuerpo, mi voz y mis músculos, se hizo más difícil de mantener mi identidad administrativo como mujer. Y comenzaron los problemas de desplazamiento e identificación en las fronteras (PRECIADO, 2020, p. 30-31.)

O filósofo coloca o seu buraco negro e sua entrada num outro regime gravitacional, ou seja, poder orbitar em outros lugares que quebram a lógica do fora, da exterioridade. Assim poderia traçar uma quebra das binariedades [criando uma utopia para corpos impossíveis que flertam, em suas transições, também com a quebra de ter que se mimetizar o outro lado, ou seja, a transição que imita].

A essa aproximação do experimental, que traz o discurso em performance de Paul Preciado, de novas nomeações, desloca-se inclusive o desejo de imitação. Singularmente, evidencia-se um leque de possibilidades de enunciações do seu ser-algo-por-vir [ainda não o monstro], que, retomando a leitura de Paul Preciado, se apresenta,

Cuando es aceptada como un proceso de tecnochamanismo activado por la presencia del lenguaje y de la testosterona, la experiencia trans desata un torbellino de códigos políticos y culturales vivos que no reconocen la diferencia entre ayer y hoy, femenino y masculino, vivo y muerto. (PRECIADO, 2020, p. 50)

Após todas as nomeações que se seguem, entre estar vivo e morto, ser humano e animal, etc. – assim como já disse no diálogo em relação ao texto *Testo Junkie* –, Preciado finaliza o parágrafo atualizando um desejo de movência estético-política (28 DE MAIO C., 2017), que atravessa o discurso como uma manifestação, nas palavras dele, “No soy el hombre lobo ni tengo la inmortalidad de un vampiro. Lo único heroico que hubo fue el deseo de vivir, la fuerza con la que el deseo de cambiar se manifestó y se manifiesta todavía hoy en mí” (PRECIADO, 2020, p. 50).

Por isso, este corpo que se manifesta, que escreve, fala, enuncia-[vozerio-informe-grito-sussurro-chamamento-convocação-...] e, ao manifestar-se neste espaço de transição de percepções, cria uma outra genealogia dos corpos que produzem e se produzem. Por isso, a autoprodução [seja ela dentro de laboratórios, frascos de hormônios, buracos negros e colchetes], impreterivelmente, está conclamando por outros processos que se

dão, ao meu olhar, diante de um percurso experimental de ser rato do próprio laboratório, como tática de fomentação de novos campos ampliados da linguagem da performance e, por conseguinte, das ações antiartísticas estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017).

Assim, o corpo está no registro de ser uma somateca, como produção biopolítica de formas de vida, de manifestações de vida e de tecnologias de vida. Um arquivo de vidas moventes e que produzem movências, não apenas nas suas práticas, mas justamente naquilo que se entende – hegemonicamente – por formas de se estar no mundo. Por novas formas de vida, novas formas de existência.

No hablo aquí del cuerpo vivo como de un objeto anatómico, sino como lo que denomino 'somateca', un archivo político viviente. Del mismo modo que Freud consideró que el aparato psíquico excedía la conciencia, hoy es necesario articular una nueva noción de aparato somático para dar cabida a las modalidades tanto histórico como externalizadas del cuerpo, aquellas que existen mediadas por las tecnologías digitales farmacológicas, bioquímicas o prostéticas. La somateca está mutante.

El monstruo es aquel que vive en transición. Aquel cuyo rostro, cuyo cuerpo, cuyas prácticas y lenguajes no pueden todavía ser considerados como verdaderos en un régimen de saber y poder determinado.

Hacer una transición de género es inventar un agenciamiento maquínico con la hormona y con algún otro código vivo: puede ser en lenguaje, una música, una forma, una relación, con una planta, un animal u otro ser vivo. Hacer una transición de género es establecer una comunicación transversal con la hormona, hasta de borre o, mejor, eclipse eso que ustedes llaman el fenotipo femenino y permita despertar otra genealogía. Ese despertar es una revolución. Es un levantamiento molecular. Un asalto al poder del yo heteropatriarcal, de la identidad y del nombre propio. (PRECIADO, 2020, p. 44-45)

Neste traçado de novas genealogias para um futuro próximo, entre enunciados e performances, os corpos em performance, dissidentes e dissonantes em seus ruídos, além de produzirem futuridades, também trazem para si, a partir da pele, da somateca [que traz uma memória de pele, escuta da pele, e transfuga pela pele] que dê conta desses seres vivos – estranhos, feitos, montados, monstruosos, fedidos, colados, futuristas, performáticos, desmoralizados, mas que evidentemente em seus discursos trazem a performance do enunciado-[vozerio-informe-grito-sussurro-chamamento-convocação-...]

E está enunciado,

Durante los próximos años, tendremos que inventar colectivamente una epistemología que sea capaz de dar cuenta de la multiplicidad

radical de los seres vivos, que no reduzca el cuerpo a su fuerza reproductiva heterosexual, que no legitime la violencia heteropatriarcal y colonial.

Ustedes son libres de creerme o no, pero tienen que creer al menos esto: la vida es mutación y multiplicidad. Deben ustedes comprender que los monstruos futuros son también sus hijos y sus nietos. (PRECIADO, 2020, p. 96)

[]

3. QUANDO EU FALO DE CONTRAMETODOLOGIAS, FALO DE PESQUISAPERFORMANCE. DAS CONTRAMETODOLOGIAS À PESQUISAPERFORMANCE. DA PESQUISAPERFORMANCE E DE OUTRAS COMO LINGUAGEM

Ao escolher olhar para a linguagem da performance, assumo uma posição de questionamentos. Questionar, diante da arte que acolhe os desvios, me parece uma questão disparadora e contundente para investigar isso que busco denominar: as contrametodologias.

Essa investigação iniciou-se em 2017, quando no curso de Mestrado me lancei no trabalho da construção de uma metodologia, que disparada pelas imagens das lâminas e navalhas, me permitiu a construção de um texto fractal e fragmentário. Partindo da recusa das linearidades, me deslocando no sentido a uma análise das espacialidades da escrita, desenvolvo um percurso da lâmina do corpo ao papel: a lâmina que está por debaixo das línguas, que bifurca as línguas, fissura a carne, agora desloca-se pelo papel²⁷.

Este trajeto entre a proteção – a lâmina/ navalha como objeto de proteção dos corpos desviantes –, a escrita como memória do corpo e a intenção de olhar para esse movimento como uma performance, faz transparecer uma necessidade de construir um campo de investigação sobre estes percursos, novamente: as contrametodologias.

Um dos movimentos recorrentes que se dão ao construir uma contrametodologia – e, antes dela se tornar movimento, a sua ideia – é o de torcer as lógicas de construção de caminhos, quase como uma torção nos mapas dos GPS (Sistemas de Posicionamentos Globais). Por isso, sempre que busco enunciar os caminhos que me levam das lâminas às contrametodologias – uma sendo a outra em multiplicidade –, exalto a sua característica de: toda escolha metodológica é uma escolha política. Por isso, ao localizar a minha pesquisa num GPS torcido, faço uma escolha política de habitar esses territórios ainda a serem inventados e que estão sendo inventados entre a escrita e a leitura.

²⁷ De forma teórica foi no mestrado que me apareceu a lâmina. Mas sempre me interessei por utilizar objetos ou muito afiados, ou muito pontiagudos, ou muito cortantes em minhas performances. Todos eles como armas de proteção. Dado isso, sempre que possível eu utilizo deles em minhas ações. Em performance realizada em 2018, no NIA-Núcleo (Núcleo de Investigações Artísticas em São Paulo), realizei a performance “48 lâminas”. Uma performance de leitura e escrita de nomes de vítimas da LGBTQIAPN+fobia no Brasil, e sempre que na lista havia a indicação de “Vítima não identificada” em uma lâmina eu inseria a escrita “vítima não identificada”. A performance pode ser acessada via link de drive: <https://drive.google.com/file/d/1sMSbqsyUUbMRVXqvVlxCjsijGzKJKgW/view?usp=sharing>

Se a lâmina corta o papel, temos uma outra geografia da escrita, da língua, da leitura. Se antes de cortar o papel a lâmina estava por debaixo da língua – produzindo uma nova embocadura –, estamos falando então de um outro corpo, outro limite de um corpo que produz uma fala-lâmina – *la fronteiriza*, como a tinha imaginado e especulado Glória Anzaldúa (2016), ao identificar a infinidade de línguas-virus que se falam entre o Estados Unidos e o México. No caso da lâmina, estou especulando sobre corpos-pensamento-escrita, que ao serem inventados estão num território fronteiriço torcido. E quais são as línguas que podem ser faladas com lâminas na boca, o que essas línguas pronunciam?

vozerio-informe-grito-sussurro-chamamento-convocação-...

Tendo este percurso construído, uma das primeiras afirmações que poderiam ser realizadas é que as contrametodologias estão entre a torção, a fronteira e o especulativo de novos corpos. Resultante, as contrametodologias são altamente contaminantes, se espalham como vírus, entre os espaços, e, ao torcer as noções, mudam as percepções, os imaginários, os olhares e refazem os sentidos de orientações.

Susan Sontag, ao escrever o segundo livro de ensaios, “A vontade radical: estilos” (2015), que reúne os seus trabalhos sobre literatura, cinema e política nos processos criativos pós-crise das vanguardas, diz sobre uma abertura de campo para novas escutas de novos fazeres.

Já na intenção contrainterpretativa [“Contra a interpretação” (2020)] – que impulsiona os seus escritos posteriores, que vão da estética *camp* ao *happening* –, de compreender os fazeres para além dos campos que regulam e regimentam as bases que induzem à determinação. Sontag propõe a criação de um território experimental que permitirá uma outra construção do discurso artístico. Não se trata de dar continuidade à lógica moderna de construção de discurso sob o fazer artístico, ancorado nas práticas que buscam uma certa reconciliação com o moderno, o individual e os dramas humanos, Susan Sontag elenca, dentre outras, as figuras do pintor, do músico, do bailarino, que por ventura mantêm esses *status quo* representativos.

Num jogo de forças, opõe-se uma tomada de posição de artistas – que vai de Rainer Maria Rilke, na *Verdade Radical*, até Kurt Schwitters²⁸ - que

²⁸ Sontag não escolhe Kurt Schwitters a toa, a vida e obra do artista se confundiram em seu projeto arquitetônico de colagens Merzbau.

tendem à erraticidade, ou seja, lançam os seus processos criativos a um terreno de ampliação de percepções a partir do erro. A quebra em sua excelência, que no olhar de Susan Sontag se dá por uma estética do silêncio, que rompe, dentre as questões, com uma positividade, com uma eloquência, com um discurso pronto e até mesmo determinista. Portanto, o silêncio não está configurado como um vazio a ser preenchido – de John Cage (2019) a José Miguel Wisnik (1989), já estudou-se o silêncio para além da sua característica de ser receptáculo. Sob essa perspectiva, digo, então, que uma contrametodologia não é receptáculo de uma pesquisa em performance – logo, o que tento construir a partir dessa especulação é uma pesquisa que não seja maior do que a sua metodologia, por outro lado, uma metodologia que também não seja maior do que o seu objeto.

A partir de uma estética do silêncio, enquanto metodologia, aberta ao acaso e ao erro, assim como o silêncio – “a arte deve tender à antiarte, à eliminação do ‘tema’ (do ‘objeto’, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio” (SONTAG, 2015, p. 11) –, que impossibilita o artista em ser artista e torna-o um anti[trans]-artista, a pesquisa metodológica que apela às irrupções de silêncio deixa de ser uma pesquisa metodológica e se inclina na direção de ser antipesquisa. As transversalidades de cortes de uma pesquisa.

Há um olhar para esse lugar do trans-artista, aquele que desloca fazeres da pesquisa, do que se pretende como pesquisa, e a transforma no processo criativo. Por isso a pesquisaperformance, aliada a esse silêncio de Sontag que se abre ao acaso. Trans artista que provoca mudanças e assume outras posições, agora como artista-pesquisadora – trans-artista-etc.

Esse esquema é posto por Susan Sontag da seguinte forma, “uma vez que o artista não pode literalmente abraçar o silêncio e permanecer um artista, o que a retórica do silêncio indica é uma determinação em prosseguir suas atividades da forma mais errática possível” (p. 19). Por isso que a pesquisa em metodologia, ao enunciar uma contrametodologia, intercalada aos silêncios, produz uma camada ruidosa, de confusões e contaminações entre as práticas que, associadas à produção de linguagens fronteiriças, têm uma característica muito próxima da performance, que transparece na argumentação da autora, que coloca esse movimento como “a metamorfose da linguagem em algo mais solto, mais intuitivo, menos organizado e flexionado, não linear” (p. 37). Esse

movimento tensiona olhares e percepções, na tentativa de ampliar um campo de ação de assimilação. Uma antilinearidade que está como uma tomada de posição radical.

Parafrazeando a radicalidade, entendida enquanto contraviolência – que nada mais é do que a contrapureza –, a antiarte: precisa montar um ataque em ampla escala contra a própria linguagem, por meio da linguagem e seus substitutos, em benefício do modelo do silêncio. Essa linguagem que ela cita, depois da vontade radical, é a contrainterpretação: a performance. Uma metodologia engajada: a contrametodologia.

Dito isto, a contrametodologia que começa a ser delineada está entre o ruído, o silêncio, o erro, o torcido, a antiarte, e a defendo veementemente agora, com essas características aliadas à performance, radicais e contrainterpretativas: é uma pesquisaperformance.

Não é uma pesquisa sobre performance. Não é uma pesquisa que tem uma metodologia de performance. Não é uma performance sobre pesquisa. Não é uma performance que cria-se metodologicamente. Falo em pesquisa performance, e embaraçando os fios, digo: a pesquisaperformance – sem hífen, sem espaço, ajuntada, assim como artevida – é uma performance. Se falamos em protoperformance, fotoperformance, videoperformance, autoperformance, etc., falamos agora também em pesquisaperformance. Então, quais caminhos percorrer para que a metodologia seja um processo criativo? E quais recusas e rompimentos devem ser organizados para essa execução? Muitas dúvidas emergem quando falamos em pesquisaperformance, o que explana-se é: emergência.

Neste desenvolver de contrasentidos, de emaranhados e colagens para uma contrametodologia, de forma exemplar, Waly Salomão, após escrever o livro sobre Hélio Oiticica – que pergunta: “qual é o parangolé?” –, revela intimamente, em sua abertura, a sua “Questão de método”, que trabalha sob uma “variedade de elementos e, principalmente, ambiguidade de tratamento” (SALOMÃO, 2015. p. 11).

Vamos orbitar uma especulação que indique à ação metodológica desde esses dois eixos, que por ora complementam a sustentação e demonstram a importância do desenvolvimento desta contrametodologia em pesquisaperformance: a variedade de elementos e a ambiguidade.

Os passos – um andar em direção a algo, como um *delirium ambulatorium*²⁹, que poderia apresentar-se como metodologia, e já foi devidamente explorado pelas pesquisas de Paola Jacques Berenstein (2001; 2012) – para a criação desse experimento são muitos. Então, Waly Salomão parte dos princípios óbvios: ter como horizonte de criação o labirinto, as quebras das quebradas, e os entrecortes que produzem um estilismo de uma escrita, que proverá, num primeiro momento, alguns pilares para essa construção.

Parto do processo do desenvolvimento de um ato criativo, no caso a escrita – levando em consideração a pesquisa em performance como uma dessas possibilidades. A escrita em óptica ampliada pela performance, e a sua contrametodologia em pesquisa performance, é uma linguagem a ser manipulada, adulterada, ou até mesmo intertextualizada. Os passos rumo a esta criação se desenvolvem na ideia de Waly Salomão por dois atos sensoriais para a quebra da formalização fetichizada do processo. Ou seja, a contrametodologia para uma pesquisa em performance – pesquisaperformance – é um organismo vivo, em estado vivo, que procura uma desfetichização não só da arte da performance e de seus acionadores, mas também disso que se resulta do processo.

O primeiro rompimento, que sustenta o alicerce, é o da lógica e dos determinismos. Para Waly Salomão, a escrita deve se desenvolver pela experiência do inesperado – por um atravessamento que pode irromper –, sendo assim, leva-se em conta o novo, mesmo que o novo não seja mais novo, “Escrever tateando como se experimentasse saber das coisas que não se sabia ainda que se sabia. Os materiais heteróclitos, multiformes, almejando um sentido esperto de forma” (SALOMÃO, 2015. p. 11).

O segundo se dá na função de experimentar os campos de ação. Desarticular as suas lógicas e produzir outras dobras que permitam uma re-dimensão. Digo, explorando caminhos, a ideia da pesquisaperformance na construção da contrametodologia é justamente de refazer caminhos,

²⁹ Procedimento, processo criativo alimentado desde Nova Iorque, que foi intensificado nas suas produções no Rio de Janeiro, quando ele produz “Manhattan Brutalista”. Em Mito Vadio, em São Paulo, no evento organizado por Ivald Granato, Hélio Oiticica apresenta a sua caminhada errante que busca coletar elementos da cidade pelo seu percurso, dando continuidade a essa pesquisa. No mesmo evento participaram: Gabriel Borba, Barrio, Mauricio Fridman, Claudio Tozzi, Lfer, Antonio Dias, Sérgio Regis, Ubirajara Ribeiro, Ruy Pereira, Inarra, Gemilson, Olney Kruse, Regina Vater, Great, Alfredo Portillos, Lygia Pape e Rubens Gerchman.

produzindo novos atalhos, novas trilhas, “A passagem do caos ao cosmo e a rara capacidade de se esvaziar de novo e retrair o caminho inverso, do cosmo ao caos” (SALOMÃO, 2015. p. 11). Quando ele se refere a um processo inverso, não se trata simplesmente de refazer o mesmo caminho, tendo como pontos de partida e chegada os seus inversos, trata-se de produzir outros fluxos de caminhos, outras lógicas de caminhadas ou, até mesmo, a partir da insegurança, produzir uma descontinuidade, ajuntando em *collage* essas partes picadas– “misturas de noveletas exemplares, nacos de textos, migalhas de memória, sobejos de mesa, ‘biografemas”” (p. 13) - para produzir uma viagem³⁰.

No caso do desenvolvimento de uma contrametodologia em pesquisaperformance, que eu quero para a minha pesquisa, cabe uma pequena digressão. Eu sempre me interessei pelos mais diversos temas, seja em torno da performance, seja nas bordas desta linguagem ou de outras, que por ventura podem, pelo dissenso, se relacionar com algumas intenções da performance. Por isso, enquanto escrevo este capítulo, ou qualquer outro que já veio anteriormente, ou virá a seguir, vou criando um nó que parece não ter fim.

Falo sobre uma coisa falando sobre múltiplas outras coisas que me interessam, em *hiperlinks*, em relações, em memórias que vêm à mente, em pequenas histórias que me ocorrem, etc. Mas garanto que a pesquisaperformance, enquanto uma ação performance que está pautada na *collage* de elementos distintos, tendo como foco tudo que trato neste trabalho – seja no texto em consonância, seja nas suas dissonâncias, em digressão –, se relaciona com questões do meu interesse e que me ajudam a criar um campo de reflexão sobre a performance.

Esse percurso é típico e recorrente na criação de Wally Salomão. Uma espécie de vertigem ao se debruçar sobre a imensidão que é a performance, que bagunça os sentidos e, por um embaçar das vistas, confunde as questões. A confusão é um dos princípios básicos da pesquisaperformance, deixar-se perder, alimentar esse estado de perder-se – não à toa utilizo-me da torção do GPS.

³⁰ Esse sentido de collage como procedimento e método é o que Wally usará por toda vida, desde “Me segura que eu vou dar um troço” (1972).

O poeta e criador de caminhos metodológicos, Waly Salomão, exalta esse estado, no seu texto ele coloca, “Fui detectando em mim o desenvolvimento de uma ansiedade superlativa que se revelava através do seguinte sintoma: quanto mais avançava no desenrolamento do tema mais deparava-me distante do atingimento do alvo” (p. 12).

Este jogo de distâncias interessa muitíssimo à pesquisaperformance – já que ao mesmo tempo que ela é pesquisa, ela é performance, e é as duas coisas ao mesmo tempo. A contrametodologia, enquanto pesquisaperformance, não se caracteriza como uma pesquisa representativa, nem contemplativa. O resultado, se é que almeja-se um resultado, não é para ser lido ou apreciado com passividade, pensar coletivamente entre quem escreve e quem lê é uma das questões que pode delinear a pesquisaperformance. Por isso, trago a performance, e parte dos seus processos criativos, para pensar a estrutura de uma pesquisa sobre performance, como uma performance.

A pergunta que se constrói – sem a obrigatoriedade de ser respondida – é: toda pesquisa sobre performance é uma performance? Se a resposta for positiva, adentramos aos territórios da performance para pensar como algumas de suas reivindicações conceituais pautam a discussão dessa trama desenvolvida, como uma categoria experimental e campo ampliado da linguagem. Algumas questões emergenciais pautam a pesquisaperformance como território ampliado, tanto da performance quanto da metodologia, e, por vezes, o dos rumos dos olhares e perspectivas acadêmicas.

Uma das mais importantes é sobre como a pesquisaperformance organiza as recusas e aponta para um eixo descentralizado do olhar. As recusas que se sucedem dizem mais sobre a pesquisaperformance do que sobre o que ela não quer almejar, e, ao realizar essas escolhas, eu traço uma borda da minha pesquisa, que não a determina nem a limita, mas traça, como a borda, o seu solo fértil de germinação de perguntas e inquietudes.

Uma das recusas, dentre as infinitas que existem, e até mesmo das que não existem mas podem vir a emergir, que abre alas para a pesquisaperformance, é sobre as suas possibilidades de habitar esses territórios imaginários – como a borda, a rachadura ou a fissura, etc. – e a de produzir muito mais questionamentos e propulsões de reflexões, do que chegar a qualquer resposta.

Neste novo território de investigação, que, sendo redundante, é o mesmo da ação da performance e suas concepções expandidas, a ação corpo-experimentação abre campo. Se a grafia da performance foi passando por diversas modificações, a partir do seu conceito de aproximação entre arte e vida, sendo especulada na grafia 'artevida', ao refletir sobre uma possibilidade de pesquisa que se dê enquanto processo criativo, procurei provocar uma corruptela: pesquisaperformance. Que é uma e outra ao mesmo tempo, que é a sua própria multiplicidade.

Portanto, ao indicar a impossibilidade de separabilidade da 'artevida' e da 'pesquisaperformance', deparo-me com um aceno dessas duas ações que é: uma movência dessas questões só se dá em codependência e tomada de posição à indeterminação, que ao se tornarem um processo carregam em si fagulhas, que poderiam fundir as suas funcionalidades e processualidades.

Então, caberia uma afirmação que gira em torno de: a pesquisaperformance é uma pesquisa. Trazendo o que propomos com Paul Preciado no primeiro momento deste trabalho, diria que a pesquisaperformance é o instante de entrada no laboratório. Não a entrada, mas o momento em que o corpo atravessa a fronteira.

Para esse mundo da pesquisaperformance, há alguns eixos que sustentam as suas conceitualizações e ações. Erraticamente temos diagramas triangulares – que fogem do equilíbrio – que orbitam entre si, da seguinte maneira, erraticamente:

work in progress - pensamento como corpo ponteiro - bodyscape
pesquisaperformance - performance -
distanciamento do equilíbrio - vida - desordem como desvio

Um triângulo usa o outro, ou os outros, como a sua órbita de acionamento. Todos estão implicados, trata-se, veementemente, de compreender a impossibilidade de desacoplação desses fazeres e dessas práticas como uma capacidade metodológica para criação de pesquisaperformance. Talvez, o que ligue, o que está nas intersecções dos pontos de contato, seja a indisciplina, mas essa ficará para um próximo momento.

Quero me ater agora à discussão dos dois eixos de ações, dois dos três triângulos apresentados: 1) work in progress - pensamento como corpo - bodyscape.

3.1. WORK IN PROGRESS – PENSAMENTO COMO CORPO – BODYSCAPE. DA PRÁTICA À TÁTICA. DA TÁTICA AO PROCEDIMENTO. DO PROCEDIMENTO COMO TÁTICA. LINGUAGENS COMO PROCEDIMENTO

Entre essas órbitas criadas pelos eixos dos triângulos – utilizando os outros triângulos como pontos de sustentação –, há aquele que sustenta os outros dois. É sobre isso que quero me debruçar, num desenvolvimento para ilustrar as contribuições de alguns processos criativos para a criação de uma pesquisa performance.

O primeiro movimento é o procedimento desenvolvido por Renato Cohen (2006) nos seus processos criativos e que está exposto no livro resultado de sua tese de doutorado. Ao desenvolver o conceito do work in progress para as artes – espelhando e utilizando como pontos disparadores os processos de artistas como Jackson Pollock e Joseph Beuys –, e mais especificamente na performance, o autor produz uma torção ao estudar a “Performance como linguagem” e mais, analisa o work in progress como uma linguagem. Logo, poderia falar que a pesquisa performance e as contrametodologias estão num terreno movediço de uma outra linguagem dentro das outras linguagens. São mundos dentro do mundo.

A contrametodologia, a indisciplina e tudo que caminha ao lado da ideia de pesquisa performance também pode ser lida como a metalinguagem das metodologias. E a meta-metalinguagem, sempre falando da metodologia a partir das metodologias que usam o procedimento da metodologia como gatilho de uma construção para o pensamento. Por isso, pensar em contrametodologias e pesquisa performance é como o vírus, que invade e contamina, rouba e saqueia como o pirata, devora e se delicia como um grande procedimento dos riscos.

Jorge Vasconcellos desenvolve um importante elemento para a pesquisa performance, e as meta-metalinguagens que são enunciadas pelo risco: a vertigem. O pensamento gera um lance de dados, as lâminas geram um lance de dados, as lâminas geram um lance de corpos. Jorge, “O risco é o

próprio caminho que se coloca à frente daquele que caminha. O risco é errância.” (VASCONCELLOS, 2008. s/p.)

Por isso, a contrametodologia não é passiva, não serve para ser aplicada, nem deve ser seguida, não há procedimento, há que devorá-la pela pele, pelos olhos, bocas, há de se trabalhar com elementos, e com os sentidos. Jorge complementa, o risco e a performance: “O risco suscita uma forma de compreensão que não pode ser acolhida por uma ordem lógica, por uma forma ou fórmula seqüência” (idem) Por agora, não caímos nessas confusões entre processo e produto que pode gerar, a contrametodologia não deseja o produto, a contrametodologia é o risco de estar neste lugar que Jorge nos ensina: a vertigem. A vertigem como processo do risco.

