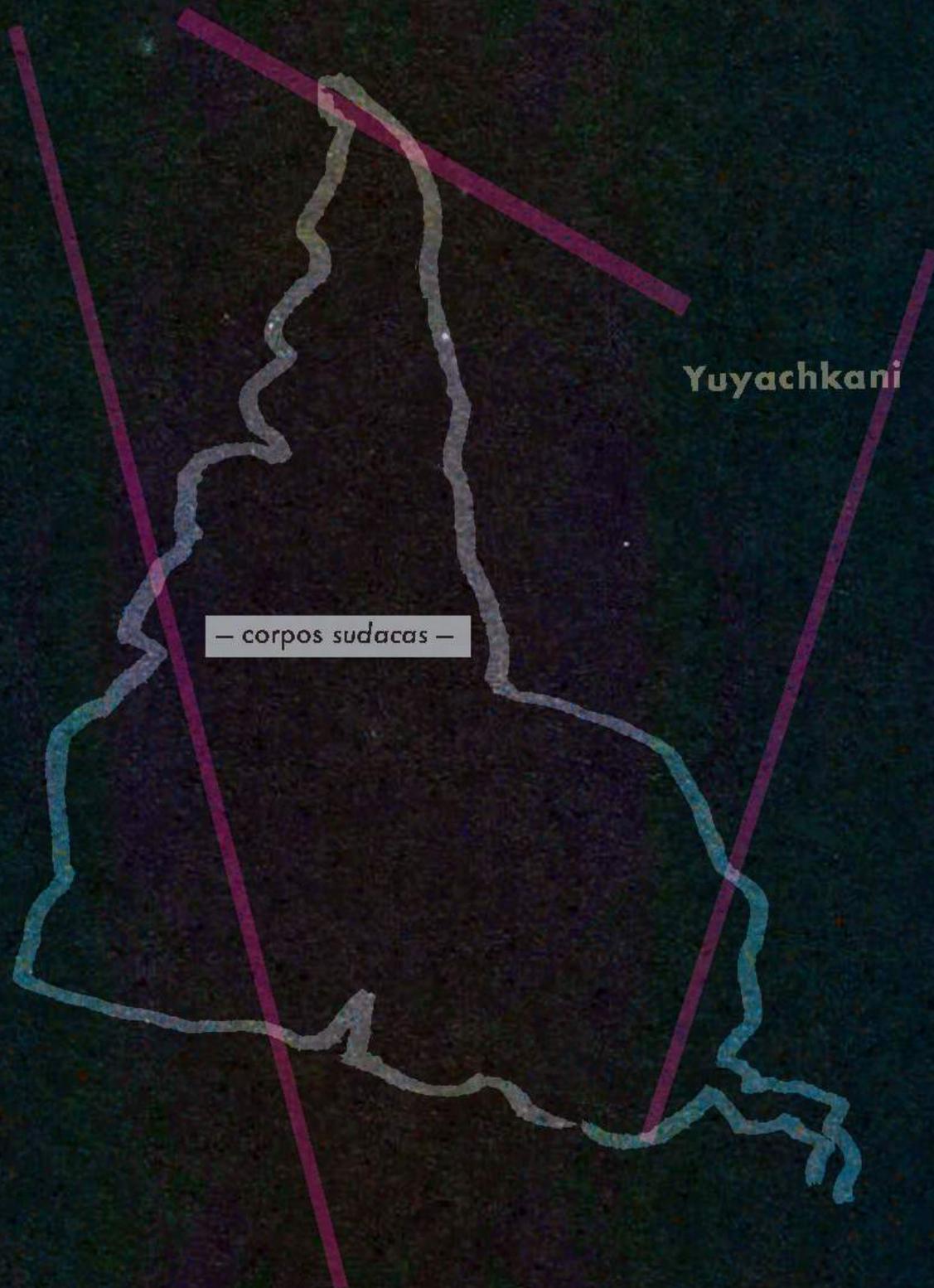


Las Yeguas del Apocalipsis



Yuyachkani

- corpus sudacas -

Oficina Multimédia

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Fabício Trindade Pereira

Fabício Trindade Pereira

Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimédia e Yuyachkani
— corpos *sudacas* —

Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimédia e Yuyachkani
— corpos *sudacas* —

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena.
Orientador: Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro

Belo Horizonte - MG, 2023

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.098
P436y
2023

Pereira, Fabrício Trindade, 1988-
Las Yeguas Del Apocalipsis, Oficina Multimédia e Yuyachkani
[manuscrito] : corpos sudacas / Fabrício Trindade Pereira. – 2023.
432 p. : il.

Orientadora: Mônica Medeiros Ribeiro.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Las Yeguas del Apocalipsis (Grupo de teatro) – Teses. 2. Oficina
Multimédia (Grupo de teatro) – Teses. 3. Yuyachkani (Grupo de teatro)
– Teses. 4. Teatro – América Latina – História – 1960-1970 – Teses. I.
Ribeiro, Mônica, 1970- II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **FABRICIO TRINDADE PEREIRA** -
Número de Registro - **2018664365**.

Título: “**Las yeguas del Apocalipsis, Oficcina Multimédia e Yuyachkani — corpos sudacas —**”

Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa – Titular – UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – Titular – UFMG

Prof. Dr. Eder Rodrigues da Silva – Titular – UFSB

Profa. Dra. Carla Dameane Pereira de Souza – Titular – UFBA

Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 2023.

 logotipo Documento assinado eletronicamente por **Monica Medeiros Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 10/03/2023, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 logotipo Documento assinado eletronicamente por **Carla Dameane Pereira de Souza, Usuária Externa**, em 20/03/2023, às 19:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 logotipo Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 21/03/2023, às 10:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 logotipo Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 21/03/2023, às 19:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 logotipo Documento assinado eletronicamente por **Éder Rodrigues da Silva, Usuário Externo**, em 30/03/2023, às 14:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 logotipo Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 31/03/2023, às 09:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 QRCode Assinatura A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2112269** e o código CRC **6259877F**.

Para Rafa, Maria,
Davis, Letícia e Lívia.
Dedico a vocês que compartilham
comigo a poesia da vida cotidiana.

AGRADECIMENTOS

Agradecer todos os dias. Agradecer a experiência do cotidiano. Agradecer e ser companhia. Agradeço ao meus amores, Rafa, Davis, Aparecida, Livia, Claudinei, Letícia, Pilar, Catarina, Salê, Céu, Luna e Bolt. Aos meus avós, Abel, Ercy, José e Nedina e aos meus padrinhos, Genilton e Maria. À minha tia Márcia e aos meus primos Bia e Saulo. À Miriam, Edson, Bia, Elisa, Tati, Gabriela, Mateus, Felipe e Leo. Aos meus tios, tias, primos, primas e a toda minha família. À Mãe Sônia, Tia Té e a todas irmãs e irmãos. Aos mestres-artistas Ana Correa, Ione de Medeiros, Miguel Rubio, Panchita Casas e Pedro Lemebel. A todos os integrantes do Grupo Cultural Yuyachkani e do Grupo Oficina Multimídia. À Estevão Machado, Henrique Torres Mourão, Jonnatha Horta Fortes, Paulo Santos. À minhas amiga-mestre, Elisa Santana. À Maria Fernanda Moreira. Aos integrantes da banca de avaliação deste trabalho, professoras e professores, Carla Dameane, Éder Rodrigues, Fernando Mencarelli, Júlia Guimarães, Marcos Alexandre e Sara Rojo. À Capes e ao Programa de Excelência Acadêmica. Aos meus irmãos de vida que me acompanham Aline Garcia, Altemar Monteiro, Ana Julia Marko, Ava Rezende, Carla Conradi, Cemalia Papini, Clara Fadel, Cristiane Barbalho, Dani Chico, Didi Vilela, Elaine Gonçalves, Fábio Guimarães, Fernanda Rodrigues, Flávia Bento, Flávia Debique, Flor Bevacqua, Gabriela Freitas, Gabriella Paredes, Haydée Silva, Ian Habib, Ibi Monte, Isadora Rodrigues, Jefferson Góes, João Cardoso, José Alberto In Concert, Juhlia Santos, Júlia Casseb, Juliana Ferreira, Lidiane Xavier, Lúcio Honorato, Luiz Morando, Luiza Cassano, Maria Angélica Augusto, Maria Clara Lemos, Marina Barros, Marina Viana, Marina Arthuzzi, Mateus Papini, Maurício Tizumba, Milagros Obando, Morgana Marla, Rogério Lopes, Ronária Andrade, Sabrina Pereira, Sinval Espírito Santo, Socorro Naveda, Tamira Mantovani, Tarcísio dos Santos Ramos, Tatá Santana, Tereza Bruzzi, Thiago Garcia, Vânia Silvério, Verona Segatini, Victor Hugo Robles, Vinícius de Souza. Aos alunos, professores e funcionários do Teatro Universitário/UFMG, do Cefet/MG e do SESI/MG, Pará de Minas, Hamleto Manavacca e Dom Bosco. Ao Mayombe Grupo de Teatro e à GIRA. À minha mestre-companhia, Mônica Ribeiro. Àqueles que me acompanham em memória, em espírito, em afeto e que me comovem a seguir.

EPÍGRAFE I

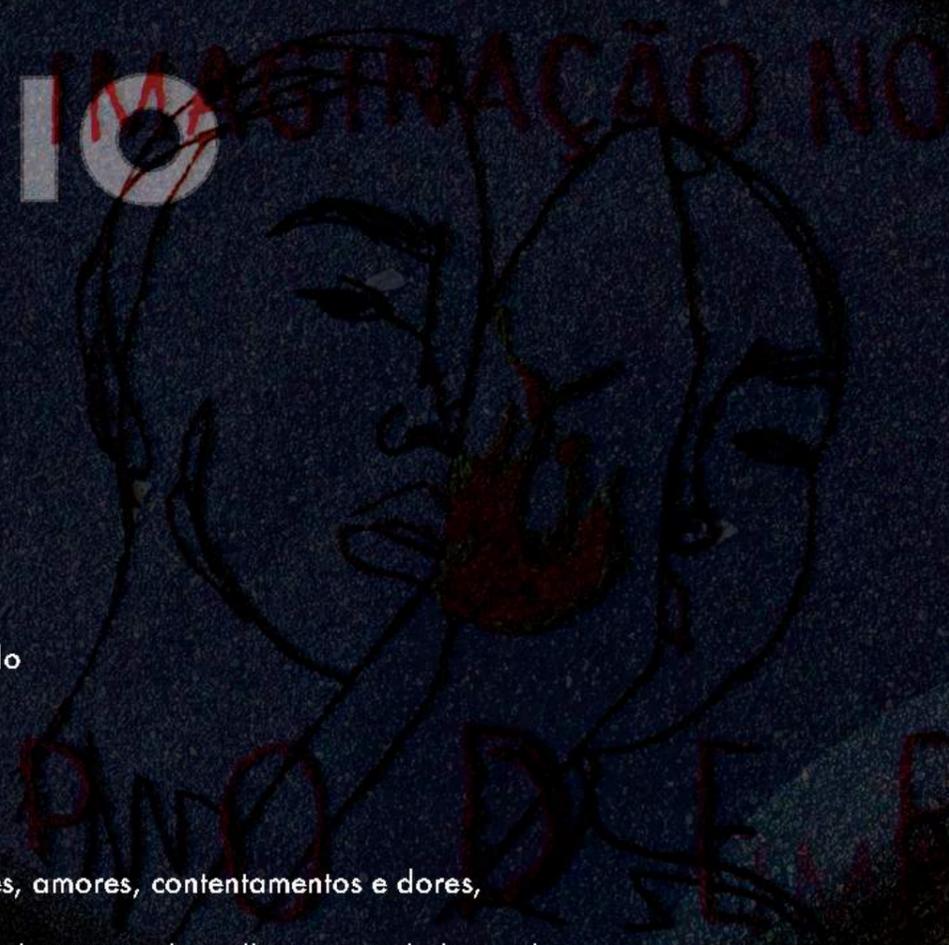


assassinar
vislumbre
de herói,
desviar
olhos,
fundir
ao tato.
Sabor em
com ta to
fruta
pa la to
Desexperimentar,
arrancar peles, carne no
mundo: ler textura, densidade,
peso, temperatura, matéria de palavras
imagens arcuirtexturas de sentidos.

EPÍGRAFE II

PRELÚDIO

IMAGINAÇÃO NO



Letra encostada

palavra-filamento

desenrola

tempo-existir. Você

se movelendo

desenrola, eu

dias, horas, minutos,

felicidades, amores, contentamentos e dores,

nas costas braços punhos olhos peitos dedos e alma.

Ela, a Alma

Se é, que ela existe e, que ela seja o que dizem, está aqui,

também. E mais, mais, mais, mais. Muitas demais!

Com suas crenças, práticas e elaborações.

Se é tão necessária uma razão,

para esse vasto e diverso

envolvimento, eu digo que é porque VI DA É MULTIPLICIDADE.

RESSOA.

se vem

sabe

nem se

do que

LÍNGUA

que diante

língua que arde o que aí está,

Cantemos em língua de mundos-feito-nós,

RESUMO

Las yeguas del apocalipsis, Oficcina Multimédia e Yuyachkani — corpos sudacas — se compõe de criações artísticas que insurgem, em contexto e complexidade, pelo espaço-tempo em território sudaca sob ditaduras militares nas décadas de 60 e 70 do século XX. Como as elaborações artísticas sudacas contemporâneas, sob a perspectiva transversal do corpo enquanto materialidade da existência, inserem-se, atualizam e subvertem seus contextos sociais e históricos? É possível reconhecer, nesses modos de se fazer, elementos que configuram uma arte, realizada desde as emergências de seus territórios, disponível à insurgência de outras possibilidades miradas ao porvir? As obras artísticas criadas e elaboradas por Pedro Lemebel e Francisco Casas, do duo *Las Yeguas del Apocalipsis* (1987-1997), de Santiago/Chile, por Ione de Medeiros, do Grupo *Oficcina Multimédia* (1977), de Belo Horizonte/Brasil, e por Ana Correa, do Grupo Cultural *Yuyachkani* (1971), de Lima/Peru acompanham, são referenciadas e habitam esta travessia reflexiva.

Palavras-chave: *Las Yeguas del Apocalipsis*; *Oficcina Multimédia*; *Yuyachkani*; teatro latino-americano; corpo; política.

RESUMEN

Las yeguas del apocalipsis, Oficina Multimédia e Yuyachkani — cuerpos sudacas — se compone de creaciones artísticas que se elevan, en contexto y complejidad, a través del espacio-tiempo en el territorio sudaca bajo las dictaduras militares de los años 60 y 70 del siglo XX. ¿Cómo las elaboraciones artísticas sudacas contemporáneas, desde la perspectiva transversal del cuerpo como materialidad de la existencia, se insertan, actualizan y subvierten sus contextos sociales e históricos? ¿Es posible reconocer, en estos modos de hacer, elementos que configuran un arte, puesto desde sus territorios, a disposición de la insurgencia de otras posibilidades por venir? Las obras artísticas creadas y elaboradas por Pedro Lemebel y Francisco Casas, del dúo *Las Yeguas del Apocalipsis* (1987-1997), de Santiago/Chile, por Ione de Medeiros, del Grupo *Oficina Multimédia* (1977), de Belo Horizonte/Brasil, y de Ana Correa, del Grupo Cultural *Yuyachkani* (1971), de Lima/Perú acompañan, son referenciadas y habitan este cruce reflexivo.

Palabras clave: *Las Yeguas del Apocalipsis*; *Oficina Multimédia*; *Yuyachkani*; teatro latinoamericano; cuerpo; política.

ABSTRACT

Las yeguas del apocalipsis, Oficcina Multimédia e Yuyachkani — sudacas bodies — is composed of artistic creations that rise, in context and complexity, through space-time in sudaca territory under military dictatorships in the 60s and 70s of the 20th century. How do contemporary sudacas artistic elaborations, from the transversal perspective of the body as the materiality of existence, insert themselves, update and subvert their social and historical contexts? Is it possible to recognize, in these ways of production, elements that configure an art, made since the emergence of their territories, available to the insurgency of other possibilities aimed at the future? The artistic works created and elaborated by Pedro Lemebel and Francisco Casas, from the duo Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1997), from Santiago/Chile, by Ione de Medeiros, from the Grupo Oficcina Multimédia (1977), from Belo Horizonte/Brazil, and by Ana Correa, from the Yuyachkani Cultural Group (1971), from Lima/Peru, are partners, references and inhabit this reflective crossing.

Keywords: Las Yeguas del Apocalipsis; Oficcina Multimédia; Yuyachkani; latin american theater; body; politics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Colagem digital Corpos Sudacas, 2022.	1	Figura 30 — Fotografia Refundação da Universidade do Chile I, 1989.	84
Figura 2 — Poema visual Palavratéria, 2020.	4	Figura 31 — Fotografia Refundação da Universidade do Chile II, 1989.	87
Figura 3 — Poema visual Prelúdio, 2021.	10-11	Figura 32 — Colagem digital Esse cavalo é éguas, 2022.	89
Figura 4 — Desenho digital América Revés, 2022.	16	Figura 33 — Colagem digital GolDiva I, 2022.	90
Figura 5 — Desenho Tornar-se constelação breu I, 2022.	20	Figura 34 — Desenho digital GolDiva II, 2021.	91
Figura 6 — Colagem digital Pela inversão da invasão, 2021.	24-25	Figura 35 — Colagem digital Refundação da Universidade do Chile, 2022.	98-99
Figura 7 — Colagem digital de Intervenção Urbana, 2021.	26-27	Figura 36 — Colagem digital Ações de Arte com escândalo, 2022.	103
Figura 8 — Desenho Aquele-eu-corpo-nós, 2022.	28-29	Figura 37 — Colagem digital Memória é fogo! II, 2021.	104-105
Figura 9 — Desenho Tornar-se constelação breu II, 2022.	32-33	Figura 38 — Colagem digital Destituir, 2022.	106-107
Figura 10 — Colagem digital Imensidão de céu escuro, 2022.	34-35	Figura 39 — Fotografia <i>Ay, Sudamérica!</i> , 1985.	112-113
Figura 11 — Bordado digitalizado Trama-gosto, 2020.	38-39	Figura 40 — Colagem digital <i>Las palomas</i> , 2022.	114-115
Figura 12 — Desenho Corpo ao chão, 2022.	44	Figura 41 — Fotografia Antúrios, 2020. Duas páginas	119-120
Figura 13 — Colagem digital <i>Los maricas</i> violentados, 2022.	45	Figura 42 — Colagem digital sobre fotografia e desenhos Capucha de Bicha, 2021.	121
Figura 14 — Colagem digital Há cadáveres! I, 2022.	46	Figura 43 — Frames de vídeo Os assassinos têm casa, 2021.	122-123
Figura 15 — Colagem digital Há cadáveres! II, 2022.	47	Figura 44 — Desenho Esse cavalo é égua!, 2022.	124-125
Figura 16 — Colagem digital Memória é fogo! I, 2022.	49	Figura 45 — Poesia concreta CorposHistória, 2022.	131
Figura 17 — Colagem digital Oração pelos indigentes, 2022.	50-51	Figura 46 — Poesia concreta Sendo Processos, 2022.	132-133
Figura 18 — Colagem digital Homossexuais, um projeto. Homossexuais por mudança, 2022.	52	Figura 47 — Colagem digital Aos que vão se tornando, 2022.	134
Figura 19 — Colagem digital O presidente ri de que?, 2019.	56	Figura 48 — Colagem digital Revistas Censuradas, 2022.	138-139
Figura 20 — Colagem digital As duas éguas, 2022.	60	Figura 49 — Estêncil Onde estão?, 2022.	141-143
Figura 21 — Colagem digital Trajetória atrás I, 2022.	61	Figura 50 — Colagem digital A conquista de América, 2022.	146-147
Figura 22 — Colagem digital Trajetória atrás II, 2022.	62-63	Figura 51 — Colagem digital <i>América que marica queremos? I e II</i> , 2023.	148-151
Figura 23 — Colagem digital A mídia sobre As Éguas na irrupção em eventos da esquerda democrática, 2022.	66-67	Figura 52 — Colagem digital Intervenção <i>Viuda</i> , CADA, 1985.	152-153
Figura 24 — Colagem digital <i>Hija de Perra, presente!</i> , 2022.	69	Figura 53 — Colagem digital <i>Las dos Fridas</i> , 2022.	157
Figura 25 — Colagem digital Exibição marica na Praça de Armas em 1973, 2022.	70-71	Figura 54 — Serigrafia Continente Des-fronteirado, 2022.	158
Figura 26 — Colagem digital Coisas de criança, 2020.	74-75	Figura 55 — Colagem digital Olho que pega américa, 2022.	159
Figura 27 — Colagem digital O beijo, 2022.	77	Figura 56 — Fotografia Lemebel e sua maquiagem de foice, 1986.	163
Figura 28 — Colagem digital Fúria <i>Marica</i> , 2021.	78-79	Figura 57 — Fotografia O grupo dos chilenos degenerados, 1927.	165
Figura 29 — Aquarela Fúria <i>Marica</i> , 2022.	83	Figura 58 — Colagem digital Eu-égua, 2022.	172-173
		Figura 59 — Colagem digital Mãos que desejam, 2020.	175
		Figura 60 — Colagem digital sobre desenho Pássaro dos sonhos, 2022.	181
		Figura 61 — Colagem digital sobre desenho Olho que tudo vê, 2022.	182-185
		Figura 62 — Poesia concreta Corpossonho, 2022.	193

Figura 63 — Colagem digital sobre desenho Comunidade de pássaros dos sonhos I, 2022.	194	Figura 92 — Colagem digital sobre desenho Caramujo dos sonhos, 2022.	273
Figura 64 — Roteiro manuscrito de duas ações realizadas no Concerto Misto I (data não definida).	196	Figura 93 — Fotografia Efêmero, 2017.	276
Figura 65 — Roteiro manuscrito de duas ações realizadas no Concerto Misto II (data não definida).	197	Figura 94 — Desenho Pássaro Um, 2022.	277
Figura 66 — Colagem digital A boa experiência da Oficina Multimédia (data não definida). Duas páginas	200-201	Figura 95 — Colagem digital A concha, 2020.	279
Figura 67 — Poesia concreta Uma a ave, 2022.	203	Figura 96 — Fotografia Parede Expositiva espetáculo <i>Sin Título</i> , 2022.	285
Figura 68 — Foto ação Palestra Sobre a Menstruação das Baleias de Estevão Machado — MAAV (data não definida).	210	Figura 97 — Colagem digital Andarilha, 2022.	286 -287
Figura 69 — Poesia concreta Serestar fronteira, 2022.	211	Figura 98 — Colagem digital A lista de 2015, 2022.	290-291
Figura 70 — Foto Teatro Heloísa Guimarães — FEA (data não definida).	213	Figura 99 — Colagem digital Curandeira, 2022.	306-307
Figura 71 — Colagem digital Imagine!, 2022.	226	Figura 100 — Colagem digital Feito no Peru, 2022.	326-327
Figura 72 — Colagem digital sobre desenho Comunidade de pássaros dos sonhos II, 2022.	229	Figura 101 — Colagem digital <i>Rosa Cuchillo I</i> , 2022.	328-329
Figura 73 — Poesia concreta e desenho Arriscar I, 2022.	235	Figura 102 — Colagem digital Estou recordando Estou pensando, 2022.	330-331
Figura 74 — Poesia desenho Arriscar II, 2022.	236	Figura 103 — Colagem digital <i>Enamorada</i> , 2022.	332-333
Figura 75 — Colagem digital Arriscar III, 2022.	237	Figura 104 — Colagem digital <i>Rosa Cuchillo II</i> , 2022.	341
Figura 76 — Frame de vídeo A classe morta, 2004.	239	Figura 105 — Colagem digital Terra, 2022.	342-343
Figura 77 — Fotografia Como como somos, 2013.	240	Figura 106 — Colagem digital <i>Rosa Cuchillo III</i> , 2022.	352-353
Figura 78 — Colagem digital As cartas perfumadas de amor, 2009.	243	Figura 107 — Imagem do Prezi da desmontagem de Rosa Cuchillo, 2022.	354-355
Figura 79 — Frame de vídeo As feras do GOM, 2007.	244	Figura 108 — Colagem digital Diário de Bordo – Registro espetáculo, 2022.	356-357
Figura 80 — Frame de vídeo À noite sonhamos, 2012.	245	Figura 109 — Colagem digital <i>Rosa Cuchillo Ecum</i> , 2022.	358-359
Figura 81 — Colagem Digital Programa do Primeiro espetáculo do GOM, 1980.	250-251	Figura 110 — Colagem digital Corpomundo, 2022.	360-361
Figura 82 — Desenho Caramujo I, 2011.	254	Figura 111 — História em quadrinhos Discurso de <i>Promoción</i> , 2022.	372-373
Figura 83 — Desenho Caramujo II, 2011.	256	Figura 112 — Aquarela <i>Rosa Cuchillo</i> , 2022.	374-375
Figura 84 — Desenho Caramujo III, 2011.	257	Figura 113 — Desenho digital Plantas e Palo Santo, 2022.	377
Figura 85 — Desenho Caramujo IV, 2011.	258	Figura 114 — Colagem digital É tudo nosso, é tudo nosso 2022.	385
Figura 86 — Desenho Formações corpo e objeto. Caramujo e casa, 2011.	259		
Figura 87 — Desenho Caramujo V, 2011.	260		
Figura 88 — Desenho Caramujo VI, 2011.	261		
Figura 89 — Litografia <i>O touro</i> de Picasso, 1945.	266-267		
Figura 90 — Fotografia Espetáculo Zaac e Zenoel, 1997.	269		
Figura 91 — Fotografia Ione e eu, 2011.	269		

As ilustrações desta tese são imagens do autor, resultado de um processo de criação desenvolvido, durante a pesquisa de doutorado por meio de diversas técnicas analógicas e digitais, como aquarela, giz pastel, spray, lápis de cor, guache, grafite, nanquim, bordado e desenho à mão livre, fotografia, projeção de vídeo, desenho com mesa digital e à caneta. Algumas ilustrações são criações originais, outras, releituras inspiradas e derivadas de obras de diversos artistas e materiais gráficos, como jornais, revistas e fotografias. Todas as fontes estão relacionadas abaixo. Ao longo de toda tese optamos por, em algumas páginas, não inserir legendas nas imagens, para que o leitor pudesse ter uma melhor fluidez de leitura e de contato direto com as composições elaboradas.

SU má rio

INTRODUÇÃO 18

CORPOLÍTICA Casas, Lemebel, As Éguas do Apocalipse 40

Existir como luta, serestar conquista

- CORPOLÍTICA – Potências do existir em ações artísticas destemidas 52
- FLOR DE LAMA E CABARÉ! – Las locas são égua, Perlongher também é égua 68
- ESSE CAVALO É ÉGUAS! – Refundar a universidade, refundar-se a si mesmo 84
- VAI DIZ: LOCA, MARICA, BICHA – Locabulário e a coro-ação de espinhos 116
- MARICONAJE GUERRERO – poética vento-bicha para agir em arte retomar américa. 134
- O PRESIDENTE RI DE QUÊ? – Pára de choro e se localiza, linda! 160

CORPOSSONHO Ione de Medeiros e o Grupo Oficina Multimédia 176

Existir como risco, serestar fronteira

- PENSAMENTAÇÃO EM ARTE EXPERIMENTAL – Mandioca com rim é tubérculo que produz vidas-vivas 194
- ARRISCAR EM IMAGENS INCAPTURDAS – O serestar de Medeiros e do Multimédia 230
- CORPOSSONHOS – Materializar-se teatros-fronteira 246

CORPOMUNDO Ana Correa e o Grupo Cultural Yuyachkani 280

Existir como nó, serestar cinza

- ANDARILHA – Aquela ela-nós que procura, ímpeto de energia para começar 286
- CURANDEIRA – Aquela ela-nós que cura, ímpeto de energia para com-memorar 306
- ENAMORADA – Aquela ela-nós que pergunta, ímpeto de energia para co-laborar 332
- TERRA – Aquela ela-nós que pondera, ímpeto de energia para com-viver 342
- CORPOMUNDO – Aquela ela-nós que persevera, ímpeto de energia para continuar 360

CONSIDERAÇÕES FINAIS 378

REFERÊNCIAS 388

- Referências das Ilustrações 390
- Entrevistas realizadas 400
- Referências de vídeos 400
- Obras cênicas e espetáculos 402
- Referências bibliográficas 403

ANEXO 428

- Roteiro das Entrevistas 430

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO



Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimédia e Yuyachkani – corpos sudacas — é texto resultante do ciclo de cinco anos de pesquisa de doutorado. Durante esse período dediquei-me a refletir sobre trajetórias e criações artísticas que insurgiram, em contexto e complexidade, em território latino-americano das décadas de 1970 e 80. As obras artísticas criadas e elaboradas por Pedro Lemebel e Francisco Casas, do duo *Las Yeguas del Apocalipsis* — *As Éguas do Apocalipse* — (1987-1997), de Santiago/Chile, por Ione de Medeiros, do Grupo Oficina Multimédia (1977), de Belo Horizonte/Brasil, e por Ana Correa, do Grupo Cultural Yuyachkani (1971), de Lima/Peru, são terra que sustenta e estrutura esta travessia reflexiva.

Partimos, portanto, com-movidos por entre ações cênicas inseridas no campo de pesquisa denominado como **Teatro Latino-americano**. Nas palavras do mestre, diretor e fundador do Grupo Cultural Yuyachkani, Miguel Rubio Zapata¹, “esse lugar, esta pátria nova que chamamos de Teatro Latino-americano, dá sinais de insurgência em meados do século passado. Trata-se de um paradigma, um sonho compartilhado por muitos, uma grande esperança.” Em muitos países de nosso continente² se realizou, intensamente, a partir dos anos 60 experiências de engajamento artístico sintonizado aos processos de lutas sociais e de movimentos organizados, populares, aliados aos trabalhadores do campo e da cidade. Assim como, também, as artes da cena em América Latina se tornaram espaço para insurgir e afirmar modos de vida que, se fizeram existir e se tornaram possibilidades de existência, por meio do fazer artístico, cênico-teatral. Diversos são os grupos e coletivos que iniciaram suas trajetórias artísticas neste contexto, como os grupos colombianos Teatro La Candelaria, fundado em 1966 e, o Teatro Taller de Colombia, fundado em 1972; o Grupo Malayerba, equatoriano, fundado em 1979; o Teatro Aleph, grupo chileno fundado em 1968; no Peru, o grupo Cuatrotablas e o Yuyachkani, ambos fundados em 1971; no Brasil, o Grupo Opinião, de 1964 e o Centro de Pesquisa Teatral, criado em 1978.

As artes da cena latino-americana se constituíram como paradigma compartilhado atrelando-se à constante luta coletiva para a subversão de ideologias dominantes e de estruturas opressoras, com o propósito impulsionado por uma perspectiva de transformação social. Rubio³ declara que o teatro latino-americano é “resultado da convicção de sabermos parte de uma grande revolução teatral que andava ao passo de uma grande revolução social, que estava cantada e de cujas possibilidades ou iminência duvidávamos.” É possível reconhecermos que esse espaço da dúvida foi um dos princípios propulsores da necessidade-desejo de instauração de espaços de criação, invenção e elaboração de mundos-realidades outras, que, por vezes, eram reações e respostas, mesmo que efêmeras ou inconclusas, para as questões-dúvidas postas pelas conjunturas sócio políticas localizadas.

¹ 2014, p. 261.

² Podemos reconhecer desde os anos 1960 a conformação de grupos de teatro e de coletivos de artistas da cena em países como Equador, Peru, Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, mas abaixo citamos alguns importantes grupos criados.

³ *Idem*.

O **Grupo Cultural Yuyachkani** surgiu em 1971, em Lima, no Peru. Neste momento, o país já estava há três anos sob o comando da ditadura militar do Comandante Geral do Exército, Juan Velasco Alvarado. Este presidente, ditador, entre várias ações estatais repressivas, empenhava-se em realizar um programa de governo baseado na nacionalização de diversos setores da economia peruana. Sem nenhum planejamento e diretriz efetiva, o comandante impôs ao país a importação de produtos alimentícios, colapsando quaisquer iniciativas econômicas e produtivas no Peru. Além disso, Alvarado investiu, com afinco, no aparato de propaganda política e de manipulação da população. Esse investimento levou a cabo a imposição de restrições à imprensa, expropriação das mídias e das formas de comunicação livre no país. É neste contexto político e econômico que o Yuyachkani inicia sua prática artística. Desde sua criação, o coletivo se relaciona diretamente aos processos político-sociais do país, evocando a memória como meio para compreensão dos acontecimentos, contextos e conflitos público-sociais do Peru.

O **Grupo Oficina Multimídia (GOM)** surge em 1977, em Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, no Brasil, como um espaço de pesquisa de linguagem cênica e de criação experimental de arte que tem como propósito o transbordamento dos limites e normatividades conformadas nas disciplinas/linguagens artísticas. Essa característica estruturante da prática do GOM é traço que se desenvolve e permanece por todo percurso de pesquisa realizado até os dias atuais. A constituição do grupo se deu num contexto, também, de ditadura militar, que já se mantinha no poder, de modo autoritário, há 13 anos. Em 1977, a cadeira de presidente era ocupada pelo General Ernesto Beckmann Geisel, que se manteve no cargo até 1979. Porém, de modo subversivo à violência e repressão perpetrada pelo governo daquele momento, o GOM surgiu num contexto de efervescência cultural dos festivais de inverno da UFMG, em Minas Gerais. Os eventos realizados pela Universidade Federal de Minas Gerais⁴ eram polo mundial para a produção, difusão e fomento das artes experimentais de vanguarda⁵. Na décima edição do

⁴ Segundo Kaminski, “a primeira edição do Festival de Inverno, em 1967, foi fruto da convergência de interesses de diferentes grupos de artistas e instituições. O evento obteria, naquele ano, grande êxito e excelente repercussão nos meios jornalísticos, artísticos e políticos, garantindo financiamento e apoio para as edições seguintes. A ideia fundamental para o surgimento do Festival, e que seria sua base estrutural até 1979, era a organização de cursos intensivos de arte a serem realizados durante as férias escolares de julho. [...] O Festival de Inverno congregava em um único evento diversas práticas culturais e artísticas, como a música erudita, as artes plásticas, a literatura, o cinema e o teatro.” (KAMINSKI, 2015, p. 330).

⁵ Paoliello (2007) e Kaminski (2015) em seus respectivos textos, citam diversos artistas e coletivos que participaram das edições do festival, como Marco Antônio Guimarães, Dante Grela, Leon Biriotti, Willy Corrêa de Oliveira, Ernst Widmer, Cláudio Stephan, Amílcar Rodríguez Inda, H. J. Koellreutter, Klauss Viana, Sylvia Orthof, Amir Haddad, Baldur Liesenberg, Flavio Império, Jura Othero, Yan Michalski, Raul Belém, Celso Nunes, Jonas Bloch, Oscar Araiz, Rolf Gelewski, Clyde Morgan, Beverly Crook, Marilene Martins, Paulo Autran, Maria Della Costa, Eva Wilma, Lilian Lemmert, Othon Bastos, Glaucê Rocha, Rubens de Falco, Emilio di Biasi, Tônia Carrero, Cécil Thiré, Pedro Paulo Cava, José Celso Martinez, Décio Otero e Ruth Rachou

festival, em 1976, Rufo Herrera, compositor argentino radicado no Brasil desde 1963, realizou um oficina, denominada como Oficina de Artes Integradas, que reuniu artistas de diversas áreas. Esse encontro multimeios culminou na formação do grupo Oficina Multimídia. Herrera, vindo do Grupo dos Compositores da Bahia⁶, propunha um processo de criação cujo princípio era a integração das diferentes linguagens artísticas para a composição de espetáculos e peças musicais multimeios. Nas palavras de Herrera, “não chamava de multimídia, não: Multimídia. Ou seja, a média de cada integrante, a média do conhecimento, da técnica, da participação, de tudo aquilo que correspondia a cada integrante.”⁷ Os festivais de inverno, no contexto brasileiro da época, era um espaço de liberdade em meio ao clima asfixiante existente no país e promovia um intenso laboratório de criação artística que, inclusive, fez insurgir importantes grupos e coletivos cênicos-teatrais mineiros, como o grupo Corpo, o Giramundo, o Galpão, o Oficina Multimídia.

Onze anos mais tarde, precisamente, em 1988, o coletivo **Las Yeguas del Apocalipsis**, iniciou suas ações artísticas nos espaços públicos e coletivos de Santiago no Chile. As Éguas se dedicaram à arte cênica marginal, contestatória e subversiva, que tinha como propósito a reivindicação da existência de pessoas que não se conformavam nos moldes normativos e limitantes que ditavam a moralidade e o comportamento social das cidadãs e cidadãos chilenos. Em 1988, a população do Chile estava lutando intensamente para destituir o governo militar ditatorial e realizar o processo de redemocratização do país. Há 15 anos, desde 11 de setembro de 1973, o Chile vivia sob o governo violento e mordaz do General autoritário Augusto Pinochet. O coletivo, Las Yeguas del Apocalipsis, se funda como uma força subversiva potencial para realizar acontecimentos cênicos e colocar no campo público de visibilidade o questionamento e a reclamação da existência de pessoas que eram esquecidas, invisibilizadas e insistentemente perseguidas, não só pelo governo militar, mas também pelo campo opositor ao regime.

⁶ “um dos mais importantes movimentos da música contemporânea brasileira: o Grupo de Compositores da Bahia. Grande parte do pensamento e dos projetos por eles implementados, sobretudo em relação à criação musical como ferramenta de aprendizagem musical, derivam dessa matriz. Esse movimento se consolidou em torno do ensino de composição desenvolvido na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade da Bahia, sob a liderança de Ernst Widmer. O trabalho de Widmer teve início ainda no período dos Seminários Livres, mas o curso superior de composição foi implantado em 1963, ano em que Koellreutter se afasta definitivamente do movimento baiano. Jamary Oliveira, Lindemberg Cardoso, Fernando Cerqueira, Carmem Mettig Rocha, Antônio José Santana Martins, Nikolau Kokron, Milton Gomes, Carlos Rodrigues de Carvalho e Rinaldo Rossi foram os primeiros integrantes do movimento, que iniciou um período de difusão de sua produção no ano de 1966. Rufo Herrera e Marco Antônio Guimarães se incorporaram ao movimento um pouco depois, assim como Walter Smetak, que exerceria influência decisiva sobre a obra de Guimarães. A marca fundamental do trabalho de Widmer à frente do curso de composição consistia na fusão entre o processo de ensino/aprendizagem com a produção composicional e teórica concomitante.” (PAOLIELLO, 2007, p. 121-122).

⁷ HERRERA *apud* PAOLIELLO, 2007, p. 114.

Esses três coletivos estão reunidos nesta tese para com-mover uma reflexão que, se insere no campo de pesquisa do Teatro Latino-americano, com o desejo de confluir trajetórias de artistas que arriscaram realizar criações cênicas que desafiam os parâmetros convencionais que definem a linguagem teatral. Para isso, escolhemos compor esta pesquisa com as criações subversivas *Coronación de Espinas*, *Refundación de la Universidad de Chile*, *Que no muera el sexo bajo los puentes*, *De que se ríe presidente* e *La Conquista de América*, realizadas pelaas Éguas do Apocalipse nos anos 1988 e 1989, reunidas neste trabalho na **Constelação Corpolítica**. Na **Constelação Corpossonho** investigamos e estudamos as ações paralelas ao repertório de obras e espetáculos teatrais do Grupo Oficcina Multimédia, reunidas, principalmente, em dois acontecimentos que foram realizados no final dos anos 1970 e até meados da década de 1980, denominados como *Concerto Misto* e *MAAV*. Para além deles, estamos acompanhados de outras ações cênicas, como *A classe morta* (2004), *As feras do GOM* (2008), *Cartas Perfumadas de Amor* (2009), *À noite sonhamos* (2012), *Como como somos* (2014). Esta contelação, também, se compõe de fragmentos de alguns processos de criação registrados em meus diários de bordo arquivados desde o ano de 2012. Por fim, em **Corpomundo**, a trajetória reflexiva percorre a prática artística da atriz Ana Correa e do Grupo Cultural Yuyachkani, destacando as obras, *Feito no Peru*, *vitruines para um museu da memória* (2001), *Rosa Cuchillo* (2002) — a ação e a conferência cênica de desmontagem. Além destas, trazemos alguns fragmentos de cenas, textos e imagens de outros trabalhos, como *Adiós Ayacucho* (1990), *El bus de fuga* (2001), *Alma Viva* (2002), *Sin título técnica mista* (2004), *El último ensayo* (2008), *Discurso do Promoción* (2017). Nesta constelação, também, estamos acompanhados por registros de meus diários de bordo.



Escolhemos denominar esse repertório de criações como **práticas artísticas sudacas**. Segundo Caparrós⁸, *sudaca* é uma palavra surgida nos anos 1980, na Europa, mais especificamente em Madrid, capital da Espanha. Naquela época era muito comum formar palavras no espanhol utilizando-se dos sufixos -ata, -aca, -oca, “*cubata* era utilizado [em Madrid] para dizer *cuba libre*, *mensaca* para mensageiro, *masoca* para masoquista”⁹ e *sudaca* surgiu, como uma dessas derivações populares, orais. Ela começou a ser utilizada, para denominar os sul-americanos — *sudamericanos* —. Mais especificamente, esse termo era a expressão declarada da xenofobia dos europeus que marcar e denominar as pessoas-imigrantes que, naquele momento, viviam na Europa, exiladas das ditaduras militares da América Latina.

Suzy Shock, multiartista argentina, nascida em 1968, apropria-se da palavra *sudaca* e, num gesto-ação que subverte a significação injuriosa do termo, se auto define como artista trans *sudaca*. Shock se apropria do termo elaborado para ferir, violentar, impor e ordenar hierarquias, fixar localidade e definir limites, se auto inscrevendo por meio da violência. Esta autodenominação, que subverte o estigma, demonstra e constitui habilidade sensível que resgata o simbólico, o imaginativo e rejeita a injúria proclamada nos espaços e nas estruturas sociais de poder. A pesquisa foi realizada tendo como base essa perspectiva e, aliando-se ao movimento subversivo de Shock, apropriamos do termo *sudaca* para referir aos modos e práticas artísticas que intentam realizarem-se por meio de uma arte que se implica e se enreda em contextos espaço-temporais latino-americanos.

⁸ 2019.

⁹ “[...] *cubata* para decir una *cuba libre*, *mensaca* para mensajero, *masoca* para masoquista, [...]”. (CAPARRÓS, 2019, tradução nossa).



Nesse sentido, outra ideia-síntese basilar para este texto é a constatação e o reconhecimento do **corpo enquanto campo material de inscrição da experiência**. Os coletivos Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimídia e Yuyachkani são grupos de artistas que têm como premissa o trabalho com, sobre, no, a partir do corpo. Portanto, realizamos uma reflexão que considera o corpo como lugar de consistência, onde confluem e precipitam forças, intensidades, capazes de catalisarem ações, proposições, sentidos, reações, resistências, escolhas, aproximações e distanciamentos. Os **corpos sudaca** com os quais trabalhamos estão dispostos, neste texto, como entes de forças encarnadas que evocam e afirmam a vida. Eles são corpos que tomam posição, se dispõem e tornam-se, em seus distintos contextos espaço-temporais, lugares vivos, engajados, onde se envolvem coexistências, dissensos e contradições. O corpo é materialidade que torna possível a realização de gestações localizadas, fulgurações de subjetividades e sensibilidades que insurgem à visibilidade e expõem elementos operadores e modos de se fazer artes cênicas que, vinculados a contextos específicos, confluem **teatros latino-americanos vivos**.

Las Yeguas, o Multimídia e o Yuyachkani constituíram trajetórias e práticas de criação que, por meio de potencialidades cênico-teatrais, apostam e arriscam composições imagéticas, construções simbólicas subversivas e linguagens expressivas que não se limitam aos contornos pré-estabelecidos pelas disciplinas-categorias artísticas. Eles materializam uma arte que inter-relaciona as visualidades, a plasticidade, a dança, a música, o teatro, o vídeo. E utilizam de espaços distintos, públicos ou privados, formais ou alternativos, para realizar e com-partilhar acontecimentos cênicos. Os três grupos e seus artistas, sobretudo, se atrelam a uma perspectiva que compreende os processos artísticos como possibilidade do exercício de invenção e criação de escrituras cênicas como forma de, nas palavras de Rubio, “transitar pelos caminhos mais diversos, para saber dizer e saber estar no momento apropriado, para nos aproximarmos das formas genuínas de teatralidade nascidas da necessidade de comunicar.”¹⁰



Diante dessa perspectiva do teatro latino-americano e, desses artistas e grupos supracitados, ao longo do percurso-travessia da pesquisa, o estudo foi impulsionado, principalmente, pelas seguintes questões: **como as elaborações artísticas sudacas contemporâneas, sob a perspectiva transversal do corpo enquanto campo material de inscrição da experiência, inserem-se, atualizam e subvertem seus contextos sociais e históricos? É possível reconhecer, nesses modos de se fazer, elementos operadores, gestação que configuram uma arte realizada a partir das emergências de seus territórios, disponíveis à insurgência de outras possibilidades e com miradas voltadas ao porvir?**

Para construir respostas possíveis a esses questionamentos, pesquisamos as práticas artísticas realizadas pelos três coletivos supracitados, a fim de desvelar as engrenagens e modos operativos que suas elaborações especulativas estabelecem em seus contextos próprios de criação, assim como também, em relação ao nosso tempo contemporâneo. Esta tese é a materialização de um processo investigativo que teve como foco o reconhecimento de modos de operação expostos e engendrados em acontecimentos cênicos realizados e experimentados em vida. Vida que “vai dos oceanos para a terra firme, atravessa de norte a sul, como uma brisa, em todas as direções.”¹¹ Vida, “atravessamento do organismo vivo do planeta numa dimensão imaterial.”¹² Vida que por vezes a gente banaliza, inclusive até, quando pensamos ser vida, uma palavra, apenas. O movimento desta investigação objetivou, ainda, a reflexão sobre perspectivas de mundo dos referidos coletivos artísticos, corroborando valores, circunscrevendo modos de se fazer arte, de contar e narrar vidas. Por isso, escolhermos como eixo operador, estruturante, o corpo.

¹¹ KRENAK, 2019, p. 28.

¹² *Idem*.

¹⁰ RUBIO, 2014, p. 264.

Corpo como dimensão, instância, campo de materialização e de inscrição das experiências, que, por vezes, são, como sopros de ar, efêmeras. E, mesmo que se constituam de modo transitório, rápido, às vezes não perceptíveis imediatamente quando acontecem, a experiências frequentemente não passam ilesas e permanecem incorporadas latejando seus vestígios. O propósito deste texto não é constituir uma delimitação conceitual para corpo ou imobilizá-lo em uma ideia-conceito, mas é com-mover reflexão no campo das artes da cena, partindo da constatação de que corpo é espaço relacional do existir no mundo. E ele, o corpo, que nos possibilita especular, inventar, fabricar, com-mover maneiras, composições, configurações diversas do viver, fazendo arte, criando e recriando distintas existências.

Durante o cinco anos de doutorado, realizamos uma pesquisa qualitativa, desenvolvida por meio de: pesquisa bibliográfica, a fim de ampliar os estudos crítico-reflexivos sobre os grupos e artistas referenciais da tese¹³ e dar continuidade aos estudos iniciados no mestrado¹⁴; entrevistas semi-estruturadas com três artistas, Ione de Medeiros, Estevão Machado e Paulo Santos, pois a maioria das criações cênicas que compõem a Constelação *Corpossonho* não foram, na época que se realizaram, registradas por algum meio. Portanto, a entrevista e o relato dos três artistas foi fundamental para a elaboração reflexiva¹⁵; estudo crítico interpretativo de processos de criação artística registrados em documentos, como diários de bordo, vídeos, fotografias, notícias e entrevistas arquivadas; estudo crítico reflexivo das ações cênicas criadas pelos referidos coletivos, por meio dos vídeos e, também, por cadernos e diários que registram minhas lembranças das experiências vividas durante o processo de pesquisa e de inter-relação com os grupos que compõem a tese.

O processo de pesquisa, as reflexões elaboradas durante a investigação e, por fim, esta

¹³ Vários são os pesquisadores que realizam investigações sobre esses artistas, como: sobre as *Éguas do Apocalipse*, ÁLVAREZ, 2017, 2018; BIANCHI, 2019; BLANCO, POBLETE, 2010; CARVAJAL, 2012, 2013, 2021; CONTARDO, 2011; SUTHERLAND, 2001, 2009; sobre o Grupo Oficina Multimídia, NUNES, 2005; RIBEIRO, 2007, 2010, 2012, 2020, 2022; SILVA, 2014; e, por fim, sobre o Grupo Cultural Yuyachkani, BONILLA, 2021; CUENTAS, 2019; DIÉGUEZ, 2004, 2007, 2008, 2009, 2014, 2016, 2017, 2018; HAAS, 2017; HURTADO, 2013; LORA, 2019; MARKO, 2020, 2021, 2022; MELLO NETO, 2020; MENCARELLI, 2013; RESENDE, 2016; ROJAS-TREMPE, 1994; SANTOS, 2019; GOMES, 2022; SOUSA, 2014; SOUZA, 2010, 2012, 2013, 2015, 2016, 2017, 2021; TAYLOR, 2013; TELLES, 2011; e, ZAMARIOLA, 2018, 2021.

¹⁴ Minha dissertação no mestrado, denominada *Vidas submersas: o entre atos de olhares — Alejandro Jodorowsky e sua obra multimídia*, foi realizada na Faculdade de Letras da Universidade Federal em Minas Gerais, em Estudos Literários, sob a orientação da professora Sara del Carmen Rojo de la Rosa. O trabalho é o registro reflexivo desenvolvido a partir das relações estabelecidas entre os diversos elementos estético-políticos presentes nas imagens criadas por Alejandro Jodorowsky, em *Melodrama Sacramental* (1965), *Santa Sangre* (1989) e *Las tres viejas* (2003). Cada obra, e suas especificidades inerentes à linguagem utilizada (evento teatral, áudio visual/cinema e texto dramático), configuram realidades ficcionais que, neste trabalho, são analisadas a partir de conceitos como *imagens dialéticas* (DIDI-HUBERMAN, 1998), *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005), *espectador emancipado* (RANCIÈRE, 2012), *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997) e também serão utilizados conceitos do próprio autor, Alejandro Jodorowsky.

¹⁵ Os roteiros e os links das entrevistas estão em anexo.

elaboração textual confere aos artistas lugar de potência teórica. Portanto, esta tese se inter-relaciona à registros diversos, declarações, elaborações e reflexões das artistas que a sustenta, de modo a reconhecê-las como referências prático-teóricas do campo das Artes. E, com, por, sobre, a partir delas, buscamos entrelaçar reflexões de outros campos do conhecimento das Humanidades, como Arte, Literatura, Filosofia, Antropologia, Sociologia e Ciências. A fim de compor uma rede epistemológica pluridiversa para com-mover a reflexão.¹⁶ A leitura desses documentos foi realizada com o propósito de constituir três composições textuais crítico-reflexivas, denominadas como *Corpolítica*, *Corpossonho* e *Corpomundo*. Cada uma delas se inter-relaciona às práticas desenvolvidas pelos grupos referenciados e dá forma à identificação e compreensão de elementos operadores e configurações de modos de se fazer arte em território sucada, sob a perspectiva transversal do corpo enquanto campo material de inscrição da experiência.