Além das confusões entre processo e produto – ou o processo como resultando/produto, o que normalmente é a primeira questão associada ao work in progress –, a linguagem processual e experimental do work in progress produz uma torção conceitual, como caracteriza o performer Renato Cohen, “caracterizando uma linguagem de risco, marcada pela vulnerabilidade e também pelo mergulho e descoberta de novas significações, seus anaforismas, da criação de novas sintaxes cênicas, uma nova *episteme* consoante com os paradigmas contemporâneos” (COHEN, 2006. p. 45).

O autor aproxima a linguagem com uma nova *episteme*, que relacionada às questões emergentes atuais, está em constante movência. É esse movimento que nos interessa como estética de uma possível escrita e criação de uma pesquisaperformance como contrametodologia. Uma primeira especulação que poderia ser resultante disso é a produção de uma pesquisa que por ventura englobe o corpo e o coloque implicado como parte do processo, e que envolva todos os sentidos do corpo, talvez, mais do que envolver, que implique, que lance o corpo em todos os seus sentidos, por isso tanto se fala em vertigem e risco de uma pesquisaperformance e de uma contrametodologia.

Longe de uma autoetnografia, o work in progress, como linguagem das contrametodologias, é ora uma produção de um desordenamento que leva ao mistério, ao segredo, por isso, “algumas chaves para penetrar neste universo são o trabalho com o estranhamento, técnicas de atenção e trabalhos de desequilíbrio (des-locamento)” (p. 69). Ora podemos ter uma descolagem, de uma experiência direta, do corpo implicado, que para Cohen se relaciona

diretamente com a simultaneidade e a multiplicidade. Mas em ambas o corpo está implicado como vetor e propulsor da ação pesquisaperformance.

Deslocando o olhar para outra autora de performance, que também vai pensar a performance como uma possibilidade de produção de conhecimento, Diana Taylor (2013) deixa implícito que a performance como metodologia é uma arqueologia, a partir da memória e dos atos de transferência.

Logo, a performance é esse processo de re-memória das narrativas, e a arqueologia – como procedimento de uma pesquisaperformance contrametodológica – é o da descoberta dos palimpsestos. Caberia dizer que esse campo de experimentação proposto pela autora mexicana, em relação ao work in progress como proposta metodológica desta pesquisa, seja o do encontro indisciplinar entre elas, produzir um outro território de reflexão. Ou seja, o encontro da performance como metodologia, enquanto pesquisaperformance, provoca o leitor a repensar a montagem [e produzir as suas próprias collages e decollages] – como texto e pesquisa – e simultaneamente a sua ação.

Na abertura de seu livro, a autora dá uma pista ao realizar a apresentação de uma trajetória deslocalizada de seu pensamento, que, apesar de estar deslocalizada do espaço geográfico, encontra-se localizada no corpo. Nas palavras de Diana Taylor, ao compreender a performance – e por conseguinte aqui a pesquisaperformance - como um campo “pós-disciplinar [...] interdisciplinar [...] antidisciplinar [...] pré-disciplinar” (TAYLOR, 2013. p. 17) – e seus campos ampliados como implicados ao corpo, apresenta, “porque para mim tem sido impossível separar meus compromissos e enigmas acadêmicos e políticos daquilo que sou” (TAYLOR, 2013. p. 17).

Entre os atravessamentos, o corpo, como parte da pesquisa, carrega história e principalmente memória. E a memória serve para a pesquisaperformance como uma das ações-linguagens work in progress. Mas, como a memória constitui um/parte de um work in progress? Como a memória pode vir a ser uma linguagem dentro da linguagem do work in progress?

Entre essas duas questões que eu me faço, a segunda é aquela que me interessa como uma possível abertura de trilha nesse campo de ação da construção de uma contrametodologia. O corpo, como território de memória e memória política, ativa uma ação que costura as perspectivas de selvageria e rebeldia da pesquisaperformance, que no corpo está em construção-progress.

Logo, o corpo, entendido como sujeito – que tem possibilidade de enunciações próprias – em mudanças, lança a pesquisaperformance como um corpus autônomo que produz uma enunciação coletiva, própria, singular e radicalmente indomável.

Essa possibilidade de enunciação, sob a ótica da construção de uma pesquisa, produz uma aliança entre as linguagens: work in progress - pesquisaperformance memória - e agora, o pensamentocomocorpoiteiro. Algo desenvolvido nas pesquisas do coletivo e do grupo de performance sediado em Brasília, os Corpos Informáticos.

Essa aliança pré-anuncia uma das questões e ações mais importantes do tocante da pesquisaperformance e das contrametodologias: abrir mão da ação metodológica e a tomada de posição a uma pesquisa-tática. Ou seja, toda a experiência é, antes de mais nada, um giro tático – empurrar até as bordas, levar a metodologia ao seu estado crítico.

Encaminhando para o pensamentocomocorpoiteiro, temos como alicerce a memória-corpo – a ação incorporada / incorpore a revolta –, conceito apresentado por Diana Taylor para compreender os campos indisciplinados da performance/ e a performance como território experimental de criação metodológica. Coloca-se a performance como a ação de intervenção – e a pesquisaperformance e a contrametodologia tem em seu cerne a lâmina que vem produzindo essas intervenções –, “a performance traz consigo a possibilidade de desafio, até mesmo de autodesafio. Como termo que conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo” (TAYLOR, 2013, p. 44). Depois, ao conceitualizar a performance como esse território em multiplicidades, “Teorizar essas práticas não apenas como estratégias pedagógicas, mas como a transmissão de um comportamento cultural incorporado, tornaria possível para os pesquisadores ampliar sua visão para uma nova maneira crítica de pensar sobre o repertório.” (p. 58).

E agora, igualmente no pesamentocomocorpoiteiro,

é na prática que é possível conceber o questionado. A investigação, em arte, concebe o questionado. Não define, não determina, mas concebe. Fazer nascer o processo-produto artístico da própria pesquisa para, assim fazendo, concebê-lo. Esta é a maneira pela qual a arte se dá. Determinar, do nosso ponto de vista, só seria possível no instante do sublime, ou melhor, seria impossível. (MEDEIROS, 2011, p. 21)

O pensamento como corpo inteiro como uma linguagem que, “na nossa investigação, seria o sentido da arte que deveria estar disponível, e o sentido da arte está disponível nela mesma, e não no dizer. Em arte não se trata de ‘quando dizer é fazer’ (Austin), mas sim de ‘quando fazer é dizer’ (Stiegler)” (MEDEIROS, 2011, p. 21). Esse lugar do questionado é o da incorporação do questionamento, ou seja, corpo-questionado, corpo que produz o questionamento sobre as bordas e limites dos fazeres desde a pesquisa performance como contrametodologia.

Bia Medeiros traça uma série de ações que emergem do pensamento como corpo inteiro para se pensar-executar uma pesquisa em performance. Ou, ainda mais, para se dar em processo uma pesquisa em performance. Estas pequenas pistas vão desde produzir avessos dos avessos das traições técnicas, até mesmo à infiltração nas línguas e linguagens. Tanto essas quanto as outras que aparecerão se colocam como uma torção – retomo a imagem de torcer como linguagem artística residual da performance – da imediatez resultante da pesquisa, ou, “nem sempre o resultado resulta” (MEDEIROS, 2011, p. 15).

Nem sempre, partindo destas torções provocadas pela linguagem da pesquisa performance, há um desejo ou o vislumbrar de um ponto final. A pesquisa performance e o pensamento como corpo inteiro tem como prospecto um resíduo de sentidos. Por isso, constrói-se um corpo que: ouve vendo, vê lambendo, lambe escutando, escuta tocando, toca imaginando.

Constata-se as inversões, intervenção, inverter pala intervenção artística-pesquisa pensamento como corpo inteiro. Ao torcer os sentidos, esse corpo construído instaura-se como uma emergência, como procedimento desta nova linguagem para lidar com essas bordas. Um procedimento que flerta com o estrangeiro ou o viajante, que produz o corte pelo grito ou pelo sussurro – que coloca como membrana desse contato corpo-corpo o terremoto, “antes, o terremoto”, como função de olhar que codifica a forma de lidar com as movências.

Nas palavras de Bia Medeiros, colocado o grito, e o grito também como sussurro que é o poder de trânsito,

A base teórica para a arte e para a performance é como viajar ou falar outras línguas. Permite ver outros mundos, outras artes (poesia ou literatura, para dizer as artes visuais, artes cênicas ou música) e

sintagmas inéditos para a infiltração de outros fazeres para a linguagem do artista. Mas ela fala da arte? Implanta, enxerta próteses técnicas na linguagem do grito. (p. 17)

A artista e pesquisadora da performance, ainda, ao mergulhar nessas fontes de fazer uma linguagem contrametodológica/ procedimento pensamentocomocorpoiteiro, discorre sobre esses entremeios produzidos pelas experimentações, que podem conferir aos procedimentos um estreitamento de recriação dos sentidos – das confusões.

A arte revela um outro do mundo real, cria um mundo que lhe é próprio, é abertura para a fusão do *socius*, sua confusão que leva e encontra outra vez o movimento mesmo, aquele que a vida necessita, isto é, o tempo, onde o *dasein* tem seu sentido.

Arte é pensamento, mas pensamentocomocorpoiteiro, descoberta a cada resto e a cada novo re-sentir a criação. (p. 26)

Uma questão importante que toca o ponto de flexionar a pesquisaperformance como linguagem, a partir do pensamentocomocorpoiteiro, é o seu distanciamento do equilíbrio, ou, pelo terremoto – como algo que precede –, que determina e aponta a essa prática-tática como uma linguagem de contrametodologia. Quando me refiro a contrametodologia como linguagem, é porque estou me lançando em uma hipótese de entendimento dela como uma linguagem da performance em campo expandido.

A partir destes campos expandidos, é interessante notar que Bia Medeiros traz para a sua discussão a necessidade de um desequilíbrio em detrimento da possibilidade das vidas em desvio. Ancorada em Ilya Prigogine – químico russo que também foi estudioso da teoria/ leis do caos –, numa colagem para uma performance como pensamentocomocorpoiteiro, diz,

Não será demasiado lembrar Ilya Prigogine (1994) e sua afirmação quanto à necessidade da existência de um 'longe do equilíbrio' para que a vida seja possível: composição/decomposição. A razão e a linguagem codificada participam da domesticação do mundo, enquanto a arte permanece revelando o monstruoso. A arte, em sua linguagem da des-ordem do grito, lembra que o inquietante perdura, permanece presente, sempre presente. (MEDEIROS, 2011, p. 29)

Entre as desordens, decomposições e impermanências, desde a ideia da composição das Leis do Caos, como possibilidades de linguagens, me encaminho para aquilo que foi concebido por Massimo Canevacci como um dos processos de escapatórias do corpo. E a escapatória (bodyscape) como uma capacidade de flutuação do corpo, ou seja, de uma outra órbita de ação.

Quando aciono impermanências e desequilíbrios como formas de criação para uma tática-procedimento contrametodológico, estou falando de um corpo – que está pensando fazendo ao mesmo tempo, como sugere Bia Medeiros e o work in progress – que quebra as regras rígidas da disciplina e aponta para um procedimento indisciplinar. Trabalhar a indisciplina como essa massa de modelar que cria e expande-se, amplia-se, transforma-se e rompe-se.

Interessante notar que bodyscape, na ideia de Massimo Canevacci, é ao mesmo tempo um corpo, uma ferramenta, um estado orbital, ou um procedimento. É esse corte que me interessa no olhar para essa ideia, que torna-se procedimento, e agora é um dos pilares dos procedimentos das contrametodologias.

O corte, que separa e junta – *collage* como procedimento –, risca e faz flutuar. Mas faz-se perder também. Massimo Canevacci, em seu livro, começa a desenhar tal experimentação para entender um conceito que ele vai desenvolver como fetichismos visuais. Apesar do conceito nos dar pistas sobre questões atuais das relações entre corpo-cidade-metrópole, o que me interessa nisso tudo é como ele procedeu para a construção do conceito: coleta de imagens e posteriormente a ação de picá-las.

Primeiro, o desordenamento e a decomposição da tesoura, a que produz o corte,

A metodologia que une, segundo modalidades imanentes, hipótese e narração é o objeto mesmo: o fetichismo que, como será sempre mais claro, se metamorfoseia constantemente em sujeito. Ou, melhor, o objeto já é sempre, em alguma medida, sujeito. O método transgride assim as clássicas distinções dualistas e transita no pluralismo metodológico. A tesoura, depois de fechar-se sobre a indistinção dos corpos-mercadorias, é reaberta, desparafusada e esvaziada em direção às desordenadas rotações das próprias lâminas. (CANEVACCI, 2008, p. 25)

E o resultante dessa ação é o estímulo, num primeiro momento, da compulsividade do ato de coletar imagem da tesoura como aquela que produz a confluência entre o corpo e o fazer, no caso, a indisciplina.

Tais cortes, para o autor, estão sob a ótica normalizadora e a necessidade de se produzir uma outra forma de comunicação de corpos do desvio, táticas e procedimentos que deem conta de um corte de corpos dissonantes. Acoplar e proliferar, talvez as duas ações resultantes desse procedimento, que, “em conclusão, é como se mapa e território coincidissem.

Como se o fetichismo e o visual fossem as duas lâminas de uma tesoura que vão se unir no ato final do corte. Corpo e coisa são as lâminas da tesoura” (p.24).

Esses trânsitos, movências e confluências de procedimentos, retornando à Bia Medeiros com o seu procedimento do fluido à fuga – pesamentocomocorpoiteiro.

Com esses primeiros caminhos abertos, passo a enveredar por entre as perspectivas desses novos horizontes especulativos. Os procedimentos das contrametodologias como pesquisaperformance, a fala coletiva de uma sendo outra e as duas sendo elas mesmas. E o trânsito entre as táticas – compreendidas enquanto capacidades ou tomadas de posições metodológicas – e o procedimento: as linguagens.

Me disponibilizando a essas linguagens procedimentais, me proliferando com Bia Medeiros em seu excelente texto, pautando as movências, “no caso do artista, o deslocamento do trabalho será potente, presente, imediato, sem mediação” (MEDEIROS, 2011, p. 20) – dessas imagens, agora como ações/ acionamentos performances, pesquisaperformance, para acionamento desses trânsitos. Agora: *hackear, fraturar e fissurar fronteiras; e, piratear.*

3.2. HAKEAR, FRATURAR E FISSURAR FRONTEIRAS – TRABALHAR EM QUEBRAS. VETORES DAS QUEBRAS. ESCRITOS E RASURAS DE UMA CONTRAMETODOLOGIA. OUTRAS ‘METODOLOGIAS’ NÃO-BINÁRIAS-RUIDOSAS. REDEFINIR ESPAÇOS PARA NOVOS CORPOS ESPACIAIS. O EXCESSO É O DESEJO. HAKEAR E DERRUBAR LIMITES. DESSACRALIZAR O CORPO. O CORPO É A CONTRAMETODOLOGIA.

Uma das propostas de radicalidade é produzir uma fratura em fronteiras – e com isso criar e inventar territórios fronteiriços para corpos, pensamentos e articulações de complexidades dos desvios da performance.

Experimentar esses vetores de ação para criação de contrametodologias lança-me imediatamente a uma ação-resposta de uma das perguntas fundantes e principais que atravessam este capítulo: pode uma pesquisa de performance ser uma performance?

Adiantando qualquer resposta que não irá se construir como absoluta neste capítulo da pesquisa, digo que a própria fratura é a possibilidade da performance. Seja essa fratura pelo pensamento, pelo corpo, pela dissidência/ dissonância, ela é, em sua plenitude, uma distorção estético-política (28 DE

MAIO C., 2017), como ação contra uma codificação e organização do pesamentocomocorpoiteiro. Logo, parto do hackativismo e da fissura como fraturas de pensamentocomocorpoiteiro para construção deste percurso.

Entre o hackear – compreendido enquanto um hackativismo, que além do ataque, que é a ação de hackear, contempla a criação de anarquismos e formas de utilizar as redes e os sistemas operacionais –, a fratura, a quebra de um organismo que ao tornar-se fratura passa a ser compreendido como um território de emergências do desvio. Ao que me atravessa, enquanto pesquisaperformance, o hackativismo me abre o campo de movências para outras possibilidades de corpos em fluxos. Logo, a contrametodologia de um hackativismo fraturado é a emergência de corpos.

Cabe uma pequena afirmação do ponto de deslocamento, tanto do hackativismo quanto da fissura. Tendo como resultado destas ações uma fratura, esta que poderia ser friccionada como uma forma de destornar-se, ou seja, a inversão de tornar-se algo, ou o rompimento com o tornar: se tornar – se construir como algo. Logo, a performance como pesquisa – como processo criativo e campo ampliado das ações –, passa a ser uma contrametodologia, ao passo que destorna-se pesquisa. E, a performance, é o próprio destornar-se arte enquanto traçado de limites.

Catapultando o destornar-se desde a perspectiva da performance de Jack Halberstam (2020) - “A arte queer do fracasso”, livro recentemente traduzido para o português –, abigail Campos Leal (2021)³¹ – na abertura do seu livro “Ex/orbitâncias: os caminhos da deserção de gênero” –, trabalha desde uma perspectiva da trav/estilidade – sim, trav/estilidade com essa barra que é parte das ações implicadas ao destonar-se³²: cor/ta, de/cepa e de/capita.

Assim, o destornar-se é, “A travestilidade aí é a feitura que se des-faz para re-fazer-se. Abertura de uma diferença múltipla, antes, *diferença de s/i*” (LEAL, 2021, p. 36). Desde/ a partir do destornar-se, abigail sublinha em seu trabalho dois vetores que me auxiliam na construção da quebra – da fundamentação do que apresenta-se como quebra –, sendo, no caso: a

³¹ abigail é uma daquelas artistas, trans-artistas-etc que desenvolvem as suas pesquisas a partir da palavra, da fala e da especulação. É uma das organizadoras da roda de Slam, o Marginália. Além de escrever e especular em suas poesias e pesquisa de doutoramento em filosofia na PUC-SP.

³² No caso de abigail Campos Leal, é o destornar-se, desde os regimentos e alicerces de sustentação dos discursos de enunciação das existências cisgêneras.

deserção e a “pulsão do corte” – aqui espelha-se o que na abertura retomei como parte do meu trabalho, a metodologia das navalhas.

Traço uma reta-torta: “deserção – de.ser.ção – ato ou efeito de desertar”³³. Traço uma reta-torta: “desertar – de.ser.tar – tornar deserto um local; abandonar; despovoar”³⁴.

Fujo da reta e vamos aos desvios. Ao construir uma deserção de gênero como fratura – como contrametodologia de escapatória –, levando em conta o destornar-se, espelho que quer tornar o território do corpo um deserto de ocupação de gêneros – veja bem, não é um *genderfuck*, é um desmoronar e desertar como diferença múltipla.

Corpo-gênero árido e arisco – em risco de fratura. Em pulsão de corte que “parece criar laços no momento da fuga, onde a deserção y a fuga viram ponto de encontro.” (LEAL, 2021, p. 48). E,

lições para deserção antissocial [e de gênero]. 1 - a fuga é sempre um momento de encontros, nem que seja um encontro consigo mesma. desertar: ir pro deserto é povoar o deserto em nós mesmas, possibilitando encontros com outros corpos, e com outros corpos em nós. 2 - a fuga não é um fora, um lugar idealizado, marcado por uma exterioridade absoluta e pura frente às merdas das quais se foge. A fuga, neste sentido, é impossível! Não há para onde correr! [...] 3 - a deserção também é precária, limitada, por isso mesmo, situacional, temporária, uma espécie de respiradouro. (LEAL, 2021, p. 48-49)

É diante destas lições para deserção – instruções de performance – que abigail cria esse espaço do entre, entre dois mundos, a rachadura – a fratura produz a rachadura. Interessante notar que as situações vão se desencadeando, a rachadura, que agora falo, é um projeto anarkofeminista, produzido desde encontros do Living Theatre, que teve como um dos resultados um texto: “rachaduras nas paisagens civilizadas: =processo=Arte/Anarquia/anarkofeminismo/public art performance”, de Adrians Varella, (ou black, “meu nome trans”) - como ele mesmo assina. O ato de produzir a rachadura é criar um espaço de contra-civilidade, corpos incivilizados, corpos rebeldes, corpos que transam ao ar livre, corpos indomesticados e indomáveis, corpos desertificados, corpos em deserção.

³³ Definição pelo dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=deser%C3%A7%C3%A3o>, acesso em: 25/10/2021

³⁴ Definição pelo dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=desertar>, acesso em: 25/10/2021.

No relato está posto, a radicalidade estético-política (28 DE MAIO C., 2017), entre rachaduras e fissuras, “explorar as arquiteturas patriarcais [voltando a abigail: cor/ta, de/cepa e de/capita] com a intenção de dessacralizá-las foi o primeiro passo para o processo de construção do projeto trans-arquitetura (Eliminação das estruturas binárias da arquitetura” (VARELLA, 2021, s/p).

O trabalho homônimo que dá origem ao registro textual - “rachaduras nas paisagens civilizadas”³⁵ - ainda insulta a dessacralização da seguinte forma,

os locais de dessacralização foram de escolha precisa e estratégica pois queríamos desafiar a arquitetura como autoridade heterossexual patriarcal e capitalista. Para nós, ao fazer sexo em uma igreja, numa mesquita, num castelo, num museu, num banco, numa tumba, numa limusine que atravessava NY, e em outros monumentos, nós desconstruímos as dimensões sagradas, heroicas e sexistas dos locais e das arquiteturas. Nós nos infiltramos nesses prédios para decifrar a força oprimida que está além do aspecto formal e usamos o sexo como um processo subversivo e revolucionário de profanação. (VARELLA, 2021, s/p)

E aí, retomando as anotações disruptivas de abigail Campos Leal, exaltando-se a desordem como função para a criação de corpos contrametodológicos, rachados, fraturados, a pesquisadora e artista retoma a colagem, as sobreposições, o experimental e, fundamentalmente, uma profanação dessacralizadora dos meios de construção de campos e territórios do discurso, desde um corpo ‘ser travesti’. Logo, ao defender que a contrametodologia é a emergência de corpos, no início desta sessão, quero dizer de uma contrametodologia travesti ruidosa e também, desde esta minha construção experimental da não binariedade - uma contrametodologia não binária, quebrada e fraturada -, sendo,

a afirmação de uma feminilidade híbrida, estranha e experimental, que não se pauta pelos regimes de normalidade para legitimar sua

³⁵ O trabalho é uma ação estético-política por locais sacralizados, feito em parceria com Ife Niklaus. Dele, desdobra-se uma vídeo-performance que forma uma instalação em “13 canais de videoinstalação”. São eles, “1 Câmara Municipal do Rio de Janeiro (Prédio do Governo) / 2 Dentro da copa de uma árvore no parque Slope Brooklyn, Nova Iorque / 3 Empire State Building, Nova Iorque/ 4 Basílica de St. Patrick’s, Antiga Catedral, Nova Iorque /5 Centro de Cultural Islâmico de Nova Iorque/ 6 Forte São João na Urca, Rio de Janeiro/ 7 Museu Metropolitan, Nova Iorque / 8 Banco Chase Wall Street, Nova Iorque /9 Torre Eiffel, Paris/10 Arco do Triunfo, Paris/11 Museu do Louvre, Paris/12 Limusine, Nova Iorque /13 Castelo em Grandson, Suíça /14 Igreja em Grandson, Suíça / 15 Aeroporto, Genebra, Suíça / 16 Universidade do Brooklyn, Nova Iorque / Outros”. O vídeo e as descrições podem ser vistos e consultados no site de Adrians. Disponível em: <http://www.adriavarella.net/rachaduras-em-paisagens-civilizadas>, acesso em: 25/10/2021.

existência. A travestilidade³⁶ é uma multiplicidade de feminilidades estranhas, justamente por ser a afirmação de cada singularidade mostra que se mistura e roça entre hormônios e maquiagem, saltos e coturnos, apliques e tranças, próteses e depilações, pelos e peles, cus e dildos, entre saberes e prazeres, lógicas e delírios, entre beleza e violência, batons e navalhas, sorrisos e facadas, vida e morte, fuga e sorte... num caminho sem fim... (LEAL, 2021, p. 74)

Essa prática que está nos escritos ativistas de abigail também se localiza em outros textos, e um em específico merece ser mencionado, já que, pra mim, é mais um dos vetores possíveis da quebra.

No “Jornal de Borda 9 - corpa” (2020) - editado por Fernanda Grigolin, que tem como eixos de discussão a anarquia, as ações estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017), corpes dissonantes, etc. - traz nesta edição desvios sobre os corpos gordes. Na publicação, em texto transcrito com Lino Arruda, Fernanda traduz parte dos escritos de Constanza Alvarez Castillo, mais especificamente o texto “A corpa lésbica gorda”. Ao traçar as ações da corpa, Constanza escreve:

cartografando o desejo, a metamorfose
construindo a mim mesma
tocando/articulando/amassando
afinando contornos
criando/sabotando/desdesenhando limites
(CASTILLO, 2020, p. 9)

Me interessa esse desdesenho/ desdesenhando - que está orbitando em sincronia com o destornar-se -, que me leva agora, após a fratura, a uma rasura. Rasurar as metodologias para contrametodologias. Rasurar corpos.

Vamos a algumas rasuras que se apresentam neste espaço do hackativismo e das fissuras.

Para dar sequência a este capítulo contrametodológico especulativo, que deixa de ser metodológico para tornar-se tático e disruptivo. Ao tornar-se aquilo que supostamente não poderia se tornar - a rasura como forma de escrita -, a contrametodologia balança o tabuleiro espacial e corporal e indica a perturbação como mais uma forma de produzir fissuras, quebras pelas lentes das rasuras. Por isso, Marcela Fuentes (2020), ao estudar o coletivo de teatro, o Teatro de Distúrbio Electrónico (EDT), chega a conceitualização de “táticas de perturbación espaciales y corporizadas” (FUENTES, 2020, p. 76).

³⁶ Ainda, ousaria acrescentar à citação de abigail, ao lado e consonantemente à travestilidade, a transvestigeneridade.

Por isso, desdesenhando hibridismos de corpos - colagem de corpos, sobreposição de corpos, *yuxtaposición* de corpos, corpos *assemblage*, polifonía de corpos -, o corpo, como a contrametodologia, é que aciona o distúrbio e a perturbação, mais perspectivas, mais camadas e ainda mais ruídos para incompreensões desses campos.

Se Marcela ilustra as táticas de perturbação e distúrbio como formas de produzir políticas do corpo em territórios de performance, eu diria que na pesquisaperformance, em contrametodologias, caberia espelhar a afirmação para dizer que essa prática também é o distúrbio. Para a autora, a tática da perturbação que é provocada pelo distúrbio do corpo é uma forma de aparição que não só representa mas cria as condições de transformação - a contrametodologia dos hackativismos, fissuras e quebras é a condição total da transformação pela perturbação.

Uma das possibilidades de perturbação que é explorada por Marcela é a construção de ações coletivas em territórios que estão em formação - ela explora incessantemente as redes e as práticas insurgentes de ações hackativistas -, e que ela vai nomear como constelações de performance.

Hackativismo aqui está entendido como o pesquisador das artes e ciências, Tim Jordan, projeta:

hackactivism of all types play in the information codes that form the infrastructures of 21st-century socio-economies. They transgress the flows of information both to create new forms of protest and to generate a new activist politics of information. The geeks have emerged in politics. Activism!

Vou partir do hackativismo, depois a constelação de performance. Dentro das ações hackativistas ou hacktivistas, primeiro: a “dis/organization” (JORDAN, 2002, p. 73). Tim Jordan vai desenvolver em “Activism! Direct action, hacktivism and the future of society”, a ideia da *dis/organization* como uma quebra da informação para uma indicação de utopia de futuros nos presentes, sim no plural, já que a quebra, ela não se dá de forma unilateral e sim coletiva, que aponta para “hidden futures inside the presents” (p. 74).

A *dis/organization*, assim como em abigail, grafa a barra, a fissura e a quebra. E neste momento da construção e articulação da ideia, quando leio Tim Jordan, volto imediatamente à abigail e a leio também como uma hackativista desses futuros-rasurados-presentes-rasurados, já que o próprio *activism!* é a pré-anúnciação - como tática e prospecto. Diz Tim Jordan,

What is key about dis/organization is not just the way it puts principles of equality and justice into action, but that in doing so it brings a little of the future into the present. Dis/organization is a prefigurative politics, because it attempts to preview what social change may bring. In being dis/organization, activists bring to act as if the world they live as has come into existence. Prefigurative politics means acting now as you want to act in the future (JORDAN, 2002, p. 73).

O campo do hackativismo prevê essas ações em desobediência, a desobediência da disseminação de informação, a desobediência civil eletrônica como forma de criar rachaduras e quebras nas sinapses coletivas vivas da construção de uma tática de pesquisa. Por isso, ao entender tanto a pesquisa sobre performance como pesquisaperformance e o hackativismo como uma criação em campo de performance expandida, trago o hackativismo como uma dessas ações para criações contrametodológicas, já que desde o distúrbio e a *dis/organization*, a pesquisaperformance aponta como um processo desta filosofia radical que vem se fundando, e aponta como essas fissuras incontornáveis da desobediência civil eletrônica.

Vou ao distúrbio e à desobediência civil eletrônica, como táticas para tentar ilustrar esse campo de interseções e esses nós que foram produzidos. Tomo para mim as ideias e conceitualizações de Ricardo Dominguez, um dos criadores do Teatro do Distúrbio Eletrônico - que coincidentemente é objeto de Marcela Fuentes e Tim Jordan, nos dois respectivos livros que estão em foco neste exato momento.

Em “Desobediência civil electrónica (DCE): Inventando el futuro del activismo en línea antes y después del 11 de Septiembre” (2020) - que curiosamente tem Marcela Fuentes e Tim Jordan como referências -, partindo das criações do coletivo Critical Art Ensemble³⁷, Ricardo traça um percurso entre a arte a desobediência civil (DC) e a desobediência civil eletrônica (DCE), que pretende uma nova forma de olhar o mundo e de documentar as formas de ações políticas que se dão neste território transitório,

De hecho, fue la conexión abierta y transparente entre la DC y la DCE lo que permitiría actualizar el poder performativo de la acción directa no violenta en línea. Esta formación asimétrica no solo se volvería

³⁷ Infelizmente poucas coisas do coletivo já foram traduzidas para o português. Queria ressaltar o importante trabalho da Editora Conrad, atual Editora Veneta, que traduziu e publicou o livro do coletivo em 2001 sob o título "Distúrbio Eletrônico: Critical Art Ensemble". Ainda, na atual antologia do MASP (Museu de Arte de São Paulo), "Arte e ativismo: antologia" (2021), o coletivo colaborou com um pequeno texto de 2006, com título "Quando o pensamento se torna crime". Algumas das produções do coletivo como textos, lives, ações, procedimento, etc, podem ser acessar no site deles, acesso <http://critical-art.net/>

una herramienta de perturbación del capitalismo digital, sino también una nueva contra Red que desplazaría la ontología del circuito dominante de la comunicación y la documentación, como la única posibilidad de acción de las redes de lucha, hacia una etapa en la cual la multitud pronto sería capaz de marchar a través de los carriles efímeros de esta nueva superautopista (RODRIGUEZ, 2020, p. 11)

Agora que já vimos as interferências, contaminações e irrupções - marchemos juntas na superautopista.

Quero fazer uma última pausa nesta autopista em que marchamos - e como imagem eu quero trazer um vídeo da última invasão Anonymous que aconteceu no site do Fib Bank, no dia 04/07/2021, na altura do vídeo³⁸, em 1'50", em que se mostra uma linha de Black Blocs marchando de braços dados com a legenda: "precisamos de um grito real de independência para fazer esta data entrar mais uma vez para história. E nós estaremos entre vocês" (Anonymous, 2021). A data à qual o vídeo se refere é o dia 07 de Setembro, em que a democracia brasileira mais uma vez entrou em risco pelos discursos anti-democráticos, ultraliberais, golpistas (com desejo veementemente de usurpar o poder de forma vampiresca) e fascistas, do então Presidente da República, Jair Messias Bolsonaro.

Marcada a posição, volto à marcha. E acrescento algo que ficou no ar - a constelação de performance. Retomando a leitura de Marcela Fuentes, que ao pesquisar as formas de protestos nas redes, que pensa as outras formas de corporalidades e de irrupções de ações políticas, oferece de forma incisiva esse conceito que traz à lente da performance - e do protesto entendido enquanto uma manifestação não só performativa -, desta nova forma de comunicação que se dá corpo à corpo, agora pelas redes.

A ideia de Marcela, defendida durante todo o livro, é que a constelação de performance abre campo para as bordas da comunicação, do corpo, e articula a criação de novos mundos. Marcando posição política pelas suas escolhas bibliográficas, Marcela, leitora de José Esteban Muñoz - em diversos momentos ela indica nas suas notas as articulações do autor -, ademais da criação de novos mundos, risca um fósforo conceitual num palheiro: as constelações de performance desarticulam, pelas ações globais, deslocalizadas pela capacidade de agir coletivamente em rede,

³⁸ O vídeo completo da invasão pode ser acessado via Youtube, repostado pelo canal "Poder 360". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MJgCy15kBiM>, acesso em: 27/10/2021.

assincronamente e de modo multilocalizado, o avanço do ultraliberalismo, trazendo à cena novas táticas e redefinindo aquelas já existentes.

Interessante notar na imagem da constelação que Marcela cria, que essa mesma é utilizada por diversos autores que querem falar sobre a organização que se dá nos movimentos de ação direta, ações estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017), a imagem da constelação tem por si só a capacidade de uma autoorganização, me chama a atenção para a composição dos meus trabalhos, como os mapas/cartas/cartografias, produzir a constelação dos corpos dissidentes da performance, sei que essa mesma imagem se replica na pesquisa que o professor Décio Pignatari apresentou na teorização da guerrilha artística, em que a constelação é a principal imagem dessa organização da guerrilha, nas palavras do professor “Nada mais parecido com uma constelação do que a guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena onde tudo parece reger-se por coordenação e nada por subordinação” (PIGNATARI, 2004, p. 168)

Se durante a ditadura e os protestos de redemocratização os manifestantes diziam em “engrossar/ aumentar as fileiras” - e incluo aqui os meus pais, fui uma pessoa super privilegiada em ter uma educação antifascista e democrática dentro de casa e ter crescido no meio de tantas histórias que criaram e formaram meu imaginário -, hoje as fileiras são engrossadas com o discurso da invasão Anonymous. Seja no presencial - de 1964 a 1989, ou na imagem dos vídeos -, seja no virtual - a invasão -, a constelação de performance confunde as bordas destas duas órbitas de ações.

Reinventam-se espacialidades, localidades e ações, ao passo que todas essas se entrecruzam, nas palavras da própria Marcela,

las constelaciones de performance iluminan las tácticas específicas que emergen de la acción conjunta de las protestas físicas y las protestas conectadas digitalmente. Gracias a las constelaciones de performance podemos discernir las maneras en que la espacialidad, la temporalidad, la corporalidad y la participación, todos aspectos centrales de las maneras de hacer de la performance, son redefinidos tácticamente en activismos entrecruzados que expanden las nociones previas de movilización social y eficacia política. (FUENTES, 2020, p. 22)

Lançando uma lente de indagação e intervenção, tomando tanto o protesto quanto o Teatro do Distúrbio Eletrônico, agora com o zoom para ampliar e aproximar perspectivas axiomáticas, produz-se assim o que Marcela chama de “indeterminación del encuentro estético”, que só é possível nesses

emaranhados e rasuras dos ativismos e dos pensamentos que tendem a se tornar crime, ou os protestos como performance, que é a forma ideal para com a performance “alterar la sujeción legal y política” (FUENTES, 2020, p. 85).

Correndo atrás do próprio rabo, a quebra,

Todas estas formas en las que los abordajes utilitarios de las tácticas como medios en pos de un fin y como racionalidad calculada se complejizan a través de enfoques no lineales que abrazan la multiplicidad, la inestabilidad y la complejidad de las constelaciones de performance. Este modo de pensar aleja a la performance de sus asociaciones con el hacer y la ejecución y la dirección como un acontecimiento que implica virtualidades y potencialidades. Esto indica una forma de quebrar ‘la política como és’ con el fin de abrir la transformación social más allá del horizonte de la revolución y el cambio sistémico como los únicos parámetros válidos de obtención de logros (FUENTES, 2020, p. 92)

Poderia dizer, por último, que os campos das contrametodologias, aplicadas à quebra, ao ruído, à rasura, ao hackativismo, à dessacralização, às *constelaciones* e a todas as outras, são o que de alguma forma Thigresa, leitora de Marcela Fuentes e de José Esteban Muñoz, diz: a contrametodologia é a emergência utópica de corpos ruidosos.

3.3. PIRATEAR

essa sessão é dedicada às mulheres piratas: Anny Bonny, Mary Read, Grace O'Malley e todes aqueles da Ocupação Ouvidor63, das monas, minas e manos do 9º andar, que também são pirates do século XXI e assim como Black Blocs serão es pirates do século XXII.

Se na sessão passada eu anunciei que a contrametodologia é todo aquele acontecimento que produz o desvio, “Ao tornar-se aquilo que supostamente não poderia se tornar”, eu repito aqui, ao piratear metodologias, essa também se torna tudo aquilo que supostamente não poderia se tornar.

Poderiam ser traçados muitos caminhos - ou melhor, rotas marítimas e urbanas - das ações que se desenrolam desde uma perspectiva pirata. Entretanto, de Daniel Defoe até a pirataria entendida atualmente pelo *copyright* - nem copyright nem copyleft, copyfight - como uma prática livre e autônoma de livre conhecimento, a pirataria promove uma difusão de estratégias e políticas

de uso dos conhecimentos, e até mesmo de suprimentos, para sobrevivência. Piratear, saquear e redistribuir³⁹.

Uma metodologia que seja pirata, para compreender a ação de corpos dissonantes da performance, é ao mesmo tempo abrir-se para as rotas que podem ser traçadas entre as palavras, letras, parágrafos, capítulos, como assumir o risco de tentar saquear um espaço de conhecimento e falhar, mas mesmo que falho, sirva como parte dessa ação-mapeamento do oceano-performance.

Então, aqui vou me aventurar numa prática que, para Hakim Bey, está atravessada pela “piratologia que é território exclusivo de amadores entusiastas” (BEY, 2001, p. 20), que deve ser estudada como “uma resistência cultural” (p. 25) que “re-entre nos pesadelos da civilização” (p. 185), para produzir uma outra sociedade de renegados, hereges e desertores que almejavam uma “sociedade contra estado” (CLASTRES, 2020), que permitisse uma organização sem governo, sem estado, sem opressão, sem divisão e, por conseguinte, sem a força.

Vou fazer duas colagens - seja por semelhança, proximidade, continuidade, que as mesmas da *collage* que tende a uma certa desordenação, aproximada à antilinearidade - de trechos que julgo de extrema importância para entender todas essas articulações: sociedades contra estado, performance, corpos dissidentes, territórios e as práticas piratas, e, uma etc.

Primeiro deles, vou pegar uma das mais importantes ações radicais atuais de atuação coletiva - estético-política (28 DE MAIO C., 2017) - para uma sociedade contra o estado, para fazer uma sobreposição com as ideias apresentadas por Pierre Clastres: os black blocks - piratas radicais do século XXII. Por um lado, o antropólogo das sociedades primitivas apresenta o seguinte cenário, para ilustração dessas pequenas movências, que permitem colocar em pauta o que virá a ser as ações black blocs posteriores, definindo uma estruturada violência estatal que irá ser quebrada e fraturada por piratas - do século XVII até o século XXII. Segue,

O Estado, dizem, é o instrumento que permite à classe dominante exercer sua dominação violenta sobre as classes dominadas. Que

³⁹ Recriar as formas de produção a partir da pirataria. A pirataria que vai desde a questão dos Piratas, até mesmo a pirataria, como aquela que desafia, pelo “desvio” e “descaminho”, uma organização neoliberal e capitalista. Haja vista, nos protestos da Colômbia de 2019 uma placa era vista aos montes, vinha escrito: “trabajar menos. trabajar todos. producir lo necesario. redistribuir el todo”.

seja. Para que haja o aparecimento do Estado, é necessário pois, que exista antes a divisão da sociedade em classes sociais antagônicas, ligadas entre si por relação de exploração. Por conseguinte, a *estrutura* da sociedade - a divisão em classes - deveria preceder a emergência da *máquina* estatal. Observemos de passagem a fragilidade dessa concepção puramente instrumental do Estado. Se a sociedade é organizada por opressores capazes de explorar os oprimidos, é que essa capacidade de impor a alienação repousa sobre o uso de uma força, isto é, sobre o que faz da própria substância do Estado "monopólio da violência física legítima". A que necessidade responderia desde então a existência de um Estado, uma vez que sua essência - a violência - é imanente à divisão da sociedade, já que é, nesse sentido, dada antecipadamente opressão exercida por um grupo social sobre os outros? Ele não seria senão o inútil órgão de uma função preenchida antes e alhures. (CLASTRES, 2020, p. 178)

Então, como ficaria essa tal sociedade sem liderança, sem essa organização de classes, sem uma autoridade que se pauta, como vemos hoje, em ações punitivistas? Como se rege uma estrutura - trazendo para perto a estrutura, para uma contrametodologia - com essa outra dinâmica, com uma autogestão? Explica Pierre Clastres à frente,

Portanto, a tribo não possui um rei, mas um chefe que não é chefe de Estado. O que significa isso? Simplesmente que o chefe não dispõe de nenhuma autoridade, de nenhum poder de coerção, de nenhum meio de dar uma ordem. O chefe não é um comandante, as pessoas da tribo não tem nenhum dever de obediência. O *espaço da chefia não é o lugar de poder*, e a figura (mal dominada) do "chefe" selvagem não prefigura em nada aquela de um futuro déspota. Certamente não é da chefia primitiva que se pode deduzir o aparelho estatal em geral. (p. 180)

É neste cenário que se estabelece o outro elemento desta colagem, a parte de uma organização que coloca em prática essa ação proposta pela sociedade contra o estado. Em "Filosofia black bloc" (2020), Murilo Duarte busca derrubar uma série de estigmas que foram colocados contra os black blocs, principalmente após as manifestações de Junho de 2013. O autor apresenta uma série de debates, inclusive com ativistas que se alinham a tal prática, para repensar esse lugar/imaginário ao qual foi impugnado o movimento.

Nesta articulação da máquina estatal, contra a máquina estatal, acontece o ataque:

Um black bloc arremessa contra o que o real tem de insuportável uma outra forma de vida e de sensibilidade à qual é **impossível** permanecer indiferente. Gênese de afetos, produção de diferença a partir da indiferença. Não é por outra razão que seus críticos logo ameaçaram os intelectuais que assumiram posturas públicas de compreensão e análise de suas ações diretas e os acusaram de

serem cúmplices ou responsáveis. Pensar em conexão corpórea com aquilo que nos força a pensar tornou-se um crime [tal qual o Critical Art Ensemble]. A culpa é *a priori*, indubitável. E eles têm razão. Pensar a fenomenologia da revolta como corpo encarnado de uma ontologia da liberdade equivale a captar no ar uma *filosofia black bloc*: instaurar uma apologia proliferante. Nas suas margens, emerge tudo aquilo que se tornou insuportável em uma democracia de tradição autoritária e em um Estado de Direito em que a exceção foi transformada em regra para manter a seletividade funcional dos aparelhos de controle criminal e judiciário. (DUARTE, 2020, p. 28)

Vale dizer que esse lugar da ação, da quebra do estado pela da fenomenologia da revolta - como uma arqueologia da violência, se quisesse produzir um terceiro elemento para essa colagem -, é o que abre campo para a segunda colagem que quero fazer para pensar as metodologias piratas. Ou seja, os piratas e os artistas da performance. Vejam só, por um lado temos Hakim Bey, nomeando e qualificando esse corpo, num primeiro momento, o renegado como aquele que é “apóstata, traidor” (p. 11)

A população nativa havia diminuído, e nenhuma potência europeia a controlava efetivamente. Marinheiros naufragados, desertores, escravos e servos fugitivos (“quilombolas”) e outras pessoas que abandonaram seus grupos sociais começaram a se encontrar em Hispaniola, livres de qualquer governo, e capazes de ganhar a vida como caçadores. (BEY, 2001, p. 172)

Por outro lado, há o performer, que já pirateou todas os territórios, mídias, corpos e formas de existências. Já furou casco de navio. O ferreiro, um dos *godfathers* da performance. Uma das referências mais importantes para construção deste trabalho, falo de Guillermo Gómez-Peña, o performer mexicano que escangalhou o mundo se colocando junto com Coco Fusco em jaulas como índios. A performance que expôs a relação colonial - e assim como piratas que eram e são contra-coloniais - coloca o corpo dos artistas da performance como grandes pirateadores,

Em suma, nós somos o que os outros não são, dizemos os que os outros não dizem, e ocupamos os espaços culturais que, em geral, são ignorados ou desprezados. Por isso, nossas numerosas comunidades estão constituídas por refugiados estéticos, políticos, étnicos e de gênero. (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 444)

E, mais adiante, complementa, ao falar do Santuário da performance, categorizando o corpo e mais uma vez os artistas, “Somos criaturas intersticiais e cidadãos dos fronteiros por natureza - simultaneamente membros e intrusos -, e nos regozijamos nessa paradoxal contradição. No ato mesmo de cruzar

uma fronteira, encontramos nossa emancipação... temporária.” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 444).

Apesar de ter falado sobre o ser pirata e sobre o território de atuação do pirata, vale dizer que essas passagens nos dão alguns encaminhamentos importantes para compreender o percurso de uma metodologia pirata. Dos percursos e táticas da selvageria, do refúgio, da impossibilidade, e de como tudo isso se prolifera como uma forma de produção de recursos e materiais - que podem ser imateriais -, que indicam uma nova funcionalidade deste fazer performance, que é um constante de fluxos de desejos de atravessar fronteiras de forma inconsequente, involuntária, na busca de uma emancipação desses campos contra-coloniais de existências e formas de fazer.

A partir dessas formas de fazer, que destaquei no parágrafo anterior, são 5 que dialogam com as funções que venho traçando neste entendimento da pirataria, da metodologia pirata. Tudo isso compõe um mapa, ou o que, retornando à Hakim Bey, agora em Zona Autônoma Temporária, introduzirá como os conceitos de psicotopologia e psicotopografia. Na visão do autor, apenas essas duas formas de mapeamento dariam conta da complexidade da feitura de um mapa, já que elas apresentariam a complexidade que está para além das “cartografias do controle” (BEY, 2018, p. 20).

Ainda acrescentaria aqui uma possibilidade de diagrama, que busca, assim como a criação de Zonas Autônomas Temporárias, uma complexidade de fluxos de rotas piratas. Desenhar diagramas da performance como rotas piratas - como quem conhece o território mas finge que não o conhece, para descobrir outras rotas e outros percursos que possibilitem, assim como Hélio Oiticica à visão de Waly Salomão, retomando a abertura do que é o seu parangolé, “Escrever tasteando como se experimentasse saber das coisas que não se sabia ainda que se sabia” (SALOMÃO, 2015, p. 11) - e achar esses espaços aos quais Hakim Bey se refere,

estamos à procura de ‘espaços’ (geográfico, social, cultural, imaginário) com potencial para florescer como zonas autônomas - e estamos à procura de momentos em que esses espaços estejam relativamente abertos, seja por conta da negligência por parte do Estado, ou porque de alguma forma escaparam à atenção dos cartógrafos, ou por qualquer outro motivo. A psicotopologia é a arte de rdbomancia em busca de TAZs potenciais. (BEY, 2018, p. 21).

Desenhar diagramas da performance como se não conhecesse a performance mesmo que já conheça. REmapear as fissuras e bordas da

performance, como quem buscase empurrar e dilatar as suas possibilidades. Confidenciar à performance tal irresponsabilidade desse ato. Assumir que se fará isso por uma via de experimentação pirata é assumir o risco de realizar diagramas em vertigem. Diagramas das brechas, das rotas intransponíveis. Uma cartografia pirata dos piratas da performance.

O diagrama é um grande novelo de lã - as rotas piratas são a capacidade de memorização dos seus navegantes em reconhecer o desenrolar desses novelos, ou melhor, de re-desenhar mapas/REmapas que deem conta de contradições, hesitações e fomentem veementemente a verticalidade -, cada pirata amarra um em seu barco e sai navegando em uma direção até tensionar, o fio não se arreventa. Esses fios imaginários que vão se criando - entre as constelações e os saberes de astronomia, entre a contagem de milhas náuticas e o autodidatismo matemático dos piratas, além de outros saberes que são/eram de suma importância.

Veja, uma coisa são os diagramas (BASBAUM, 2017), outra coisa é a cartografia (MARTIN-BARBERO, 2002), outra coisa é a psicotopologia e psicotopografia, e outra coisa é traçar rotas piratas de artistas da performance. Devorar todas essas e criar REmapas-cartas-cartografias das genealogias da performance. Conhecer todos esses mecanismos e desenvolver mapas próprios, mapas cortantes e rotas afiadas.

O ofício de piratear. Naufragar ideias. Isso cria o que, mais uma vez Hakim Bey, agora em “Imediatismo” (2019), diz sobre essa produção emergente e Imediata,

Plenamente conscientes de que qualquer ‘manifesto’ artístico escrito hoje somente poderia sofrer da mesma ironia amarga a qual pretendia se opor, nós apesar disso declaramos sem hesitação (sem muito pensamento) a fundação de um ‘movimento’, o IMEDIATISMO. Nós nos sentimos livres para fazê-lo porque pretendemos praticar o imediatismo em segredo, para evitar qualquer contaminação da mediação. Publicamente continuaremos nosso trabalho publicando, imprimindo, fazendo rádio, música, etc, mas secretamente nós criaremos *algo mais*; algo a ser compartilhado livremente, mas nunca consumido passivamente. Algo que possa ser discutido abertamente, mas sem ser entendido pelos agentes da alienação, algo sem potencial comercial, mas com valor além de qualquer preço. Algo oculto, mas entrelaçado completamente com o tecido da nossa vida cotidiana. (p. 29-30)

Então, por último, mas não menos importante, uma das propostas da pirataria - o mapa que não é o território - é criar esses paradoxos devorativos e, retomando Zonas Autônomas Temporárias, temos,

Esse paradoxo cria ‘ciganos’, viajantes psíquicos movidos pelo desejo ou pela curiosidade, andarilhos com laços de lealdade frouxos (na verdade, desleais ao ‘Projeto Europeu’ que perdeu todo seu encanto e sua vitalidade), sem se prender a nenhuma época ou lugar em particular, em busca de diversidade e aventura... Essa descrição abarca não apenas os artistas e intelectuais, mas também trabalhadores migrantes, refugiados, ‘moradores de rua’, turistas e moradores de trailers e motocas - e também pessoas que ‘viajam’ via internet, mas que talvez nunca saiam do seu quarto (ou aqueles que, como Thoreau, ‘viajam muito - em Concord’); e finalmente ela inclui ‘todo mundo’, todos nós, vivendo através de nossos automóveis, nossas férias, nossas TVs, livros, filmes, telefones, mudanças de emprego, mudanças de ‘estilo de vida’, religiões, dietas etc. etc. (BEY, 2018, p. 26)

As rotas piratas são o prenúncio, o projeto e o prospecto, o grandfather da perfortografia dos Remapas-genealógicos.

A grandmother das formações de manadas que podem construir os espaços de tensionamento para o pensamento e por conseguinte as formações de outras formas e caminhos que podem ser seguidos para formulações especulativas: Saidiya Hartman.

Emancipa-se o desejo, a vontade e a necessidade da criação de um espaço de rebeldia, mas essa não se dá em uma ação sozinha, no indivíduo, trata-se de uma ação coordenada entre indivíduos que emergem [ou submergem nas entranhas] do fazer para construir um território que seja o da imaginação radical e do local idiossincrático dos [por-vir{processos especulativos}] - especular é processo de contrametodologia, assim como o especular sobre especular, e especular o que já foi especulado.

E é neste ponto que a especulação sobre o impossível se faz mais e mais necessária, como coloca a autora “especulei sobre o que poderia ter sido, imaginei coisas sussurradas em quartos escuros e ampliei momentos de confinamento, fuga e possibilidade. momentos em que a visão e os sonhos da rebeldia pareciam possíveis” (HARTMAN, 2022, p. 13). E ao falar sobre esse território de posse das possibilidades e impossibilidades, segue a autora em outro trecho “elas vivem aí, mas nunca se estabelecem” (p. 43).

Sobre esse lugar de não estabilidade é que se constroi a emancipação da retomada, o procedimento da pirataria, contrametodologia, contra-narrativa, para como finalidade em comum, partilhar do que Saidiya nos move.