As próximas páginas deste texto se compõem de *Corpolítica*, *Corpossonho* e *Corpomundo*. □

Corpolítica é texto inter-relacionado à prática artística de Francisco Casas e Pedro Lemebel, *As Éguas do Apocalipse*, duo chileno que realizou ações de arte, principalmente, pelas ruas de Santiago no Chile, de 1987 a 1993. Esta parte tem como propósito demonstrar operadores de *Corpolítica*, modo de fazer arte como espaço de existência, como campo para existir e insurgir à visibilidade. Seguindo, encontraremos *Corpossonho* que tem a companhia da diretora teatral, belo-horizontina, Ione de Medeiros e do Grupo Oficina Multimídia, coletivo que atua desde 1977 elaborando criações artísticas e eventos culturais em terras tupiniquins. Esta parte tem como propósito demonstrar operadores de um modo de se fazer arte como espaço de imaginação, como campo para imaginar e realizar pensamentação em arte experimental. E, então, *Corpomundo*, que se configura com-movida pelas práticas artísticas de Ana Correa e do Grupo Cultural Yuyachkani com o propósito de demonstrar operadores de um modo de se fazer arte como espaço de partilha. Arte como campo para compartilhar, se fazer existir como mundo-feitos-nós. E, para finalizar esta composição textual, denominada, *Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimídia e Yuyachkani — corpos sudacas —*, teremos as Considerações Finais que expressam apontamentos e desejos vislumbrados a partir do percurso de pesquisa e reflexão realizado.

¹⁶ No campo: das Letras e Artes, inter-relacionamos com ideias de CASAS (2009; 2017), CAGE (2015; 2019; 2021), CARVAJAL (2011; 2012; 2013), CORREA (2021a; 2021b), LEMEBEL (2000a; 2000b), MEDEIROS (2007), PERLONGHÉR (1984; 1994), RUBIO (2008; 2022a), SHOCK (2011a; 2011b; 2021); da Filosofia, Sociologia e Antropologia, inter-relacionamos com ideias de ACOSTA (2016), VADILLO (2019), COMITÉ INVISÍVEL (2017), HARAWAY (2021), HISSA (2002), RANCIÈRE (2021), CUSICANQUI (2015, 2018, 2021), LAURETIS (1994); das Ciências RIBEIRO (2019), EHRENWEIG (1967).

Antes de prosseguir,
gostaria de lhes convidar

a percorrer essas formulações e reflexões artísticas

como quem se depara com as constelações estelares

dispostas

no

céu

de uma noite

Diante de
nós, por todo
nosso campo de visão,
temos a imensidão do céu.

muito escura.

Imaginemos
um lugar amplo e vazio,

nenhuma fresta
de luz artificial

acesa.

Nossa **tarefa de co-laboração** é observar essa exposição natural que nos convoca à convivência, à com-memoração. Provavelmente, em poucos segundos, notaremos as estrelas desse céu. Elas, dotadas de luz brilhante e definição, em contraste à escuridão, destacam-se. Como essas estrelas no céu escuro, os códigos de linguagem — palavras e ilustrações —, deste texto, constelam uma visibilidade imediata. No entanto, seguindo a cosmovisão dos povos indígenas que vivem nos Andes, gostaria que, a partir deste momento, para além de inter-relacionarmos às estrelas e às constelações brilhantes que elas formam, nos tornássemos leitores-cúmplices que se inter-relacionam, interpretam e compreendem as constelações escuras, os espaços-breus, manchados, que existem no entre estrelas.

Os povos originários e ancestrais dos Andes, *quechuablantes*, consideravam a existência dos dois tipos de constelações: as constelações brilhantes ou estelares e as constelações escuras. As constelações brilhantes são aquelas “constituídas por estrelas individuais, com magnitudes de muito brilho [...] agrupadas ou unidas do ‘modo ocidental’ (de estrela a estrela) [...] formam figuras no céu noturno.”¹⁷ Já as constelações escuras são “condensações de gás interestelar e poeira, como manchas¹⁸” existentes no espaço entre a luminosidade, entre a densidade e o brilho das estrelas. Em determinadas épocas do ano, em maior e menor intensidade, as condensações de poeira interestelar manchadas ficam nitidamente delineadas de escuridão. Cada mancha escura percebida, sensivelmente, era ressignificada por meio da cosmovisão andina, não como figuras abstratas, geométricas ou arquitetônicas, mas como formas encantadas de animais sagrados¹⁹, repletos de vida.

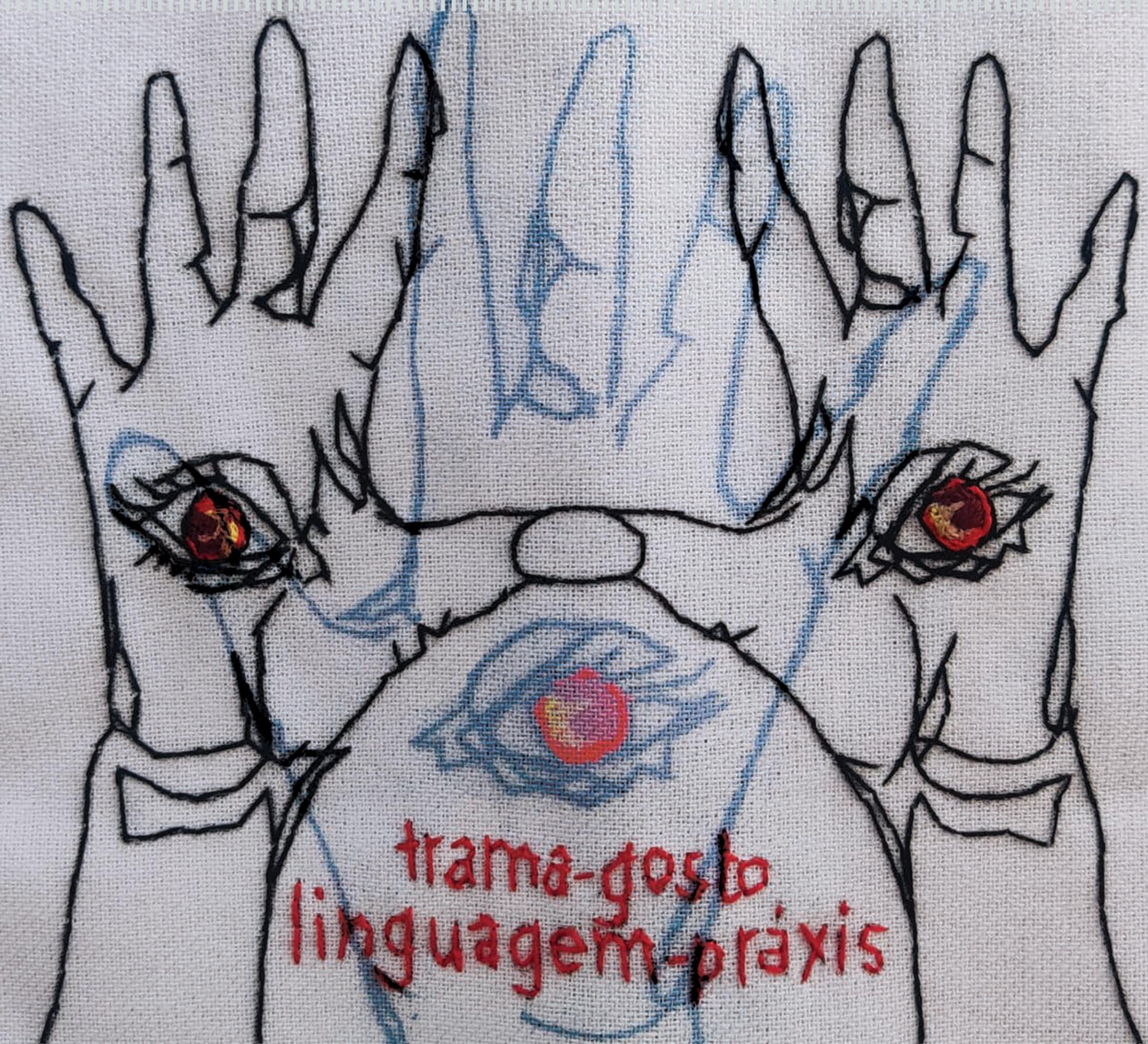
Convido-lhes a iniciar essa travessia por entre *Corpolítica*, *Corpossonho* e *Corpomundo* como quem experimenta a imensidão do céu espiando as manchas escuras, misteriosas que insurgiram como potências de vidas e que constituem espaços peculiares de criação especulativa e inventividade. As três Constelações que vêm a seguir são perímetro de gesto-ações sensíveis de corpos sudacas, de artistas e seus respectivos grupos, que trazem consigo a força potencial de significação, simbologia e construção de saberes culturais. Para finalizar, façamos um acordo: se você aceitar o convite feito acima, vamos assumir a co-existência como princípio para com-viver por este curto período de tempo, determinado pela leitura das páginas desta tese? O acordo que proponho é que reconheçamos a **inter-relação simbiótica** entre ideias e conceitos, como pensamento e ação, entre ser e estar, entre a filosofia e as artes, entre teatro e a vida, artistas e público, corpo e mundo, realidade e sonho, viver e a política. As constelações compartilhadas nas próximas páginas são textos que **tomam forma** por meio de frases, desenhos, fotos, **imagens, colagens, palavras-composição** — como, **pensamentação, serestar, corpolítica, corpossonhos, corpomundo** — e **palavras-rasgadura** — como, **com-mover/com-movido, compartilhar, com-viver**. Todas essas formas de codificação da linguagem são modos para transcrever a reflexão elaborada durante a pesquisa, a fim de gerarem sentidos abrangentes e ampliarem as possibilidades de significação de perspectivas, corpos, pluriversos, sentimentos, olhares, trajetórias, modos de se fazer arte. Experiências vividas que, subversivamente, intentam se tornarem linguagem-comunicação-escrita, para perpetuarem ciclo de aprendizado, de inter-relação e de com-partilhamento de ser, em vida, vivo!

SIGAMOS!

¹⁷ “Constituidas por estrellas individuales de magnitudes muy brillantes [...] agrupadas o unidas al modo occidental (de estrella a estrella) [...] forman figuras en el cielo nocturno” (GARCÉS, 2014, p. 183, tradução nossa).

¹⁸ “[...] condensaciones de polvo y gas interestelar que a manera de manchas [...]” (GARCÉS, 2014, p. 183, tradução nossa).

¹⁹ Existem várias e distintas interpretações das manchas escuras na Via Láctea, a depender da localidade da comunidade. Essas informações que foram extraídas se referem principalmente aos estudos de astronomia incaicos, da região de Cusco/Peru. E, também, alguns símbolos são das comunidades do norte do Chile. as principais referências são, AMARU, Jym Qhapaq, 2012; BERENQUER, J.; ALDUNATE, C.; CASTRO, 1984; BERENQUER, J.; MARTÍNEZ, J. L., 1986; GARCÉS, 2014.

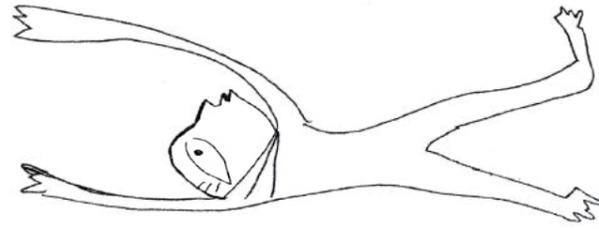


trama-gosto
linguagem-praxis

CORPOLÍTICA

existir como luta, serestar conquista

Destituir normas: outras palavras, outros papéis, outras canetas, outras composições.



Um corpo, que a gente acha que está vivo, anda, corre, respira, circula por espaços, vai ao centro da cidade, resolve pendengas do dia a dia, pega ônibus ou seu próprio carro ou quem sabe um táxi, Uber, o que seja, um corpo, que a gente acredita que vivo está, se comunica, pelo telefone, e-mail, WhatsApp, escreve, lê, anota, desenha, escreve, escreve o pedido do cliente de seu comércio, padaria, restaurante, mercearia, supermercado, açougue, farmácia, sacolão, não importa o cliente, empresário, investidor, comprador, cidadão, comerciante. O corpo, que julgamos que está vivo, responde, chora, se cala, reclama, reclama, reclama, do sol, da chuva, do frio, do mormaço da cidade abafada do nada, de tudo o corpo, esse, que a gente nem questiona se vivo está, acorda, às vezes, quatro, cinco ou seis da manhã, levanta da cama, se cama tem, diz bom dia, fala dos seus problemas, às vezes não, se arruma, banho, toma café e come, se coisa pra comer tem, e mesmo que não convivamos diariamente com esse corpo em nossa mente, braços, pernas, tronco, pés e mãos, esse corpo, esse vivo, respira, a gente sabe, sente, às vezes não, às vezes, não muitas vezes não a gente sabe, sente, às vezes o corpo, esse, que senta, levanta, salta, come, come, come e se entrega, se esfrega, se renega, sofre, a gente sabe, sente, às vezes, vivo ele está vivo ele está vivo, ele está, ali, sentado na beirada do meio fio, depois de chegar do trabalho ou cedo ou tarde ou na madrugada, ou na volta no caminho, ele está ali, sentado numa cadeira no passeio, numa cadeira de bar ali, dentro do carro, à espera de alguém na porta de casa ouvindo um som, uma música, pagode, sertanejo, funk, eletrônico, o que seja, tem aquele, também, aquele, esse corpo, que na saída de uma festa caminha pela rua, solitário, só ou não, às vezes em companhia de mais duas, três, quatro ou cinco, seis, sei lá, outro corpo, esse corpo, que está na cozinha, esquenta comida, pica legume, pensa em fazer um caldo gostoso pra mais tarde ou pra amanhã ou pra logo depois, e outro que deitado está, de repouso ou não, em recuperação, medicado, com aparelhos que monitoram esse corpo, que brinca, que joga, que dança, que transa, que grita e canta, fala, reza, planeja, sonha, ri, gargalha, às vezes não, muitas vezes não, esse corpo está vivo, vivo mesmo que não sinta, que não pense, que não se perceba vivo, esse corpo está, esse corpo vivo, vivo está, até TOMBAR.

Trató de detener al homosexual DETECTIVE MATO A LOCA DE HOT PANTS

...iminó al agarró del brazo, dispuesto
... a una a llevársela al cuartel. El
...sfrazada homosexual, entonces, se zafó
...res hot y partió arrancando difícil-

PASO LA CUENTA Y LE PEGARON DOS TIROS:

BALEARON A M DEL PIANO: RM

...obo, te- En el forcejeo y viéndose
...n desde apurado, el detective gatilló
...o horas nuevamente su arma. El ba-
...th espe- lazo fue a herir al homose-
...xual

A MARICON RMEN 664

Eran siete para siete: en hotel de homosexuales:

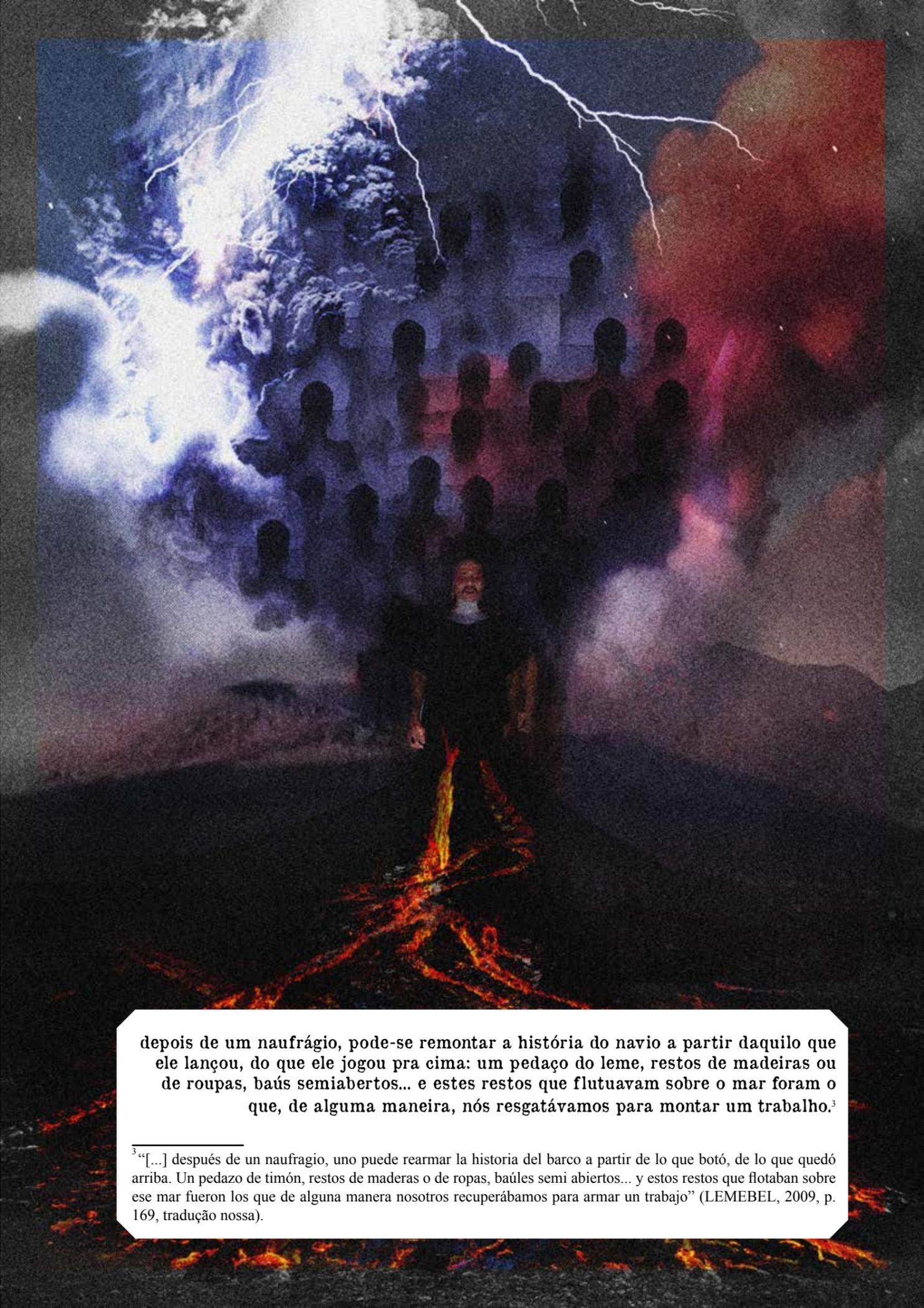
ANTE EL JUEZ LOS 12 MARACOS DETENIDOS

—La presencia de empingorotados "pasajeros" que iban a alojarse todas las noches despertó las sospechas.

...ILLARON UN NIDO DE 'ARTISTAS' HOMOSEXUALES: EN AGUSTINAS 2080
**LOS MARICONES
PRESOS SON:**

terra de ninguém, nesse deserto de pedra, destruídos sob a terra desse lugar nenhum. Não podíamos deixá-los detidos, amarrados, sob o ferro daquele céu metálico. Nesse silêncio, nessa hora, nesse minuto infinito com as balas queimando. Noite após noite tínhamos que remontar seus rostos, suas piadas, seus gestos, seus tiques nervosos, suas raivas, suas risadas. Obrigamo-nos a sonhar com eles teimosamente, a sempre recordar o seu jeito de andar, o seu jeito especial de bater à porta ou sentar-se cansado quando vinham da rua, do trabalho, da universidade ou do colégio. Forçamo-nos a sonhar com eles, como quem desenha o rosto amado no ar de uma paisagem invisível. Como alguém que volta à infância e se esforça continuamente para remontar um quebra-cabeça, um quebra-cabeça facial cuja última peça foi quebrada pelo tiroteio. [...] Não podíamos deixá-los ali tão mortos, tão apagados, tão queimados como uma foto que se evapora ao sol [...]. E, no entanto, apesar do vento frio que entra sem permissão pela porta escancarada, gostamos de adormecer embalados pelo veludo quente da memória. Gostamos de saber que todas as noites os exumaremos desse pântano sem endereço, nem número, nem sul, nem nome. [...]. Nunca poderíamos olhar para frente se deixássemos evaporar o perfume sangrento de seu hálito. Por isso aprendemos a sobreviver dançando a triste cueca chilena com nossos mortos. Nós os carregamos em todos os lugares como um sol de sombra quente em nossos corações. Conosco vivem e vão pintando de prata nossos cabelos grisalhos rebeldes. Eles são convidados de honra em nossa mesa e conosco riem e conosco cantam e dançam e comem e assistem tevê. E também apontam os culpados quando aparecem na tela falando sobre anistia e reconciliação. Os nossos mortos estão cada dia mais vivos, cada dia mais jovens, cada dia mais frescos, como se estivessem sempre rejuvenescendo num eco subterrâneo que os canta, numa canção de amor que os renasce, num tremor de abraços e suor das mãos, onde não seca a umidade de sua teimosa memória².

²“[...] tantas veces nos preguntaron por ellos [...] como si no supieran el sitio exacto donde los hicieron desaparecer. Donde juraron por el honor sucio de la patria que nunca revelarían con otros terroristas. Pregunte en investigaciones, en los consulados, en las embajadas, porque aquí es inútil. [...] Por eso, para que la ola turbia de la depresión no nos hiciera desertar, tuvimos que aprender a sobrevivir llevando de la mano a nuestros Juanes, Marías, Anselmos, Cármenes, Luchos y Rosas. [...] No podíamos dejarlos solos, tan muertos en esa tierra de nadie, en ese pedral baldío, destrozados bajo la tierra de esa ninguna parte. No podíamos dejarlos detenidos, amarrados, bajo el planchón de ese cielo metálico. En ese silencio, en esa hora, en ese minuto infinito con las balas quemando. Tuvimos que rearmar noche a noche sus rostros, sus bromas, sus gestos, sus tics nerviosos, sus enojos, sus risas. Nos obligamos a soñarlos porfiadamente, a recordar una y otra vez su manera de caminar, su especial forma de golpear la puerta o de sentarse cansados cuando llegaban de la calle, el trabajo, la universidad o el liceo. Nos obligamos a soñarlos, como quien dibuja el rostro amado en el aire de un paisaje invisible. Como quien regresa a la niñez y se esfuerza por rearmar continuamente un rompecabezas, un puzzle facial desbaratado en la última pieza por el golpetazo de la balacera. [...] No pudimos dejarlos allí tan muertos, tan borrados, tan quemados como una foto que se evapora al sol [...]. Y, aun así, a pesar del viento frío que entra sin permiso por la puerta de par en par abierta, nos gusta dormirnos acunados por la tibieza terciopela de su recuerdo. Nos gusta saber que cada noche los exhumaremos de ese pantano sin dirección, ni número, ni sur, ni nombre. [...] No podríamos nunca mirar de frente si dejamos evaporar el perfume sangrado de su aliento. Por eso es que aprendimos a sobrevivir bailando la triste cueca de Chile con nuestros muertos. Los llevamos a todas partes como un cálido sol de sombra en el corazón. Con nosotros viven y van plateando lunares nuestras canas rebeldes. Ellos son invitados de honor en nuestra mesa, y con nosotros ríen y con nosotros cantan y bailan y comen y ven tele. Y también apuntan a los culpables cuando aparecen en la pantalla hablando de amnistía y reconciliación. Nuestros muertos están cada día más vivos, cada día más jóvenes, cada día más frescos, como si rejuvenecieran siempre en un eco subterráneo que los canta, en una canción de amor que los renace, en un temblor de abrazos y sudor de manos, donde no se seca la humedad porfiada de su recuerdo” (LEMEBEL, 1998, p. 101-103, tradução nossa).



depois de um naufrágio, pode-se remontar a história do navio a partir daquilo que ele lançou, do que ele jogou pra cima: um pedaço do leme, restos de madeiras ou de roupas, baús semiabertos... e estes restos que flutuavam sobre o mar foram o que, de alguma maneira, nós resgatávamos para montar um trabalho.³

³“[...] después de un naufragio, uno puede rearmar la historia del barco a partir de lo que botó, de lo que quedó arriba. Un pedazo de timón, restos de maderas o de ropas, baúles semi abiertos... y estos restos que flotaban sobre ese mar fueron los que de alguna manera nosotros recuperábamos para armar un trabajo” (LEMEBEL, 2009, p. 169, tradução nossa).

ORAÇÃO PELOS INDIGENTES

Pela américa de 60, pela américa de 70, pela américa de 80, de 90, de 2.000, pelos mais de seiscentos e oitenta mil, pelos milhares, milhões. Por el derecho de *vivir en paz*⁴!

Para que o sudaca não entenda por que carrega uma cruz, aqueles que se dizem donos do poder e da justiça escondem dele sua alma e a enterram debaixo da terra. Humilhados e oprimidos, eles se tornaram corpos sem alma, sem nome e sem data, tantos dessa forma enterrados. Eu converso com eles e para esses indigentes sem nenhum destino, eu peço licença. Por eles, mortos não lembrados, entrego meu corpo e, humildemente, com os pés fincados em terra comum, peço:

Dai-me a força para batalhar com minha vida que resplandece de ideias. Dai-me a escuridão capaz de exaurir toda ignorância. Façam-me uma guerreira dessa batalha iniciada por vocês.