Criei uma contranarrativa livre dos julgamentos e das classificações que submeteram jovens negras a vigilância, punição e confinamento, e que oferece um relato sobre belos experimentos - do fazer do viver

uma arte - realizados por aquelas muitas vezes descritas como promíscuas, inconsequentes, selvagens e rebeldes. Trata-se de uma tentativa de recuperar o terreno insurgente dessas vidas; de exumar a franca rebelião de dentro dos autos. de desassociar a rebeldia, a recusa. a ajuda mútua e o amor livre de sua identificação como desvio, criminalidade e patologia; é afirmar a maternidade livre (escolha reprodutiva), a intimidade fora da instituição matrimonial e as paixões queer e fora da lei; e iluminar a imaginação radical e a anarquia cotidiana de meninas de cor* comuns, algo que não foi apenas esquecido mas que é quase inimaginável (HARTMAN, 2022, p. 12)

Por isso se faz tão necessário o caráter experimental neste lugar, para lançar mão de algumas questões e tomar sentido ao relato da insurgência, seja ela da forma que for realizada, e pirateando, biohackeando os corpos, suas insinuações no que tange o pensamentos dos movimentos das manadas, coletivos, gangues e agrupamentos/ajuntamentos que se produzem desde o lugar da não utopia, mas da quebra.

4. PERFORMANCE?

Se uma pessoa se aventurar a lançar uma pesquisa em qualquer site de buscas por uma única palavra, “performance”, acabará por encontrar uma enxurrada de informações - economia, desenvolvimento pessoal, tecnologia, indústria automotiva, etc. -, e, no meio disso tudo, a pessoa que realizar essa pesquisa encontrará o termo associado à linguagem artística da performance.

A partir da investigação etimológica e artística do campo da performance, a pesquisadora da performance Liliana Coutinho, em 2008, dedicou-se à investigação do termo e, em uma edição da revista portuguesa “Marte nº3”, publicou um dos textos-baliza do meio da performance, “do que falamos quando falamos de performance?” (2008).

Me interessa como Liliana abre o texto dela, apresentando como o termo performance tornou-se um campo para tudo que não sabemos muito bem onde alocar, nas palavras da pesquisadora,

Podemos dizer de um artista, tal como de uma empresa, que teve uma boa performance. Se bem que não se deva perder de vista esta pluralidade e agilidade de usos mesmo na análise de casos específicos, não deixemos espaço a que a compreensão da performance no campo artístico se transforme numa espécie de terreno vago, que no limite, crie uma espécie de zona franca onde se põe tudo aquilo que não sabemos muito bem onde arrumar. (p. 8)

Por outro lado, provocado pelo texto de Liliana, pelo acontecimento da 30ª Bienal de Arte de São Paulo - que contou com a participação de artistas da performance como Allan Kaprow, Robert Filliou, entre outros -, Lúcio Agra, em 2012, escreve o texto “o que chamamos performance?”. Mais uma vez tentando investigar o tremor conceitual que acontece, seja quando acontece uma performance, quando alguém executa uma ação da performance, seja quando enuncia-se a palavra performance⁴⁰.

No caso de Lúcio, ao abordar um contexto para um olhar brasileiro, acende-se uma luz de alerta quando o pesquisador coloca foco numa devoração das ambiguidades de duas colunas jornalísticas. A devoração:

⁴⁰ No ano de 2020, provocada por esses dois textos, quando comecei a realizar essa pesquisa de forma independente, após ministrar o curso “PortoPerformance” no Instituto Procomum, em Santos, em parceria com o Grupo de Trabalho Dudu do Gonzaga e a artista da performance Maria Sil, eu escrevi o texto “de que corpos falamos quando falamos performance?”. Desdobramentos deste texto, publicado agora em 2022, tem como olhar novas perspectivas para a performance, e foi publicado na Revista Ícone da UFRGS, sob o título de “Utopias performáticas, futuros impossíveis: escritos sobre atuais perspectivas da arte da performance”.

Entre essas forças que privilegiam consonâncias ou divergências, está, do meu ponto de vista, ancorado o debate da cultura brasileira em geral e, naturalmente, como *fala* devorada, apreendida, transformada e antecipada/adivinhada pela cultura das bordas, a *fala* da performance. (p. 83)

Lucio frisa as duas *falas* como falas da performance, como o ruído cósmico da Galáxia Performance - que surgem da performance, da ação. E para finalizar o seu texto, Agra coloca os outros ruídos, que aos poucos se aglutinam para produzir outros horizontes de pesquisas sobre a linguagem artística em questão. A pergunta de Liliana, de Lúcio e de outros tantos pesquisadores, podem nos levar a respostas temporárias desses campos que, para iniciar esta sessão, estão postos nas seguintes questões: o que estamos chamando de performance aqui? Qual radar utilizar para essa investigação? Quais topologias são possíveis?

Rastreá-la pode ajudar-nos a entender a própria busca. Na ambiguidade do título também está a desejável incerteza de nosso próprio juízo sobre a performance no Brasil e em um curso onde ela se discute. Tal incerteza ou instabilidade é justamente o que nos interessa para a mutação permanente do conceito que esta palavra mobiliza. Se não pudéssemos deslocar a performance do lugar onde ela se enuncia como origem ocidental, não poderíamos pensar em sua derivação como a verdadeira busca de diferença que parece ter sido o combustível que vem movendo sua máquina até aqui. (AGRA, 2012, p. 84)

Por isso, assim como os pesquisadores citados anteriormente, é interessante notar como, com o passar dos anos, as definições de performance foram passando por diversas mudanças, conforme outras linguagens artísticas tentaram capturar o fazer artístico da performance. É certo que as linguagens mudam conforme o tempo, mas interessa-me diagnosticar que linguagens - como as artes visuais, a dança e principalmente o teatro, mais recentemente - vêm numa tentativa galopante desta captura.

Nota-se, sobre esta última, uma fala recorrente do teórico Richard Schechner, em que ele indica que o teatro não passa de um ponto nebuloso no grande campo fronteiro em que está a performance. Seguindo esta verificação, a segunda coisa a ser notada: o grande mapeamento da arte da performance produzida por Boris Nieslony e Gerhard Dirmoser, o “Performance art context”. Neste mapa conceitual, fazendo uma rápida busca por um buscador do navegador, o teatro aparece em alguns momentos, ora na tradução literal para o inglês como “theatre” (4 vezes), ora no sentido dramático, da ação dramática - “drama” (7 vezes), tanto uma quanto outra

estão espalhadas e dispersas na Galáxia Performance. Mais uma vez, esses dois resultados dão embasamento e ilustram aquilo que Richard Schechner alertou em sua fala: o teatro é um ponto nebuloso no grande campo fronteiro da performance. Por isso, digo, aqui estou falando sobre a performance no seu sentido da arte da performance, da linguagem da performance. Não me interessa a sua intersecção com o teatro (teatro performativo, teatro pós-dramático, etc.), com a dança, nem com qualquer outra linguagem com que ela produza atravessamentos.

Por isso me coloco ao lado de Renato Cohen (2011), que após analisar três performances - “coyote: i like América and América Likes me”, de Joseph Beuys; “Disparitions (desappearances)”, do Grupo Richard de Mancy; e a performance do Grupo Fluxus, na XII Bienal de São Paulo -, apresenta outros três rompimentos da performance com outras linguagens, nesta ordem:

- a) “A performance não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma collage como estrutura e num discurso da mise en scène” (p. 57)
- b) “Não existe linearidade temática e sim um *leitmotiv* que justifica o desencadeamento de ações” (p. 57)
- c) “Na performance existe uma ambiguidade entre a figura do artista performer e de uma personagem que ele representa” (p. 58)

Seguindo pelos entremeios da performance, me distanciando de qualquer briga conceitual das capturas e de todas as problemáticas que ela apresenta, já que isso já foi feito em sessões anteriores do trabalho e basta que seja feita uma aplicação a esta configuração. Digo agora, o que mais me interessa é notar como os próprios conceitos da performance se colocaram num contrapelo que impossibilita essas tentativas ao passar dos anos. Então, vou apresentar algumas linhas teóricas da linguagem da performance que pra mim são interessantes, traçam linhas de fuga.

Começo retirando um excerto de um texto de Guillermo Gómez-Peña - artista, pesquisador e grande mestre da performance que ronda todo este trabalho - “em suma, nós somos o que os outros não são, dizemos o que os outros não dizem, e ocupamos os espaços culturais que, em geral, são ignorados ou desprezados” (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 444). Tudo isso pra abrir, com um pé na porta ou um pé-de-cabra, a porta da performance, este trecho

do trabalho de Guillermo coloca a primeira delimitação do campo teórico-conceitual da performance: artistas e fazedores ocupam um território de práticas que não cabem em nenhuma outra formatação das artes.

Tendo este primeiro elemento dos campos conceituais da performance, eis os pilares que a sustentam, descritos por RoseLee Goldberg e apresentados em dois parágrafos do seu livro, que faz parte de uma onda de publicações importantes sobre o tema. Publicado em 1979, o trabalho da autora e pesquisadora apresentou, de forma sistemática, os avanços das ditas vanguardas, do happening até o seu desaguar na arte da performance.

A primeira questão posta pela performance é lançar o corpo do artista como material de trabalho para as ações. Por isso, diversos artistas no decorrer dos anos 1970 experimentam os limites do corpo, seja se colocando, recriando outros padrões de movimentos, ou até mesmo se colocando em riscos reais. O corpo em experimentação era executor e obra simultaneamente.

No primeiro parágrafo a que quero me dedicar, a autora vai apresentar um dos principais rompimentos da performance do final dos anos 1960 e início dos anos 1970: a quebra com a arte-conceitual. Nas palavras de Goldberg,

Nos dois últimos anos da década de 1960 e nos primórdios dos anos 1970, a performance refletiu a rejeição, pela arte conceitual, de materiais tradicionais como a tela o pincel ou o cinzel, e os performers se voltaram para seus próprios corpos como material artístico, exatamente como Klein e Manzoni⁴¹ haviam feito poucos anos antes. Porque a arte conceitual implicava a experiência do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objetos, e o corpo se tornou o mais direto meio de expressão (GOLDBERG, 2015, p. 142)

Na mesma linha de entendimento do corpo como suporte da arte e objeto da arte, a autora brasileira Regina Melim, ao longo do livro “Performance nas artes visuais” (2008), numa tentativa de delimitar os campos conceituais da performance, voltando e tomando como ponto de partida as artes visuais, traça por todo o seu livro indicações das diversas nomenclaturas que a performance já teve. A partir destas nomenclaturas, podemos especular um olhar para essa ideia do corpo como objeto de arte, dentre elas estão: *aktion*, *ritual*, *demonstration*, *direct art*, *destruction art*, *event art*, *body art*, *escultura viva*, *arte corporal*, *arte viva*, *arte ao vivo*. A lista seguiria infundável, dado que hoje em dia

⁴¹ Roselee Goldberg está se referindo aos artistas Yves Klein, mais conhecido pelas suas experimentações a partir da cor azul e da fotomontagem “O Salto no Vazio” (1968), e Piero Manzoni, que além de ter criado a “Merda de Artista”, realizou duas importantes performances em 1961 - “Escultura viva” e “O Fôlego do artista”.

apareceram diversas outras, arte fulera, fuleragem, acción, arteação, façção, etc.

Voltando à RoseLee, a segunda questão que é pautada pela autora são as sensações, ou, as formas de recepção e as múltiplas possibilidades de leituras que uma performance pode proporcionar, já que uma das questões da performance é que ela é única para cada indivíduo, tendo em vista que as conexões são feitas a partir das suas experiências pessoais, das suas idiossincrasias e das conexões entre quem executa e quem assiste a performance. Assim, o que está em primeiro plano é que haja uma experiência da recepção e que a pessoa que assista a performance, de alguma forma, como especulei em um texto meu, a partir das práticas receptivas da performance, performe vendo quem performa fazendo. Ainda tomando a arte conceitual como ponto de fricção com a performance, RoseLee usa a escultura como suporte para ilustrar a questão, nas palavras da autora,

As sensações atribuídas à escultura - como a textura do material ou os objetos no espaço - tornavam-se ainda mais tangíveis na apresentação ao vivo. Essa tradução de conceitos em obras ao vivo resultou em muitas performances que frequentemente pareciam muito abstratas ao espectador, uma vez que raramente se tentava criar uma impressão visual mais abrangente, ou dar pistas para a compreensão da obra através do uso de objetos ou de elementos narrativos. O ideal era que o espectador pudesse por associação, ter uma intuição sobre a experiência específica diante da qual o performer o colocava. (GOLDBERG, 2015, p. 143)

Vou agora ao livro de Renato Cohen, que se tivesse escrito só o sumário do seu célebre trabalho “Performance como linguagem” já teria dado conta das diversas problemáticas e questões da performance. Entre os seus capítulos, o que coloca o ponto crítico da performance na “aproximação entre arte e vida”, e este é o título do capítulo, para que não gere interpretações dúbias, Cohen é extremamente direto,

tomando como ponto de estudo a expressão artística performance, como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado ‘arte estabelecida’, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. (COHEN, 2011, p. 38)

Essa aproximação possibilita um outro rompimento proposto pela arte da performance, em que a linguagem em questão “procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (COHEN, 2011, p. 38).

Voltando ao índice do livro de Renato Cohen, seguindo neste caminho, se há aproximação com a vida, invariavelmente recorre-se a uma quebra da estética da representação, outro importante item do trabalho, “Ruptura com a Representação”. Renato alerta, “à medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco” (p. 97). E complementa, tirando o espectador deste lugar de passividade, - que me leva à especulação daquele que performa vendo -, e lança, “na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo ‘real’). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão” (COHEN, 2011, p.97).

Nestas fronteiras todas, nesses fazeres de aproximações e rupturas, se dá a performance, de forma única, de forma a quebrar os padrões e romper com as intenções de captura de qualquer linguagem, porque se há o risco há a fuga.

4.1. OPÇÃO ESTÉTICA ~~DECOLONIAL~~ DA PERFORMANCE

Não, aqui eu não vou tentar delimitar os campos de ação da performance, muitas autoras e autores já o fizeram. A própria ação entendida enquanto uma linguagem autônoma, concebida e desenvolvida desde os anos 1970, em contraposição à representação, escapole a qualquer tentativa de determinação, denominação, delimitação, ou coisa que o seja, assim como as suas amarras já foram postas na sessão anterior. O que poderia dizer é que a performance é o corte transversal, o corte da navalha, gilete, ou qualquer outro objeto extremamente afiado, que é irreconstruível⁴². Não há procedimento cirúrgico que refaça esse território fissurado que a performance causa quando acontece, quando se dá, quando emerge.

⁴² Uma série de trabalhos produzem e produziram esses cortes transversais. Implicado ao corte mesmo, há a produção de Torquato Neto para Navilouca, que diz “Lamber o fio da gilete. GELIDA GELATINA GELETE. Layout-gilete: gilete-lâmina sem fio cortante: guarda a perversidade ambígua da gilete: pedaço de carne vaginada em multilação ketchúpica d’HORTA”. E toda produção que se segue da Navilouca é uma montagem dos cortes e recortes de Torquato e Ivam Cardoso. Disponível em: <http://joinville.ifsc.edu.br/~matias.corbett/LP%20VI/Navilouca%20-%20Revista/navilouca.pdf>, acesso em 29/09/2022.

Sim, o que eu quero jogar aqui são aquelas escolhas e atratores que me levaram a estudar, investigar, revirar e ser cortada por isso que estou chamando de performance.

Tendo começado minha aventura artística pelo teatro, música e circo - ou seja, pelas linguagens que trabalham a partir do registro da representação na maioria dos casos. No teatro, especificamente, chegado ao que se condicionou chamar de teatro performativo, ou a estética do performativo (FISCHER-LICHTE, 2019), não me reconhecendo mais neste tipo de produção. Finalmente, em 2013, decidi produzir um giro - uma opção estética -, me voltar aos estudos da performance.

Retomando os pesquisadores que já se aventuraram pelos campos móveis da performance, na tentativa de conceitualização da linguagem, o que proponho é um passeio afetivo pelas ideias, referências e imagens mentais que me serviram e me servem até hoje para projetar e pensar as questões que estão na órbita da performance e seus desdobramentos.

A começar por essa “opção”, que está mais implicada em uma ideia de tomada de posição. Assumir a performance é reconhecer-se em um campo indisciplinar de fazeres com o corpo que tendem, na maioria dos casos, ao risco, ao limite, suas linearidades e liminaridades, - para entender melhor dessas duas vertentes há de se aprofundar, muitas vezes, em discussões sobre os desdobramentos psicofísicos da linguagem, por isso indico a leitura dos excelentes livros de Samira Borovik (2014) e Ana Carvalhaes (2012) -, e à radicalidade enquanto proponente e abismo destes limites.

Conceitualmente, ao entender essa tomada de posição, à qual a performance toma e se lança em suas ações, Pedro Pablo Gómez, estudioso das práticas artísticas decoloniais, que aqui vou denominar contra-coloniais para aproximar da performance as concepções das ações estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017), abre espaço para refletir sobre essa tomada de posição.

Na perspectiva do autor, compõem uma opção estética: uma crítica à modernidade e seu regime de representação; uma luta imbricada que produz uma crítica ao capitalismo, ampliando suas vertentes até o antifascismo - e a inseparabilidade dessas duas; e o encaminhamento para uma produção de esferas humanas de autonomia e de mundo.

Complementando esses três eixos, eis a pluralidade que possibilita o trânsito, os diálogos e os atravessamentos. Pedro Pablo Gómez adverte sobre

esses atravessamentos, e é justamente aqui que é possível começar a reconhecer esse ~~decolonial~~ como o contra-colonial, que apresenta como uma de suas facetas, um fazer performance, ou o giro à performance.

En consecuencia, la opción estética ~~decolonial~~ [contra-colonial/performance] no postula una estética, sino estéticas que conserven particularidades y al mismo tiempo pueden establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global. No es una esfera reducida al arte y al mundo de lo sensible; forma parte de la opción ~~decolonial~~ en general que involucra todos los campos de la experiencia humana: el pensar, el sentir y el hacer. (GÓMEZ, 2014, p. 15)

Agora, neste lugar de investigação das multiplicidades, das aberturas às particularidades e idiosincrasias, desdobra-se a prática da performance, da ação, das tomadas de posição da performance. Por esta idiosincrasia, entende-se uma tomada de consciência do local que se ocupa no mundo. Não apenas geográfico, digo: político, estético e subjetivo.

Acrescento ainda o epistêmico, entendido aqui não como produtor de conhecimento, mas como propositor de questionamentos dessas geografias e disposições binárias que indicam os centros, periferias e margens. Assumindo o ser perspectivismo à borda - borda de Jerusa Pires Ferreira (2010), e borda de Sayak Valência, que diz “en el borde del border me llamo filo” (VALENCIA, 2010, p. 173).

Ou seja, entendo a opção estética ~~decolonial~~ da performance como uma desordenadora de mundos, fronteiras e projetos universais. Restando a borda da borda, ser mais ainda a borda. Esses desordenamentos são encontros, eventos artístico-acadêmicos, proposições políticas, publicações autônomas e piratas, que acontecem em simultaneidade a todo instante. Agora, enquanto você lê, há um coletivo imprimindo zines, flyers, panfletos, jornais desordenadores de mundo.

Por isso, voltando a Pedro, ele não hesita em dizer,

La opción estética ~~decolonial~~ [da performance] no es una política de Estado, sino una actividad política, ética y epistémica de comunidades políticas globales, movimientos sociales y personas que se han dado cuenta, en su propia experiencia, de que son objetos del régimen colonial de la modernidad en su dimensión estética y están relegados a las afueras del ser. Desde ahí, desde los márgenes y los intersticio de la colonialidad, desde la frontera (el lugar en el que el centro desgarrar el mundo para producir la exterioridad), construyen un lugar de enunciación desde donde proyectan ~~el horizonte de su actividad imaginativa y creadora de otros mundos posibles~~ [desordenações de mundos]. (p. 17).

Vejam só, é aqui que a performance penetra mais ainda nesta opção criada por Pedro Pablo Gómez. O outro Gómez, o Guillermo Gómez-Peña, artista indisciplinar da performance que já apareceu na sessão anterior, vai projetar a performance desde esse lugar da borda, e a borda como a própria performance.

A performance é posta como um território de contradições, de multiplicidade e simultaneidade de relevos, climas e biodiversidades anti-especistas que constroem o campo de ação de corpos, que são como radares de captação de projeção das imagens desses terrenos. Corpos e territórios dialogam produzindo fissuras, bordas das bordas. Corpos como extensão do território e território como extensão do corpo.

Arriscaria dizer, como todo risco da performance, que corpo e mapa se juntam numa coisa só. Estão implicados, só existem concomitantemente, só podem se dar ao mesmo tempo. Secorpoperformaespaçotambémperforma.

Por isso a similaridade entre as especulações de contra-colonialidade e opções estéticas da performance entre os dois Gómez. O segundo, o Gómez-Peña, está pensando o território da performance desde esse lugar deslocalizado, desde o não-lugar - e o corpo como não-lugar. Gómez-Peña vai pensar o território de ação do corpo e o corpo como território para acionar performances.

O corpo pode ser, à concepção do performer mexicano, lugar e proponente de ações, e essas duas questões podem se misturar, se mesclar e, sem nem perceber, as direções podem mudar. Ou seja: eu posso propor uma performance e, no meio da ação, meu corpo pode tornar-se suporte para outras ações; eu posso propor meu corpo como suporte para outras performances e ele vir a ser uma performance. Essas fronteiras não estão muito bem definidas, como pode parecer nesta escrita, Guillermo Gómez-Peña cruza e embarça estes territórios fronteiros, colocando o território de ação das opções estéticas da performance, seja ao dizer que “nossos corpos também são territórios ocupados” (p. 445), ou ao enunciar sobre o espaço físico/imaginário produzido pelos corpos,

“Aqui”, a tradição pesa menos, as regras podem ser quebradas, as leis e as estruturas estão em constante transformação, e ninguém presta muita atenção às hierarquias ou ao poder institucional. “Aqui”, não há governo nem autoridade visível. “Aqui”, o único contrato social que existe é nossa vontade de desafiar modelos e dogmas

autoritários e, assim, continuar pressionando os limites da cultura e da identidade. (p. 444)

Por isso, o mapa da performance, ao ser construído, leva em conta esses corpos-radares que vão orientando os desordenamentos produzidos por corpos e existências fronteiriças. Na mesma direção, do corpo ocupado, do corpo como território, entende-se que os corpos da performance são aqueles "nômades, híbridos, imigrantes e **desterrados**" (GÓMEZ-PEÑA, 1996, p. 444). Outrora, "Nosso país é um santuário provisório para outros artistas e teóricos rebeldes, expulsos dos campos monodisciplinares e das comunidades separatistas" (GÓMEZ-PEÑA, 1996, p. 444). O mapa,

Para mim, a arte da performance é um "território" conceitual com clima caprichoso e fronteiras movediças; um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são somente tolerados, mas estimulados. Cada território onde atua um artista da performance, incluindo o presente texto, produz um resultado ligeiramente diferente do de seu vizinho. Encontramo-nos "neste" terreno intermediário precisamente porque ele nos assegura liberdades especiais muitas vezes a nós negadas em outros espaços, onde somos meramente insiders temporários. Nessa medida, somos desertores da ortodoxia, engajados na busca permanente de um sistema de pensamento político e uma práxis estética mais inclusivos. É uma viagem solitária e mal compreendida, mas nos fascina. (GÓMEZ-PEÑA, 1996, p. 444)

Após esses nós todos que Guillermo nos provoca a dar, quero retomar as qualificações de corposterritórios e territórioscorpos que aparecem no texto, principalmente estes: desterrados e refugiados estéticos. Levando em conta a ação da performance como está, deslocalizada, cabe dizer, então, que a performance é um mapa-abrigo, e é neste território-mapa-abrigo que abrigam-se pessoas com as qualidades de estarem em constante fuga da disciplina e dos determinismos.

Eis uma linguagem guarda-chuva, um procedimento de complexas ramificações que possibilitam ao corpo produzir cortes transversais, uma opção estética que permite reconfigurar as localidades. Guarda-chuva, como mostrou Gerhard Dirmoser e Boris Nieslony, ao montarem e investigarem o "Performance art context" (2005), e depois as intervenções dos REmapas, que realizei como parte do processo de investigação do doutorado. Um guarda chuva de desdobras e abrigos.

Lembro-me de estar ministrando meus estágios docentes, discutindo as questões da performance associada ao ativismo e práticas desobedientes e indisciplinadas, e muitas das alunas tinham dificuldade de localizar seus

trabalhos, diziam: “o suporte é o desenho/pintura, mas eu não desenho nem pinto”, “o suporte é a fotografia/vídeo, mas eu não trabalho com foto/vídeo”, “o suporte é o objeto, mas não trabalho com escultura”. As respostas são, “se abriguem no guarda-chuva da performance”. Ancorada junto a Guillermo e às suas produções de mapas-território-corpos da performance, está a melhor definição de performance, a meu ver, que muitas vezes passa batida por leituras. Renato Cohen, em um de seus desenhos teóricos, apresenta, a partir de experiências com José Roberto Aguillar, a seguinte definição,

Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de **‘legião estrangeira das artes’**, do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis.

Essa ‘babel’ das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaços nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina na busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, **que escape das delimitações disciplinares**. (COHEN, 2011, p. 50)

Sempre contra a disciplina, contra-colonialidade, em direção à opção estética que seja irremediável, que ao mesmo tempo é legião estrangeira das artes e legião estrangeira da estética. Legião estrangeira - a borda. Estrangeiro das artes. Estrangeiro das estéticas. Estrangeiro da disciplina.

4.2. OPÇÃO ESTÉTICA DA DEMOLIÇÃO / OPÇÃO ESTÉTICA DA PERFORMANCE / FAZER DA PERFORMANCE UMA BARBARIDADE / OLHARES ATUAIS PARA DEMOLIÇÕES, BARBARIDADES, RUÍNAS, FAZERES DA PERFORMANCE E /

Como é possível verificar, e como foi apresentado em sessões anteriores, a performance, ao longo do tempo, teve diversas nomenclaturas, que no final queriam dizer a mesma intenção: a realização de uma ação. Dentre as que foram listadas já neste trabalho, para esta sessão, tomarei como ponto de partida a *destruction art*, ou a arte da destruição.

Uma arte de demolir coisas, quebrar, arrebentar, fraturar, colocar abaixo. Para ilustrar essas ações, gosto de partir do manifesto(?) escrito pelo artista de Fluxos, Wolf Vostell - “la conciencia del dé-coll/age” (2019). Dois pontos são importantes de serem notados para que seja possível mergulhar na complexidade das ações propostas pelo artista.

Em primeiro lugar: a “dé-coll/age”. Se, por um lado Renato Cohen nos orienta sobre a performance a partir do conceito da collage como estrutura - como é o nome de um dos capítulos do livro “Performance como linguagem” -,

ou seja, a ação de unir e a/juntar elementos ou propostas que antes poderiam ser desconexas e que, no ato de produzir uma colagem/collage, se aproximam e transformam-se. A collage é uma das questões estruturantes da arte da performance, pois bem, Wolf Voltell, sem qualquer tipo de hesitação, pega o conceito e afirma a dé-coll/age como linguagem e ação em seu manifesto, o que interessa a ele é o ato de decollar. Já voltamos a dé-coll/age.

/

A segunda questão é o retorno da barra. Se para abigail Campos Leal a barra é estruturante para o seu pensamento/ação/corpo/corte transversal, para Wolf Vostell ela também é estruturante. É evidente que os contextos dos usos da barra não são os mesmos, que cada um deles carrega uma complexidade visual, estética e política em si, mas o que deve-se notar é o uso, como marcação de um tropeço, de um engasgo, da quebra.

/

A barra para Vostell é o milésimo de segundo do instante em que a lâmpada que ele ataca contra o chão se quebra⁴³, a partir desta quebra, reformula-se toda a estrutura do espaço-tempo em que a performance ocorre/acontece. É sobre esse acontecimento que o artista da performance se debruça em seu manifesto: dos acontecimentos naturais, desastres de máquinas, ou ações humanas que deslocam e reformulam situações a partir das suas ações.

/

A dé-coll/age é um conceito, um movimento e uma ação. Pode ser uma ou várias delas simultâneas, mas a característica importante a ser destacada é que ela toma a collage como propulsora, não a rejeita, devora a collage e assume-se como dé-coll/age. São duas definições conceituais para entender a dé-coll/age, que, além de dar conta da complexidade, postula todas as aproximações com a performance e com a collage. Wolf Vostell fala de um desejo-necessidade de investigar essa nova estrutura e a partir dela,

/

⁴³ /

Faço referência à performance apresentada por artistas do Grupo Fluxos, na XVII Bienal Internacional de Artes de São Paulo. Performance que está relatada no livro de Renato Cohen, com a nota “eu assisti pessoalmente”. Na ação proposta, em determinado momento, Wolf Vostell quebrava uma série de lâmpadas fluorescentes para produção de um efeito sonoro que a mesma faz ao quebrar-se.

/

de aplicar este conceito
a las formas abiertas y descentradas
de fragmentos móviles de la realidad,
es decir a acontecimientos.
Dé-coll/age = collage móvil.
Collagens en movimiento son acontecimientos.
Acontecimientos son transformaciones. (VOSTELL, 2019, p. 98)
/

Absolutamente provocativo aos fazeres da performance, o artista irá compreender o fazer da performance a partir da sua formulação como uma movência da collage, ou seja, uma destruição que se desloca e, ao ponto que se desloca, provoca uma transformação radical. E é sobre essa movência que ele se debruça como princípio produtivo de ações - como ponto disparador para processos criativos -, sendo mais direta, nas próprias palavras dele,

/
Lo que me fascinaba era los síntomas y las irradiaciones de una
alteración constante del mundo
cuyos elementos más fuertes en general son la destrucción
y en la enunciación artística además la disolución
y la yuxtaposición. dé-coll/age como principio produtivo
que se sirve de la destrucción y de la autodestrucción ,
en contraposición al collage en el que por lo común
se yuxtaponen materiales y objetos no destruidos
aunque ciertamente heterogéneos (VOSTELL, 2019, p. 98)
/

A barra é uma denúncia, um re/processamento de mundo, ou ainda, uma resposta categórica aos princípios que, cada vez mais, galgam importâncias e relevâncias: as funcionalidades, as utilidades, o poder de uso. Por isso, Wolf Vostell tem na dé-coll/age uma percepção de resposta que emerge como um fazer artístico, que é resposta estética a todas essas questões que coloca à sua documentação.

/
Uma das afirmações que poderiam se dar a partir da dé-coll/age, entendida e compreendida sob a ótica da performance, é que a performance é uma re/estruturação de mundo para dar conta de movências e mobilidades de corpos em ação de desvio.

/
Essa resposta, que a performance e a dé-coll/age tentam nos fornecer, é de suma importância para o processo de destruição, que ainda pode ser apresentado como desestruturação, coloca-se como rebelião, como expansão, dissolução, explosão. No-percepción, de/percepção.

/

Seguindo nesta lista infinita, como a performance, talvez mais próximo de abigail, em livro publicado pela mesma editora (Glac Edições). Editora, aliás, que publica insurgências performáticas, em que Andrew Culp (2020) vai se aventurar pelos labirintos deleuzianos e se aproximar das qualidades de colapso, destruição e ruína.

/

Na linha de Andrew, há uma ação proposta de ação coletiva a ser acionada, que foi inicialmente formulada por Marx, agora se derrete na contra-acumulação: expropriar os expropriadores. Pegar de volta, fazer o colapso com as mãos e os corpos e tomar as ruínas. Uma contraprodução a partir da performance, ou fazer como a pesquisadora e artista ManguêBixa, que logo re/aparecerá, em sua serigrafia, como parte do trabalho “contribuições para um debate não cidadão” - “colocar a ruína no limite” (2020), que vai reivindicar a sua barra “ar///risco dizer o inevitável”. Incendiar a imaginação, incendiar a ruína, incendiar a demolição. O que se torna inevitável pega fogo

/

É inevitável não dizer que é amputando a democracia que livraremos a vida do cativo. É urgente abastecer nossas ações com doses injetáveis de atrevimento de negação da esperança para que enfim haja emergência. Definitivamente, não é sobre falta de cálcio em uma democracia jovem, é sobre a tentativa de cura de uma velha colônia-moderna sofrendo osteoporose. *C o n t r i b u i ç õ e s* para um debate não-cidadão é um suspiro de clandestinidade em meio a legalidade atrofiante de lutas organizadas. Nem profecia nem manifesto, antes um abraço no nada. Uma posição ética para o reencanto pelas vias da inutilidade. O risco de experimentar as possibilidades de imaginação como uma ação que não demanda ação e por assim ser, já é.

Uma paralisia desgovernante perante as aspirações de vida pelas vias institucionais. A proposição de um desmonte dos aprendizados. Uma conferência para auto-afirmação da vida em intenção e intuição a ela mesma.

Uma multidão avança o sinal vermelho. Um bebê enfia os dedos nos olhos de um senhor. É preciso fazer o que ainda não se pode ver. (MANGUEBIXA, 2019, p. 29-30)

/

Ou para Andrew, ao pensar a ruptura e as suas saídas estratégicas, “Tal ruptura pode ter duas formas: a de um colapso [breakdown], ou de uma abertura de saídas [breakthrough]. A melhor saída [breakthrough] é fugir”. (CULP, 2020, p. 105).

/

Eis a necessidade de pensar-acionar uma nota ética cidadã, o ato de produzir ruínas e demolições é uma contra-cidadania, fazer outro espaço, esse é o debate posto, então, pelas ações de ruínas, colapsos e destruição de Andrew, referenciado como uma orientação de por onde começar a realizar ações diretas e especulando as suas consequências, diz o pesquisador,

/

A ação direta dos locais de produção intervém no aparato de captura lá onde a terra, a atividade e os objetos são primeiro codificados como território, trabalho e dinheiro pelo Estado, ou decodificamos como fluxos da terra, trabalho e capital pelo capitalismo. Porém, se as sociedades se definem pelo seu modo de antiprodução (e não pelo modo de produção), essas ações deveriam ser realizadas nos locais de antiprodução capitalista. (CULP, 2020, p.112)

/

Contra a cidadania, expropriado aqueles que já nos expropriaram, contra a educação. Tacando fogo, vislumbrando o fogo. Todas essas tentativas dizem sobre a necessidade de olhar a performance hoje. Artistas da performance que agem a partir da prática de colapso, destruição e ruína, uma ação bárbara, da barbárie. É a barbárie, como ilustra Andrew, que dá conta de uma série de propostas estéticas da performance de hoje. A barbárie, que costura tudo, definida longamente por Andrew como uma prática da fuga, de táticas de como evitar capturas e praticar a ferocidade, diz, “Os bárbaros, situados fora da nova economia ‘socialmente consciente’, evitam a armadilha liberal que prega tolerância, compaixão e respeito. O único risco é que sua ferocidade diminua e que sua paixão amaine”. (CULP, 2020, p. 121).

/

Por isso, faço uma ponte de volta ao Wolf Vostell, agora para elencar as formas que ele coloca como práticas de *dé-coll/age*, que são dez, em ordem: *demoler / romper / borrar / difuminar / destenir, docolorar / distorsionar / doblaje / foto movida / sobreimpresión / interferencia de la TV.*

/

Agora, assim como Renato Cohen e RoseLee Goldberg fizeram um trabalho de ilustrar suas ideias e conceitos de performance com trabalhos e ações de artistas da linguagem, eu vou me deter a apresentar as ações de *dé-col/age* a partir de um coletivo, e de que corpos falamos quando falamos performance, a CIA. dXs TeRrlsTaS, que acredito que possam ilustrar as ideias do artista Wolf Voltell, assim como noções de uma opção estética radical da performance, das ações estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017), etc.

/

4.3. CIA. dXs TeRrlsTaS

Tomei conhecimento do coletivo Cia. dXs Terroristxs em 2019 ou 2020. Falava-se de um grupo de artisties e não artisties que estavam provocando alguns tremores nas placas tectônicas da arte, do ativismo e das ações estético-políticas (28 DE MAIO C., 2017) na cidade de São Paulo. Por questões que não vou conseguir me lembrar, acabei me distanciando de notícias e atualizações das intervenções e interferências produzidas por elus, porém, em 2021, voltei a ter contato com as suas produções. Com certeza o que me chamou a atenção e realizou esse re-encontro foi a publicação indisciplinar produzida pelo coletivo, “como recuperar o fôlego gritando” (2021), resultado das gravações e produção do documentário que narra a história de “um [sic] travesti” que é privada de liberdade e depois assegura a sua liberdade. Além do livro, desdobramentos em podcasts, a realização do II Festival POWlitico de Corpas Rebeldes (FPCR), que contou, dentre as participantes, com Sayak Valencia.

Encontrei com Murilo, um dos integrantes e fundadores do coletivo, no dia 05/02/2022, numa longa conversa de quase duas horas em que foi me contado detalhadamente questões políticas, estéticas, artísticas, anti-artísticas da atuação delus.

Eu sempre acho que a história das terroristas parece uma anedota muito engraçada, porque a gente é um pouco disso, tem muito conceito, mas a prática é muito popular, muito chulé, porque a gente gosta disso.

A companhia das terroristas surgiu em meados de 2015, quando eu orientava um grupo de pessoas pelo programa Vocacional da cidade de São Paulo, no CEU Jaçanã. Por uma confluência do destino, ou por um encaminhamento dos Orixás, como eu prefiro acreditar, todas as pessoas que estavam neste encontro de orientação eram da comunidade LGBTQIA+, cada pessoa de uma letra inclusive. E aí o grupo se reunia num lugar, - eu acho muito importante falar do território onde a gente atua e de onde a gente parte, que a gente está na zona norte da cidade de São Paulo. A ZN é o território mais conservador, da cidade mais conservadora, do estado mais conservador do Brasil de Bolsonaro. Então a gente está muito fudida aqui, e pra piorar, ela é

o território da cidade que tem o maior número de equipamentos policiais por metro quadrado da cidade. Aqui tem o Clube dos Oficiais, o Barro Branco é aqui.

Então, eu estava no CEU Jaçanã, um equipamento da prefeitura, na frente de uma delegacia gigantesca, que era capitaneado por um Pastor. O gestor do espaço era um pastor evangélico, que cedia o teatro do espaço para outros amigos fazerem cultos, mas não deixava a gente ensaiar, por uma questão óbvia, nós éramos os demônios pecadores que estavam ali pra sangrar a comunidade.

Eu estava dando uma orientação de teatro e percebi que as pessoas não estavam ali só pra formar um grupinho. As pessoas estavam ali com o teatro, mas parecia que o teatro não dava conta do número de coisas que essas pessoas queriam falar, parecia que a linguagem era limitadora, o que deveria ser um espaço de expansão de produção de expressão parecia que limitava. Aí, num processo de escuta, eu acabei indo pelo caminho da performance, que foi por onde começou a dar certo, que aí tinha essa possibilidade de liberdade criativa. Eram pessoas que vinham de lugares muito diferentes, uma vinha da dança, outra do hip-hop, uma era enfermeira, outra assistente social, tinha gente do teatro mesmo, eram corpos que estavam vindo de pontos de expressividade muito distintos, e a performance dava conta, e começamos a lidar com isso. Só que pra gente fazer nosso trabalho a gente tinha que sair do CEU.

Tentando ações dentro do CEU, um dia tentamos uma aproximação com os diferentes, os não heterotops, e não deu certo. Então tentamos um mapeamento do viadeiro que tem aqui no CEU Jaçanã. Nisso, descobrimos um grupo de homens gays que jogavam vôlei aos domingos e um grupo de sapatões, sapatonas, sapatônicas que jogavam futebol de sábado. E uma das ações que começamos a fazer era colar e jogar com elus. Tem um pouco do que a Lia Garcia fala de encontros afetivos. Aí, num determinado momento, a gente começa a conversar e bateu a ideia de fazer uma Olimpíada, só com as monas e manas, - com isso a gente tem um espaço pra fazer uma abertura artística, e a gente podia fazer performance, etc.

A gente sabia que o gestor nunca ia deixar isso acontecer lá, então, a gente adotou uma estratégia - As Terroristas tem uma coisa que eu não sei de onde vem, a gente faz na intenção de flopar, e aí toma um tamanho que a

gente fica desesperada -, fomos perguntar pra uma galera, falando das Olimpíadas, e de repente começaram a vir vários canais de mídia procurar a gente. A gente começou a dar entrevista falando que ia rolar e marcamos uma coletiva de imprensa no CEU, no dia que a gente ia contar pro gestor que ia acontecer as Olimpíadas.

Eu fui contar pra ele que íamos fazer as Olimpíadas, a Prepara Olimpíadas, por causa da música da Anitta, e ele me respondeu que isso não ia acontecer, que era um absurdo. Eu respondi que não tinha problema, que eu estava com os jornalistas lá fora e que ele ia ter que contar para os jornalistas por que o evento não iria acontecer. Eu acenei para os jornalistas, eles entraram na sala e, de repente, ele mudou de versão. Quando ele acabou de falar e os jornalistas saíram, ele gritou pra mim, “vocês são um bando de terroristas”, daí veio o nome Cia. dxs Terroristxs.

Tinha uma coisa que era muito legal, que é como pegar as nomenclaturas que nos davam, usar dessas nomenclaturas que vêm como ofensa, partindo de uma coisa que Jota Mombaça fala sobre nomear a norma, e a possibilidade de nomear as coisas para reivindicar poder sobre elas, e pensar numa proposta de trabalho artístico ou não artístico que ele sequestra dessas nomenclaturas, que tentam exercer poder sobre os nossos corpos, e tomar o poder de volta. Chamou a gente de terroristas, então a gente vai ser terrorista agora e você vai ter que aguentar as terroristas porque é o bicho que você criou quando você me chamou de terrorista.

Neste mesmo movimento, agora em 2016, a gente, sempre antes de começar o nosso trabalho, a gente falava da nossa vida. Falar de corpos LGBTQIA+ na periferia já era um poder político. Teve um dia que uma das integrantes falou que o Bolsonaro, que na época era uma piada muito sem graça, disse num programa de TV que as esquerdas no Brasil estavam instaurando uma ditadura Gay. A gente pegou isso e achou muito legal, - imagina a gente fazer uma ditadura gay e começar a oprimir os heterossexuais? Com isso, a gente mandou um projeto pro Programa Vai, que se chamava Ditadura Gay, em que nós iríamos instaurar ditaduras gays em espaços heteronormativos da Zona Norte. A gente fez marcha travesti no Templo de Salomão, com Maria Galindo, no projeto também tinha MC

Dellacroix. Fizemos um santinho de igreja trans e travestis e distribuimos nas portas de Igrejas⁴⁴.

Esta série de trabalhos resultou em dois projetos, uma história em quadrinhos que ainda será lançada, e traz ao coletivo a questão das disputas e produção de narrativas, e essa história em quadrinhos resultou numa célula cênica, que a gente não chama de espetáculo.

No dia da estreia da Célula, a gente chamou a Inês Brasil, contratamos ela como artista sabotadora e a função dela era comentar a célula cênica no microfone enquanto a ação acontecia, e sem ter visto nada antes. Foi divertidíssimo! Porque lotou, o dia da estreia a gente fez na Fábrica de Cultura do Jaçanã, foi durante a greve de caminhoneiros, a gente achou que ia flopar, e encheu de um jeito que a gente não tinha mais onde colocar gente⁴⁵.

Ainda neste período, em 2016, a gente acha um texto, por indicação de um amigo, que traz pra gente o Terrorismo Poético do Hakim Bey. Começamos então a estudar o texto, quanto mais nos aprofundávamos na leitura, mais entendíamos que a gente se distanciava um pouco das artes, não que se distanciava ao ponto de não ser arte, mas não era o imaginário e a produção de arte. Ao mesmo tempo, tomamos contato com o texto de Jota Mombaça, publicado na Bienal, sobre nomear a normal. Num desejo de nomear o que estávamos fazendo, nos autodenominamos terroristas poéticos.

Dando um salto, agora em 2017, eu fiz uma coisa muito louca que eu não faria de novo porque poderia dar muita merda. Abriu um edital do Fundo Ellas, nós tínhamos acabado de conhecer uma tal de Maria Galindo, por indicações, que é uma pessoa da Bolívia. Então, no projeto, a gente falava que iria trazer ela pro Brasil, só que eu nunca tinha tido contato com ela e, mesmo assim, mandamos, porque as inscrições se encerravam no dia seguinte.

A gente achou que não ia rolar, porque é um edital da banca, e esquecemos disso. Um dia, nós recebemos um email da banca avaliadora, falando que tinham dúvidas sobre o projeto e queriam conversar conosco. Uma das membras da banca falou que amou o nosso projeto, só que a British Council não pode patrocinar um projeto de um grupo que tem terrorismo no nome e ditadura no projeto. A proposta era a gente mudar isso, só para receber

⁴⁴ Parte desta série de trabalhos, que tem poucos registros, pode ser acessada no link do youtube do canal do Coletivo. <https://www.youtube.com/watch?v=sfycaLx6RZ4>, acesso em, 12/02/2022;

⁴⁵ <https://www.ciadxsterroristas.com/celula-cenica-ditadura-gay>

o dinheiro, e tocar o projeto. Trocamos para CDT, as letras iniciais de Cia. dxs Terroristxs.

Então, mandamos um email para ela e, rapidamente, ela respondeu com as datas disponíveis dela, compramos a passagem e ela veio para o Brasil. No meio de uma conversa, ao final da sua estadia no Brasil, contamos a história do nome, e, antes de ir embora, ela nos disse: nunca deixe ninguém tirar de vocês o direito de ser terroristes, vocês não precisam ser artistas para ocuparem os espaços, vocês podem continuar sendo terroristas. Ela deu uma oficina de várias metodologias, e uma das coisas que a gente se identificou muito é que as mulheres criando, elas não trabalham com as linguagens que foram dadas, elas parem linguagens, elas fazem trabalho que instauram novas linguagens.

E a gente já estava vivendo isso há um tempo. Quando fizemos o projeto Ditadura Gay, fizemos um trabalho num albergue na Zaki Narchi, junto com um coletivo chamado Coletivo Valérias. Era um grupo de mulheres trans que estavam em luta por moradia dentro do albergue. O nome do grupo é esse porque Valéria foi uma travesti assassinada dentro do espaço do albergue por um episódio de transfobia, já que o albergue era misto. Então fomos trabalhar com as travestis uma ação que chamamos Box Coreográfico. A gente dava aula de autodefesa e criação anti-artística numa mesma lógica. Pensávamos com elas o direito de defesa, de não ser dócil, de saber se proteger. Assim, entramos com uma proposta artística que, na verdade, era um treinamento para auto-defesa⁴⁶.

Isso gerou uma série de atividades: a dança em bando. Isso gerou uma performance chamada Soco - Suprimir o opressor como opressão. Nós fizemos essa ação no Sesc Pompeia. E, neste momento, nós recusamos todas as nomenclaturas das artes, inclusive a performance.

Na véspera da eleição presidencial de 2018, nós fizemos uma ação, “Pátria amada ou a nossa bandeira sempre foi vermelha de sangue”, - a gente pega uma bandeira verde com o mapa do Brasil amarelo e ela foi suja de sangue. A ação era parar a rua com os corpos se lavando com essa bandeira suja. Após isso, o Bolsonaro é eleito. Havia sobrado um dinheiro, uns mil reais, e nós decidimos fazer um festival para pensar coletivamente, a partir das ações dos corpos e de várias áreas do saber, a gente abre um convite, que tenha

⁴⁶ <https://www.ciadxsterroristas.com/soco>

alguma tecnologia, que queira fazer algum escambo, que queira pensar o fascismo e táticas de resistência.

Com isso, fizemos o I Festival Powlítico de Corpas Rebeldes. Lançamos o convite, falamos que tínhamos comida e registro das atividades. O que foi feito para “flop”, gerou uma programação de mais de um mês na Casa de Cultura da Vila Guilherme, que nos acolheu. A ideia do Festival veio da minha experiência com os Zapatistas, quando fui morar 8 meses no México, nos territórios Zapatistas, no caso, o festival deles era Festival ComParte pela Humanidad, que tinha como tema: o que a sua arte contribui no processo revolucionário. Algo interessante, que trouxemos também do festival de lá pra cá, foi a ausência de uma curadoria, o nosso festival não tinha curadoria, se inscreveu, está dentro.

Neste festival eu conheci o meu marido, advogado, que estuda as questões de criminalização de corpos trans. Nesse meio de caminho, o albergue da Zaki Narchi foi fechado, e percebemos que todas as meninas que trabalhavam com a gente lá tinham histórico com a polícia e eram egressas do sistema prisional. A partir daí, das ações que meu companheiro fazia e faz até hoje, começamos o projeto Transgressoras.

Nós pegamos um grupo de mulheres trans egressas do sistema prisional, manejamos uma verba pública e foi pago à formação artística de 20 bolsas, por 9 meses, de 900 reais, para pessoas trans, que pensasse o lugar da arte como lugar que a ALine, uma das participantes, chama de “aparato de fala”, que é um espaço de fala e escuta. No decorrer do projeto, o grupo deixa de ser um coletivo de terrorismo poético LGBTQIA+ e insere a pauta do abolicionismo penal nos debates e discussões das ações. Este projeto, Transgressoras, era para ser uma outra célula, uma volta às artes, mas não rolou por causa da Pandemia de Covid-19.

Agora, nós fomos contempladas pelo Fomento da Cidade de São Paulo, nós vamos abrir a nossa sede. Chamada CASA FURIA - Frente Unificada de Resistência Interseccional Abolicionista, que vai pensar ações políticas, não só artísticas, mas quer abraçar as acolhidas e o fortalecimento de pessoas LGBTQIA+ egressas do cárcere. E, concomitantemente a isso, ter um espaço cultural, um espaço cultural Público de terrorismo poético.

4.4. Entrevista Orion Lali

Conheci Orion Lalli há muitos anos, em grupos de performance e teatro que rolavam pelo FaceBook, e trocamos muitas ideias neste período. Pensei em Órion Lalli quando fiquei sabendo do processo de censura que ele passou quando apresentou uma performance. Posteriormente tive a oportunidade de revisar um longo trabalho de livro de artista que ele escreveu também sobre o processo de exílio, nessa entrevista e troca sincera, Orion conta um pouco de todo o ativismo e o processo de viver o desterramento.

Eu vinha fazendo um trabalho documental, para também produzir um pensamento crítico sobre o que eu estava fazendo, e como a questão documental poderia se transformar nas performances que eu viria a realizar.