Viado de merda? Sim, sou *marica de mierda, la diva sudaca, la yegua desenfrenada, extraviada. Bailando la cueca sólo*, porém nem tanto. Nossa dança, *nuestra cueca* Pancho-Pedro, um mariposear ventobicha. *Los pies en golpeo al sólo*, a saia no ar e *los pañuelos a postos*.

⁴“El derecho de vivir en paz” é um álbum de Víctor Jara lançado em 1971. A música-título deste álbum foi originalmente dedicada ao líder comunista vietnamita Ho Chi Minh, quando os Estados Unidos travaram uma guerra no Vietnã.

CORPOLÍTICA
potências do existir em ações
artísticas destemidas.

un lienzo gigante
"HOMOSEXUALES UN PROYECTO"
«Homosexuales por el cambio».
muñecas trágicas
quedó atónito, incluida

Revista Trauko, número 16, página 19. Canto esquerdo superior, foto vertical, a menor das quatro inseridas na publicação, que retrata Pancho Casas assentado no colo de Pedro Lemebel. Este, com sua blusa aberta, exhibe um mamilo e, ao mesmo tempo, olha para a câmera juntando os lábios de sua boca à frente. Pancho mira também a câmera, mas exhibe sua boca aberta e, aproximando o rosto da testa de Lemebel, passa o braço envolvendo o amigo pela nuca. Logo abaixo, lê-se uma “Nota da Redação”: “os conceitos expressos nesta seção correspondem aos seus autores e eles não representam necessariamente a linha editorial da revista, a qual está expressa nessa respectiva seção. — Então... em qual seção? — E, bom... que sei eu em qual!”⁵. Quem assina o recado é *Sodoma e Camorra*, agosto de 1989.

A assinatura, *Sodoma e Camorra*, aos moldes do humor ácido e agudo das éguas, é uma referência às cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra, destruídas com uma chuva de enxofre e fogo enviada por Deus. Esse castigo divino, no mito bíblico, foi enviado como uma condenação aos pecados cometidos pelos moradores das cidades, sodomitas. Eles não seguiam a moral e os bons costumes dos antigos israelitas, pois praticavam atos sexuais proibidos. Esse mito bíblico tem sido usado na modernidade como uma metáfora para a condenação das práticas homossexuais masculinas. Muitos países têm um rígido conjunto de leis que legislam e criminalizam as práticas denominadas sodomitas. Nesse lugares elas são julgadas como crimes contra a natureza, definidos a partir da prática do sexo anal e do sexo oral por gays do sexo masculino. Casas e Lemebel extrapolam a menção a essa condenação moral e religiosa de Sodoma e Gomorra realizando um trocadilho, ao inserirem no lugar de “Gomorra” a palavra “Camorra”, referenciando a organização criminosa italiana surgida em meados do século XVII a partir da junção da máfia siciliana à máfia de Nápoles. Ao assinarem assim a nota da redação, as éguas estabelecem um duplo movimento de insubordinação — associam a denominação injuriosa da homossexualidade à ameaçadora, criminosa máfia italiana.

⁵ CASAS; LEMEBEL, 1989.

Ao lado direito, posiciona-se o título do editorial “Las yeguas troykas⁶: que não morra o sexo debaixo das pontes”⁷. Abaixo, mais à direita, três fotos, provocativas, retratam os dois, *las yeguas*, que se exibem em posições de intimidade, rebeldia e certa vulnerabilidade. Em uma das imagens, Lemebel inclina-se à frente como se oferecesse o peito nu, enquanto Casas, de cueca, sobe uma perna, deixando-a à mostra; acima, seus olhos e cabelos, e abaixo, o períneo, direcionado para a lente da câmera. Em outra, os dois nus, juntos, estão sobre uma cama desarrumada. Na publicação, entre as imagens descritas, eles exibiam os seguintes fragmentos de textos: “*Maricas* das cidades, de carne inchada e pensamento imundo...”, “que dão aos meninos gotas de morte suja com veneno amargo”, “*Maricas* de todo o mundo, assassinos de pombas!”⁸, excertos do poema “Ode a Walt Whitman”⁹, de Federico García Lorca. E, por fim, ao lado esquerdo, compondo todo o restante da página da revista, o seguinte texto epistolar:

Meu querido menino, neste país linguíça, onde tudo acontece às costas do humilde neste inverno venenoso; a velha surda, o aposentado manco, o tráfego VISTAFEIA, o guarda preso, o peso do cigarro, a Avenida... caminhando sozinhas, éguas-chilenas, ventobicha Pancho-Pedro, bichas da arte à procura de uma pátria, de um esconderijo de homens que brindam por Sodoma, a grande puta, SODOMA-MINHA, a perseguida... SANTA CAMILA-MON AMOUR, bichas *forever*, o direito do menino, o cu estandarte, o cu panfleto, os flatos e o “pão, trabalho, justiça e liberdade”... Agora que tudo está mudando, nós trágicas bonecas nos tornamos PERNAS-RUINS, jogamos-lhes o tempo, damos a cara e dizemos “HOMOSSEXUAIS UM PROJETO”, uma vereda para a travesti, um traço de rio, uma aposentadoria para as putas, aliadas incondicionais, que não morra o sexo debaixo das pontes, que não acendam a luz no Cine CAPRI¹⁰, poltronas reclináveis nos banheiros públicos... Corto com o *under*, os ricos esnobes pagam quinhentos pesos em CAMAS QUE MATAM, com ejaculação precoce, cantando “CACHORROS BICHA”, esses caras, que são broxas, infantis, com problemas, dizem “VAMOS JUNTOS” e isso é uma mentira, porque agora não vamos a lugar nenhum juntos. As tribos se governam sozinhas; os ciganos, os mendigos, os hippies fedorentos de SAN ALFONSO, os sudacas, o menino PUNKY que comi uma noite, a frente PATRIÓTICA — de frente — únicas bolas libertárias, enfim — suspiro. CHILEZINHO-ESCROTO, sopa de naufrago, neoprene virgem... CHILEZINHO-FOFO, travesti espancada na visita do PAPA, lã suja traficada

⁶ Refere-se aos cavalos russos que eram organizados em trios e em selas e, por causa da sua formação e da disposição em entre si, detinham força de tração para puxar os transportes russos (charretes) em diversos tipos de terreno e de clima.

⁷ “Las Yeguas Troykas: que no muera el sexo bajo los puentes” (Tradução nossa).

⁸ LORCA, 2013, p. 147-154.

⁹ Ver poema completo, em espanhol, no livro: LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original fijada y anotada por Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2013. A tradução para o português encontra-se disponível em: leoleituraescrita.blogspot.com/2009/10/lorca-ode-walt-whitman.html. Acesso em: 01 nov. 2020.

¹⁰ Cine Capri era um cinema conhecido por exibir filmes pornográficos e tornou-se um lugar onde os homens tinham encontros para realizar o ato sexual entre si.

de ALLENDE sob o gás lacrimogêneo... CHILEZINHO-VERMELHO que nos expulsou do VIVA LA GENTE¹¹. “No partido não tem bichas!” Gritavam conosco quase com medo, dois veados contra um estádio, queríamos entregar um manifesto aos TRIBUNOS MAIRA e VOLODIA, a guarda pretoriana quase fez de nós purê de éguas, a tela que não pudemos abrir dizia “HOMOSSEXUAIS PELA MUDANÇA”, como ÉGUAS TROYKAS, e não tinha nenhum erro ORTOgráfico, mas eles não entenderam... entendeu? Afetuosamente, As Éguas do Apocalipse.¹²

Essa carta se compõe de construções vocabulares das quais Casas e Lemebel se apropriam para subverterem clássicos símbolos de moralidade e ética da sociedade chilena que naquele momento se encontrava submetida aos desmandos do governo militar. A escrita indisciplinada baseia-se na subversão e no hibridismo dos conceitos hegemônicos, justapondo-os ao universo lexical incomum, *el locabulário*¹³, deslocado, não convencional, antimoral, anormal. Francisco Casas declara que prefere as “coisas mais diretas, mais frontais”¹⁴. Conforme sua preferência, essa carta foi escrita como uma reação, uma resposta, depois que ele e Lemebel vivenciaram juntos “umas das coisas mais brutais”¹⁵ que já lhe aconteceu em vida.

Casas refere-se à irrupção intempestiva, ação artística manifesto, realizada no Festival Viva la Gente, congresso organizado pelo Partido Comunista, ocorrido no dia 04 de julho de 1989. Francisco Casas, em entrevista concedida a Federico Galende¹⁶, contou que ele e Lemebel foram ao estádio, onde acontecia o congresso do Partido Comunista, trajando roupas muito elegantes, casacos sobretudo e espartilhos por baixo. Os dois entraram no evento, direcionaram-se ao meio do campo, em frente à tribuna oficial, tiraram os casacos e revelaram os trajes femininos. Após essa revelação, abriram a faixa com a seguinte frase escrita: “HOMOSSEXUAIS POR MUDANÇA”. “E aí deu merda, uma merda enorme, o estádio inteiro gritando bichas. Nós íamos no meio, e ao redor da gente a guarda da JJCC tentando nos tirar do estádio”¹⁷.

Antes do ocorrido, segundo Casas, ele era muito amigo de vários líderes e integrantes da Juventude Comunista do Chile (JJCC). No entanto, essa relação afetiva não impediu o rechaço e o linchamento *de los maricas*. A ação-manifesto realizada pelas éguas produziu um duplo

corrente, não só atingiu brutalmente os artistas que foram achincalhados na frente de todos como tensionou, ao limite, um território de violência no campo da tão aclamada íntegra e justa esquerda. A provocação aos “companheiros” comunistas, *democratocristianos*¹⁸, deixou explícito que, também, as organizações civis opositoras à ditadura rejeitavam e rechaçavam as solicitações e demandas das pessoas homossexuais. A marca que se destaca nessa ação intitulada *Que no muera el sexo bajo los puentes* (1989), impressa nos corpos, no estádio e na matéria do jornal, é o jogo da política como disputa. A interpelação *de los maricas* à militância ortodoxa comunista possibilitou emergir a relação discriminatória da esquerda relativamente à homossexualidade. A esquerda militante pensava sua resistência a partir do masculino, que, com sua virilidade, seria capaz de sustentar e sobreviver à luta coletiva contra a opressão. Até aquele momento a luta solapava qualquer outra demanda — de gênero, de sexo, de raça — e se resumia, basicamente, à tensão binária e dicotômica entre classes sociais, ricos/burgueses e pobres/operários.

O Chile, naquele momento, estava vivendo o início das discussões e da implementação do que ficou conhecido, posteriormente, como transição à democracia. Porém esse acontecimento no estádio demonstrou, imediatamente¹⁹, que o regime de democracia iniciado ali não seria capaz de acolher a diferença, a diversidade. Ou seja, o Chile daquele momento estava construindo um processo de democracia e liberdade para quem? Igualdade entre quem? Sob a perspectiva do gênero e da sexualidade, tanto a esquerda militante quanto os militares eram conservadores e se mantinham dentro dos limites e normatividades estruturadas pelo masculino ocidental moderno.

Desde o governo socialista de Allende (1970-1973), deposto pelo golpe de estado liderado pelas Forças Armadas, realizou-se no Chile uma normatização de gênero. Para a mulher, estava demarcado o imaginário da mãe, companheira e, só depois, pessoa pública, cidadã. O próprio presidente, em 21 de maio de 1973, disse à nação, demonstrando sua gratidão a todas elas com as seguintes palavras: “Obrigado, sobretudo, a vocês companheiras, eu vi vocês, porque

¹¹ Festival Viva la Gente, organizado pelo Partido Comunista chileno, no Estádio Santa Laura, no dia 4 de julho de 1989.

¹² CASAS; LEMEBEL, 1989, p. 19, Tradução nossa.

¹³ Esse conceito será desenvolvido com mais detalhes ao longo do texto.

¹⁴ “yo prefiero aquellas otras cosas más directas, más frontales” (CASAS, 2009, p. 172, tradução nossa).

¹⁵ “Una de las cosas más brutales que me han pasado en la vida” (CASAS, 2009, p. 184, tradução nossa).

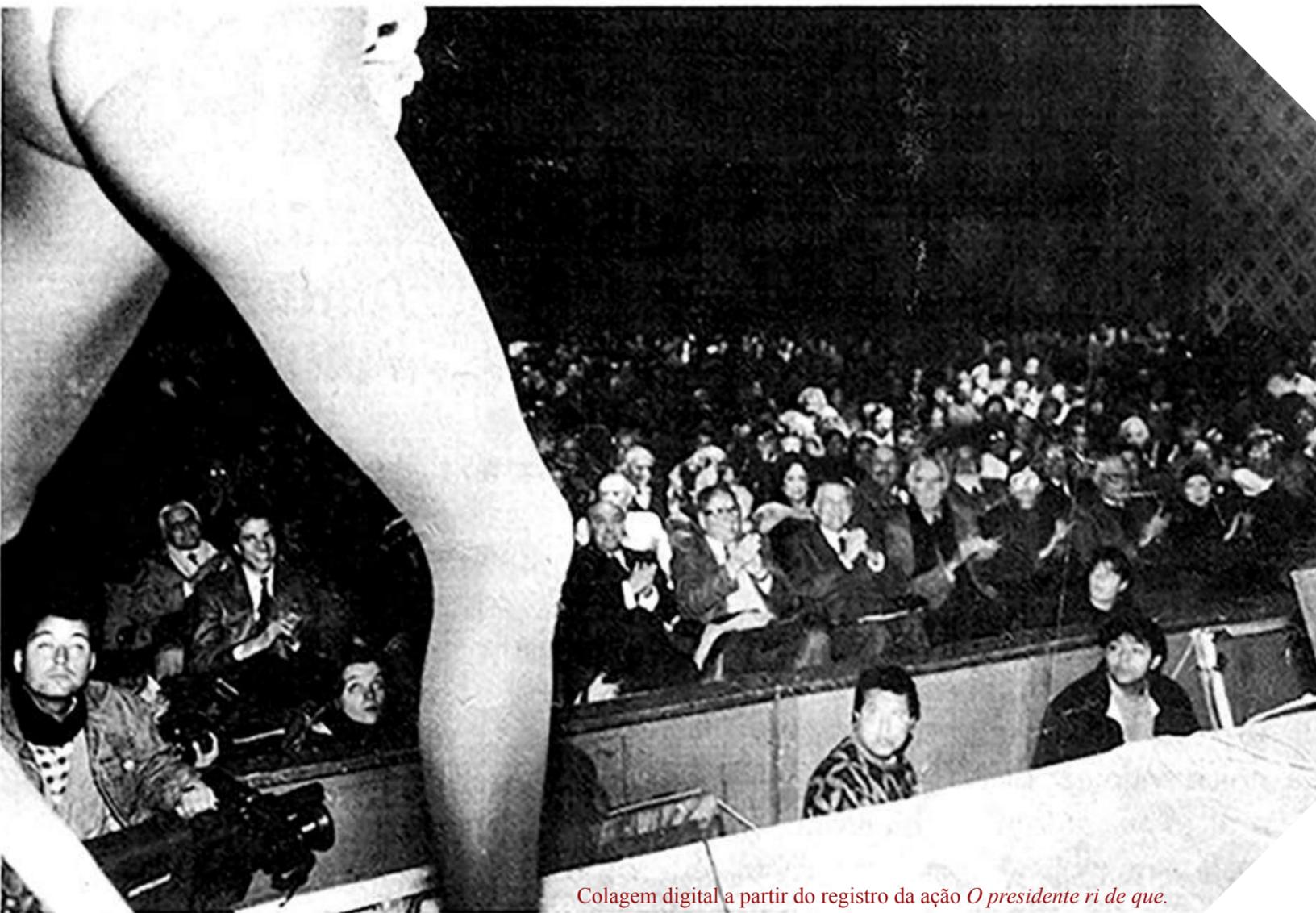
¹⁶ CASAS, 2009, p. 184.

¹⁷ “Y queda la cagada, una cagada enorme, el estadio entero gritándonos maricones. Nosotros íbamos al medio, alrededor de nosotros la guardia de la JJCC tratando de sacarnos del Estadio”. (CASAS, 2009, p. 184, tradução nossa).

¹⁸ ROBLES, 2009.

¹⁹ A reação do Partido Comunista diante da ação-manifesto de Casas e Lemebel demonstra, mesmo que pontualmente, o que aconteceu, posteriormente, na história chilena: o período de transição democrática durou mais de 17 anos e a democracia instalada no país não foi capaz de acolher a diversidade de demandas da população, assim como manteve até 2020 a vigência da Constituição de 1980. Esta, conhecida como a Constituição de Pinochet, autocrática e militarista, no que diz respeito ao ordenamento jurídico e aos direitos políticos e civis, por outro lado mantinha o papel do estado como mínimo na economia e preconizava a teoria econômica da Universidade de Chicago.

vocês são iguais; porque são as mães do povo.”²⁰ Para os homens, a ideia do “homem novo”²¹ foi potencialmente incentivada, para se conseguir uma integração nacional e coletiva por meio da cultura. Essa concepção, apropriada a partir dos ideais colocados por Che Guevara, determinava que a revolução deveria se efetivar levando consigo um modelo de homem novo que correspondia ao imaginário do trabalhador forte, honesto, esforçado, politizado, consciente da luta de classes, intelectual, letrado e, ao mesmo tempo, revolucionário.



Colagem digital a partir do registro da ação *O presidente ri de que*.

²⁰ “Gracias sobre todo a ustedes compañeras, que las he visto, porque son ustedes iguales; porque son las madres del pueblo” (ALLENDE, 1973, p. 7, tradução nossa). Trecho da mensagem presidencial. Disponível em: www.salvador-allende.cl/Discursos/1973/21_mayo_1973.pdf. Acesso em: 10 mar. 2022.

²¹ Para ver mais sobre as concepções normativas definidas pelo imaginário do “homem novo”: CANTO NOVOA, Nadinne. *Cultura y Hegemonía*. Notas sobre la construcción del Hombre Nuevo en la Unidad Popular. 2010. Tesis (Artes con mención en Teoría e Historia del Arte) - Facultad de Arte, Departamento de Teoría del Arte de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2010.

Apesar de toda agressividade experimentada na ação realizada no estádio, Francisco Casas e Pedro Lemebel encaravam a arte como uma tarefa política de reivindicar e afirmar, explicitamente, nos espaços públicos de Santiago, a homossexualidade como um projeto. Os dois, aproximadamente um mês depois, resolveram deslocar e provocar novamente os “companheiros” de esquerda. Soledad Bianchi (2019), amiga de ambos, narra a ação efêmera, *De que se ríe el presidente* (1989):

[...] com o pintor Guillermo Núñez, meu companheiro de vida, íamos entrando no Teatro Cariola. Éramos convidados de uma atividade de intelectuais e artistas, a favor do candidato a presidente Patricio Aylwin. Quando estávamos à espera para mostrar nossos convites, encontramos Pedro e Pancho, elegantíssimos e com casacos longos ou capas de chuvas, muito fechados. Chegaram perto da gente e nos pediram para entrar conosco. Supomos que planejavam algo e que seria interessante, indispensável, por tudo, para o momento, etapa de uma seriedade desmedida e com pouco deboche. O que se primava era a moderação, a medida, tudo devia ser prudente, dentro da norma e na medida do possível. Dissemos que tínhamos vindo juntos e, então, entramos os quatro. Eles foram por si mesmos, e nós, para o segundo piso. De repente, interrompendo o programa, as éguas, de biquíni e maiô, ocuparam o palco. “Homossexuais para a mudança”, dizia o letrero editorial que exibiram. Por mais que tento lembrar, só recordo a cara de espanto e incômodo do publicitário e ator Jaime Celedón, que, sentado na fila da frente, girando tinha Guillermo, opinava confuso que deveriam expulsar da sala os “infiltrados provocadores” e ao fazerem isso seria um favor à democracia. E antes da surpresa geral alguns atrapalhados até gritaram, furiosos, e outros aplaudiram loucamente. E todos cochichavam, sem compreender muito.²²

A foto-registro da ação retrata a expressão de incômodo e desconforto escancarada no semblante dos políticos e dirigentes do Partido Comunista, assentados na primeira fila da plateia do Teatro. As éguas estavam presentes no evento não por terem algum prestígio na sociedade chilena. Muito pelo contrário, elas nem sequer tinham sido convidadas para estarem

²² “[...] con el pintor Guillermo Núñez, mi compañero de vida, íbamos entrando al Teatro Cariola. Estábamos convidados a una actividad de intelectuales y artistas, a favor del candidato a presidente Patricio Aylwin. Cuando estábamos a la espera de mostrar nuestras invitaciones, divisamos a Pedro y Pancho, muy elegantes y con abrigos o impermeables largos, muy cerrados. Se nos acercaron y nos pidieron entrar con nosotros. Supusimos que algo planeaban y que sería interesante y trastocado: indispensable, por lo demás, para un momento y una etapa de una seriedad desmedida y de poco desborde, donde primaba la moderación y la mesura y todo debía ser prudente, contenido, en la norma y ‘en la medida de lo posible’. Dijimos que veníamos juntos y entramos los cuatro. Ellos se fueron por su lado, y nosotros, al segundo piso. De pronto, interrumpiendo el programa, Las Yeguas, en trajes de baño femeninos, ocuparon el escenario. ‘Homosexuales por el cambio’, decía el letrero editorial que desplegaron. Por más que hago memoria, solo percibo la cara de espanto y fastidio del publicista y actor Jaime Celedón, quien, sentado en la fila de delante, girándose hacia Guillermo, opinaba, confundido, que a esos dos ‘infiltrados provocadores’ deberían expulsarlos de la sala por hacerle un flaco favor a la d democracia (él estaba con un amigo, igualmente molesto y sulfurado y, aunque sospecho quién era, prefiero callarme, por mi falta de seguridad). Y ante la sorpresa general, algunos pifiaban y hasta gritaban, furiosos, y otros aplaudimos a rabiar, y todos cuchicheaban, sin comprender mucho.” (BIANCHI, 2019, p. 113, tradução nossa).

ali! As duas, Casas e Lemebel, num intento atrevido e audaz foram àquele evento para demarcar e escancarar a existência de homossexuais no Chile. Elas foram àquele encontro do Partido Comunista para, por meio de seus próprios corpos em ação manifestativa, demonstrar que a democracia de transição, em processo de planejamento, era, de sobremaneira, excludente.

As éguas não ocupavam cargos políticos de prestígio, sequer representavam alguma organização social formal, o que as motivava infiltrar espaços e eventos, como aquele, era a aspiração de conseguirem ter suas próprias existências legitimadas na sociedade chilena. *De que se ríe el presidente*, em sua potência de acontecimento-ação-manifesto, declarava que, assim como os convidados para aquele encontro do Partido Comunista, pessoas homossexuais resistiram ao governo autoritário, ansiavam por uma mudança e reivindicavam participar, também, do processo decisivo de construção da democracia chilena, pós ditadura militar.

O *reclamo de la participación* materializado pela frase exibida na faixa, pelas vestimentas usadas e pelo agir égua no teatro, durante aquele encontro, demonstrava publicamente que elas, as éguas, Casas e Lemebel, não permitiriam mais serem relegadas aos becos escuros da sociedade, da política, da arte e da memória. Como escreveu Robino²³, aquele acontecimento demarcava publicamente, “as éguas também votam. E beijam. Nesse ato, Pedro se aproximou de Ricardo Lagos e o beijou”²⁴. Lemebel conta que a filha do presidente, Mariana Aylwin, reagiu à ação efêmera questionando, “mas, como fazem isso ao meu pai?!”. Ainda segundo ele, “[nós tivemos que] sair quase arrancados do Teatro Cariola, porque nos queriam linchar”²⁵. Os amigos e amigas de Lemebel e Casas relatam que caminhar pela cidade com eles era uma experiência peculiar, como conta Soledad Bianchi: “no trajeto, talvez por suas aparências, por suas vozes e/ou por suas provocações, [...] os olhares persecutórios, julgadores, cheio de preconceitos, depreciativos, irônicos, nos penetravam. [...] Pedro e Pancho pareciam indiferentes ao desrespeito e à condenação dada a eles, talvez porque tiveram que conviver com isso desde crianças, desde sempre, por isso pareciam como impermeáveis [intocáveis]”²⁶. O testemunho de Bianchi pode ser ratificado pela resposta de Francisco Casas a Federico Galende: “todos nos

²³ ROBINO, 1991.

²⁴ “Las yeguas también votan. Y besan. En ese acto, Pedro se acercó a Ricardo Lagos y lo besó.” (ROBINO, 1991, p. 45, tradução nossa).

²⁵ ROBLES, 2009.

²⁶ “[...] en el trayecto, haya sido por sus apariencias, por sus voces o/y por sus provocaciones, fuera en alguna tienda o en la calle, las miradas persecutorias, enjuiciadoras, llenas de prejuicios, despectivas, burlonas, nos penetraban (y me incluyo, pues sentía, hasta en mí, la discriminación y la censura). Eran miradas agresivas que traspasaban, clavando y doliendo por su violencia; que no necesitaban palabras, ya que casi se hacían voz, y Pedro y Pancho parecían indiferentes al desprecio y la condena debido, tal vez, a que tuvieron que vivirlos desde niños, desde siempre, por esto parecían como impermeables.” (BIANCHI, 2019, p.108, tradução nossa).

rechaçavam. Nossos próprios companheiros de esquerda nos gritavam, ‘Flor de lama e cabaré! Flor de lama e cabaré!’ [...] e fomos nos tornando essa flor de lama e cabaré”²⁷.

A publicação *Que no muera el sexo bajo los puentes* da *Revista Trauko* concretizou uma perspectiva muito distinta e diferente à concebida como “homem novo”. As éguas instauraram por meio das fotos e dos textos uma posição reativa e propositiva, inserindo no foco seus próprios corpos, suas próprias existências e realizando um jogo tensionado entre a efemeridade da irrupção artística, que não se repetiu e nem iria se repetir, e a fixidez instalada pelo registros verbais e imagéticos publicados na revista. O paradoxo entre acontecimento que não se repete e a fixidez da escritura no papel possibilitou que questionamentos, reivindicações e deslocamentos gerados se amplificassem, inclusive, ganhando um caráter midiático. Os jornais, fotos, registros tornaram-se documento-arquivo-meio possível para a re-existência das criações e insurreições artísticas das éguas. Por meio dessas publicações, as ações efêmeras tornaram-se registro, ampliando o campo de visibilidade da elaboração artística e do discurso ético-político para o qual as éguas se dirigiam.

Nesta tese, recuperar e reconhecer esse material como forma de criação artística é exercer, também, um movimento de invenção e de reflexão atual e futuro, que “liberta o caráter fixo e estático da perspectiva que se satisfaz somente com o olhar para o passado.”²⁸ Não satisfazer-se apenas com a realização desse gesto de recuperação constitui uma ação inventiva que anseia transformar, por meio do trabalho de reinterpretação e reordenação de signos, as irrupções artísticas intempestivas das éguas, também, em narrativa histórica. Ou seja, trata-se de recuperações da memória, de referentes necessários, potentes que nos capacitam e nos constituem como operadores da história de nossos territórios, por meio dessas “operações culturais próprias de nosso meio e em nosso tempo.”²⁹

A publicação gráfico-editorial das éguas é um mosaico constituído por diversos elementos de linguagem verbal e não verbal, fotografia, instalação cênico-visual, questionamento existencial diante do contexto histórico-social vivenciado, ação artística-manifesto, construção literária, caráter político-religioso, tensionamento entre disciplinas e modos de linguagem. Tudo isso inventando uma composição que não se contenta em ser arte conceitual, mas deseja e tem como propósito existir enquanto ação de arte política que não escapa, nem se furta — pelo contrário, escolhe a conflituosa e complexa compreensão de que

²⁷ “[...] a nosotros nos rechazaban todos. Nuestros propios compañeros de izquierda nos gritaban. ¡Flor de fango y cabaret! ¡Flor de fango y cabaret! [...] y en esa flor de fango y cabaret nos fuimos quedando.” (CASAS, 2009, p. 174, tradução nossa).

²⁸ SOUZA; MARQUES, 2009, p. 359.

²⁹ SOUZA; MARQUES, 2009, p. 358.



realizar constituir enfrentar
 reconhecer comover reexistir
 inventar implicar no/com/sobre/
 ao/a partir do mundo é realizar-se
 constituir-se enfrentar-se comover-se
 reexistir-se implicar-se reconhecer-se
 com desde sobre a partir
 de si mesmo
 de seu território,
 de sua própria história,
 de sua própria constituição,
 de suas escolhas e angústias,
 habilidades e finitudes,
 de sua mortalidade
 e esquecimento,
 suas ausências
 vinculadas emergidas
 construídas estabelecidas
 roubadas culpadas resgatadas limitadas.

Fazer arte política, desde a perspectiva das éguas,
 não é desvincular-se do gesto artístico criado, para
 que ele exista de maneira sólida, independente. Sim
 inventar artes desde os modos e gestos incrustados
 que estruturam, determinam, localizam corpos
 o dele, o seu, o dela, o meu
 próprio corpo.

Fazer arte política, desde a perspectiva das éguas,
 não é abandonar o gesto artístico criado,
 mas agir desde os modos que se
 organizam e constituem as

POLÍTICAS DO CORPO



corpo que sofre corpo interseção

corpo precário corpo social

corpo sintomático corpo subjetivo

corpo desequilíbrio corpo sujeito

corpo repertório corpo espaço

corpo que repete corpo colono

corpo solução corpo sudaca

corpo problema corpo periférico

corpo forma corpo protesto

corpo exposto corpo ação

corpo fronteira corpo gozo

corpo privado corpo experiência

corpo público corpo derramado

corpo público privado corpo confronto

corpo tempo corpo terra

corpo trabalho corpo devir corpo sentir
 corpo concreto corpo complementar corpo escutar
 corpo material corpo outro corpo questão
 corpo demanda corpo junto corpo animal
 corpo distinto corpo potência corpo égua
 corpo aposta corpo alcance corpo bicho
 corpo comunidade corpo visão corpo sonho
 corpo construção corpo passado corpo identidade
 corpo sentido corpo ajuda corpo coisa
 corpo rosa corpo guerra corpo confiança
 corpo conjunto corpo agente corpo cooperação
 corpo base corpo ativo corpo compromisso
 corpo vida corpo crítica corpo outro
 corpo branco corpo crítico corpo museu
 corpo preto corpo ligado corpo cómodo
 corpo amarelo corpo emergência corpo aceito
 corpo vermelho corpo destituente corpo violência
 corpo marron corpo insurgência corpo investigação
 corpo gesto corpo potência corpo sobrevivência
 corpo contexto corpo específico corpo presente
 corpo conflito corpo dado corpo pensamento
 corpo cuidado corpo forma corpo crítica
 corpo aprendiz corpo modelo corpo realidade
 corpo colonial corpo domínio corpo comunitário
 corpo espaço corpo subjetivo corpo privado
 corpo solidário corpo experiência corpo barreira
 corpo visível corpo casa corpo barricada
 corpo vulnerável corpo ver corpo transformação
 corpo invisível corpo fazer corpo luta
 corpo frágil corpo pensar corpo direção
 corpo cotidiano corpo participação corpo direção
 corpo participação corpo pensar corpo direção

corpo terreno
 corpo agência
 corpo desejo
 corpo afeto
 corpo dialético
 corpo estratégia
 corpo tempo
 corpo efêmero
 corpo proposta
 corpo coletivo
 corpo paz
 corpo multidão
 corpo retórico
 corpo precarizado
 corpo histórico
 corpo específico
 corpo menor
 corpo poder
 corpo reconhecimento
 corpo ação
 corpo simbólico
 corpo símbolo
 corpo conformação
 corpo inquietação
 corpo estudo
 corpo fábrica
 corpo produto
 corpo posto
 corpo corpo
 corpo carne
 corpo oficial
 corpo nação
 corpo janela

corpo método corpo sociedade
 corpo conhecimento corpo laço
 corpo saber corpo bicha
 corpo presença corpo átomo
 corpo macro corpo indivíduo
 corpo micro corpo justo
 corpo território corpo prático
 corpo ar corpo individual
 corpo céu corpo debate
 corpo água corpo mulher
 corpo memória corpo liberdade
 corpo lugar corpo digno
 corpo classificação corpo homem
 corpo hierárquico corpo macho
 corpo retorno corpo vivo
 corpo necessário corpo coliza
 corpo ter corpo transmutação
 corpo ser corpo neoliberal
 corpo análise corpo estratégico
 corpo econômico corpo comunicação
 corpo capital corpo consenso
 corpo medida corpo decisão
 corpo repetição corpo maioria
 corpo momento corpo potência
 corpo arquivo corpo diálogo
 corpo projeto corpo lugar
 corpo proposta corpo outro
 corpo recurso corpo inimigo
 corpo processo corpo perigo
 corpo significativo corpo morte
 corpo urgência corpo encontro

CORPOLÍTICA: imagem-palavra-conceito-propósito-síntese sem fim de modos de existir em/no/pelo mundo.

Corpolítica é o agir diante/em meio/a partir das experiências que constituem a concisão de existir enquanto serestar vivo no “quando”, no “onde”, no “como”, no “com quem” da vida. Corpolítica é insurreição destituente que articula, desmonta e remolda a realidade e seus contextos sociopolíticos. Corpolítica é dispositivo estético, enunciativo, manifestante que em sua potência de existir destitui a oficialidade e a unidade do relato, da história e da memória. Corpolítica é práxis da diferença encarnada/combativa, é pretensão escritural desde territórios ignorados, invisibilizados. Corpolítica é o balbucio de signos, o rascunhar gestos e cicatrizes comuns. Corpolítica é irrupção amorfa, fluida e, por vezes, subterrânea, que mesmo ainda não emergida existe e age em suas formas fugidias, contrapondo a realidade autocrática e hegemônica de seus contextos. Corpolítica é discurso fragmentado, ação coletiva que desenterra vidas insurgentes, submersas. Corpolítica é destituir a compreensão moderna categorizadora ao assumir a existência de particularidades encarnadas que são indissociáveis. Corpolítica é solidariedade em máxima potência que combina fluxos vitais indisciplinados e insurrectos. Corpolítica é a mescla, a impureza, o paganismo do olhar, a conjunção de restos, de cinzas, de ruínas. Corpolítica é a experiência de estar vivo em vida que se concretiza e se transmuta pelas modificações que afetam e deslocam o existir. Corpolítica é “ir sendo”, é “estar se formando” e encarnar a multiplicidade de identidades diante da força imensurável da totalização que uniformiza o mundo e seus habitantes da dor.

A dupla de éguas, ao experimentar a potência da força vital corpolítica como dispositivo estético, enunciativo-manifestante, realizou, ao longo de seis anos, várias ações artísticas destituíntes do relato unívoco e da memória parcial conformados pela história oficializada nos livros didáticos, nas dissertações e teses acadêmicas, nas mídias, no calendário nacional, entre outros meios de propagação e visibilidade. Lemebel diz que³⁰ no imaginário social, político e sexual dos anos 1980, no qual as éguas colocavam suas demandas por meio do corpo, a homossexualidade, ou melhor, o corpo agredido da homossexualidade proletária, não tinha discurso público e, por isso, eles pensaram que compartilhar e realizar ações artísticas públicas por Santiago era um gesto importante para aquele momento³¹. Casas e Lemebel reconhecem que “talvez o único a dizer, como pretensão escritural a

³⁰ “imaginario social, político y sexual donde exponíamos nuestras demandas a través del cuerpo: el cuerpo en escena, el cuerpo performance, el cuerpo /agredido de la homosexualidad proletaria/. Eso fue en los 80, cuando la homosexualidad no tenía un discurso público y nosotros pensamos que era un gesto importante en momentos en que venía la democracia.” (GAJARDO, 1995, p. 15). (Tradução nossa).

³¹ É importante destacar que as insurreições artísticas das éguas se iniciaram quando o Chile estava em processo de transição democrática.

partir de um corpo politicamente não inaugurado em nosso continente, seja o balbucio de signos e cicatrizes comuns.”³² E foi por meio/a partir/com essa pluralidade infinita, inscrita em seus corpos e em outros distintos, diferentes, desconhecidos, impossíveis, que o duo se fez desejo corpolítica: ação coletiva para a insurgência de vidas submersas ainda não conhecidas.

O artigo “Que no muera el sexo bajo los puentes” e a ação *De que se ríe presidente* (1989) instituem-se, no Chile de 89, como dispositivos — acontecimento e publicação — de invenção subversiva socializada, pois catalisaram a erupção reativa por meio do acontecimento. E, de certo modo, os elementos materiais e instrumentos eram precisos e simples para que a ação se efetivasse. O que ocorria estava circunscrito principalmente nas questões emergentes que pululavam a partir da existência e visibilidade dos corpos de Casas e Lemebel. “As últimas loucas do fim do mundo”³³ irrompiam seus corpos bicha, experimentando-os como modo singular de escrita localizada em seus próprios “quandos”, no momento mesmo de se fazer ser, átimo de possibilidade-existência no presente, insurgindo em potência nas brechas e fissuras dos espaços institucionalizados, oficiais e midiáticos. Com isso, estabeleceram, por meio do corpo e da elaboração da palavra, o tensionamento direto, irônico, afiado contra a censura e a invisibilização dos corpos marica.

A relação conflituosa, inquieta, questionadora e inventiva dos artistas, inseriu uma forma tática de ocupação política nos espaços normativos da sociedade. As ações-manifesto, corpolítica expandida, se transformaram em modos de transmissão e transcrição de linguagens artísticas. A latência vivenciada na efemeridade do acontecimento tornou-se formas-palavras-imagens-registros-memórias-acontecimentos impressos em papel jornal. A materialidade da criação artística que, em sua gênese, era traçado no/pelo/por/com o corpo, ao ser recriada como registro-arquivo midiático possibilitou que emergisse, ao longo dos anos, modos específicos de escrita e reflexão crítica. Os arroubos de criação égua, traçados corpolítica, materializados como publicação-etc., texto-etc., imagem-etc., literatura-etc., arte-etc.³⁴ instituíram-se como “terrorismo-saber bélico-poético, [...] bomba de efeito moral: corpo-desconformidade-protesto. Para além das construções de vestes, de gênero e de sexo”³⁵, mas demarcados por elas. Casas pontua que: “nós cruzávamos os Direitos Humanos com a homossexualidade, porque, naquele momento, a prioridade era toda a matança que estava vivendo nosso país, o homossexual vinha depois.”³⁶

³² “tal vez lo único que decir como pretensión escritural desde un cuerpo politicamente no inaugurado en nuestro continente sea el balbuceo de signos y cicatrices comunes”. (LEMEBEL, 2000, p. 128). (Tradução nossa).

³³ ROBINO, 1991, p. 42.

³⁴ Refere-se à elaboração desenvolvida por Lustosa (2016, p. 393), a partir de Ricardo Basbaum (2013).

³⁵ LUSTOSA, 2016, p. 407.

³⁶ “[...] nosotros cruzávamos los Derechos Humanos con la homosexualidad, porque en ese momento primaba toda la carnicería humana que estaba viviendo nuestro país, lo homosexual venía después.” (ROBLES, 2009, tradução nossa).

FLOR DE LAMA E CABARÉ!

Las locas são égua, Perlongher também é égua.

Néstor Perlongher, poeta, escritor e ativista argentino, autor do poema “Cadáveres”³⁷, já mencionado no início deste texto, publicou vários artigos no suplemento *Cerdos y peces*, do *El Porteño*³⁸, revista argentina que circulou no fim de 1982 até o ano de 1993 e se tornou fundamental na difusão de informação para além das fontes controladas pelos governos militares da época. A revista publicava artigos que tratavam de temáticas como liberdades sexuais, povos originários, direitos humanos e civis, artes, entre outras que não apareciam nas mídias tradicionais de maior circulação.

Entre os diversos artigos escritos por Perlongher, o texto ensaístico “El sexo de las locas”³⁹ foi o primeiro a ser apresentado em forma de conferência no ano de 1983 e publicado em março de 1984, tornando-se referência para a compreensão e reflexão sobre a existência e experiência das pessoas dissidentes sexuais em nosso continente. No texto, o poeta sugere que a afirmação e a inclusão da homossexualidade na sociedade, tradicionalmente heterossexual, não basta para mudar e subverter as ordens normativas, morais, militares, religiosas e sexuais. Para ele, a afirmação e a inclusão da homossexualidade — modelo *gay* — na sociedade seria responsável por, apenas, ampliar a normalidade; trata-se de uma reordenação, uma recriação da já estabelecida ordem — modelo heterossexual —, sem necessariamente desmontá-la/destituí-la. O homossexual, ao reivindicar apenas sua inclusão no sistema social, traz consigo um caráter ordenador, intrínseco à estabilidade presente na polarização — contraposição — dicotômica: “o heterossexual X o homossexual”. A constituição do “território homossexual” apontaria para uma conformação/acomodação da ordem, e não para sua subversão. Existe um risco quando se constitui a “fortaleza homossexual que resiste à ditadura heterossexual”⁴⁰, pois cada pessoa,

³⁷ “Cadáveres”, de Néstor Perlongher. In: PERLONGHER, Néstor. *Lamé*. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

³⁸ *El Porteño* foi uma importante revista cultural argentina, que foi publicada de janeiro de 1982 até 1993. A publicação foi revolucionária, pois marcava o campo da oposição à ditadura militar porque a temática dos artigos e todas informações difundidas abriam território para diferentes estilos de vida e de arte, condenados e rechaçados pelos modos sociais defendidos e preconizados pelo governo militar. A revista tornou-se um símbolo da contracultura da época, pois se especializou em temas como as liberdades sexuais, povos originários, direitos humanos e civis, arte.

³⁹ PERLONGHER, Néstor. El sexo de las locas. In: *El Porteño* [suplemento *Cerdos y Peces*], n. 27, Buenos Aires, março, 1984. Este texto originalmente foi apresentado em forma de conferência no Centro de Estudos e Assessoramento em Sexualidade (CEAS), em Buenos Aires, Argentina, em janeiro de 1983. Desde 1981 Perlongher encontrava-se exilado no Brasil e, portanto, para esta conferência ele foi até seu país de origem. O referido texto também foi incluído em PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya*. Ensayos: 1980-1992. Buenos Aires: Colihue, 1996. Esta será a referência que utilizaremos quando citarmos fragmentos do artigo.

⁴⁰ “fortaleza homosexual que resista a la dictadura heterosexual” (PERLONGHER, 1996, p. 32, tradução nossa).

para existir nessa outra normalidade, teria que se definir/identificar/assumir como um ou outro, e, assim, a existência em sociedade estaria limitada ao sexo e à “preferência sexual”.

Por meio de uma normalidade paralela à heteronormativa, cria-se um modelo de conduta homossexual — modelo *gay* — e uma existência personificada — “o” *gay* —, ambos, modelo e personificação, afastam para as margens e excluem tudo-todos aqueles que não correspondem à divisão binária *gays X straights*. Ou seja, esse operativo de normalização lança para as bordas/exclui aqueles que não se inserem em nenhum dos lados: “os novos marginalizados, os excluídos da festa: travestis, *locas*, *chongos*, *gronchos* — que no geral são pobres — lidam com os protótipos de sexualidade mais populares”⁴¹. Torna-se perceptível que a crítica de Perlongher destina-se diretamente ao poder de segregação, à pretensa organização social que algumas pessoas impõem, a si mesmas e às outras, “a partir de com quem se deitam”⁴², a classe a que pertencem e a raça com que se identificam.

Para o poeta, essa classificação, normativa e homogeneizadora, naturaliza-se como sinônimo de uma universal heterossexualidade conjugal e monogâmica, impelindo a se estabelecer o embate: reinvidicação de uma homossexualidade revolucionária contrária a uma heterossexualidade reacionária. É também notável que Perlongher escolhe o vocativo em inglês, *gay*, como denominação característica à pessoa que personifica o modelo de conduta da homossexualidad revolucionária-normativa. Em todo momento em que ele se refere a essa normativa social utiliza o termo *gay*,



⁴¹ “[...] a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas, chongos, gronchos — que en general son pobres — sobrellevan los prototipos de sexualidad más populares.” (Tradução Nossa). (PERLONGHER, 1996, p. 33). Aqui optou-se por não traduzir os vocativos e denominações dos sujeitos, a fim de manter o sentido colocado no texto e no idioma utilizado pelo autor.

⁴² “[...] según con quien se acuestan.” (PERLONGHER, 1996, p. 32, tradução nossa).

demonstrando, com essa escolha, uma perspectiva reflexiva que, para além do sexo, classe e raça, entrecruza geopolítica e processos globais de colonização imperialista. Ao utilizar essa denominação, o poeta toma de assalto, recontextualiza e dá outro significado, conceituando de modo peculiar o termo gringo *gay*.

Perlongher condensa e explicita sua crítica à importação direta e impositiva dos protótipos de sexualidade do norte global para uma realidade sudaca. Se em terras norte-americanas e europeias *gay* refere-se, genericamente, àqueles que são sexualmente atraídos por pessoas do mesmo sexo, para a realidade sudaca, significa um modo de existência que, para além da prática sexual, demarca possibilidades sociais e econômicas. Para se enfrentar esse perigo da ampliação da normalidade e da permanência imanente da normatividade, o poeta diz que é preciso tirar “o olho policial do espelho do quarto”⁴³, e não deixar somente aos homossexuais o monopólio do desejo. Para ele, não há que se liberar o homossexual, mas a homossexualidade, ou seja, a alternativa que nos apresenta *é fazer soltar **él sexo das locas**,*

a sexualidade loca, a sexualidade que é uma fuga da normalidade, que a desafia e a subverte.

⁴³ “al ojo policial del espejo del cuarto”. (PERLONGHER, 1996, p. 33, tradução nossa).



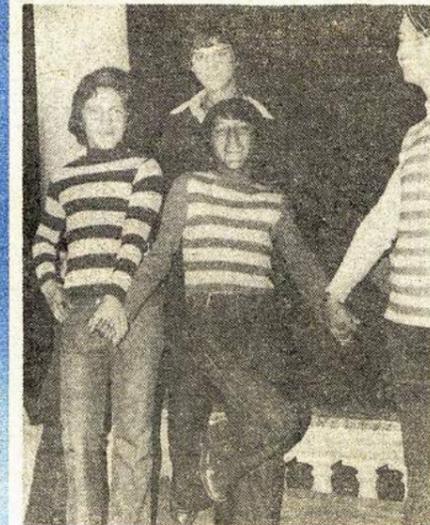
Locas dançando nas praças, locas girando nas portas da fábrica, locas haciendo cola nos banheirinhos. Falar do sexo das locas é enumerar os sintomas – as penetrações, as ejaculações, as ereções, os toques, as insinuações – de uma doença fatal: **aquela que corrói a normalidade em todos seus wings; que aparece na filha do porteiro, nas trincheiras das Malvinas, no seio das guaritas azuis, nas igrejas de Córdoba onde as locas entram para girar. [...] Agora, não submeter essas singularidades em uma generalidade personificada: o homossexual. Soltar todas as sexualidades, abrir todos os devires.**⁴⁴



PARECEN SER MUY serios, pero son “andinistas” sin remedio. Son algunos de los homosexuales que protagonizaron la desagradable concentración en la Plaza de Armas.

Repugnante espectáculo: ¿y la policia?

Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas



ESTOS ASQUEROSOS ESPECIMENES quieren que esto sea legal. Deben estar enfermos del mate. El espectáculo que ofrecieron en la Plaza de Armas fue deprimente. Incluso hasta hicieron un show en el quiosko de la banda. La policia brilló por su ausencia.

ALREDEDOR DE CINCUENTA homosexuales, en su mayoría juveniles, se dieron cita, a las 20 horas, en la Plaza de Armas, en las inmediaciones del monumento a Pedro de Valdivia, obedeciendo a un llamado formulado por el Movimiento Homosexual. Las vergas sueltas, locas perdidas, ansiosas de publicidad, lanzadas de frente, se reunieron para exigir que las autoridades les den cancha, tiro y lado para sus extravíos.

Pese a que la reunión había sido bastante publicitada, la policia no se hizo presente. Al principio, los sodomitas, creyendo que a cada instante le caería la teja policial, se mostraron muy cautos. Pero ligero se soltaron las trenzas, y sacaron sus descomunales patas del plato y se lanzaron, demostrando que la libertad que exigen no es más ni menos que el libertinaje.

Si bien es cierto que fueron pocos los colas que se atrevieron a dar la cara, hay que reconocer que obedeciendo al llamado se hicieron presentes en la Plaza, cientos de individuos de las trenzas sueltas. Siempre estuvieron ojo al charqui, haciéndose los indiferentes, pero atentos a lo que estaba pasando. Ess pertenecen a la categoría de homosexuales que no gustan de la publicidad, pero que igual van a todas las paradas.

A algunas personas no les gustó ni cobre el triste espectáculo. Y en tal sentido formularon reclamos a viva voz. Los celas aprovecharon la ocasión para expresar: “Ay, pero que

un vicio y no nos gusta molestar a nadie”. Otra loca acotó: “Si, nos fascina sentirnos como mujer y deberian autorizarnos a todo, hasta a casarnos. Como en otros países, ¿ah?”

Un sodomita, de unos 20 años, que parecía dominar más el bla, bí, manifestó: “Lo que pasa es que los tíras nos persiguen; igual los pacos. ¡Son más molestosos!, y se lo llevan a uno y lo pelan. Nosotros no somos escandalosas, la prueba es que trabajamos en lugares nocturnos, nos ganamos la vida honradamente,



LOS COLAS QUE hicieron de las suyas en la concentración criticaron a los otros que se concretaron a mirar, diciendo que era una actitud de “poco hombres”. Las patitas.

pero tienen que dejarnos vivir libremente”.

Con el correr de los minutos, comprobando que la policia brillaba por su ausencia, las vergas sueltas enloquecieron de verdad. Los más lanzados subieron a la base del monumento de Pedro de Valdivia y empezaron a manosear los órganos genitales del pobre caballo. Chillidos de felicidad y de admiración, de las locas ubicadas, en las baldosas, celebraron “la gracia”. El repugnante espectáculo había llegado al máximo.

Un viejaño de ceño adusto, bastante macho para sus cosas, hizo una proposición, que sería dable de considerar: “Si, en realidad, a estos niños deberían reunirlos de nuevo, garantizándoles que nada les va a pasar. Y cuando estén todos juntos, rociarlos con parafina y tirarles un fosforito encendido. De lo contrario, el mal ejemplo y la degeneración cundirán y no habrán modo de pararlo”. Menos mal que el viejo habló para callado que, de lo contrario, todas las cosas estarían rasguñándose y tirándose las pocas mechas que le quedan.

⁴⁴ “la sexualidad loca, la sexualidad que es una fuga de la normalidad, que la desafia y la subvierte. Locas bailando en las plazas, locas girando en puertas de fábrica, locas haciendo cola en los bañitos. Hablar del sexo de las locas es enumerar los síntomas — las penetraciones, las eyaculaciones, las erecciones, los toques, las insinuaciones — de una enfermedad fatal: aquella que corroe a la normalidad en todos sus wings; que aparece en la hija del portero, en las trincheras de las Malvinas, en el seno de las garitas azules, en las iglesias de Córdoba donde las locas entran para girar. [...] Ahora, no subsumir esas singularidades en una generalidad personológica: “el homossexual”. Soltar todas las sexualidades; abrir todos los devenires”. (PERLONGHER, 1996, p. 33, tradução nossa).