Então em 2017 eu descobri que eu vivia com HIV, e eu não sabia quase nada sobre HIV, eu tinha aquela ideia ainda da capa da Revista do Cazuzá, hoje com a cabeça que eu tenho eu consigo entender o que era isso, é uma grande bolha, a gente vive numa grande bolha, cada qual com a sua bolha, e não é passado, não se fala na escola, não se fala nos lugares, então a gente não tem acesso a informação, não tem acesso, e eu não tive nenhum acesso ao que era ser indetectável, por exemplo, e coisas assim, que se eu soubesse a minha reação no primeiro momento seria diferente. Eu fiquei uma semana de luto para tentar entender o que estava acontecendo e todo o processo, mas quando eu saí do centro de testagem em São Paulo, tinha uma galera tirando foto da paisagem, e eu saí muito desconectado do mundo, o tempo era outro, a matéria era outra, como se estivesse chapada de maconha. E aí eu cheguei para essas meninas que estavam tirando foto e pedi para tirarem uma foto minha, elas ficaram surpresas e perguntaram o porquê, e eu respondi “porque eu sou aidético”, eu usei essa expressão. Depois os ativistas, e todo mundo, caem matando porque eu continuo contando, e eu conto minha história justamente pq eu não posso apagar minha trajetória, mesmo que seja uma trajetória cagada, pq não era falado, pq era um problema de política pública, porém foi a trajetória e é a trajetória que muita gente afirma até hoje, do tipo, as pessoas não tem informação e falam muitas vezes o que foi passado para elas, eu não sabia nada sobre, e eu costumo dizer, eu não vou apagar minha trajetória par apoder me enquadrar no que eles querem falar, porque a galera

do ativismo no Brasil, agora eu estou vendo aqui como é que funcionam as coisas, mas aí do tipo, eles estão falando o que querem que eles falem, o que o governo quer que eles falem, o que a indústria quer que eles falam, então falar de sexo ainda é um tabu, falar de alguma coisas nesse sentido ainda é um tabu, revisitar algumas caixas, por exemplo, falar da morte, mas não a morte como vemos no ambiente cristão, mas como parte disso que estamos passando, não porque eu vivo como HIV, mas porque eu sou um ser humano, e como tudo isso influência. Então, esse primeiro momento aconteceu isso, e eu acho importante falar desse primeiro momento, como tudo isso influenciou e como eu peguei essa questão e transformei em outra coisa, hoje eu olho pra trás e falo, “gente eu falei isso, que absurdo” eu mesmo fico absurdado com o que eu falei, é isso, da onde vem essa informação, é um problema de política pública, se fosse falado na escola, talvez nesse primeiro momento fosse diferente, esse primeiro choque, essa coisa do tipo “eu vou morrer e agora, o que eu faço?”, e eu pensei em me matar, me jogar, então eu vivi essa semana de luto, de tentar entender o que estava acontecendo e de saber mais, mas nesse dia quando ela tirou a foto eu pensei “PERFORMANCE”, isso tem que virar uma performance. Porque quando eu tava pra receber o teste do exame, como esse processo é muito documental, para receber o resultado, uma mulher saiu chorando da sala, eu acho que ela deveria ter recebido algum diagnóstico, e aí eu comecei a escrever num caderno como seria se eu recebesse o teste, eu tinha feito um teste um dia antes e tinha dado negativo. Comecei a escrever um texto de como seria se eu recebesse esse resultado, dentro da sala de espera, esperando receber o resultado. E eu olhei pro ambiente e tudo era verde, a parede, a tela da televisão, o chão era verde. E eu tinha acabado de sair de uma entrevista de emprego para o Sesc e eu estava com uma polo horrorosa verde, e eu comecei a escrever sobre o meu sangue verde-musgo e embolorado, porque era isso que tinha no meu imaginário. A partir daí que me deu o start, antes de surgir a série EM.COITROS. Antes de surgir o projeto, eu tinha feito um rolé pela América Latina e tal, e eu queria falar de HIV, mas eu não queria falar como todo mundo estava falando, eu já estava domindo mais sobre o assunto, e já sabia do que tava rolando, já estava pesquisando mais, agora eu me sinto bem para falar disso. E aí comecei a fazer uma série de encontros, mas ainda não eram os EM.COITROS, eram uma série de encontros que eu conversava com as pessoas, eu ia fazendo

umas perguntas e as pessoas iam escrevendo no papel impressões, era muito livre, mas eu documentava isso pelo papel, e depois eu tirava uma foto deles em preto e branco, só deles, na parede, corpo nú, e era isso. Depois achei que não era o suficiente para falar sobre HIV, eu preciso falar sobre sexo, e aí preciso tocar em pontos com o afeto que nos é negano, desse corpo vivendo com HIV, todas essas questões que nos atravessam, o sexo como uma coisa ruim. Pra falar de HIV eu preciso falar de sexo do meu corpo vivendo com HIV com outros corpos, e eu comecei a fotografar eu transando com outras pessoas, nessa época eu fiz com uns 10 caras, eram só homens gays e cis, e eu chamei de PornoZineHomoErotico, e eu fiquei viajando a America Latina com esse trabalho. E aí eu comecei a pensar que isso não cabia mais, e as coisas foram se transformando, eu queria transar com outras corpos, queria fazer outras coisas, mais coisas, não quero ficar igual a outras revistas que tem homens pelados. Um dia com um boy veio a ideia de fazer um encontro, e comecei a fazer foto e começar a gravar videos, e aí pensando em novos nomes, e veio o trocadilho de fazer o nome entre encontro e coitos, e aí surge o EM.COITROS, aí eram as fotos, os zines, mas só isso ainda não era o suficiente, e pensei em trazer para performance. A primeira performance aconteceu pelo Centro de Artes Hélio Oiticica, e eu mandei a primeira performance “É necessário passar o fio pelo buraco da agulha ou rente ao corpo” onde eu costurava no meu corpo e no banco de uma praça os meus exames originais, certidão de nascimento, que se transformava numa instalação semi-permeável, porque depois que chovia tudo acabava. Da performance eu pensei em transformar isso em instalação, em obras visuais, mas que da performance surgisse um material, e obras que tivessem relações com a obra performática, e sempre a performance atravessando as exposições, as participações em eventos. E o curioso é que após a censura eu encontrei quatro trabalhos de pessoas que não vieram falar comigo, de pessoas que eu não sei quem são, e é o que eu falo, esse trabalho não se encaixa na academia, não se encaixa dentro do movimento de pessoas vivendo com HIV, também não se encaixa no público gay, ele fica bem a margem de todo o rolê. E a partir do momento que eu passei a questionar os valores de instituições como igrejas, estado, e aí que a coisa começou a ficar uma loucura, que foi quando eu fiz o trabalho no Museu, que eles nomearam como uma virgem trans, essa nomeação não é minha, eu não parei para pensar nisso, mas achei interessante, porque pra mim é uma honra oferecer

meu corpo para uma virgem trans, e foi a partir daí que eu passei a ser perseguido, ameaçado de morte, respondi processo na justiça, e tal. E aí comecei a produzir outras mídias, uma série de vídeos, revisitando memórias de arquivos. Por conta da censura eu fui fazer uma fala na ONU, e nesse mesmo dia apareceu uma sacola pegando fogo na porta da minha casa, e eu já tinha trocado de casa duas vezes, dias depois um cachorro morto, e isso foi o limite, saí do Brasil às pressas, ninguém sabia onde eu estava, não podia falar nem pra minha mãe, e vim parar na França, fiquei um tempo sem falar com ninguém, e atualmente eu sou reconhecido pelo Governo Francês como um Refugiado. Então eu tenho os papeis, eu não posso voltar pro Brasil por 10 anos, não posso entrar em contato com nenhum órgão governamental por 10 anos, e é muito louco, eu tenho um papel, e minha nacionalidade mudou, eu não sou mais brasileiro, eu sou Refugiado Brasileiro. Pouco tempo antes de sair do Brasil eu consegui entrar em contato com o Theatro Oficina e consegui gravar um vídeo lá, porque eu não queria sair do Brasil sem ter a minha fala ainda, eu queria continuar falando e ter o mínimo de direito respeitados, então eu gravei esse vídeo como uma resposta a tudo que estava acontecendo, como uma carta de suicídio a minha mãe Brasil “a última ceia ou o beijo de Judas”, e eu decidi que não falaria mais de igreja, mas não dá, com todo o histórico que essas instituições fizeram com as pessoas vivendo com HIV, não dá. Foi muito difícil, e hoje eu cheguei na Europa, hoje eu cheguei no refúgio, depois que eu fiz essa exposição eu me sinto aqui, que tem por título “Deus tem AID\$”. E aí eu consegui trazer alguns trabalhos do Brasil pra cá, e fiz alguns novos trabalhos aqui, por exemplo, “Um oceano de distância”, que eu fiz moldes de pirocas, bucetas e tetas, e criei um oceano, porque a primeira coisa que o advogado falou quando eu estava saindo falou “tem que ter um oceano de distância entre o brasil e onde você vai estar”, e isso ficou na minha cabeça e eu queria continuar com a série EMCOITROS, e só transar por transar, não era mais interessantes, eu queria mudar, e as demandas mudaram. E aí fica a questão, quando eu precisei me refugir, ninguém quis noticiar, revistas falaram que não era uma notícia quente, o museu me bloqueou, então a quem interessa um corpo vivendo com HIV? A quem interessa um corpo censurado?

5. Outros MAPAS, outras formas de ser eterna.

O futuro sempre foi objeto de muitas pesquisas e estudos voltados às mais diferentes áreas das pesquisas da humanidade, das exatas e até mesmo das biológicas. Por mais que o futuro seja uma ilusão, é a partir dele que há o desejo de se tornar eterna, eternizar-se no sentido de permanências e impermanências, dos aparecimentos e desaparecimentos. E há de se dizer, que pelo ativismo, pelo produção radical de presenças que foram sendo construídas neste trabalho, posso afirmar que corpos dissidentes estéticos estão produzindo esses deslocamentos contínuos, pela especulação, pela constelação, pela imaginação, ou produzindo disforias em diversas situações e direções, e produzindo com esses caminhos as rotas de fuga.

Não é diferente quando eu atentei às produções de performance que havia tomado como ponto de partida para refletir sobre esse trabalho, como para me apresentar ou me colocar no mundo com o meu trabalho. E aqui há uma bifurcação importante: uma delas é quando eu me situo sobre uma artista e pesquisadora que tem preferências por ações com objetos cortantes - lâminas, arames farpados e PALAVRAS -, disso aparece o trabalho que realizei na UERJ “O corpo é uma bomba | rasurar retomadas | desenhar a imaginação | cartas-diagramas impossíveis” (2022), com o desenho de diversas bandeiras-retomadas-chamamentos que me levavam a pensar o lugar das produções de arte acionados por corpos dissidentes.

Um elemento que aparece neste momento de produções é a ideia de desenhar escrevendo e rasurando, re-escrevendo e produzindo, como um palimpsesto, todas as camadas possíveis de escritas emergentes. Em certa medida tanto a ideia de palimpsesto, como a das escritas sobrepostas e rasuradas, me retornaram imediatamente para a ideia de vozes em bando e o bando - a primeira fagulha que me leva a pensar as formas de tornar-se ou destorna-se eterna é pelo bando e suas ações desterritorializadas e desviantes do lugar comum. Se não nos eternizamos no espaço comum, nos eternizamos no corpo-corpa-corpe de outre ser-existência.

Por outro lado, temos a importante visão de bando a partir das “Ultraviolências Queer” (2020), do coletivo Bash Back!, um agrupamento queer-anarquista que fora organizado na direção de organizar lutas sociais-políticas com o intuito de retomada da vida e das políticas públicas para

existências dissidentes estéticas, e levantes organizados para ações coordenadas de insurreição.

Nos textos compilados, a revolta, pautada como ação coletiva de bando, também é uma forma de se eternizar, apesar de um dos textos fechar o seu argumento com a ideia de que não há futuro, contraargumento que o futuro se faz no agora e na ideia da construção coletiva, por várias vias, ora pela revolta de BASH BACKS!

Laços abertos são visíveis. Deem uns rolês em grupo, arranjem briga, escrevam nos muros, vandalizem tudo - especialmente pessoas. Vão para cima delas, comecem festas, falem sobre como policias fedem com esquemas e como pessoas cis=gender são chatas; partam pra cima das pessoas divididas entre transar nas okupas e dançar em festas insanas. Façam barulho, sejam desagradáveis e irritantes. Sejam visíveis a uma, duas quadras de distância - um estilo parecido de se vestir pode ser adotado, ou não. Um jeito de sinalizar o que vocês estão querendo pode fazer parte do jogo - um grupo amarrava uma bandana rosa sobre uma preta para mostrar que estavam a fim de montar em alguém. Entrem em grupos de 10 nas lojas e encham as bolsas, façam uma bagunça e saiam, dominem clubes e bares. Tomem as esquinas ou qualquer lugar perto de vocês onde as pessoas possam se juntar; ocupem como quiserem. Metam o louco só porque vocês podem - seja qual for o corre. Vivam uma presença construída ao longo do tempo. Quando outras pessoas virem vocês, botem pilha para montarem seu próprio grupo e apoiarem outros bandos. (BASH BACK!, 2020, p. 148)

Quando leio esse trecho vejo o comportamento de qualquer performer anarco-queer hoje e amanhã, não preciso retomar Guillermo Gómez-Peña, poderia construir isso com diversos coletivos que emergiram nos últimos anos que deram vivas-vidas para o surgimento de outras imersões: Coletivo Seus Putos, AnarcoFunk, Themonias, Coletivo ContraAtaque e etc⁴⁷.

Esses grupos vão borrar aqueles limites que são especulados pelo Coletivo 28 de Maio, fundamentalmente como a confusão entre arte e “crime” (pixação, ataque, ação, direta - e algo que já foi explanado, como a ação estético-política), e que para o BASH BACK! é um importante vetor para pensar a permanência e a continuidade de ações,

A maquinaria de controle tornou ilegal a nossa própria existência. Sofremos a criminalização e a crucificação de nossos corpos, nosso sexo, nossos generos indisciplinados. Ataques, caça às bruxas, queimas em fogueiras. Nós ocupamos o espaço de desviantes, de

⁴⁷ Guilherme Altmayer (2016; 2022) tem há alguns anos produzido pesquisas e atuando em parceria com coletivos e artistas na busca de traçar linhas e trilhas desses coletivos, grupos e artistas. Desde sua Tese de doutoramento - “Tropicuir:(re)existências políticas nas ações performativas de corpos transviados no Rio de Janeiro”, até mesmo às mais recentes produções que ainda versão sobre esse esplêndido tema (. Porém, como dito na Nota 11 deste trabalho, a possibilidade impossível de traçar essas distinções entre as existências desviantes, a genealogia da performance e os seus entremeios.

putas, de pessoas pervertidas e de abominações. Esta cultura nos tornou criminosos e, é óbvio, em contrapartida, dedicamos nossas vidas à criminalidade. Na criminalização de nossos prazeres, encontramos o prazer no crime! Ao nos tornarmos ilícitos por sermos quem somos, nós descromicos que realmente somos foda, que somos gente fora-da-lei. (BASH BACK!, 2020, p. 38)

Essa produção anarco-queer me aproxima de uma das bandeiras que eu produzi na performance em questão, que quero trazer como uma dessas possibilidades de se tornar o espaço coletivo do fazer em conjunto pelas potencialidades de espalhamentos: “hormonizações coletivas”.

5.1 Hormonizações Coletivas

Caminhando ao lado de muitos coletivos e sujeitos anarquistas, que pensam o espaço coletivo do fazer, do executar e do entrelaçar para produções de ações radicais, enveredo-me por algo que há muito tempo ouvia falar em diversos espaços de discussão e encontros de pessoas dissidentes estéticas (Ocupação Ouvidor63, Casa do Povo, Casa Chama, etc) sobre as práticas coletivas de produção de hormonizações radicais do corpo por meio da alimentação⁴⁸ e como isso se dava de forma coletiva, desde o compartilhar de informações que sempre foram extremamente restritas, até mesmo de

⁴⁸ A primeira vez que ouvi falar sobre a utilização de alimentos para a hominização foi em meados de 2014, início de 2015, quando passei a frequentar a Casa24 no Rio de Janeiro. Em 2024, na segunda edição da Feira de Artes Transvestigeneres que é realizada e organizada na Casa do Povo pela artista Ana Mogli Saura [bixa loba], tive acesso a duas publicações que de alguma coisa se materializaram neste sentido pra mim, de realização de manuais para reflexões deste lugar da produção de harmonizações, são elas: “Regeneración”, livro publicado pela mesma Ana Mogli Saura em parceria com Linga Acácio e Sosa Lozada. Na mesma feira em questão, depois de muito tempo, tive a oportunidade de adquirir o zine “O jardim de Ervas Transgênero: um guia MtF para se desconectar da grande indústria farmacêutica”, que finaliza o texto da seguinte forma, “Estou ansiosa para o dia em que não existirá mais gênero, quando elx e elx e nós não vejamos nada de errado, e tudo certo sobre todos os gêneros, todas cores de pele e todos os outros modo de vida, que não nos regrem e não machuquem ninguém” (s/p). Em minha defesa de mestrado, que ocorreu no PPGCOM/UERJ, sob orientação de Cíntia Sanmartin Fernandes, o avaliador externo Lucio Agra me questionou naquela ocasião - em 2018 - sobre qual era o desejo após o ingresso de pessoas trans na Universidade, hoje, dias após a UFF anunciar a aprovação de cotas trans para graduação, digo que o desejo, é bem próximo deste “quando elx e elx e nós não vejamos nada de errado, e tudo certo sobre todos os gênero” (s/p). Digo ainda, que a última bandeira que realizei de todas nesta performance, foi: “COTAS TRANS NA UERJ JÁ!”, agora, em 2024, deu-se início às discussões dessa ação na Universidade.

Disponível em, <https://www.uff.br/19-09-2024/uff-aprova-reserva-de-vagas-para-pessoas-trans-na-graduacao-e-pos/>, acesso em, 24/09/2024.

Mais uma camada a essa questão, durante três dos quatro anos de doutoramento gozei do benefício de ser bolsista CAPES, por meio das ações afirmativas de distribuição de bolsas internas do PPGCA/UFF, que me sinto honrada em fazer parte da formulação da redação dos critérios, e aqui quero fazer referência a grande parceria que firmei nesses longos anos com Erika Villeroy e nossa luta incansável para conquistarmos a desejada equidade de distribuição de bolsas (50% ações afirmativas / 50% ampla concorrência).

situações que muitas vezes nos parecem difíceis de conseguir, mesmo pelo acesso de alimentos, sementes, chás, etc. Porém, esse lugar do coletivo me mostrou e me abriu para uma série de questões que passaram a ser elaboradas como espaços coletivos de produção de harmonização, que ia desde a harmonização bio-farmacológica (pensando o uso coletivo de hormônios, compartilhamento de cartelas e testosterona, troca de informações de locais e formas seguras de aplicação, etc.) até o compartilhamentos dos alimentos que auxiliam neste processo, como a Maca Peruana, e no “Guia MtF para se desconectar da grande indústria farmacêutica”, são colocadas plantas como Gerânio, Manjerona e Orégano, Sálvia, Funcho e Trevo.

Esse processo que caminha ao distanciamento de referendar o processo farmacológico como a única possibilidade de transição é colocado no guia, pela harmonização coletiva, diz o Guia,

Seja você uma mulher cis ou mulhe trans, coordenar o crescimento do seu jardim de ervas com outras usuárias em potencial é uma ótima ideia. Na medida em que você começa a entender quais ervas frescas funcionam e de qual maneira no seu próprio corpo, fale sobre o que realmente funciona para você com outras pessoas e de corpos femininos. Se você é uma pessoa de corpo masculino, existem também ervas que pode usar para fortalecer e fazer crescer a bela masculinidade do seu próprio corpo. Eu torço que existam, talvez, homens trans por aí que escrevam zines sobre ervas para pessoas com corpos masculinos. Tal conhecimento tem sido muitas vezes perdido pela maioria da cultura ocidental, mas eu sei que um novo dia está chegando com as pessoas despertando e procurando agora se desconectar da máquina do capitalismo e da civilização, que nos impede realmente de conhecer a nós mesmxs e o mundo ao nosso redor (s/p)

Quando traçamos caminhos coletivos colocamos em cheque algumas estruturas que vão, não somente contra a violência estrutural praticada pelas indústrias farmacêuticas, mas toda a questão social a que somos submetidos no sentido de produção de subjetividade, quando escolho por riscar e rasurar HARMONIZAÇÕES COLETIVAS estou clamando por um espaço, um território de experimentação e de investigação dos corpos que apontam uma direção de contra-controle, contra-regimento, contra-governabilidade, e contra-estrutura que já pautamos neste trabalho como as possibilidades para construção de caminhos e percursos que, ai sim, apontam um anarquização do gênero.

Em Bash Back, na coletânea de textos, o grupo Mary Nardini Gang⁴⁹ traça a luta anti-capitalista com a luta queer, e aqui acrescento dos corpos dissidentes estéticos, fazendo um paralelo entre as cisões que serão apontadas como aquelas que contornam o contra-controle como forma de ação radical de issureição das dissidências estéticas. Colocando corpos proletarios e dissidentes estéticos lado a lado, o coletivo exclama “nós somos a classe que não tem controle sobre nossos corpos” (BASH BACK!, 2020, p. 47).

Na era das harmonizações (essa palavra o google reconhece e não aponta para correções), a harmonização se torna um outro caminho para buscar não o corpo ideal, mas para colocar em cheque o local do “eu nasci no corpo errado”. O corpo sempre é certo, e o corpo está sempre em transição, a transição é sempre, e como diz uma outra bandeira, das artistas Walla Capelobo e Vulcânica Pokaropa - NA DÚVIDA TRANSICIONE⁵⁰.

O corpo em cisão, que ao se mover está em toda a parte e produzindo toda e qualquer dualidade e multiplicidade que está para além dela mesma. Contra a harmonização também é contra a ideia de beleza, belo, e bonito, que são as categorias que devem ser substituídas pela ideia e situação da “beleza-em-via-de-ser” (p. 43), que são as categorias que são contra-coloniais, aquelas que também podem ser chamadas de monstreações, que ainda não é o monstro, mas é processo, por isso, os processos de harmonizações coletivas estão correndo paralelamente e se tocando em pontos, junto com o processo de monstreação-em-vias-de-ser, pautado pelo radicalismo BASH BACK!,

Enquanto perseguimos a beleza commodificada, e não a beleza real, estamos amaldiçoados À depressão, à doença e à fraqueza. Ninguém pode pagar para se tornar bonite, apenas pra acentuar a sua via de ser. A beleza em via de ser é a ferramenta mais preciosa no combate ao extremismo liberal (p. 43).

E sobre essa beleza, essa busca e esse caminho de construção e reconstrução das nossas imagens pelos caminhos coletivos que lutam contra o extremismo liberal que aprisiona as dissidências estéticas (bonitezas), retomo o Guia, dizendo,

⁴⁹ Indico a leitura do zine, que fora em 2014 publicado de forma clandestina pela gang, falando sobre a insurreições queers, “Toward the Queerest Insurrection”, mas que em 2021 foi republicado pela Pattern Books.

⁵⁰ Essa bandeira foi desenvolvida na residência artística da Plvo Arte e Pesquisa em 2022, e exposta na fachada do Edifício Copan durante todo o período da residência.

Enquanto a escritora usa a caneta aqui, elx recomenda x leitorx que considere, como foi dito, que a construção de gênero como ele é, é resultado do capitalismo e que, se elxs alteram seus corpos, assim o fazem não por causa de alguma reação ao capitalismo, mas simplesmente porque agrada a si mesmxs, porque se sentem mais confortáveis em uma forma diferente de corpo, ou porque estão explorando a vida em suas múltiplas formas, mas não por culpa ou vergonha.

Corpos masculinos e femininos são ambos tão bonitos de tantas formas. Cada um deles ainda cheira e tem sabor diferente também. E há infinitas variações de gênero encontradas entre eles. Corpo masculino, corpo feminino, e todos que existem entre elxs precisam não ser envolvidos pelas normas associadas e seus gêneros e suas definições: que o fazem provocando, rindo, culpando e envergonhando, como frequentemente ocorrem - todas as formas de exercer autoridade social e controle sobre os outros - quando, na verdade, **não** queremos qualquer governante. Se uma pessoa de corpo masculino usa um vestido florido, não deve haver manipulação para transformá-lo em outra forma. Quando uma pessoa de corpo feminino raspa sua cabeça, não deve haver envergonhamento, ostracismo, ou até mesmo surpresa. Elxs vêm como são, sem vergonha, e sem dominar. (FlyingOtter, s/d, s/p)

Todos esses caminhos levam a uma especulação que se coloca num sentido radical, que já pré-anunciei no começo deste capítulo, que são as formas de se colocar no lugar da futuridade, da utopia e de se eternizar pelo corpos, outras existências, e como isso se dá, em alguma medida, pela investigação das harmonizações coletivas, que são inspirações para os corpos coletivos. São conceituados pela ideia de utopia queer, um movimento em direção a construção de espaços e territórios limiares do pensar, agir e construir caminhos de imaginação coletiva para mundos que deveriam ser, que poderiam ser, e que em algum momento serão. Ou seja, mundos subjetivos que estão em processo de construção como um horizonte improvável/impossível - e o retorno da impossibilidade como possibilidade - ou, “A arte no horizonte do ‘improvável’” (CAMPOS, 1977)⁵¹.

⁵¹ Em um processo de harmonização também precisamos harmonizar as nossas próprias referências a fim de tencionas-las para construir um espaço idiossincrático de pensamento e ação que permita re-ver (como diria Augusto de Campos), os conceitos, e um que quero visitar brevemente, porque acredito que muda a forma de olharmos uma série de questões que desenvolveram posteriormente à sua publicação, é o da “A arte no Horizonte do Provável” (CAMPOS, 1977, p. 19). Harmonizar tanto a ideia de Probabilidade como o seu Autor - Haroldo de Campos. O próprio autor dá indícios dessa improbabilidade quando, ao falar dos projetos das obras de arte, coloca a “categoria do provisório a sua própria categoria de criação, pondo em questão, constantemente, a ideia mesma de obra conclusão”, que vai na contramão de uma paralisia sob a ideia de imutabilidade para eternidade. No ensaio, de título homônimo, o autor ainda irá flertar com a ideia, ao tocar nas questões relativas às artes visuais, nas “múltiplas transformações” simultâneas (p. 24), que pode de certa forma apontar para o “precário” (p. 35) que se dão em sentidos de aleatoriedade, para as artes visuais. Coloco então, o Título no texto como ‘improvável’ porque se instaura algo que posteriormente se desdobrará em muitos sentidos, com as aleatoriedades, os enxertos, as formas outras de produção, e até mesmo a performance, que certamente, se vivenciada pelo autor, a partir da perspectiva do dissenso pela harmonização se

José Esteban Muñoz, que conceitualiza a utopia queer partindo de disparadores como a memória, a vanguarda, a efemeridade e a esperança, que está calcada em uma tomada de posição em direção ao queer, e uma intenção de criação de um outro mundo possível, a partir do primeiro passo que é uma modalidade de utopia que parte de produções culturais que buscam traçar novos imaginários que se dão especificamente antes, durante e após a grande revolução de Stonewall.

Por isso cabe dizer que a especulação de futuros passa por um caminho e um território que é o corpo em desvio, e esse por conseguinte pelas experimentações de harmonizações coletivas. Para Muñoz, esses vetores se articulam da seguinte forma:

tenemos que soñar y actuar placeres nuevos y mejores, otras formas de estar en el mundo y, básicamente, nuevos mundos. Lo queer es un anhelo que nos mueve hacia adelante, más allá de los romances de lo negativo y de las dificultades del presente. Lo queer es eso que nos permite sentir que este mundo no es suficiente, que de hecho hay algo que falta. Muchas veces podemos entrever los mundos que nos propone y promete lo queer en el terreno de la estética. La estética, especialmente la estética queer, a menudo contiene huellas y esquemas de una futuridad incipiente. Tanto lo ornamental como lo cotidiano pueden contener un mapa de la utopía que es lo queer. Siempre y cuando la estética queer mapee las relaciones sociales del futuro, acudir a la estética en el caso de lo queer no implica eludir el campo de lo social. Lo queer, además, es performativo, porque no es simplemente un ser, sino un hacer, por y para el futuro. Lo queer es, esencialmente, el rechazo de un aquí y un ahora, y una insistencia en la potencialidad o la posibilidad concreta de otro mundo. (MUÑOZ, 2020, pp. 29-30).

Essas criações todas se dão pela intersecção da imaginação com a memória. E é esta segunda que me interessa em sua potencialidade neste momento de reflexão sobre os imaginários e as ações de harmonizações coletivas, que se dão pelo caminho de construção-continuidade pela memória.

constituiria um improvável - a improbabilidade que só o corpo e sua presença de transfiguração são capazes de instaurar.

Vejo então como este texto abre a comporta que resulta tanto aqui, quanto anteriormente numa reflexão do texto de Ricardo Basbaum (2018) que tratará sobre os (inter-, trans-, extra-) que podem ser narrados dos resultantes das práticas artísticas que em certa medida estão relacionadas às questões do devir, que aparece lá atrás como múltiplas transformações/provisório/conclusão/precariedade, e em 2018 aparece como para as questões históricas e historicistas da arte contemporânea como a produção de um reconhecimento “não mais em um devir historicista (crise das vanguardas históricas), mas se produz a partir de uma dobra da modernidade [e da sua ideia que compõe todas as ontologias em torno desta também], escavando as relações entre produção, recepção e distribuição - problematizando-as - e medindo a possibilidade de negociação de sua presença quase que lance a lance [de dados]” (BASBAUM, 2008, p. 233). E esta produção, recepção e distribuição podem estar em dobras constantes com - corpo que eu construo, corpo que eu harmonizo no meu corpo, e corpo que é harmonizado com meu corpo que já está fluindo em harmonizações.