“Soltar todas as sexualidades, abrir todos os *devires*”. Essa ideia, delírio⁴⁵ sudaca de Perlongher, tem como referência e se constitui a partir da perspectiva dos *devires minoritários*, propostos por Deleuze e Guattari⁴⁶. Na obra *Micropolíticas. Cartografias del deseo*, Guattari explica e aprofunda a ideia dos *devires minoritários*, afirmando que toda ruptura com os modos de dominação social se relaciona e “passa por um *devir-mulher*”⁴⁷. Para ele, o *devir-mulher* está ligado ao controle do desejo e à força potencial necessária para romper o sistema falocrático-capitalista das formas masculinas dominantes e do binarismo dos sexos.

A partir dessas ideias, Néstor Perlongher sugere a abertura do *devir-mulher* a todos os outros, possíveis e ainda inimagináveis, *devires*. Nas palavras do poeta, “podemos pensar a homossexualidade ou a heterossexualidade não como identidades, mas como *devires*, como mutações, como coisas que nos atravessam.”⁴⁸. Nesse sentido, o *devir-mulher* é colocado “em aliança (aberrante), em contágio, em inspiração com o diferente”⁴⁹. A proposta do poeta estabelece uma matriz de cumplicidade com o conceito de Guattari, a fim de reconhecer o *devir mulher* como chave para outros devires, outros fluxos, outras forças, outras intensidades, outras derivas desejantes. Conforme assinala Felipe Rivas, “a genealogia do queer latino-americano tem tentado delimitar linhas genealógicas entre a obra ensaística e literária de autores como Perlongher, Severo Sarduy e Lemebel, em sintonia com a dupla Deleuze-Guattari”⁵⁰, elaborando outros devires derivados do devir mulher, como “devir minoritário, devir homossexual.”⁵¹

Pedro Lemebel⁵² declara que lhe interessava a homossexualidade como uma construção social, como uma forma de se permitir duvidar, perguntar, para quebrar com o falocentrismo⁵³. Ele se referia ao “homossexual” como construção cultural, como uma forma distinta de pensar a si mesmo, como uma forma de imaginar o mundo, “não somente a partir da ‘teoria homossexual’, mas de todos os lugares agredidos e deixados de lado por essa máquina neoliberal

e globalizante”⁵⁴. Lemebel buscava imaginar o mundo contemplando todos os lugares ignorados pelo CIStema⁵⁵, denominação elaborada pela artista, professora e autora Dodi Leal. De acordo com ela, o CIStema é a estrutura social dominante e hegemônica que legitima os corpos cisgêneros como unívoca forma de existência na cultura humana. Porém, para ela, esse modo dominante, a cisgeneridade, está em crise, em processo de falência, pois a existência das corpos trans, não cis, “vão causando um certo delírio, a alucinação.”⁵⁶

A alu-CIS-NAÇÃO, forma-delírio causada pelas corpos trans em seu próprio existir, desvela que a naturalização da cisgeneridade como único modelo de gênero é uma narrativa, tóxica e autocrática, elaborada para sustentar a farsa de que estamos todas, todos, todes, indistintamente, compondo, juntas, juntos, juntes, uma nação. Tanto o mito da história única, o nacionalismo arraigado e a cisgeneridade são criadores, impulsionadores e mantenedores do atroz capitalismo falocêntrico. Nas palavras de Leal, “vivemos [...] não mais apenas a necropolítica e não mais somente o genocídio das populações não hegemônicas, a gente vive também uma necapolítica, na qual as decisões são pautadas pela virilidade pintônica”.

As obras e criações — das mais diversas linguagens, ensaios, contos, crônicas, ações cênicas, intervenções artísticas — de Perlongher e das Éguas se encontram nessa matriz de cumplicidade: ambas se estruturam, efetivam-se e estabelecem-se por meio de uma contestação que desafia e confronta, diretamente, o dominante, o falo. Casas diz que o que lhes “interessa [sobretudo] é a mestiçagem, a mescla, a política da conjunção de restos” — “estamos mais decididos a instalar um paganismo do olhar.”⁵⁷ O “homossexual”, para as éguas, é distinto e distancia-se da fixidez mórbida, da perspectiva maniqueísta-binária e do purismo conformado, aproximando-se da *loca* de Perlongher. Casas comenta que Lemebel e ele conheceram

⁴⁵ A expressão refere-se ao poeta, Néstor Perlongher, que menciona em seu texto, classificando-o, “El sexo de las locas, que hemos usado de señuelo para este delirio” (PERLONGHER, 1996, p. 33).

⁴⁶ DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 239-315.

⁴⁷ GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 99-100.

⁴⁸ “podemos pensar la homosexualidad o la heterosexualidad, no como identidades, sino como devenires. Como mutaciones, como cosas que nos pasan” (PERLONGHER, 1996, p. 33, tradução nossa).

⁴⁹ “alianza (aberrante), en contagio, en inmisión con el (lo) diferente” (PERLONGHER, 1996, p. 68, tradução nossa).

⁵⁰ “genealogías de lo *queer* latinoamericano que han intentado delimitar líneas genealógicas entre la obra ensayística y literaria de autores como Perlongher, Severo Sarduy y Lemebel, en sintonía con nociones de la dupla Deleuze-Guattari” (RIVAS, 2011c, p. 71, tradução nossa).

⁵¹ “devenir minoritario”, ‘devenir homosexual’” (RIVAS, 2011c, p. 71, tradução nossa).

⁵² LOBO, 2020, p. 13.

⁵³ LOBO, 2020, p. 13.

⁵⁴ “lo homosexual como una construcción cultural, como una otra forma de pensarse. Una otra forma de imaginar el mundo, no sólo desde la teoría homosexual, sino que desde todos los lugares agredidos y dejados de lado por esta maquinaria neoliberal y globalizante. [...] sigo apostando por esos lugares mínimos” (Lemebel em entrevista para Andrea, 2000, p. 76, tradução nossa).

⁵⁵ “otros colores, otras posibilidades insospechadas ele las minorías. Pedro busca imaginar el mundo desde todos los lugares ninguneados por el sistema” (Tradução nossa).

⁵⁶ As formulações citadas foram transcritas a partir de uma fala realizada por Dodi Leal, na mesa Representatividade Trans nas Artes I, do Desmonte Seminário 2, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, no dia 29 de outubro de 2020. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Njc38PA8EVo. Acesso em: 03 nov. 2020.

⁵⁷ “interesa el mestizaje, la mezcla, la política de la conjunción de restos. [...] estamos más decididos a instalar un paganismo de la mirada.” (CASAS, 2009, p. 172-174, tradução nossa).

pessoalmente o poeta⁵⁸ em Valparaíso, no Chile, em uma das idas do autor ao país das éguas, e, mesmo sendo rápido, esse encontro confirmou essa afinidade e aliança entre os três⁵⁹. Lemebel, inclusive, em uma das inúmeras entrevistas que concedeu ao longo de sua trajetória, revelou sua cumplicidade às ideias *locas* de Perlongher ao compartilhar que não se sentia nem homem e nem mulher, mas *devir* variante, sexualidade em fuga. Nas palavras da *loca*:

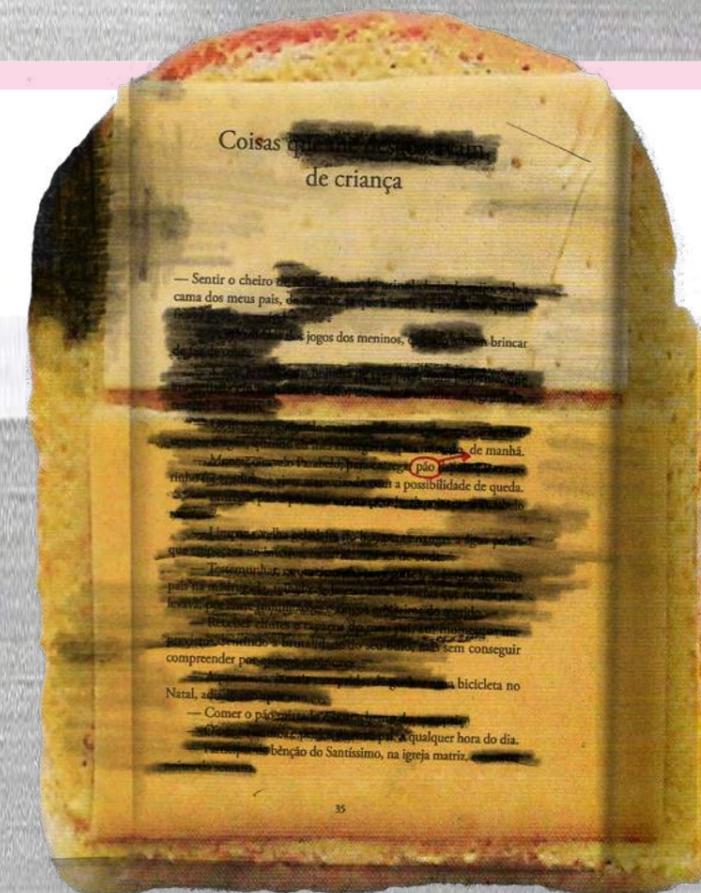
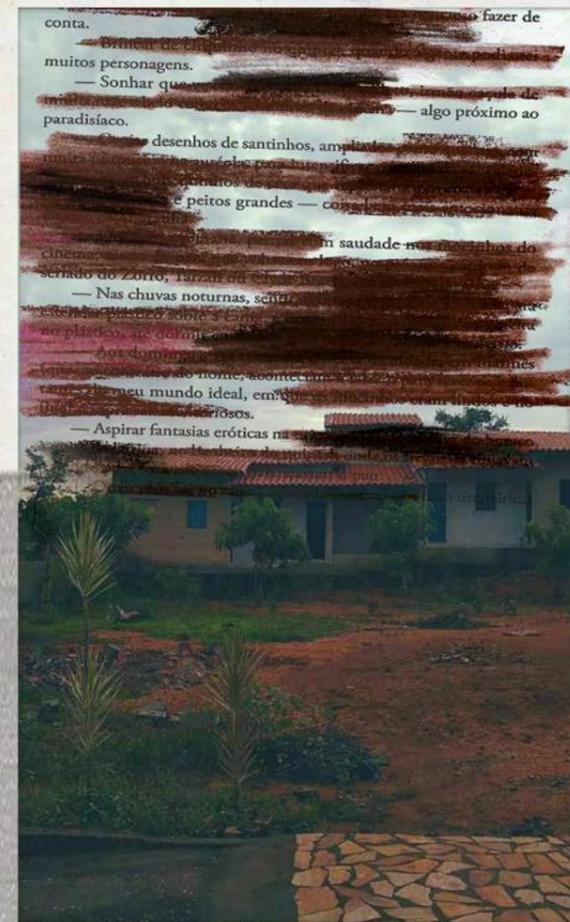
sempre tive a certeza de que tinha vindo torto, [...] que eu saía da linha, e isso me permitiu ver onde eu estava metido. Sempre fui visivelmente afeminada, desde pequena. Dava pra ver de um avião. Como poderia sair do armário, se nunca tive um armário em meu pobre rancho. Sempre fui pública, exposta e disposta para mutabilidade da vida. *Loca de intemperie*, lindo nome. Eu sempre saí da linha e distorci a ordem. [...] A fila é uma ordem, uma corrente viril [...] minha coisa é um ziguezague constante, uma deriva voluptuosa. E isso, aplicado também ao pensar. Você começa a falar e não sabe do que vai acabar falando [...].⁶⁰



⁵⁸ Resposta de Casas: “Perlongher hablaba sobre la desterritorialización o hablaba sobre lo que era el devenir, devenir otra cosa, no basta con ser uno mismo, qué cuerpos pueden devenir. Entonces tenía la ventaja de lector de filósofos, de antropólogos y en ese sentido aplicaba [...] Cadáveres, que sigue siendo uno de los poemas y de uno de los poetas favoritos que yo elijo. Es un discurso completo contra el fascismo: ‘En esa risa, la que se deshilacha, la que no quiere que se diga, hay cadáveres’ o ‘En su raya comandante, ahí hay cadáveres’. Una maravilla. Néstor Perlongher sigue asombrando y alucinando hasta el día de hoy” (CASAS, 2019, tradução nossa).

⁵⁹ “Conheci Perlongher. Ele me escreveu um último poema das chamadas Lúmpenes peregrinaciones. Ele teve uma estada muito breve no Chile, ele já estava muito doente, muito doente. Ele tinha que fazer uma leitura em Valparaíso e quando Pedro Lemebel e eu descobrimos corremos para Valparaíso, ele já estava muito doente, não podia beber, tinha que dormir cedo. Ele morreu pouco depois. Lembro-me que estávamos na rua, sentados numa sarjeta, Pedro e eu bebíamos, mas ele não podia beber e ria um pouco da gente, com aquele humor sarcástico. Naquela noite ele leu Cadáveres. Após sua morte alguns poemas inéditos foram publicados com um deles dedicado a nós”. Do original: “Yo conocí a Perlongher. Me escribió un último poema de los llamados Lúmpenes peregrinaciones. Tuvo una muy breve estancia en Chile, ya estaba muy mal, muy enfermo. Tenía que hacer una lectura en Valparaíso y cuando Pedro Lemebel y yo nos enteramos corrimos a Valparaíso, él ya estaba muy mal, no podía beber, se tenía que acostar temprano. Él murió al poco tiempo. Recuerdo que estábamos en la calle, sentados en una cuneta, Pedro y yo bebíamos, pero él no podía beber y se reía un poco de nosotros, con ese humor sarcástico. Esa noche leyó Cadáveres. Luego de su muerte se publicaron unos poemas inéditos con uno de ellos dedicado a nosotros.” (CASAS, 2019, tradução nossa).

⁶⁰ “Siempre tuve la certeza de que yo venía torcido, [...] que me salía de la fila, y eso me permitía mirar dónde estaba metido. Siempre fui visible, oye, de pequeña. Se me notaba desde un avión. Cómo iba a salir del clóset, si nunca tuve clóset en mi pobre rancho. Siempre fui pública y expuesta y dispuesta a los avatares de la vida. *Loca de intemperie*, lindo nombre. Siempre me salí de la fila y torcí el orden. [...] La fila es un ordenamiento, un encadenamiento viril. [...] lo mío es un constante ziguezagueo, un voluptuoso derivar. Y eso, aplicado también ahí pensarse. Uno empieza a conversar y no sabe de qué va a terminar hablando.” (LEMEBEL, 2000a, p. 76, tradução nossa).



Pancho e Pedro não reconhecem o “homossexual” apenas como prática sexual entre pessoas que possuem o mesmo sexo, não se limitam a isso. Pelo contrário, ao utilizarem essa denominação, referem-se à dúvida, aos marginalizados, à pergunta, aos excluídos da festa, a outras possibilidades de existência, àqueles que ainda não existem para o “cis-tema”. Para além da binariedade de gênero (masculino/feminino) e da orientação sexual (heterossexual/homossexual), a existência homossexual estava mais atrelada a uma vida experimentada em território movediço, *tránsfuga*⁶¹, constituída a partir dos corpos da borda, marginalizados, dissidentes de gênero e opositores à norma majoritária. Em maio de 1989, em entrevista publicada na *Revista Cauce*⁶², de Santiago, Fabio Salas pergunta a Pancho e Pedro, “Vocês querem formar um movimento *gay*?”⁶³. Ao que eles respondem: “em vez disso, mover a coisa, mas com os marginalizados, com todos os limites étnicos sociais e sexuais, reivindicamos a⁶⁴ travesti pobre, a de São Camilo que sabe o quão dura é a rua [...] o *gay made in Chile* a gente não gosta; creio que a coisa vai por outro lado.”⁶⁵ A política de irrupção *loca* das éguas contrapõe e questiona o modelo *gay*. Serestar *loca*, primeiro, “é uma aliança com tudo o que é minoritário, com a mulher, como *loca*”⁶⁶; segundo, “funciona como oposição à sanidade, ao são, ao branco, ao heterossexual, ao fixo, ao imóvel”⁶⁷. O que eles desejam é destituir as normatividades, os modelos que impõem e se interpõem no caminho. Atravessar. Bloquear. Tapar. Abafar. Fechar. Limitar. “Acusam-lhes de homossexualizar os lugares”⁶⁸, provoca Salas às éguas, que respondem perguntando: “por que não? O que fala primeiro exerce o poder [...] há uma ereção no ar que você percebe, isso é tudo [...] o prazer do olhar, nós liberamos a homossexualidade que está nas pessoas”⁶⁹. *Las locas* não desejam, como dito antes, que se libere o homossexual, mas a homossexualidade, que ela esteja solta, à deriva...

⁶¹ Em português, “vira-casaca”. A tradução não foi feita no corpo do texto, pois o termo em espanhol *tránsfuga*, desde a perspectiva brasileira, traz consigo um pluriverso de significados que interessam a esta pesquisa.

⁶² *Cauce* foi uma revista política chilena, publicada entre 1983 e 1989. Foi uma das poucas revistas, junto a *Apsi e Análisis*, que se opunham ao regime ditatorial de Pinochet.

⁶³ “¿Ustedes quieren formar un movimiento *gay*?” (SALAS, 1989, p. 27, tradução nossa).

⁶⁴ A tradução opta por estar em consonância com as formulações das autoras travestis (ALVES, 2017; BENTO, 2006; BUTLER, 2003, 2019, 2018; CARRARA; SIMÕES, 2007; CARRARA; GREGORI; PISCITELLI, 2004; LOURO, 2018; PRECIADO, 2011; OLIVEIRA, 2011; SAFFIOTI, 2004; SCOTT, 1995), por isso utilizamos pronomes femininos ao nos referir às travestis.

⁶⁵ “Más bien mover la cosa, pero con los marginados, con todos los límites étnicos sociales y sexuales, reivindicamos al travesti pobre, al de San Camilo que sabe lo dura que es la calle [...] lo de *gay made in Chile* no nos gusta; creo que la cosa va por otro lado”. (SALAS, 1989, p. 27, tradução nossa).

⁶⁶ “es una alianza con todo lo minoritario con la mujer, como *loca*” (OJALVO, 2008, p. 126, tradução nossa).

⁶⁷ “funciona como oposición a la cordura, a lo cuerdo, a lo blanco a lo heterosexual, a lo fijo, a lo inmóvil” (OJALVO, 2008, p. 126, tradução nossa).

⁶⁸ “Se les acusa de homossexualizar los lugares” (SALAS, 1989, p. 29, tradução nossa).

⁶⁹ “¿por qué no? El que habla primero ejerce el poder [...] hay una erección en el aire que tú la atrapas eso es todo [...] el placer de la mirada, nosotros liberamos la homossexualidad que está en la gente” (SALAS, 1989, p. 29, tradução nossa).



Besarse en los rincones oscuros,
besarse frente al rostro del guarda,
besarse en la puerta de la Santa
Catedral de todas las Canalladas
besarse en la plaza de todas las Repúblicas o elegir

especialmente aquellas donde todavía te matan por un sodomo y gomorro beso

besarse delante de la foto del niño que también fui
y sentir que me hace un guiño para que siga,
que no pare, que no interrumpa, porque le gusta ese beso...

besarse sabiendo que nuestras salivas arrastran besos

denegados/ opacados/ apagados/
cercenados/ mutilados/ hambrientos/
que no son solo los nuestros

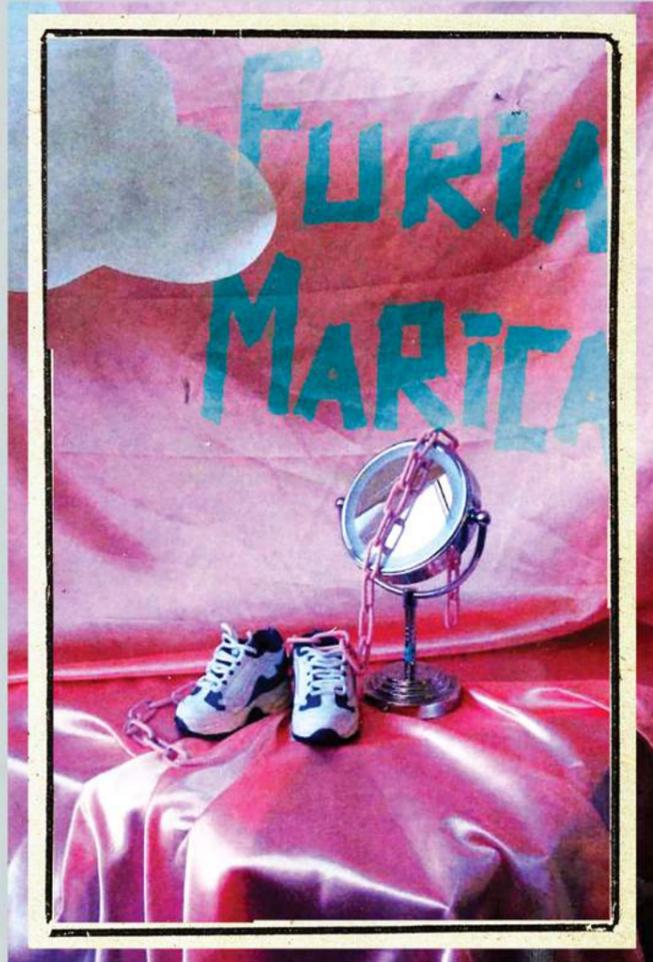
que tus labios y los míos mientras rajan
la tierra la construyen

y hay una historia de besos que el espanto no ha dejado ser
y que por eso te beso, lxs beso, me besáis

besaremos
por eso el beso
beso⁷⁰

⁷⁰ SHOCK, 2011b.





Assim como Perlongher, Pancho e Pedro também desconfiam e confrontam o modelo *gay*. Para eles, “*gays* não são *locas*, *gays* são *gays*, o *gay* tem uma aliança com o masculino, com o patriarcado, com o consumo.”⁷¹ As Éguas encarnam a potência do *devir loca* como uma pulsão subversiva, popular, cujo poder reside no que as constitui como processo, como fluxo, como uma forma de rearmar, de tramar o imaginário de acordo com as estratégias de sobrevivência, de acordo com as emergências, de acordo com as derivas desejantes. O *devir loca*, *la loca*, não é uma forma fixa, sólida; é uma hipótese, uma pergunta sobre si mesma, uma “oração final: não queremos que nos persigam, nem que nos prendam, nem que nos discriminem, nem que nos matem, nem que nos curem, nem que nos analisem, nem que nos expliquem, nem que nos tolerem, nem que nos compreendam: o que queremos é que nos desejem.”⁷²

Casas e Lemebel, *las locas*, derivam pela cidade descobrindo como passar sem ser notadas ou, se fazendo estrelas brilhantes na noite escura, soltando suas sexualidades, estabelecendo diálogos, contraditórios, desconcertantes, cheios de vazio, cheios de perguntas. *Las yeguas*, em *devir loca*, giram pelos espaços fazendo mapas pessoais, comunidades que corroem a normalidade/normatividade dos lugares de poder com as conversas, com a imaginação, com a tagarelice:

na minha cidade, ninguém entendia o que eu era. Diz-se *loca*, *marica*, *mariquita*, *niña*, *coliza*. Existem algumas palavras que nós, homossexuais, usamos por carinho. *Coliza* é muito fofa. Há outras que são construções homofóbicas, *fleto*, por exemplo. Também *maraco*, que é muito violenta. “Não bati em você, *maraco*, porque você está com AIDS”, me disse uma vez no aeroporto o direito *Melero*. E eu respondi: “*Chifrido* como se pegasse pelo ar.” Mas isso me apavorou. Depende da hora e do clima. *Colizona e maripozuela* na primavera.⁷³

Diversos autores como Balderston (1998; 2004; 2005; 2007), Barcellos (2005; 2006), Davis (2012), Gasparini (2005; 2010), Maristany (2008), Rivas (2010; 2011a; 2011b; 2011c) e Sutherland (2001; 2004; 2009; 2013) reconhecem, nos textos publicados pelo poeta Perlongher (1996), a crítica ao essencialismo da identidade homossexual; e, em sintonia com Deleuze e

⁷¹ “los *gays* no son *locas*, lo *gay* son *gays*, lo *gay* tiene alianza con lo masculino con el patriarcado con el consumo” (OJALVO, 2008, p. 126, tradução nossa).

⁷² “arenga final: no queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos matem, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen” (PERLONGHER, 1996, p. 34, tradução nossa).

⁷³ “En mi población nadie entendía lo que era. Se dice *loca*, *marica*, *mariquita*, *niña*, *coliza*. Hay algunas palabras que los homosexuales usamos por cariño. *Coliza* es muy lindo. Hay otras que son construcciones homofóbicas, *fleto*, por ejemplo. También *maraco*, que es muy violenta. ‘No te pego *maraco* porque te suda’, me dijo una vez el derecho *Melero* en el aeropuerto. Y yo le contesté: ‘Corno si se pegara por el aire’. Pero me dio terror. Depende de la hora y del clima. *Colizona y maripozuela* en la primavera” (LEMEBEL, 2000a, p. 76, tradução nossa).

Guattari, a possibilidade das derivações do desejo, *devires* outros, como o *devir minoritário*, *devir homossexual*, *devir loca* (PERLONGHER, 1987; 1996; 2004; 2006; 2008; 2009). Em consonância às ideias do poeta argentino, podemos reconhecer um repertório de publicações desobedientes das décadas de 1980/1990 que conformam uma possível genealogia *loca*, do pensamento bicha-*marica* sudaca, como os textos de Perlongher, as crônicas de Lemebel e de Casas, o trabalho de crítica de arte de Nelly Richard⁷⁴, os ensaios e textos de Jorge Gumier Maier e as revistas e jornais independentes, como *Lampião da Esquina*⁷⁵, *Ventana Gay*⁷⁶, *Sodoma*⁷⁷, *El Porteño*⁷⁸ e *Cerdos y Peces*⁷⁹. Nota-se que, mesmo localizadas em territórios de extrema repressão, *las locas* marginalizadas fizeram-se existir vivas, criticamente, constituindo-se em rebeldia corpolítica para estabelecerem, em diversas linguagens e em distintas formas, suas ordenações simbólico-reflexivas experimentadas em vida.

Em diversos registros verbais e não verbais, constituintes dessa epistemologia bicha-sudaca, genealogia *loca*, é possível identificar a inscrição de determinadas questões/tópicos que foram desenvolvidos, simultaneamente e/ou posteriormente, pela denominada “teoria *queer* norte-americana”, a *Queer Theory*⁸⁰, como as reflexões de Teresa De Lauretis (1994) sobre as

⁷⁴ Crítica e ensaísta tem vários livros publicados. Durante a ditadura de Augusto Pinochet, Richard trabalhou extensivamente no movimento artístico *Escena de Avanzada*, cujo foco era enfrentar a intervenção do regime militar e a censura de museus, academia e comunicações em geral. Richard foi uma figura chave na formação desse movimento e na divulgação para o mundo exterior.

⁷⁵ Primeiro jornal de temática homossexual brasileiro, com grandes tiragens e circulação nacional, fundado em 1978, como parte da imprensa alternativa da época que se beneficiava do abrandamento da censura imposta pelo regime militar.

⁷⁶ Revista gay publicada de 1980 a 1984 em Bogotá, na Colômbia.

⁷⁷ Revista publicada pelo Grupo de Acción Gay (GAG), na Argentina em 1984.

⁷⁸ Revista cultural argentina, fundada e criada por Gabriel Levinas que publicou de 1982 até 1993.

⁷⁹ Revista Argentina criada em 1983, por Enrique Symns e continuou a ser publicada até 1998.

⁸⁰ Considero relevante mencionar aqui a distinção desenvolvida por Felipe Rivas (2011c, p. 69), de acordo com ele “a teoria *queer* não é o mesmo que a *Queer Theory*, como corpus teórico e bibliográfico. De fato, os textos que circulam, são lidos e citados na América Latina correspondem a apenas uma parte das produções que nos EUA se enquadram na *Queer Theory*, devido às diversas influências nas políticas de tradução e publicação, há autores canônicos como *Michael Warner*, que não são traduzidos para o espanhol e não fazem parte do debate sobre a teoria *queer* na Espanha ou na América Latina. Da mesma forma, a teoria *queer* inclui autores e debates que não fazem parte ou se sobrepõem totalmente à *queer theory* norte-americana, também pela falta de traduções dessas obras para o inglês e pela natureza hermética da produção acadêmica metropolitana. É o caso de autores como Beatriz Preciado, que sem dúvida faz parte da teoria *queer* que é discutida em Espanha, Chile, Argentina e outros países do Cone Sul, mas não circula no debate norte americano”.

“la teoría *queer* no es lo mismo que la “*Queer Theory*” como corpus teórico y bibliográfico. En efecto, los textos que circulan, son leídos y citados en América Latina corresponden sólo a una parte de las producciones que en EE.UU. se enmarcan en la “*Queer Theory*” debido a las influencias diversas en las políticas de traducción y publicación, existiendo autores canónicos como *Michael Warner* que no se encuentran traducidos al castellano ni son parte del debate de la teoría *queer* en España o América Latina. De la misma forma, la teoría *queer* incluye autores y debates que no son parte ni se superponen totalmente con la *queer theory* norteamericana, debido también a la falta de traducciones de esas obras al inglés y a lo hermético de la producción académica metropolitana. Es el caso de autoras como Beatriz Preciado que es indudablemente parte de la teoría *queer* que se discute en España, Chile, Argentina y otros países del Cono Sur, pero no circula en el debate norteamericano” (RIVAS, 2011c, p. 69, tradução nossa).

tecnologias de gênero e as ideias sobre performatividade de gênero elaboradas por Judith Butler (1988; 1990; 1993; 1997; 2004).

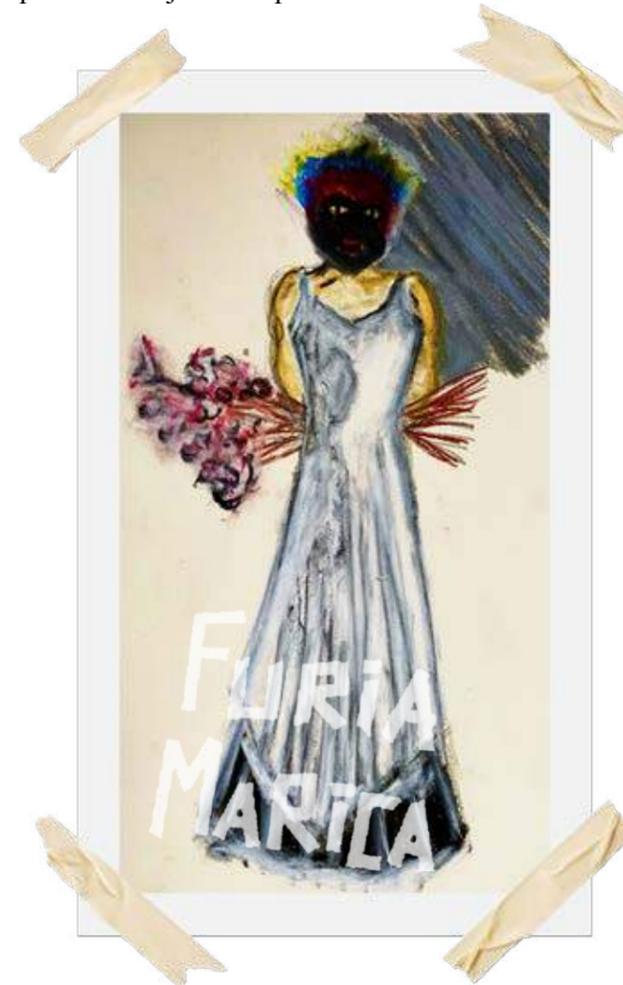
Reunir essas formulações/reflexões indisciplinadas como uma genealogia *loca* e reconhecê-las como uma epistemologia bicha-sudaca pode parecer contraditório ou, no mínimo, controverso, já que a própria compreensão das artistas, autoras e inventoras dessa linguagem *loca* marginalizada desmantelam qualquer arsenal de ideias que legitime sua existência numa organização inteligível e de modulação fixa. Esse não é igualmente o objetivo deste texto. O propósito deste ajuntamento de discursos é tatear signos e promover o encontro de pessoas, vivências, criações, intencionalmente minorizadas, “esquecidas” pela história contada nos livros didáticos, nas instituições culturais/museográficas, no calendário de feriados oficial dos estados nacionais, pelas estátuas e nomes de ruas. Promover o encontro dessas pessoas e composições fabulares nesta escritura traz consigo o desejo de contribuir com o fortalecimento e a construção de uma percepção sudaca que compreende o fato de que a narrativa conformada e legitimada como oficial excluiu e exclui outros diversos pulsantes modos de viver, de se contar e de elaborar as experiências vividas.

Narrar a partir do território sul-global, sob a perspectiva sudaca, é ansiar e materializar uma história que tem importância e sentido por se construir por meio da busca, da pesquisa, do aprofundamento, para citar, nominar e dar visibilidade às pessoas-artistas sudacas e suas práticas. Assim, de partida, essa discursividade engendrada por essa genealogia *loca*, epistemologia bicha-sudaca, enfrenta e tensiona a relação unidirecional de fluxo de conhecimento, historicamente conformada a partir do norte global, desenvolvido, para sul, subdesenvolvido. Pois reconhece e estabelece como parâmetro e princípio de leitura que as noções estruturantes da *queer theory* foram experimentadas e especuladas em vivências artístico-sociais a partir da América Latina.

O interesse não é valorar e descobrir se essas noções são latino-americanas ou norte-americanas, mas registrar como ponto de partida e destino que conceitos registrados em livros e reflexões acadêmicas norte-americanas/europeias eram vivenciados, reflexionados e elaborados, intensamente, de maneira complexa sob uma perspectiva corpolítica sudaca. Ou seja, estabelecer essa reunião de saberes como uma genealogia implica compreender a heterogeneidade de perspectivas críticas, de referências e de modos de linguagem em nossos territórios suleados e reconhecer uma produção de conhecimento que se estrutura e se potencializa por meio do avizinhamo de contrastes, por se constituir irrevogavelmente da convivência de contraditórios.

O campo crítico-acadêmico, as discussões no ativismo político, as novas tecnologias

e seus desdobramentos, a produção e as práticas artísticas, a recepção crítica, as possíveis ressignificações dos debates anglo-saxões e europeus compõem um pluriverso, uma genealogia *loca*, uma epistemologia bicha-sudaca, demonstração da ambivalência, “como uma necessidade crítica de *localização* estratégica, frente ao perigo de uma inclusão por demais sensível e rápida”⁸¹ e generalizante dos modos de relação e existência sudaca. Localizar-se estrategicamente a partir dessa genealogia é re-tomar uma posição que assume a contradição, o conflito, o questionamento, a dúvida diante do documento-verdade. A *localização* estratégica proposta pela corpolítica bicha-sudaca e sua epistemologia se constitui como uma rejeição propositiva, ação que: regurgita/desmantela o conformismo que tenta abafar a multiplicidade paradoxal do existir em terra-colônia latino-americana. Ao mesmo tempo, constitui outras infinitas, impossíveis, trajetórias historiográficas na América Latina, que lidam, carregam, deslocam e enfatizam a ruína, os vazios, as ausências, os genocídios, os esquecimentos, a fragmentação, os incêndios e suas cinzas, e, permanentemente, o relevo inconstante, conflituoso, acidentado das incompletudes subjetivas e partilhadas em território sudaca.



**Diria,
se pudesse
dizer,
des-dizendo,
des-sendo,
des-fazendo, que
dentro de mim é fácil.
Dentro de mim solo
hay una perra,
un marica,
una yegua
de tiempos muy lejanos
y distintos.
Em mim,
muy profundo,
en la profundidad de
mi piel, tem uma
pajarita. Suspirosa.
Louca. Lo u ca. Loooo
uo uo uo uo uouuuuuu
uuuuuuuuK. Loca pra
ir al aire, com seu
destellante galopar.**

⁸¹ RIVAS, 2011c, p. 75.

ESSE CAVALO É ÉGUAS!

Refundar a universidade, refundar-se a si mesmo.⁸²

A *Refundación de la Universidad de Chile* (1988) foi uma ação cênica que adquiriu um caráter mítico, principalmente porque resistiu, com o passar dos anos, por meio de diversas e distintas versões narradas a partir do que foi realizado. O acontecimento cênico não foi gravado em vídeo, os registros que existem são algumas poucas fotos e relatos narrados por testemunhas, pelas próprias éguas ou por aqueles que “ouviram dizer”. São várias e distintas versões do acontecimento, descritas por pesquisadores como Juliana Sandoval Álvarez⁸³, Mario Federico Cabrera⁸⁴, Luciano Gérez⁸⁵, Camila Z. Alegría⁸⁶, compiladas abaixo, essas versões, como vestígios arruinados, remontam a ação de refundar a Universidade do Chile, realizada pelas Éguas do Apocalipse:

Em 08 de outubro de 1988, três dias depois do plebiscito que consagrou a vitória do Não⁸⁷, ao meio dia em ponto, *las Yeguas*: Carmen Berenguer⁸⁸, Carolina Jérez⁸⁹, Nadia Prado⁹⁰, Dolores Del Río e María Félix, as duas últimas nuas, colocaram-se a galopar na entrada que levava à Faculdade de Artes da Universidade do Chile, Campus Juan Gómez Millas, para realizarem a *Refundación de la Universidad de Chile*. Aliás,⁹¹

No mês de agosto de 1988, dois meses antes do plebiscito que consagrou a vitória do Não, ao meio dia em ponto, *las Yeguas*: Carmen Berenguer, Carolina Jérez, Nadia Prado, Dolores Del Río e María Félix, as duas últimas nuas, se colocaram a galopar na entrada que levava à Faculdade de Artes da Universidade do Chile, Campus Juan Gómez Millas, para realizarem a *Refundación de la Universidad de Chile*. Aliás,⁹²

a vitória do Não, ao meio dia em ponto, *las Yeguas*: Carmen Berenguer, Carolina Jérez, Nadia Prado, Dolores Del Río e María Félix, as duas últimas

⁸² Cada um dos trechos a seguir são adaptações de versões narradas, testemunhadas, reescritas, registradas sobre a ação artística, *Refundación de la Universidad del Chile*, realizada pelas éguas. Cada trecho adaptado tem sua referência inserida em nota de rodapé. O “aliás,” no fim de cada trecho demonstra a ação de retomada e de reescrita da narrativa conforme cada versão encontrada por mim.

⁸³ ÁLVAREZ, 2017, p. 28; ÁLVAREZ, 2018, p. 05.

⁸⁴ CABRERA, 2015, p. 05.

⁸⁵ GÉREZ, 2019, p. 02.

⁸⁶ Z. ALEGRÍA, 2018; CARVAJAL; LONGONI; VIDEL, 2012, p. 209-210; ROBINO, 1991, p. 44. Disponível também em: www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/. Acesso em: 20 jan. 2022.

⁸⁷ Plebiscito realizado no Chile para decidir sobre a continuidade ou não do governo militar. Este assunto será abordado com mais detalhes ao longo do texto.

⁸⁸ Poeta, artista visual e jornalista chilena. Nasceu em 9 de setembro de 1946.

⁸⁹ Atriz e performer chilena.

⁹⁰ Poeta e artista visual chilena, nascida em 1966.

⁹¹ ÁLVAREZ, 2017, p. 28; ÁLVAREZ, 2018, p. 05.

⁹² CABRERA, 2015, p. 05.

nuas, se colocaram a galopar na entrada que levava à Faculdade de Artes da Universidade do Chile, Campus Juan Gómez Millas, para realizarem a *Refundación de la Universidad de Chile*. Aliás,⁹³

Em 1988, ano em que o povo chileno decidiu pela não continuidade do regime militar, ao meio dia em ponto, *las Yeguas*: Carmen Berenguer, Carolina Jérez, Nadia Prado, Dolores Del Río e María Félix, as duas últimas nuas, se colocaram a galopar na entrada que levava à Faculdade de Artes da Universidade do Chile, Campus Juan Gómez Millas, para realizarem a *Refundación de la Universidad de Chile*. Aliás,⁹⁴

No ano de 1990, início do governo de transição chilena para a democracia pós-governo militar e pós-plebiscito que decidiu pela não continuidade do regime militar, ao meio dia em ponto, *las Yeguas*: Carmen Berenguer, Carolina Jérez, Nadia Prado, Dolores Del Río e María Félix, as duas últimas nuas, se colocaram a galopar na entrada que levava à Faculdade de Artes da Universidade do Chile, Campus Juan Gómez Millas, para realizarem a *Refundación de la Universidad de Chile*. Aliás,⁹⁵

Em 1987⁹⁶, um ano antes do plebiscito que decidiu pela não continuidade da ditadura,

Não se tem sequer uma data exata de quando a *Refundación de la Universidad de Chile* aconteceu. Nos diferentes relatos “a ação salta de um ano a outro”⁹⁷. Não existe nenhum registro, em jornais ou outra mídia, feito no momento exato da ação e as fotos não oferecem nenhuma pista e/ou indicação de data.

O poeta Pepe Cueva narrou, ao jornalista Hugo Dimter⁹⁸, um episódio artístico-cultural espetacular ocorrido em 1987. De acordo com o poeta⁹⁹, durante as manifestações denominadas

como *él paro de Federici*¹⁰⁰, último reitor designado por militares, Carmen Berenguer, *la Emperatriz*¹⁰¹, montada em um cavalo branco, totalmente nua, cruzou o rio Mapocho, de um lado para o outro. Cueva diz que essa ação artística, festa de atrevimento e ousadia em meio a “ditadura nazi”, chamou a atenção do mundo cultural chileno. Interpelada por Dimter¹⁰², Carmen Berenguer, *la jinete invisible*¹⁰³, desqualifica a veracidade do que foi narrado por Cueva. E para refutar de vez a história, Berenguer conta, sem nenhum entremeio, su própria versão:

Entramos na Universidad de Chile montadas sem sela. Tocávamos flauta, parecíamos o Flautista de Hamelin. Puxávamos as rédeas como boas éguas que éramos [...] fizemos pensando na real e nefasta intervenção militar daquele momento. A universidade do Chile estava em greve para que Federici deixasse o cargo, um reitor que havia despedido um biólogo, cientista muito importante de sobrenome Izquierdo¹⁰⁴.



⁹³ CABRERA, 2015, p. 05.

⁹⁴ GÉREZ, 2019, p. 02; Z. ALEGRÍA, 2018; CARVAJAL; LONGONI; VIDEL, 2012, p. 209-210; ROBINO, 1991, p. 44. Disponível também em: www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/. Acesso em: 20 jan. 2022.

⁹⁵ CASAS, 2014, p. 232.

⁹⁶ CARVAJAL, 2021, p. 01; BERENGUER, 2017.

⁹⁷ “la acción salta de un año a otro” (CARVAJAL, 2021, p. 02, tradução nossa).

⁹⁸ DIMTER, 2017. Disponível em: www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/08/28/jose-luis-federici-la-primera-gran-derrota-del-regimen/. Acesso em: 20 jan. 2022.

⁹⁹ “O poeta Pepe Cueva narra um episódio que chamou a atenção do mundo cultural em 1987 e escreve: ‘Carmen Berenguer cruza em um cavalo branco totalmente nua até o outro lado do rio Mapocho. ‘Quem bom!’, digo a mim mesmo, ‘Isso é uma festa do atrevimento (ousadia)!’, sei o que são os *happenings* dos anos 60, mas no meio de uma ditadura nazi é espetacular!’” (DIMTER, 2017, tradução nossa). Versão original: “El poeta Pepe Cuevas narra un episodio que llamó la atención del mundo cultural en 1987. Cuevas escribe: ‘Carmen Berenguer cruza en un caballo blanco totalmente desnuda hacia el otro lado del río Mapocho. ¡Qué bueno!, me digo a mí mismo, eso es una fiesta del atreverse, sé que son los *happenings* de los años 60, pero en medio de una dictadura nazi es espectacular’”.

¹⁰⁰ Mobilização estudantil realizada na Universidade do Chile, em 1987. Os estudantes exigiam que o reitor designado, José Luis Federici, fosse removido do cargo e que ficassem suspensas as decisões outorgadas até ali pelo reitor. Essa mobilização foi extremamente importante para pressionar o governo de Pinochet a iniciar o processo de redemocratização do Chile, com o plebiscito celebrado em 1988.

¹⁰¹ CASAS, 2017.

¹⁰² DIMTER, 2017. Disponível em: www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/08/28/jose-luis-federici-la-primera-gran-derrota-del-regimen/. Acesso em: 20 jan. 2022.

¹⁰³ Z. ALEGRÍA, 2018. Disponível em www.revistarosa.cl/tag/yeguas-del-apocalipsis/. Acesso em: 20 jan. 2022.

¹⁰⁴ “Entramos a la Universidad de Chile enyeguadas en pelo. Tocábamos la flauta, parecíamos el Flautista de Hamelin. Tirábamos las riendas como bien yeguas que éramos [...] se hizo pensando en la intervención milica de facto y nefasta que había en esos momentos. La Universidad de Chile estaba en paro buscando que se fuera Federici, el rector que había echado a un biólogo, un científico muy importante de apellido Izquierdo” (BERENGUER, 2017. Disponível em: www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/08/28/jose-luis-federici-la-primera-gran-derrota-del-regimen/. Acesso em: 20 jan. 2022, tradução nossa).

Carmen Berenguer diz que¹⁰⁵, entre setembro e outubro de 1987, um ano antes do plebiscito de 1988, durante as manifestações denominadas como *él paro de Federici*, último reitor designado por militares, ao meio dia em ponto, *las yeguas* entraram em ação: ela, Carolina Jérez, Nadia Prado, Dolores Del Río e María Félix, as duas últimas nuas, se colocaram a galopar na entrada que levava à Faculdade de Artes da Universidade do Chile, Campus Juan Gómez Millas. Casas escreveu em seu livro, *Yo, yegua* (2017), que essa ação foi prenunciada por Lemebel, “— Já sabe, *cachita!* — disse Maria Félix a Dolores —. O oráculo previu que devemos entrar totalmente nuas, montadas a cavalo, na Faculdade de Arte da Universidade do Chile, ao meio dia em ponto.”¹⁰⁶ E a partir desse prenúncio verbalizado, as duas iniciaram a saga para refundar, redescobrir a universidade. “Cavalo à vista”¹⁰⁷, Dolores gritou quando, correndo em direção a uma carroça de feira, cheia de hortaliças, viu um pangaré velho, desbotado, “coroado em seu infame selo, um enxame de insetos, atraídos pelo fedor gerado pelos pesados maus tratos”¹⁰⁸. A duas veem então assentado um jovem suado e esfarrapado, para quem Dolores grita:

“Alugo seu cavalo!”
[...] Distraída, ela
abaixa a blusa até
o meio dos ombros,
com aquele movimento
que a faz se comparar
com Sofia Loren, no
filme *Duas Mulheres*.
Del Río, para parecer
ainda mais convincente,
incorpora a voz ofegante
característica de Dietrich na
performance. O jovem explode
numa gargalhada que resplandece
sua pele morena. Ele pergunta se o
par de bichas é artista e, para que
queremos seu cavalo. — Além
disso, não é um cavalo, vejam
só, é uma égua, e se chama
Parecía !!!¹⁰⁹

¹⁰⁵ CARVAJAL, 2021, p. 01; BERENGUER, 2017.

¹⁰⁶ “—¡Ya sabes, *cachita!* —dijo María Félix a Dolores—. El oráculo predijo que debemos entrar totalmente desnudas, montadas a caballo, a la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, a las doce en punto del día.” (CASAS, 2017, p.136, tradução nossa).

¹⁰⁷ Esta versão está publicada no livro *Yo, yeguas* (2017), escrito por Francisco Casas. Segue trecho original, “Al grito de ‘caballo a la vista’, Dolores y María se precipitan sobre un carretón de feria cargado con hortalizas. El huesudo jamelgo luce viejo, desteñido por las jornadas de trabajo. Lo coronan en su infame estampa unos enjambres de insectos infecciosos, atraídos por la hediondez que genera tanta carga a maltraer. En el pescante, un mancebo sudado y andrajoso, de esos que se dan en estos arrabales de Peñalolén, las mira desconcertado. —¡Te arriendo tu caballo! —grita Dolores, poniendo la boca en forma de botón. De manera distraída baja su blusa hasta la mitad de los hombros, con ese movimiento que la hace compararse a Sofia Loren en la película *Dos mujeres*. La Del Río, para mostrarse aún más convincente, incorpora a la representación la característica voz jadeante de la Dietrich. El mozuelo lanza una carcajada que resplandece en su piel morena. Pregunta si el par de maricones son artistas, que para qué queremos su corcel. —¡Además que no es caballo, mire usted, es potranca y se llama ‘Parecía!’” (CASAS, 2017, p. 140, tradução nossa).

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 140.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 140.



A mais fina “eguaría”:
*montação*¹¹⁰ de tropa-trio,
uma redundância de éguas:
Maria e Dolores trepadas
em Parecía. A primeira
agarrada à cintura da
segunda que está a
frente e segura
a crina da
de baixo.
Para o
caminho
abrir, Nadia
Prado e Carolina
Jérez, que toca na flauta
transversal a “Marcha Triunfal”
de Aída¹¹¹. Cantando com voz soprano,
la Emperatriz, Carmen Berenguer, guia *la
amazona loca*, caminhando à frente, segura as
rédeas de Parecía, “égua de feira, triste, velha
e proletária”¹¹². “Éguas sobre égua ou égua de
dois andares”¹¹³: *las lesbianas*, as feministas,
os maricas e a égua. Acoplamento *loca* de
conquistadoras desarmadas que põem
seus corpos *en pelotas y a pelo*.¹¹⁴

¹¹⁰ Caracterização que a *drag queen* faz para realizar seus shows. Essa palavra, do *locabulário* brasileiro, também pode ser referir à arrumação que a bicha faz, geralmente quando sai para um compromisso importante, para o qual ela se prepara, fazendo sua *montação* para estar apresentável da melhor forma.

¹¹¹ Ópera em quatro atos com músicas de Giuseppe Verdi e libreto de Antônio Ghislanzoni. Estreou na Casa da Ópera, no Cairo, em 1871.

¹¹² “yegua de feria, triste, vieja y proletaria” (CASAS, 2014, p. 232, tradução nossa).

¹¹³ “yegua sobre yegua o una yegua de dos pisos” (SALAS, 1989, p. 27, tradução nossa).

¹¹⁴ CASAS, 2014, p. 232.