Haroldo de Campos e Ricardo Basbaum, harmonizemos você em nossos corpos !

Memória do corpo, memória da pele, memória do Jardim, memória do corpo que está passando pelo processo de monstuação. E ademais, como a memória se faz como um fator político de construção das utopias⁵², é a partir de uma memória utópica queer que Muñoz articula a ideia de memória política (muito próximo do que Diana Taylor articula como repertório, não a toa, Muñoz se articulou com os artistas que depois viriam a criar o Instituto Hemisférico/Hemispheric Institute, por isso a articulação de ideias parecidas não só com as dela, mas com as de Guillermo Gómez-Peña, de Coco Fusco, Zeca Ligiero, etc)⁵³, e diz, “la utopía nos ofrece una crítica del presente, de lo que es, proyectando una imagen de lo que puede ser y de lo que quizá sea” (MUÑOZ, 2020, p. 84-85).

E segue, sobre a estrutura da memória política e a criação / especulação de mundos possíveis,

La memoria está siempre construida y, lo que es más importante, es siempre política. Mi argumento en este capítulo propone que nuestros recuerdos y sus relatos ritualizados - a través del cine, el video, la performance, la escritura y la cultura visual - tienen el potencial de crear mundos. (p. 85)

E esse é o grande lugar de atuação das ações que são atravessadas pelas harmonizações coletivas, as criações de memórias e de outros mundos possíveis. Mas como foi dito, foram algumas bandeiras criadas, e como ponte para construção da ideia que foi desenvolvida para a segunda bandeira, Muñoz escreve algo para fechar, e arrematar em grande estilo, que é a intersecção da ideia de futuro e presente, para um ponto de convergência que é o encontro do espaço de autonomia da produção do corpo dissidente estético, da memória, das modificações, das harmonizações e contra-harmonizações para monstuações, o espaço de ação - a performance:

⁵² Dentro dos movimentos políticos sociais que se fazem presentes nas atuações atuais, coloco os coletivos de Memória Verdade e Justiça, para reparação dos crimes cometidos durante os anos de ditadura cívico-político-midiático-militar que assolou o país por mais de 20 anos. E a atuação da memória ligada diretamente a possibilidade de construção e (re)construção de narrativas, sob a égide de: contar para que nunca mais aconteça, lembrar para que não se repita.

⁵³ Registro o aparecimento da investigação árdua que Coco Fusco realizou ao compilar no livro “Corpus Delecti: performance art of the Americas” (1999) onde a pesquisadora e artista vai se dedicar a uma genealogia da performance que vai da produção Venezuelana, passando pelos movimentos de arte chicano contemporânea, até a arte queer latino-americana, tudo isso numa parceria com diversos artistas e pesquisadores do campo da arte da performance e que pensam a presença. Todo esse material apresenta um caminho de investigação da memória como fator político da construção da performance.

Proponer esta noción refuncionalizada de la utopía al servicio de la política de la subalternidad. Algunas performances de ciudadanía queer contienen lo que yo llamo una iluminación anticipatoria de un mundo queer, un signo de una realidad queer realmente existente, un núcleo de posibilidad política en un presente heterossexual sufocante. Señalo espacios de políticas concretas y preformadas y los describo como puestos de avanzada de mundos queer realmente existentes. Los espacios que considero son lugares de reuniones masivas, performances que pueden ser entendidas como desafinadamente públicas, destellos de un conjunto de actores sociales que performan un mundo queer. (p. 106)



Figura 5 - Bandeira: Hormanização Coletivas

5.2. ROSA DOS VENTOS - o monstro | a tecnologia | o ambiental | o laboratório.

ou, Uma primeira conclusão.



Figura 6 - Bandeira: Tecnologia, Monstro, Ambiental

É certo que neste trabalho versei sobre diversos temas que atravessaram e atravessam a produção desta bandeira em específico: falei sobre os processos de experimentação do corpo e sua caminhada em direção a monstros; em outro momento me dediquei a questão da experiência ciborgue, tecnologia, inteligência artificial, experimentação com outras formas de vida, o próprio hackativismo, e etc; no ambiental discorri sobre os espaços que os corpos dissidentes estéticos percorrem, atravessam, costuram e imaginam; e, por fim, grande parte do trabalho, dedico a investigação do corpo como laboratório, como território experimental da performance, das suas autoperformances.

Em outro determinado momento trago para o jogo do trabalho uma vasta bibliografia do anarquista Hakim Bey, e destaco, dentre elas, a TAZ (Zonas

Autônomas Temporárias), onde em parceria com ele, vou discorrer sobre os espaços de ocupação e transfuga do corpo dissidente. Retomo esse espaço / território, para falar sobre essa bandeira e sobre alguns pontos de vista que podem acrescentar à reflexão dos espaços e das imantados pelas existências dissidentes estéticas.

Recorrendo a ideia de Queer Zones⁵⁴, formulado pelo ativista Sam Bourcier, mais do que todo o desenvolvimento dos capítulos que são desenvolvidos no livro, me interessa o conceito de Queer Zones, que é, por si só já é um conglomerado de definições e de jogos de palavras, que pode ser Zones/Zonas - no sentido de Zona de bagunça / falta de ordem / desordem, de Zona, o lugar da prostituição, a Zona como um espaço delimitado. E todos esses conceitos utilizados pelas mais variadas áreas do conhecimento e das práticas cotidianas, da geografia aos esportes, da geometria aos imaginários populares, da infectologia à astronomia⁵⁵. Porém o que todas elas têm em comum é o espaço de tesão, questionamento, desidentificação, e, como indicado por Deleuze, um constante fluxo de desterritorialização.

E, na abertura, na tentativa de apresentar o que ele está chamando de Queer Zones, a especulação vai se tornando um emaranhado de coisas, que ao final se torna mais uma não-definição, um direcionamento, algo a ser imaginado, imantado, alimentado e gestado - e não menos importante, rasurado e interseccionado, como a bandeira. Compreende-se, que mais do que algo, são vários algos, porque, por mais que tenha quatro linhas de força (o monstro, o ambiental, a tecnologia e o laboratório), no encontro de todas essas forças, outros algos se fazem, e só podem se fazer, em performance, na contra-corrente manifestada pelas Zonas todas, e todas as definições de zonas.

⁵⁴ E aqui, vale uma ressalva que, apesar da potencialidade que todo o conteúdo trazido pelo texto, me interessa o procedimento de criação da ideia e a conceitualização do que é queer zones, do que especificamente as zonas pelas quais ele vai transitar o seu pensamento. Essa segunda geraria um outro trabalho, que se inviabiliza pelo recorte da pesquisa que aqui está se devolvendo e está em sua reta final.

⁵⁵ A área da geografia vai olhar pra Zona como o espaço e recorte geográfico, paralelo, realizado pelos círculos polares, pelos trópicos e que alteram os seus climas; o esporte vai estudar a Zona como o espaço delimitado de ação de um atleta; para a geometria zona é o campo que uma área ocupa ao estar perpendicular a outra, o ponto de intersecção; para o imaginário popular zona é desordem, o lugar de prostituição e até confusão; para infectologia, zona é o mesmo que Herpes Zoster; e, para astronomia, zona é o espaço delimitado de investigação dos astros.

Uma zona queer é o quê, afinal? É um lugar, é espaço, mas não só. Reapropiação, resignificação, reterritorialização, muitos re-. Muito de- também, como em desidentificação, difração. Criamos redes de rês e a partir de dê[s] [...] a zona não é um lugar nem um sujeito. Ela é um amontoado, um agenciamento de subjetividades antagonistas, de separ/ações, de recodificação. É a des-identificação de Bruce LaBruce, que anuncia a extinção da identidade homossexual. São as formas de vida política fora dos partidos, dos sindicatos e das associações instituídas por lei. São as 'áreas' (área), como se dizia na Itália nos tempos do movimento autônomo dos anos 1970, que fazem coincidir forma de vida não individualista e forma política, um coletivo e um espaço. Territórios arrancados porque des-ocupados, ZADs, uma ocupação de bairro ou de faculdade. São lugares de contrapoderes, de contracapturas de subjetividade. (BOURCIER, 2022. p. 10-11).

A ideia-conceito-ação será complementada pela sequência do texto, em que o autor vai pautar a questão da contaminação que se dá nesses espaços e territórios das zonas queers,

As zonas queer são também um espinhoso aglomerado de desterritorializações de subjetivações proliferantes, transversais. Quando seu coeficiente de desterritorialização decai demais, nós o abandonamos. Na medida em que sua base é o corpo. Mais do que algo que me pertence, meu corpo é uma zona de autonomia. (p. 11)

Essa construção de subjetividades desviantes, que se dá pelos processos de questionar e criar processos e projetos que vão contra os poderes e as autoridades instituídas, como muito bem o texto coloca, nos faz uma revolta - que é tanto uma retomada, quanto uma revolta no sentido de revoltar-se como insurreição popular -, que é pautado pela questão emergente do encontro desses axiomas que compõe a bandeira, e que por não ser algo a ser determinado, é justamente um espaço, que o texto reafirma a tese-antítese-síntese-projeto-especulação-reverberação do corpo como também território da performance.

O autor coloca-se dentro do labirinto do que é visual, do que é zona, do que é aquela sobreposição de letras que podem formar novas palavras que 'nem foram escritas' e fazer-produzir-transcrever-e-transcriar novas línguas neste encontro, produzir outra uma-nova intersecção, e por isso essa nova língua pode ser chamada concomitantemente de idioma, pois é um palimpsesto decorativo dele mesmo - retomada da ideia de corpos devorativus como Zonas. Chamá-la, independente do que se faça com ela e dela, de "rosa dos ventos" é produzir um simulacro para uma orientação imaginária / contra-orientação do corpo-zona que não se constroi nem pela rosa dos ventos, nem pelas letras

sobrepostas que geram outras palavras e rasuram-se entre elas mesmas, e a rasura-raZones, é o que o autor postula, e eu faço coro em consonância,

As Queer Zones são atravessadas por uma lógica genealógica que é fonte de força biopolítica e performativa. Principalmente para tudo o que tem a ver com o visual e a visibilidade. Mas, para continuar, será necessário acabar de vez com a visualidade, quiçá com as políticas da visibilidade cujo coeficiente de desterritorialização está em declínio. E isso afeta também a obrigação de coerência visual para os gêneros, colocada por terra pela não binariedade e pelos não binários. (p. 12)

Essa ideia de território, espaço, consensualidade, supressão dos regimes visuais e de visibilidade, e o que é pautado pela instauração do conceito de Queer Zones, me retorna alguns pontos que vão aparecer conceituados num diário escrito por Paul Preciado durante a pandemia e que provoca, já com seu título, um grande terremoto nas estruturas, uma reapropriação do mundo e do que é o mundo, “Dysphoria Mundi: o som do mundo desmoronando”⁵⁶. Entendo a Dysphoria como um processo política de retomada de compreensão do lugar de Dysphoria Mundi como, uma falha, uma brecha e um ponto de cisão entre os regimes epistemológicos.

Durante o processo de desmoronamento dos conceitos, das práticas, das virtudes e virtuosismos, e das certezas, para Paul, emerge um mundo Dysphorico, onde a questão central, que é a não conformidade entre a sua imagem e aquilo que se vê, seja arruinada para esses espaços que ele coloca como o das atividades de criação de novos mundos, pensando a partir da escrita, do corpo.

Logo, para a construção do conceito, desde a escrita, o processo é dysphorico. A sobreposição das letras que faz emergir questões como a especulação, a imaginação, a ficção política e as zonas de experimentação queer, se coloca como um espaço do vírus, de produzir com a linguagem algo que se contamina. Paul, produzindo reflexão sobre as questões da linguagem,

⁵⁶ Desde a epígrafe do livro, em citação à insurreição Zapatista “Escucharon? Es el sonido de su mundo derrumbándose. Es el nuestro resurgiendo”, Paul já aponta para um olhar da ideia de desmoronamento que será desenvolvida tanto pela ideia de vírus, do mundo como dysphoria, e este não como doença, segmentado pelas regulações farmacológicas, mas como uma forma de resistência dos corpos dissidentes estéticos frente às políticas regulatórias coloniais, que surgem com o advento de políticas ultraliberais que produzem um regime de saturação sensorial e cognitiva que produzem em vias a captura de tempo, a ocupação do espaço público pelos corpos dissidentes - Preciado transcorre durante todo o livro sobre as políticas que ele denomina como o Capitalismo Patrosexorracial, que é “habitación al ruido mecánico, al olor a contaminación, a la plastificación del mundo, a la sobreproducción y a la abundancia consumista” (PRECIADO, 2022, p. 41).

Essa resistência se coloca de forma vertiginosa também no contra-olhar para emancipar as condições de dysphoria

vai afirmar que a ideia de escrever e falar, e de se comunicar num geral - “transmitir informação” (p. 71) - é um ato de infecção, infeccionar o outro, o papel, quem lê e assim por diante. E isso se dá na bandeira, onde escrever produz reverberação e infecção generalizada para pensar esse espaço de intersecção da devoração.

Para a construção dessa ideia de infecção há de se recorrer à ideia da biologia, e levar o processo de escrita - e não só o que se escreve - ao lugar de um organismo vivo⁵⁷, que se transforma e está se transformando e se re-configurando/des-configurando toda vez que eu olho, penso, imagino e especulo a partir dele. Para Paul, a questão do vírus está aqui alocada nesta transformação da linguagem a partir da biologia,

En el lenguaje de la biología, los virus son la frontera misma de la vida. Y como la frontera, no están estrictamente ni dentro ni fuera. Ni son ni están. No están vivos, y por ello mismo tampoco están muertos. Los virus hacen que la ontología de la modernidad desborde hacia lo que Derrida denominó «espectrología». El virus es una suerte de fantasma biológico: no es un ser vivo en sí mismo, sino más bien una relación con lo vivo. Con la indecidibilidad del virus, su negativa a dejarse reducir o absorber por una sola categoría de una oposición binaria, aparece otra posible ontología y, en último término, otro modo de pensar el funcionamiento de lo que entendemos por vida y por sociedad. Algunos investigadores piensan que determinadas mutaciones dan lugar a nuevas especies víricas; otros hablan de «cuasiespecies virales» para referirse a una población viral que sufre cierto proceso de mutación. (p. 184)

Por isso se faz necessário tensionar a dysphoria como um lugar de transição, de imaginação e de produção de novos mundos, porque na leitura de Paul, o mundo também passa pela transição, porque ele também é um organismos vivo que está em processo de des-identificação constante e re-identificação constante. Com o intuito requerido de produzir novas subjetivações, no contra-caminho que leve a uma investigação que seja coletiva e de caráter re-significante, assim como o espaço da bandeira, do

⁵⁷ Faço mais uma referência às importantes aulas que tive com o meu orientador Ricardo Basbaum, quando naquela ocasião foram realizados diversos debates sobre as produções e aproximações entre arte, biologia e questões conceitualistas - a aula foi oferecida como parte da grade de matéria do PPGCA/UFF, no primeiro semestre de 2021, sob o título: conceitualismo, pós-conceitualismo e formas de vida. Esses encontros certamente influenciaram na construção do pensamento e das articulações que hoje resultam na leitura deste livro de Paul Preciado, e que aproximam o meu fazer artístico-político-estético dessa reflexão/ação. Trata-se, antes de tudo, de olhar para esse espaço como um organismo vivo. O cronograma e o material desta disciplina pode ser consultado em: <https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/?p=537>, acesso em, 26/09/2024. Destaco deste programa de aula os três primeiros eixos: I) arte, biologia, informação; II) o que é vida? vivo/não-vivo; e, III) biologia, vida, conceito

encontro das palavras, e a queer zone, novas hipóteses, para novas palavras, novas bandeiras, novas zonas queers e novas capacidades de agenciamento coletivo que permitem a revolução.

Paul, discorre sobre, diante esses vetores, a necessidade de construir novas hipóteses (que é a capacidade inventiva) para re-nomear as coisas, assim como foi feito na intenção da criação da bandeira para, por isso essa necessidade de construir novas formas de linguagem, novas linguas, idiomas e formas de comunicação,

La posibilidad de postular la hipótesis revolución depende de nuestra capacidad colectiva de inventar una nueva gramática, un nuevo lenguaje para entender la mutación social, la transformación de la sensibilidad y la conciencia que está tenido lugar[...]Percibir sentir y nombrar de otro modo. Conocer de otro modo. Amar de otro modo. No basta analizar la condición neoliberal, es preciso cambiar todos los nombres de todas las cosas. (p. 56)

E após essa construção, a retomada do corpos devorativus, que Paul ressurge como uma ação política de auto-anthropofagia, como ato político da vivência do aqui-agora, que por outro lado pode ser visto na bandeira, e nas produções artísticas como o ato de sobreposição, de fazer emergir e aparecer aquilo que 'não existia' ou que [fingia/simulava]'não se sabia que existia'.

O corpo como arquivo, com a sua capacidade de memória política, e isso como o encontro desse território, esse pequeno espaço de encontro das letras, novas palavras, novas enunciações, novos corpo para escrever novas palavras, como dito anteriormente pelo autor, criar novas palavras com novas hipóteses - criar novos corpos com o meu próprio corpo - criar novas bandeiras e zonas com as bandeiras.

Creo en la resurrección de los muertos, pero solo si esa resurrección tiene lugar aquí y ahora. Creo en la reencarnación, pero solo si esa reencarnación se produce en el cuerpo aún vivo. Ahora me toca comerme mi propio archivo: tragar una parte de mi historia para fabricar el presente con ella. Autoantropofagia. Y con el deleite de quien come y la dificultad de quien digiere, me dispongo a abrir una a una las cajas de esa persona a la que he conocido bien, a la que he amado, por la que he sentido a veces vergüenza y a veces orgullo, una persona que me caía bien y que ahora ha dejado de existir, dejándome todo lo que tenía y encarnándose o resucitando de nuevo en mi propio cuerpo trans. (p. 133).

6. RE-mapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações⁵⁸

ou, Uma segunda conclusão

Quando tomei o primeiro contato com os mapas do “Performance Art Context”⁵⁹ comecei a fazer uma busca por alguns termos que me interessavam à época. Isso ainda na minha fase de graduação, quando comecei a desenvolver as minhas pesquisas teóricas e práticas em torno da performance - essa descoberta dos Mapas se dá, como já narrado, pelo encontro que tive na PUC/SP, no curso de Artes do Corpo, com o Professor Lúcio Agra, que depois viria a me acompanhar durante toda a minha trajetória de formação acadêmica.

Algumas questões me chamaram a atenção neste Mapa a uma primeira vista: a quantidade de informação que tem neles, as linhas de partida (que recortam o mapa quase como fatias de pizza), e os hiperlinks que hora estavam em colunas fora do grande círculo do mapa, hora estavam na fronteira entre uma fatia da pizza e outra.

Curioso pensar hoje que sempre me interessou no Mapa o que estava fora, e o que estava na fronteira do espaços traçados pelo Mapa - já que até um mapa da performance contém os seus limites, territórios delimitados, seus traçados e suas fronteiras todas. E foi justamente pelos espaços das fronteiras

⁵⁸ Durante a Bienal produzida na Ocupação Ouvidor63, um grupo de estudantes do curso de História da Arte da Unifesp estava realizando um trabalho sobre curadoria de espaços não hegemônicos de arte e foram à ocupação realizar uma espécie de pesquisa de campo. Ao se interessarem pela pesquisa, coletaram algumas informações que compuseram a primeira edição da revista “Mira - Luta Ocupação y Arte - Revista de Arte Urbana”. Esta publicação está disponível em: https://issuu.com/thaissa.goncalves/docs/revista_mira_01_fbclid=IwAR12mjvQGRJmk9sJxFlfdiv5JJkAHvIFZabqbIR6UVCEC1tbKYCR6uwBFUc, acesso em: 26/09/2024.

Este foi um importante registro da ação que foi realizada naquela ocasião, tanto para as questões da Bienal, da Ocupação, dos Estudantes e também para mim enquanto artista.

A Ouvidor é uma importante Ocupação de arte-moradia (voltado à pesquisa e acolhimento de artistas do circo, teatro, artistas de rua, músicos, produtores audiovisuais, pixadores, zineiros, anarquistas, pessoas trans, etc), e que durante o final da gestão Ricardo Nunes / Tarcisio está correndo o risco de despejo, após realizarem diversos eventos e ações políticas voltados a classe trabalhadora durante anos na cidade de São Paulo - reconhecida como a maior Ocupação Artística da América Latina.

⁵⁹ Quero retomar aqui um agradecimento a Magritte da Galeria Farol, com quem troquei emails, contatos e informações sobre o Mapa e que também me fez uma ponte para me colocar em contato com os criadores do MAPA, o que me permitiu, tanto mostrar a eles as intersecções que produzi a partir da criação deles, como me apresentou parte do trabalho que ela já realizou na tentativa exaustiva de produzir uma tradução deste material. Parte deste trabalho está disponível em: <https://diagramaperformance.hotglue.me/>, acesso em, 26/09/2024.

E quero também sinalizar, a troca de emails e mensagens que fiz em parceria com a Regina Melin para conseguir as edições do “Hay en Portugués?”, uma publicação que foi realizada em parceria com a Livraria e Editora Par(ent)esis, que discorrem sobre os temas centrais de produções conceitualistas, de performance e de produções contemporâneas no mundo da arte. Das oito edições (três que podem ser acessadas virtualmente, disponível em, <https://haventportugues.blogspot.com/>, acesso em, 26/09/2024) pinço a de N°2 (2012), que procurou traçar caminhos da performance, não como um mapa visual, como o interferido, mas um mapeamento de ações importantes, no sentido de construir uma cronologia - não linear - da arte da performance.

que comecei a produzir, em alguma medida o meu interesse em intervir nestes mapas - que era o de acrescentar novas fronteiras e novos links para compor a esses mapas outras ações que seriam necessárias para produção e ampliação de olhares de produções que estavam diretamente ligadas a ações insurgentes à produção latino-americana, ou que tiveram no Brasil, mais especificamente as suas questões pautadas.

Talvez, muito pretensiosamente, a ideia era a de produzir uma transcrição do Mapa junto com os seus primeiros criadores, um processo de hackear e também enrubar esse processo de criação do Mapa para trazer para um contexto Brasileiro, a aproximação deste trabalho que foi realizado a partir de um olhar eurocêntrico - partindo da ideia de vanguarda artística até a linearidade das produções de arte que foram denominadas como performance.

Por isso a intenção de trazer para essa intervenção objetos cortantes e tintas que produziam rasuras e que escorressem nos e pelos papéis, justamente por produzir outras fronteiras e o borramento de todas as questões, e movimentos que são pautados pelos criadores dos mapas. Esse borrar o mapa - que depois se transforma em rasura nas bandeiras - é o que me interessava na ação-performance da escrita, produzir borrões e ainda, com objetos afiados e cortantes, inserções dos corpos nos mapas.

Num primeiro momento da performance, a ação era com tinta, escrever no mapa, ocupando os espaços vazios e as fronteiras, os nomes dos artistas (Glauco Mattoso, Lacraia, Divina Valéria, etc) e de não-artistas (Dudu do Gonzaga) que, de alguma forma produzem ainda ou produziram ruídos e tensionamentos que poderiam ser pensados dentro das genealogias da performance.

Num segundo momento, com objetos cortantes, sobreposições com transparências, com objetos para estudos cartográfico (régua, compassos, esquadros, etc), e traçando com o dedo novas fronteiras, acrescenta-se movimentos e artistas atuais para esse olhar - o movimento da Guerrilha Artística, M.I.A (abreviação de Massive Illegal Arts, tag utilizada por um importante pixador de São Paulo, mas que condensa uma série de ações de retomadas que ele e um grupo de pessoas praticam atualmente), os ativismos em torno dos artistas que vivendo com HIV⁶⁰, e no audiovisual a organização

⁶⁰ Como referência indico o livro "Aids sem Capa: reflexões virais sobre um mundo pós-pandemia" (2022); e o livro organizado por Ramon Nunes Mello, "Tente entender o que tento dizer: poesia +

dos festivais interarte-visuais “Chorume”, que desde 2015, no Rio de Janeiro e em Niterói agitou a cena com produções escalafobéticas⁶¹.

Em outras partes do mapa tinham as indicações-inscritas-ricadas: NAVALHAS e RADICALIDADE. A primeira se referindo a uma série de produções que acredito, em minhas análises, ser um conglomerado de produções realizados por corpos dissidentes que cortam e produzem fissuras no espaço tempo, e a segunda, a Radicalidade, como característica primordial do fazer performance, fazer ação estético-política atual.

Esta performance durou cerca de 40 minutos, aconteceu em 2022, durante o processo de retomada do espaço público e coletivo após a Pandemia de Covid-19, e foi um disparador para pensar várias questões que posteriormente viriam a aparecer nas bandeiras.

O mapa, o local - espaço físico - em que estava realizando a performance, o evento em que acontecia a performance, as pessoas que assistiam e expectavam (BASBAUM, 2018), todas essas dimensões agem como organismos vivos em parceria nesse processo de criação-transcrição da performance, por isso, esse mapa já foi, não deixou de ser, mas já não é mais o único possível.



Figura 4. REmapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações I

hiv/aids” (2018). Destaco ainda toda atuação estético-política do grupo Loka de Efahvirez e Coletivo Contágio - este segundo que produziu recentemente em São Paulo uma peça baseada no livro “Ética Bixa” (2019) de Paco Vidarte.

⁶¹ Sobre esse trabalho e atuação do Chorume Arte, é válida a leitura do Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema, do Rafael Mendes, que foi um dos organizadores do Festival Chorume: “Festival de Chorume: Novas experiências sensoriais e reconfigurações espaciais através da reflexão do experimentalismo amador no audiovisual” (2019). Disponível em: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/229/211>, acesso em, 26/09/2024.



Figura 5. REmapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações I

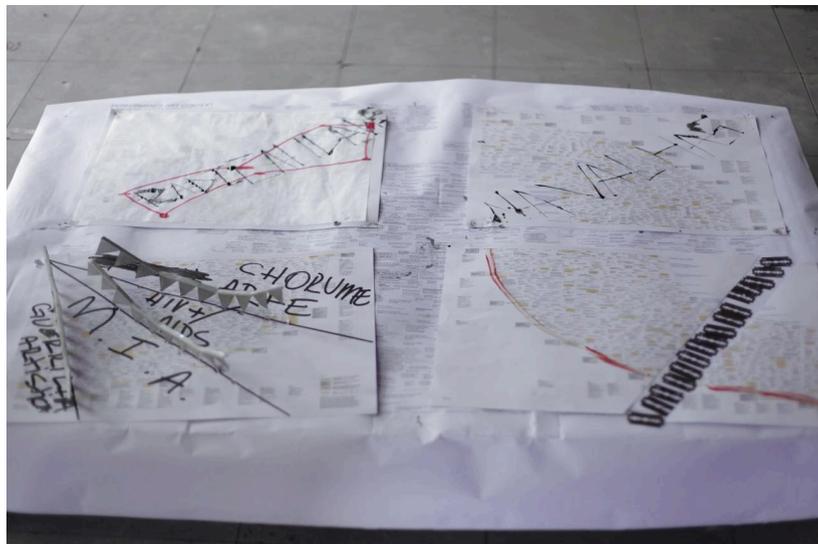


Figura 6. REmapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações II

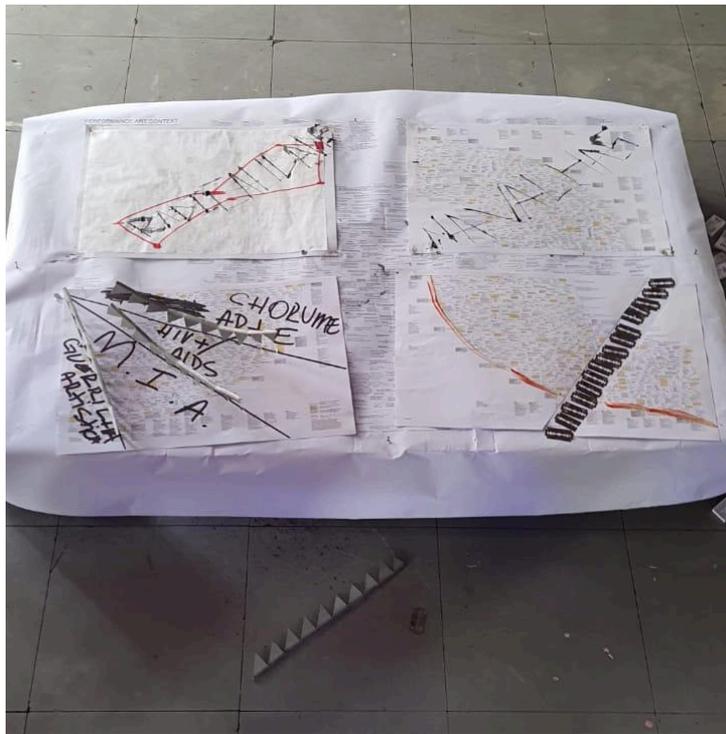


Figura 7. Remapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações II

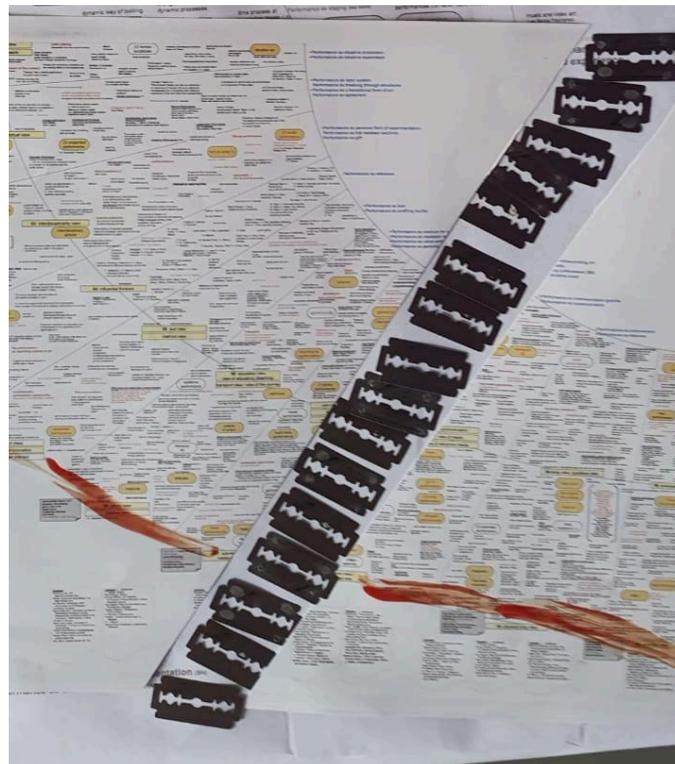


Figura 8. Remapas-CARTAS-CARTOGRAFIAS-constelações II

7. Conclusão. Um passo à frente e você não estará no mesmo lugar. ou, Uma terceira conclusão.

Terminei esse trabalho, com a mesma frase que iniciei a minha dissertação de mestrado (ALMEIDA, 2018). Viva Chico Science, que entendeu os movimentos infinitos com o seu projeto de manguetown - e toda

*
* *

Quando iniciei meus estudos no doutorado, o primeiro professor com quem tive aulas foi o Luiz Sérgio de Oliveira. Uma aula de seminários e apresentações de trabalhos e reflexões sobre questões decoloniais na arte. Em comum naquela aula uma pessoa me chamou muita a atenção, Walla Capelobo, curioso que nós havíamos nos conhecido há muitos anos atrás, por intermédio de Mariana, lá pelos anos 2015/2016.

Walla foi uma grande parceira em muitos momentos da empreitada de pesquisa de doutorado, ela no mestrado, eu no doutorado, nós duas juntas em parceria pela ampliação das diversidades e pelas presenças dissidentes no PPGCA.

Um dos resultados desse lindo encontro que tivemos foi uma parceria, que surgiu de um convite do Luiz Sérgio de Oliveira, para realizarmos uma edição de Dossiê Temático na Revista Poiesis, que em 2022, ele ocupava o lugar de editor chefe do periódico. Aceitamos de pronto e, naquele mesmo ano, começamos as articulações. Uma certeza que tínhamos era de produzir um dossiê apenas com pessoas dissidentes escrevendo os seus artigos, trabalhos, ensaios visuais, textos, ensaios, etc.

Durante longas reuniões fizemos extensas listas de artistas, pesquisadores e qualquer outra pessoa que pudesse colaborar com as formulações desse trabalho, que apesar de ser organizado por mim e Walla, estava longe de ser o nosso trabalho.

Com isso surge “TRANSmissão: imaginários radicais trans” (ALMEIDA; CAPELOBO, 2022) - uma coleção de textos que, em certa medida, busca até hoje, traçar um espaço de imaginário sobre as produções artísticas e

especulativas a partir do pensamento dissidente⁶², feito, articulado, pensado, organizado e tensionado por pessoas dissidentes.

Essa produção, que exigiu mais de seis meses de trabalho, resulta hoje, na finalização deste trabalho de doutoramento, como uma sessão para imaginar, hackear e enrabar Renato Cohen - ele na figura do teórico da performance, pelos incipientes trabalhos referente a arte da performance, como foi apresentado já neste trabalho -, no intuito, de como ele, traçar um caminho que possa, pelos estudos de caso, mostrar brevemente as possíveis raízes da performance dissidentes estéticas, que levaram tanto ao Dossiê que organizamos, quanto as práticas de performance que são acionadas hoje.

Por isso, a ideia é justamente a continuidade da pesquisa, e como continuidade utilizo dois disparadores e ferramentas funcionais descritos por Camila Bastos Bacellar (2019), para construir outras estruturas enradoras de performance, a ideia de Sismografar a performance, como um processo de entender como os solos das artes se movem, produzindo ruídos, choques e criando vulcões-performances que mostrem, aos olhos, os abalos sísmicos, que podem se dar no corpo, no ambiente (paisagem / histórico irruptivos da arte). Essa sismografia, nas próprias palavras da pesquisadora, se aproxima do evento geográfico-geológico pela seguinte forma,

Com a arte da performance se dá algo parecido. Não maioria das vezes o processo é vagaroso e invisível, não percebemos ou não sentimos de imediato como (ou se) uma performance nos abala, nos afeta ou nos transforma. Outras vezes, por estarmos talvez na beira do acúmulo de tensões existentes há tempos, sentimos ou percebemos muito nitidamente como, onde e porque uma performance nos abala. Como quando o abalo sísmico da terra é de magnitude tão expressiva que altera radicalmente não só o interior mas também o exterior, transformando e afetando a superfície, o clima e alterando radicalmente a paisagem. (BACELLAR, 2019, p. 2015)

Com essa transformação dos terrenos outros movimentos são gerados individualmente, nas percepções que se dão pelo corpo de quem analisa o território, terreno, e os campos da performance. Por isso, Camila acrescenta a sua escrita e pesquisa, esse campo <<individual>> de pensar os trabalhos que provocam movências, e assim, como/e a importância de convocar trabalhos

⁶² Nesta edição, o dossiê contou com a colaboração dos seguintes artistas/pesquisadores: Diamba da Silva, Ana Mogli Saura, Loren Minzú, T. Angel, Thigresa Almeida, Tiago Manguebixa, Miro Spinelli, JessiEkê de Lundu e Isadora Ravena.

que provoquem essas sismografias que “fazem minhas moléculas se moverem em direções por vezes ainda desconhecidas. Que estimulam a questionar-me a mim mesma e o lugar que ocupo no mundo” (p. 217).

E o segundo olhar de contato, para a produção dessa breve inconclusão, é a ideia de aquivaÇÃO (p. 218), do corpo que carrega a memória, a história e a possibilidade de re-contar (e o contar como ato político - que vem desde o preceito da ideia de Fabulação e re-fabular como ato político), pelo corpo coletivo e pelo espaço coletivo, que se é produzido em performance, que muito pontualmente Jorge Vasconcellos coloca como Fabulações Políticas - refabulando sobre o que seria essa dimensão, diz,

O ponto central é que a fabulação não se confunde com imaginação, pois, a fabulação é necessariamente coletiva, enquanto a imaginação, por sua vez, é da instância do sujeito. Assim, não se trata de convocar uma imaginação, política que nos falte. Trata-se antes de tudo de perceber e afirmar as forças fabulatórias que já estão em jogo. A fabulação é, justamente, uma singular invenção coletiva de um povo que enuncia e pratica formas outras de invadir e ocupar o mundo. (VASCONCELLOS, 2024, p. 121)

Fabulação da história que está sendo ficcionada, friccionada e refabulada, para produzir as memórias do futuro, novos mundo, e ai, articulado por Mariana Pimentel (2024), a autora coloca e potencialidade da Fabulação,

Encontrar a função fabuladora é reencontrar o elo entre a vida e a ficção. É fazer ver a realidade da ficção, é fazer ver que a sua potência falsificadora é antes de tudo uma potência criadora de mundos, de mundos habitáveis e visíveis. Portanto o que é afirmado não é a verdade da ficção, mas a sua realidade falsificadora. (PIMENTEL, 2024, p. 112-113).

Por isso, para pensar essas ações e enrabações todas, pensemos em ações e articulações de performance que busquem e instauram as questões apresentadas pela característica da Fabulação.

7.1. Estimulando a Memória, o Arquivo e o Repertório

Sem ordem. Sem lacre. Sem fechar. Aberto ao que vem por aí. Entendendo que não é possível finalizar qualquer tipo de escrita com tudo que se criou até aqui, produzindo memórias sobre, arquivos e colocando os repertórios que tenho tanto fisicamente - a partir dos materiais visuais, sonoros,

registros, e outros -, e arquivos em memórias computacionais, sigamos sem ordem cronológico, para quem vem:

*
* *

- Em 1989 Hudinilson Jr cria a série “Posições Amorosas” onde realiza fotocópias do seu corpo - Solange Tô Aberta, projeto de Pedra Costa, a partir de 2005 passa a produzir sonoridades e aparições com shows e intervenções - em 2010, no salão de artes de natal, Pedra Costa tira do anus um rosário durante a performance selecionada para a mostra daquele ano - nos anos de 2010, 2011, 2012, T. Angel com um grupo de outros artistas de Body Art se suspendem em viradas culturais no centro de São Paulo - a partir de 2015/2016 surge o coletivo/cooperativa de artistas trans e travestis Fudida Silk - em 2024 o Imaginários Urbanos produz um festival de performance em Fortaleza onde Uyra performa “Ponto final. Ponto Seguido” - em 2023, produz-se em Belém, no Pará, com curadoria de Eduardo Bruno e Waldírio Castro a exposição “Degenerado Tibira” - em 1938 Madame Satã desfila com o bloco Caçadores de Veados pela Lapa com a fantasia Morcego Prateado - a casa24, espaço de arte, performance e ações estético-políticas começa a receber artistas e eventos - em 2015 o Coletivo Seus Putos faz a performance Gentrificando, no Boulevard Olímpico do Rio de Janeiro - desde 2020 a artista Tertuliana Lustosa pública o cordel “Ser Trans(sertaneja)” - em 2016 faz-se no Rio de Janeiro o festival-fórum Bem Me Cuir - em 2016 Indianarae Siqueira funda com outros ativistas a CasaNem e o Cursinho PreparaNem - em 2019, Bruna Kury lança uma mídia em DVD com uma série de produções Pós-Pornográficas de corpos dissidentes - em 2016, Katrina Errática faz uma aparição na CasaNem, “eu sou passiva ma meto bala” - 2013/2015 Elthon Panamby performa “A Sagração de Urubutsin” - em 2024 a Ocupação Ouvidor63 articula o Festival de Artes Circenses Trans - desde 2013 o Bloco Livre Reciclato saí pelas Ruas do Centro do Rio de Janeiro - no Festival [Perfor] de 2015, o artista Thiago Manguebixa, executa uma performance em que come fatinha e bebe água durante 3h - em 1978 o grupo Os Almondugas lança o disco “Circo de Marionetes” com a música Androginismo - em 1972, Hélio Oiticica, grava “Agrippina é Roma Manhattan” - de 1972 a 1976, o grupo

Dzi Croquettes realizou uma diversidade de ações e apresentações - desde 2014, Rafael BQueer produz uma série de performances e fotoperformances, dentre elas a série "Alice e o chá através do espelho" - as Themônias produz práticas ligadas à montagem na região norte (Amazonia) - o coletivo Fudida Silk atua na prática de estamparia queer e dissidente, desde 2013, produzindo pnos, bandeiras, roupas, etc - o Coletivo Tem Sentimento, desde o desmanche do programa De Braços Abertos, acolhe e atua na região da cracolândia produzindo ações com corpos trans, travestis, mulheres e profissionais do sexo - o Slam Marginália, que ocupa as ruas de São Paulo, desde 2018, produz a partir de ações da poesia falada, performances de pessoas trans, travestis, não binárias, boycetas, etc - as Irmãs Brasil, atuam no cenário da performance, e em 2021 produziram a performance no MAM-RJ, "Práticas da Invasão" - as Irmãs de Pau, formam uma dupla musical, que atua na cena da música desde 2019 - Miro Spinelli em 2015, na UFBA, apresenta mais uma ação da série de performances "Gordura Trans / Gordura Saturada" - em 2016, Linn da Quebrada lança o clipe "Enviadescer" - no Festival POC em Fortaleza, foram apresentados uma série de performances de artistas dissidentes: Levi Banida, "O mar não é binário #1 Triatlas"; Sy Gomes, "Plantas de casa vinte vinte"; Aires, "Gazela"; Elicia Maria, "Via-Trava"; Henrique Gonzaga, "Cacos" - em 1983, edita-se a Revista Escracho, de arte pornô - Glauco Mattoso, passa a editar os Jornais Dobrabil em 1977 - em 1984, Eduardo Kac lança Antologia - em 2018, Bela Tozoni, lança o livro de fotoperforances "LACRAÇÃO" - 1999 Vera Verão lança sua autobiografia "Babados e Bofes" - em 2017, a editora Cactus, lança um fotolivro- resposta aos ataques e censuras à artistas dissidentes do Brasil - 2013, a Galeria Portinari, da UERJ, recebe a exposição "Camp: arte e diferença", de curadoria do Marcelo Campos -

ad. infinitum

28 de Maio, Coletivo (Jorge VASCONCELLOS e Mariana PIMENTEL). *O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)*. **Revista Vazante**, nº 1. PPGARTES/UFC, 2017.

ACÁCIO, Linga; MOGLI, Ana S.; SOSA; Jesus L. **Regeneración**. São Paulo: FERALIVRE, 2024.

AGRA, Lucio. O que chamamos performance? in. **Conceição**, v.1, n. 1, pp. 75-85, jul/dez 2012.

ALICE, Tania. **Manual para performers e não performers**: 21 ações artísticas para produzir felicidade. Rio de Janeiro: Multifoco, 2020.

ALMEIDA, Thigresa. Caminhos da pesquisaperformance:: notas para uma metodologia indisciplinada. **Revista Trilhos**, Santo Amaro, Bahia, v. 2, n. 1, p. 153-165, 2021. Disponível em: <https://revistatrilhos.com/home/index.php/trilhos/article/view/34>. Acesso em: 26 nov. 2021.

ALMEIDA, Thigresa. **NA-VA-LHAS**: ruídos e (ex)tetik indisciplinadas. 2018. 108f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

ALMEIDA, Thigresa. Ruídos em performance: dissidências, navalhas e fissuras. **IAÇA: artes da cena**, Belém, Pará, v. 4, n. 1, p. 79-91. Disponível em:

<https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/article/view/6148/pdf>, acesso em 30 nov. 2021

ALMEIDA, Thigresa; CAPELOBO, Walla (org). TRANSMissão: imaginários radicais trans. **Revista Poiésis**, Niteroi, Rio de Janeiro, v. 23, n. 40.

ALTMAYER, Guilherme. De tropicamp a tropicuir: escrita das histórias da arte, sexo e gênero dissidentes. **Revista Palíndromo**, Florianópolis, Santa Catarina, v. 14, n. 34, p. 58-77. Disponível: file:///C:/Users/Luis/Downloads/luanaw,+03-Alt Mayer-Artigo.pdf, acesso em: 25 set. 2024.

ALTMAYER, Guilherme. Tropicuir. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 1, n° 28, p. 152-171. Disponível em: file:///C:/Users/Luis/Downloads/danicavalcante,+25875-81927-1-CE.pdf, acesso em: 25 set. 2024.

ALVAREZ, Constanza Castillo. A corpa lésbica gorda. In. **JORNAL de Borda**, São Paulo: 2021.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands / la frontera: la nueva mestiza**. Madrid: Capitán Swing, 2016.

AQUINO, Fernando; Medeiros, Maria Beatriz (org). **Corpos Informáticos: performance, corpo, política**. Brasília: Editora UNB, 2011.

ARRIOLA, Aimar. Revolução Queratina (Manifesto). In: LÓPEZ, M.A. (Org.). Alianças de Corpos Vulneráveis: Feminismos, ativismo bicha e cultura visual (Cadernos Sesc_Videobrasil 11). Trad.: Fernanda Nogueira. São Paulo, SP: Edições Sesc, 2015. p. 71-81.

AUSTIN, John L. **Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones**. Barcelona: Paidós Studio, 1962.

BACELLAR, Camila Bastos. **Para habitar o corpo encruzilhada**. 2019. 380 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In.MOURA, Rodrigo (org). **Políticas institucionais, práticas curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2015.

BASBAUM, Ricardo. Bioconceitualismo: exercícios, aproximações e zonas de contato. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 1, n. 32, pp. 231-241

BASBAUM, Ricardo. **Diagrams, 1994-Ongoing**. Berlin, Errant Bodies, 2017.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do Artista-etc**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013

BASH BACK! Ultraviolência queer. São Paulo: n-1, 2020.

- BATAILLE, George. **História do olho**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- BECHELANY, Camila; PEDROSA, Adriana. **Histórias da Sexualidade**: catálogo. São Paulo: MASP, 2017.
- BEREINSTEIN, Paola J. **Estética da ginga**: as arquiteturas da favela através da obra de Hélio Oiticica. Santo André: Casa da Palavra, 2001.
- BEREINSTEIN, Paola J. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.
- BEY, Hakim. **Caos**: Terrorismos poéticos e outros crimes exemplares. São Paulo: Conrad, 2003
- BEY, Hakim. **Imediatismo**. Rio de Janeiro: Editora Cozinha Experimental, 2019.
- BEY, Hakim. **TAZ - Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Veneta, 2018.
- BITTENCOURT, Felipe. **Performance diária**. São Paulo: nVersos, 2012.
- BONA, Dênetém T. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BOROVIK, Samira. **KA**: performance e xamanismo na obra de Renato Cohen. São Paulo: Fapesp, 2014.
- BOURCIER, Sam. **Queer Zones**. São Paulo: Crocodilo e N-1 Edições, 2022.
- BRUNO; Eduardo; VALDÊNIA, Maria. **O que é performance**: 31 programas performáticos para confundir a pergunta. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2021.
- CAETANO, Marcio; et.al. **História do movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda Editorial, 2018.
- CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CAGE, John. **Silêncio**. São Paulo: Cobogó: Rio de Janeiro, 2019.
- CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos visuais**: corpos eróticos e metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Minas Gerais: UFMG, 2014.

- CARVALHAES, Ana G. **Persona Performática**: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado**. São Paulo: Ubu, 2020.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COUTINHO, Liliana. Do que falamos quando falamos performance, in, **MARTE N°3**. Lisboa, Associação dos Estudantes de Belas Artes, 2008.
- CRITICAL Art Ensemble. **Distúrbio Eletrônico**. São Paulo: Conrad, 2001.
- CRITICAL Art Ensemble. **Quando o pensamento se torna crime**. In. BRADLEY, Will; ESCHE, Charles; MESQUITA, Andre. Arte e ativismo: antologia. São Paulo: MASP, 2021.
- CULP, Andrew. **Dark Deleuze**: pela morte deste mundo. São Paulo: Glac Edições, 2020.
- D'ALVA, Roberta E. **O teatro hip-hop**: a performance poética do Ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DOMINGUEZ, Ricardo. **Desobediência Civil Electrónica (DCE)**: inventando el futuro del ativismo en línea antes y después del 11 septiembre. Cidade do México: Centro de Cultura Digital, 2020.
- DUARTE, Murilo C. C. **Filosofia black bloc**. São Paulo: Circuito, 2020.
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do Lume**, Campinas, São Paulo, n° 4, p. 1-11, 2013. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7957711/mod_resource/content/1/FABI%CC%83O%2C%20Eleonora.%20Programa%20Performativo.pdf. Acesso em: 09/09/2024
- FERNANDES, Babio; et.al (org). Aids sem Capa: reflexões virais sobre um mundo pós pandemia. Salvador: Devires, 2022.
- FERREIRA, Jerusa P. **Cultura das Bordas**: edição, comunicação, leitura. Cotia: Ateliê, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1, 2013.

FREY, Teles; MATA, Paulo A. **Evocações da Arte Performática (2010-2013)**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

FUENTES, Marcela A. **Activismos tecnopolíticos**: constelaciones de performance. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.

DUARTE, Murilo C. C. **Filosofia black bloc**. São Paulo: Circuito, 2020.

GÓMEZ, Pedro P. (org.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial II**. Buenos Aires: Del signo, 2014.

GREEN, James N.; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidade**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUfscar, 2021.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petropolis: Vozes, 2013.

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

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Pernambuco: Cepe, 2020.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridades subjetivas. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras, desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

JORDAN, Tim. **Activism!** Direct action, hacktivism and the future of society. Londres: Foci, 2002.

JORNAL de Borda 09. São Paulo: 2020.

JORNAL de Borda 10. São Paulo: 2021.

LEAL, abigail Campos. **Ex/orbitâncias**: os caminhos da deserção de gênero. São Paulo: Glac Edições, 2021.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. São Paulo: Vozes, 2013.

MAIOR, Paulo S.; QUINALHA, Renan. **Novas fronteiras das histórias LGBTI+ no Brasil**. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

MANGUEBIXA, Tiago. **Contribuições para um debate não cidadão**. Barbalha, edição de autoria, 2021.

MATAHA(CKER)ARI, Domitila D. M. Identidade hacker: TXT1. In. **Grelo duro**: faca na bota. Sue Nhamandu (org.). São Paulo: Córrego, 2018. p. 319-336.

MELLO, Ramon N (org). **Tente entender o que tento dizer**: poesia + hiv/aids. São Paulo: Bazar do Tempo, 2018.

MELIM, Regina(org). **Hay en portugués?** Porto Alegre: Par(ent)esis, 2013.

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

MENDES, Rafael. **Festival de Chorume**: novas experiências sensoriais e reconfigurações espaciais através da reflexão do experimentalismo amador no audiovisual. 63f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema) - Universidade Federal Fluminense, Niteroi, Rio de Janeiro, 2019

MUÑOZ, José E. **Desidentifications**: queer of colos and the performance politics. Mineápolis: Univ. Of Minnesota, 2013.

OBRIST, Hans-Ulrich. **140 Artists' ideas for Planet Earth**. Londres: Penguin Books, 2021.

ONO, Yoko. **Grapefruit**. Nova Iorque: S & S Classic Edition, 2010.

ONO, Yoko. **Acorn**. São Paulo: Bateia, 2014.

Orgulho e resistências: LGBT na ditadura / curadoria e textos de Julia Gumieri, Leonardo Arouca, Renan Quinalha. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2020.

PAIS, Ana (org). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PIMENTEL, Mariana; VASCONCELOS, Jorge. **Coletivo 28 de Maio** - Arte e lutas minoritárias. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2023.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POESIA CONCRE.TA: o projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.

PRECIADO, Paul. **Dysphoria Mundi**. Barcelona: Editora Anagrama, 2022.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1, 2017.

PRECIADO. **Pornotopia**: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia. São Paulo: n-1 2020.

PRECIADO. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1, 2018.

PRECIADO **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PRECIADO. **Yo soy el monstruo que os habla**: informe para una academia de psicoanalistas. Barcelona: Editorial Anagrama, 2020.

PRIGOGINE, Ilya. **As leis do caos**. São Paulo: Unesp, 2002

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes**: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

QUINALHA, Renan. **Movimento LGBTI+**: uma breve história do século XIX aos nossos dias. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2022.

REVISTA MIRA. **Luta, ocupação y arte** - Revista de Arte Urbana. São Paulo, 2022.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia Zumbi**. Lisboa: Oca Editorial, 2021.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé?. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOARES, Thiago. **A modificação corporal no Brasil - 1980-1990**. Curitiba: Editora CRV, 2015.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: escritos. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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

TOLOKONNIKOVA, Nadya. **Um guia Pussy Riot para o ativismo**. São Paulo: Ubu, 2019.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010.

VARELLA, Adriana (black). Rachaduras nas paisagens civilizadas. In. **JORNAL de Borda**, São Paulo, 2020.

VIDARTE, Paco. **Ética Bixa**: proclamações libertárias para uma militância lgbtq. São Paulo: N-1, 2019.

VNS Matrix. **Manifesto da puta mutante**. 1996.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

WISNIK, José M. **O som e o sentido**: outra história sobre as músicas. Companhia das Letras: São Paulo, 1989.

WILSON, Peter L. **Utopias piratas**: Mouros, hereges e renegados. São Paulo: Conrad, 2001.