Lemebel queria e insistiu muito para que Carmen, ao invés de ir como guia à frente, fosse a terceira *jinete* montada em Parecia, junto a ele e Casas. A poeta decide que não¹¹⁵. Para ela não fazia sentido subir três pessoas na égua já tão maltratada. Além da preocupação com o bem-estar do animal-égua participante da ação, ao discordar de Lemebel, Carmen Berenguer demonstra sua perspicaz compreensão das exigências inerentes às complexidades sociopolíticas daquele contexto chileno. A negação da poeta em estar sobre a égua maltrapilha é um reconhecimento de que duas bichas enlaçadas, nuas, montadas “no pelo”, fazendo as vezes de amazonas re-conquistadoras da universidade mais importante do país, se constituiria uma potência *corpólitica* insurgente capaz de, no debate público: acionar uma irrupção subversiva em sua concisão de existir; e destituir símbolos elementares, legítimos da “Nação Chile” — a universidade, a virilidade de um cavaleiro/militar, o descobrimento, as conquistas e guerras por independência —, perpetrados desde o “descobrimento” hispânico e reafirmados pelo regime militar à base de coronhadas, tortura e bala. Mesmo que Carmen tenha se negado a estar por sobre Parecia, esse episódio desvela e aprofunda a compreensão da cumplicidade que as *Yeguas del Apocalipsis* tinham ao se relacionar com as mulheres, com as feministas, com as lésbicas. É muito significativo que Carolina, Nádía e Carmen guiem, entoem e construam o discurso da ação, pois, assim, efetivamente atuam e compartilham a trincheira, o agir na rua.

A ação *Refundación de la Universidad de Chile* estabeleceu *corpólitica*, uma perspectiva da ação *mariconaje guerrero*, que se inseriu na cultura não oficial chilena, aliando-se às diversas existências de pessoas insurgentes que não correspondiam aos moldes impostos pela cultura hegemônica oficial e aos movimentos sociais, principalmente àqueles vinculados diretamente aos desaparecidos e aos direitos humanos, como o Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (MCTSA)¹¹⁶, o Movimiento Mujeres por la Vida¹¹⁷, Mujeres por Chile¹¹⁸ e a Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD)¹¹⁹. Conjuntamente a outras ações públicas de movimentos de memória chilenos e de agrupamentos artísticos, as “poéticas

¹¹⁵ Z. ALEGRIA, 2017.

¹¹⁶ O *Movimiento Sebastián Acevedo contra la tortura* nasceu em 1983, em honra a Sebastián Acevedo, que em 11 de novembro de 1983 por não receber nenhuma resposta sobre as desapareições de seus filhos se queimou vivo na Praça da Independência, em frente à Catedral da Conceição em Santiago. Este acontecimento fez com que ele se tornasse mártir-símbolo, até os dias atuais, da luta contra as desapareições.

¹¹⁷ Grupo de defesa da integridade física dos prisioneiros da ditadura chilena, atuou de 1983, até 1990.

¹¹⁸ Grupo de resistência à ditadura de Pinochet, no Chile, formado apenas por mulheres de diversas profissões, afiliações políticas e origens sociais, exigiam a restauração da democracia, foi criado em 1983.

¹¹⁹ Grupo organizado de familiares de vítimas da desapareição forçada pela ditadura de Pinochet, forma parte da Federação Latino-americana de Associações de presos desaparecidos, foi criado em 1975.

de assalto *coliza*¹²⁰ tornaram-se a irrupção da diferença radical encarnada nos espaços da cidade, colocando à disposição pública elementos para refletir sobre a sociedade, trazendo para o campo de visibilidade urbana a existência da diferença, dos diferentes com os quais o país tinha uma dívida histórica.

Nesse sentido, as éguas não só se vinculavam e colocavam à vista de todos as pessoas marginalizadas, mas, sobretudo, instauravam sua própria existência por meio do *devir loca*, o existir incapturável, a constância do “nunca a mesma *loca*”. O *mariconaje guerrero* era o “como se vive”, uma experiência de estar vivo, uma atitude que se concretizava com as modificações estratégicas da linha da vida-traço-deslocado que se afetava e se modificava, solidariamente, à disposição de outras pessoas habitantes da dor. As éguas cavalgavam em solidariedade à dor dos excluídos pela oficialidade. O faziam como algo constante, exercício de “ir sendo”, “estar se formando”, encarnando a multiplicidade de identidades: *las yeguas no son dos son mucho más*.

Casas conta que, quando chegaram ao campus, as grades de acesso à Faculdade de Arte estavam trancadas com cadeados grossos, pois já que estava tudo paralisado e em greve; os universitários não deixavam que ninguém entrasse.¹²¹ “Entre os grevistas, Nelly [Richard] negocia a passagem do cavalo ao interior da casa de estudos [...] ao meio dia, quando Nelly termina as negociações. Os grevistas cedem e desbloqueiam a entrada”¹²², “[e as éguas] prosseguem para refundar a Universidade do Chile.”¹²³ Ao prosseguir, o acoplamento *marica* não estava — exatamente/apenas — refundando a universidade. Para além disso, a imagem profanada de amazona *loca* conquistadora irrompia a lógica revolucionária, pois a ação só pretendia “entrar na universidade, não para ficar, mas sim para sair”¹²⁴. Refundar a universidade como uma “insurreição destituente”¹²⁵, aos modos de *las yeguas*, significava inaugurar uma linha desenhando um traço-deslocamento para “quebrar o círculo que faz de sua contestação o alimento daquilo que domina”¹²⁶. Entrar na universidade e fundá-la novamente como “fragmento

¹²⁰ CARVAJAL, 2012, p. 60.

¹²¹ De acordo com Casas a narrativa a seguir foi escrita por Nelly Richard, depois, em texto intitulado “La Mochila Azul”, nunca publicado. Inclusive, quando escreveu sobre Dávila em *Masculino/feminino* (1989) usou o mesmo texto para se referir ao trabalho dele, “cosa que nunca le perdonamos” (CASAS, 2009).

¹²² “Entre los huelguistas, Nelly negocia el paso del caballo al interior de la casa de estudios [...] al mediodía, cuando Nelly termina las negociaciones. Los huelguistas ceden y desbloquean la entrada”. (CASAS, 2017, p. 152, tradução nossa).

¹²³ CASAS, 2017, p. 153.

¹²⁴ “acción que solo pretende entrar a la universidad, no para quedarse sino más bien para salir” (CASAS, 2014, p. 232, tradução nossa).

¹²⁵ COMITÉ INVISÍVEL, 2017, p.91.

¹²⁶ COMITÉ INVISÍVEL, 2017, p.91.

de um discurso amoroso, o estar, uns momentos, sobre os cascos do cavalo, e não abaixo”, para “marcar uma ruptura na fatalidade que condena as revoluções a reproduzir aquilo que as perseguem”¹²⁷.

A ditadura militar chilena impôs a refundação da ordem nacional, que outorgou ao país uma descontinuidade histórica e um corte político-social. O modo de se governar o Chile foi drasticamente alterado imediatamente depois da invasão ao Palácio da Moeda e da confirmação do sucesso do golpe. Num acordo entre militares e tecnocratas civis, o novo governo consolidou e conduziu um regime militar institucional que determinava e elegia as corporações militares como “guardiãs de nações, entendidas como organismos que consideravam como dever reconduzir [a pátria] à harmonia e ao equilíbrio, erradicando” a instabilidade política, a agitação social e o subdesenvolvimento econômico. Desse modo, restabelecia a ordem e a hegemonia social, em prol de progresso e de prosperidade. O governo militar chileno, para alcançar esse objetivo, reavivou e resgatou as normas *crístãs* fundamentalistas, moralizantes, para se estabelecer o domínio sobre a população chilena por meio do medo, de extremada violência e do terrorismo de Estado.

O governo militar instaurou uma série de ações de terror, a fim de garantir o estabelecimento de um modelo cultural hegemônico oficial que instituiu os valores básicos da *chilenidad*. Num primeiro momento, o governo autoritário adota, segundo Carlos Catalán, um “discurso fundacional nacionalista”¹²⁸ que institui determinados valores patriotas como um “dever nacional”¹²⁹, uma idealização purista, segregadora e que, conscientemente, impõe concepções modais para o que é a cultura do Chile, a *chilenidade*. Carlos Piña¹³⁰ destaca que a ditadura pinochetista elege refundar a cultura nacional, por meio da valorização do popular, dos restos culturais extra urbanos, potencialmente turísticos e ilustrativos. Sotoconil¹³¹ complementa que, “para o caso da ‘refundação’ [nacional] — que é também [uma refundação] identitária —, a eleição que ela [a ditadura] faz do folclore apresenta um sujeito-*huaso*¹³², como um vestígio que materializa, na prática, o ‘dever ser chileno’”¹³³. Consta no *Informe Rettig*¹³⁴, por meio dos

¹²⁷ COMITÉ INVISÍVEL, 2017, p.91.

¹²⁸ CATALÁN, 1986, p. 09.

¹²⁹ CATALÁN, 1986, p. 11-13.

¹³⁰ PIÑA, 1984, p. 17.

¹³¹ SOTOCONIL, 2009, p. 52.

¹³² Habitante do campo, mestiço de sangue espanhol e indígena, é um dos personagens típicos da cultura popular chilena.

¹³³ “para el caso de la ‘refundación’ — que es también identitaria — la elección del folclor que ella hace presenta al sujeto-*huaso* como vestigio que materializaría, en la práctica, el ‘deber ser chileno’” (SOTOCONIL, 2009, p. 52, tradução nossa).

¹³⁴ Relatório oficial, de 1991, que descreveu sobre as graves violações realizadas pela ditadura militar.

Decretos Lei 111, 112 e 139, complementação ao Decreto Lei Nº 50¹³⁵, normas particulares às universidades que ampliam, principalmente, os poderes dos reitores, permitindo-lhes dissolver os colegiados superiores, suprimir carreiras, títulos, definir programas de estudo, criar e reformular os estatutos das instituições.

Dias e dias levam os violentos protestos exigindo a renúncia do reitor militar [Federici]. Em todo território [do campus da Faculdade de Arte, da Universidade do Chile] os jovens gritam pelo retorno da democracia. As manifestações deixam centenas de estudantes feridos, a quem o batalha de polícia antimotins enfrenta com bombas de gás lacrimogênio e carros lança-água. Todos sabem da presença de franco atiradores posicionados nos edifícios mais altos e algumas fotografias registram infiltrados em plena manifestação: os chamados ‘quebra ossos’. Os estudantes quebram por algumas horas o estado de sítio marchando pelas avenidas principais, rompendo vidros, escrevendo “Não mais” em todos os muros.¹³⁶

Durante o período da ditadura, o campus Juan Gómez Millas da Universidade do Chile tornou-se um lugar em que a resistência estudantil esteve muito presente e aguerrida, por isso, era um espaço sob constante vigilância do governo, o qual, constantemente, demonstrava presença, por meio da violenta repressão policial. No plano de fundo das fotos que registram a ação das éguas, por exemplo, é notável, por meio dos cartazes/faixas e da presença de jovens, a atmosfera universitária inquieta e movimentada daquele momento de ocupação estudantil. O início do relinchar égua deu-se em um tempo que já estava em curso o processo de desmonte das políticas repressivas. As mobilizações sociais já aconteciam desde 1983, e em 88 iniciou a oficialização da *Concertación de Partidos por la Democracia*¹³⁷.

¹³⁵ INFORME RETTIG, capítulo III, parte 3, alínea b.3.

¹³⁶ “Días y días llevan las violentas protestas exigiendo la renuncia del rector militar. A lo largo del territorio los jóvenes vociferan por el retorno a la democracia. Las manifestaciones dejan cientos de estudiantes heridos, a quienes la policía antimotines hace frente con bombas lacrimógenas y carros lanza-agua. Se sabe de la presencia de francotiradores apostados en los edificios más altos, y algunas fotografías captan infiltrados en plena manifestación: los llamados ‘rompe huesos’. Los estudiantes quiebran por algunas horas el Estado de sitio, marchando por las avenidas principales, rompiendo vidrieras, escribiendo ‘No más’ en todos los muros” (CASAS, 2017, p. 152, tradução nossa).

¹³⁷ Chamada, por Tomás Moulian (MOULIAN, 2002), de ‘transição pactuada’, a retomada democrática no Chile, pós ditadura militar, teria gerado o cidadão “credit card”. O processo de transição foi controlado em grande parte pela Concertación de Partidos por la Democracia, coalizão de centro-esquerda que surgiu no Chile em 1988, com o objetivo de organizar a oposição à Pinochet no plebiscito nacional de 88. Após vencer o pleito, a coalizão passou a dominar a política chilena e pelos vinte anos seguintes elegeu quatro presidentes, dois democratas-cristãos e dois socialistas: Patricio Aylwin (1990-1994) e Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), do Partido Demócrata Cristão; Ricardo Lagos (2000-2006) e Michelle Bachelet (2006-2010), do Partido Socialista. A quebra dessa hegemonia ocorreu em 2010, com a vitória da “Aliança pelo Chile”, coalizão de partidos de direito, que levou Sebastián Piñera à presidência (2010-2014). Ainda que a Concertación tenha voltado ao poder, quando elegeu Bachelet novamente em 2014, Piñera regressou à presidência para um segundo mandato no ano de 2018.

Ca
ro
Ca ro li
lina Jé
Jérez
abre caminho para as éguas com sons monocórdicos
de sua flauta transversal. A flauta
resplandece mágica a luz do meio dia.

As notas da “Marcha Triunfal” de Aída se misturam com o clac-clac das ferraduras sobre o asfalto.

O animal avança destemido pela avenida sob as varandas,
onde os estudantes rasgaram seus cadernos para lançar papel pi-
cado.

É uma chuva de papel e aplausos secos que caem sobre os corpos
nus de Maria Félix e Dolores, las
Lady Godivas, montadas na égua
Parecia. [...]

Um homem barbudo, que parece ser o líder, fica impactado pela
visão apocalíptica do cavalo e seus cavaleiros nus. Com os olhos
fora de órbita, diz
aos demais companheiros para tirar
as correntes e abrir as grades. A
égua Parecia faz soar os cascos,
dá um relincho curto e salta
sobre a barricada. Na garupa,
as outras éguas cambaleiam.
Uma vez dentro,

continuam sua marcha por entre as
esculturas que enfeitam o campus.¹³⁸

¹³⁸ “Carolina Jerez abre paso a las yeguas con los sonos monocordes de su flauta transversal. La flauta resplandece mágica a la luz del mediodía. Las notas de la «Marcha triunfal» de Aída se fusionan con el clac-clac de las herraduras sobre el asfalto. [...] El animal avanza impertérrito por la avenida, bajo los balcones donde los estudiantes han despedazado sus cuadernos para arrojar papel picado. Es una lluvia de papel y aplausos secos, que cae sobre los cuerpos desnudos de María Félix y Dolores, las Lady Godivas montadas en la yegua Parecia. [...] Un hombre barbudo, que parece ser el líder, queda impactado por la visión apocalíptica del caballo y sus desnudos jinetes. Con los ojos fuera de sus órbitas, ordena a los demás compañeros sacar las cadenas y abrir las rejas. La yegua Parecia hace sonar los cascos, da un corto relincho y salta sobre la barricada. Sobre la grupa, las otras yeguas tambalean. Una vez dentro, continúan su marcha por entre las esculturas que adornan el prado” (CASAS, 2017, p.152-153, tradução nossa).

O acontecimento cênico, a *Refundación de la Universidad del Chile*, estabeleceu a ação de entrar na universidade ao modo das *maricas* de forma articulada à greve dos estudantes, como um ato profano de desacato, que tornava visível a urgência da abertura política para garantir a destituição dos conceitos — valores — que estruturavam a *chilenidade*. O existir *yeguas*, em sua multiplicidade identitária e de modos de agir, demonstrava uma oposição consciente e intencional diante à lógica unitária homogeneizadora da cultura ditatorial. *Las locas son borramiento*, como exercícios de memória e vida, rasuram, borram e mancham as ideias que sustentam e promovem a ordem, a transparência e a comunicabilidade unívoca dos significados, da existência.

O ambiente no perímetro da universidade era de contestação, um reboiço desordenado de protesto. Dentro do campus, os estudantes e funcionários participavam do *paro al rector*. Ao verem a amazona *loca*, os grevistas primeiro resistiram a liberar sua entrada, pois essa permissão acabaria por cortar a greve. Com esse impasse, um certo reboiço foi criado e se intensificou. No entanto, narra las *yeguas* que, quando elas montaram, o tempo parou e só se ouvia “a flauta e os cascos do cavalo se aproximando dos portões que se abriram.”¹³⁹ A agitação se impregnou de um tempo de outra espécie, provocado e instituído, concretamente, pela lentidão dos passos de Parecia. Essa suspensão temporal, efêmera, tornou-se tempo-contraste, tempo-opositor à agressão, um tempo-rebelde que desobedece o controle ditatorial por não seguir a lógica da velocidade, um tempo-*paro* em que a dinâmica é a desaceleração, o atraso diante à agitação.

O regresso e saída da universidade aconteceu “diante do olhar perplexo dos estudantes”¹⁴⁰, pois coincidiu com o horário da saída de uma escola vizinha. A professora, ao ver o acoplamento *marica*, tentou fechar as portas do colégio, mas os alunos “conquistados, seduzidos pela cavalgata”¹⁴¹ subiram nos muros e nas grades que dividiam as instalações do colégio com a rua. Casas diz que os estudantes “ficaram olhando ‘aquele funeral’ [referindo-se à ação de entrada na universidade] com respeito ou espanto, não sei, um silêncio duro e depois aplausos secos, foi pesada essa cumplicidade.”¹⁴²

¹³⁹ “nos montamos y se detuvo el tiempo, solo se escuchaba la flauta y los cascos del caballo acercándose a las rejas que se abrieron” (SALAS, 1989, p. 27, tradução nossa).

¹⁴⁰ “frente a la mirada perpleja de los estudiantes” (CASAS, 2014, p. 232, tradução nossa).

¹⁴¹ “conquistados, seducidos por la cabalgata” (CASAS, 2014, p. 232, tradução nossa).

¹⁴² “aquí nos sacan la vida y nada, se quedaron mirando este funeral con un respeto o espanto, no sé, en un silencio duro [...] y después los aplausos secos, fue sobrecogedora esa cumplicidad. No sabemos nada del mundo. ¿No?” (SALAS, 1989, p. 27, tradução nossa).



fin del asombro

Vicente Ruiz, actor
"Soy un pacto entre hombre y mujer"

"La pregunta de si uno es homosexual es una pregunta que corresponde a la vida privada y no a la pública. Yo soy un actor y me preocupa el tráfico de drogas cortados y juicios de Providencia. En estos días hay muchas sirvientas, de J. Nuño. La obra 'Las opioneros' es sobre los homosexuales 'loca'. Se supone que los gays, como locos, pasan es que para fácil identificarlos. Monroe que ahí pierde todo. Ruiz ha publicado un libro 'Confesiones de un actor que se llama Vicente' que se llama de un género mal hablado. La onda Vivir tenían otros libros. Cuando



novelista **que vivió la discriminación"**

Aparece con un gorro grunge y una barba que cubre 'enmascara' el rostro instaladas en Ahumada- que no sirve mucho en términos concretos, sino en términos

En cada familia un tío, una prima, un hermano: unas vidas secretas. A finales de siglo, el tema se ha instalado, como sostiene el Movilh (Movimiento de Liberación Homosexual). Y viene a quedarse. Todo destape tendría su Almodóvar. Entre nosotros, tres voces, tres miradas, ven lo gay desde la cultura.

Pedro Lemebel, escritor **Desnudo sobre una yegua**

Lemebel, del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis habla en el Prosit, mientras los parlantes escupen ráfagas de sonido de una película de Walt Disney. El centro de su trabajo es "la loca latinoamericana", un personaje "en extinción frente al gay gringo, esa figura del fisicoulturista de musculatura dorada, esa exacerbación del cuerpo. Cachai que nosotros somos desnudos, pálidos. En Nueva York (donde asistió recién a un desfile mundial de homosexuales) terminé asqueado de tanto bíceps, tanto Olimpo, tanto Partenón. Ahí hay una estética narcisista, fome, aburrida, sin deseo. El paraíso gay no está en Río, está en New York. Pero me latí, terminé odiando esa ciudad empapelada entera con la bandera gay, símbolo que por lo demás le robaron a los incas: es igualita a la bandera del Tawantinsuyo. Los peruanos del MHOL (Movimiento Homosexual de Lima) reclamaron por eso, pero los gringos no recordar, no saber, no pescar".

Pedro Lemebel, del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis habla en el Prosit, mientras los parlantes escupen ráfagas de sonido de una película de Walt Disney. El centro de su trabajo es "la loca latinoamericana", un personaje "en extinción frente al gay gringo, esa figura del fisicoulturista de musculatura dorada, esa exacerbación del cuerpo. Cachai que nosotros somos desnudos, pálidos. En Nueva York (donde asistió recién a un desfile mundial de homosexuales) terminé asqueado de tanto bíceps, tanto Olimpo, tanto Partenón. Ahí hay una estética narcisista, fome, aburrida, sin deseo. El paraíso gay no está en Río, está en New York. Pero me latí, terminé odiando esa ciudad empapelada entera con la bandera gay, símbolo que por lo demás le robaron a los incas: es igualita a la bandera del Tawantinsuyo. Los peruanos del MHOL (Movimiento Homosexual de Lima) reclamaron por eso, pero los gringos no recordar, no saber, no pescar".

años, mucho antes del escándalo. No me gustaría que se leyera mi libro a partir de Bolívar", dice. "Pero usted ha hecho del escándalo su profesión...". "Claro, pero en este país el escándalo no te lleva a Hollywood. Yo fui a Hollywood a mi manera, pero a un Hollywood pobre, maltratado, el del imaginario de todos los homosexuales latinoamericanos. En cada travesti hay una diva, hay gestos que uno trafica de las divas como la mano en el cuello sobre las perlas que no están; o las manos cargadas imaginariamente de diamantes. Inevitable recordar a las Yeguas del Apocalipsis, lo más contracultural de los '80. "Es que entonces la homosexualidad funcionó como un arreglo floral de la dictadura: estaba abiertas el Fausto y todas las discotecas gay, el Gonzalo Cáceres peinaba a la Primera Dama... Fueron los años de las sorprendentes performances de las Yeguas del Apocalipsis. El otro "yegua", Francisco Casas, prefiere no hablar. Lemebel se hace cargo de decir el nombre de los dos. Reflexiona: "Las Yeguas del Apocalipsis es un nombre muy jodido, que lo carnavaliza todo: el nombre es un gesto irónico sobre nuestra obra, la desarma. Las Yeguas son un mito". No dice su edad: "Es inconfesable. Yo nunca nací, siempre he estado", se ríe. No habla con nostalgia: la última performance fue

una "instalación" en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, "un subterráneo lleno de enchufes, donde en tiempos de la CNI, se torturó". Francisco Casas y Pedro Lemebel llenaron el suelo de copas con agua, de espaldas al público, mientras en una pantalla ellos leían, frente a dos copas, todo el Informe Rettig. Cuatro horas que terminaron en la afonía, mientras se apagaba el reflejo de unas linternas sobre las copas. También fueron célebres otros actos. Cuando entraron desnudos, sobre una yegua, al

Pedagógico; cuando hicieron un homenaje en la calle San Camilo, "al travestismo prostibular latinoamericano". También su fotografía de las dos Fridas, su cueca descalza sobre vidrios rotos contenidos en un mapa de Sudamérica, su despedida del cine Normandie vestidos de divas y llorando lágrimas que salían de un gotario. "El trabajo en San Camilo se llamaba *Lo que el Sida se llevó*. Recién supe que varios de los travestis con que nosotros trabajamos allí se murieron; la sombra se los llevó, como le

dicen al SIDA", comenta entristecido. "Llenamos la calle de estrellas, y transformamos un lugar de tráfico sexual, en un lugar de tráfico cultural". "¿Ustedes bailaron descalzos sobre vidrios rotos...?" "Sí, ¿creís que bailamos en taco alto?" se ríe. Pero la sangre sólo estuvo en la crispación de la gente que vio esa performance, porque nosotros zapateamos sobre los vidrios y casi no nos cortamos. Continúa: "En Chile no hubo *razzia* contra

los homosexuales, como las ha habido en México, en Brasil. Si la hubo en la época de Ibáñez y de González Videla", agrega. "Es que la mayoría de los homosexuales son de derecha: hay una fantasía homosexual por las botas, por lo militar, como está planteado en *La calda de los dioses*, de Visconti, o en *El beso de la mujer araña*. ¿Te acuerdas que al homosexual de la película le fascinan los nazis? Aquí, durante la dictadura, todas las locas se sintieron Sisi Emperatriz escoltada por la soldadesca. En ese sentido, yo creo que las 'yeguas' son el único gesto cultural homosexual que enlaza los dos temas: cuando trabajamos el problema de los desaparecidos, hacemos esa cruz: nosotros, desaparecidos legalmente por homosexuales, y los desaparecidos también legalmente, por lo político".

Ahora, después del happy end de las lágrimas artificiales, sus instalaciones plástico-poéticas resultan parte coherente de una historia que parece cerrarse con un disimulado bostezo. El tema político ha perdido velocidad y fuerza, el tema homosexual provoca censura y escándalo en muy discretas proporciones. "Para mí es importante que los homosexuales convivan con los heterosexuales, para que ellos se den cuenta de que los homos no son monstruos. Me parece que en este país todo funciona un poco como a trasmano, las repercusiones y los ecos se ven mucho después. Cuando nosotros planteamos que había que trabajar el tema de la homosexualidad desde lo cultural, no nos dieron mucha bola. Ahora está pasando eso. Uno tira una piedra y no sabe cuándo ni a quién le va a llegar".

La Nación,

O *reclamo* bicha de *la participación*, como ação corpolítica, expressa a maneira *mariconaje guerrero* de “ir sendo”; materializa e demonstra o indivisível entrelaçamento entre espaço público, existências/visibilidades, arte, sexualidade e política; encarna a “clandestina errância”¹⁴³, sem nome, sem corpo e geografia fixa; visibiliza uma trama de re-existência por meio da busca por outras formas de escrita, de expressão, por meio de uma insurgente marginalidade que profana a pureza; rejeita o higiênico branqueamento¹⁴⁴ proposto pelo discurso público da ditadura militar ao propor o acoplamento égua, devir equino que rompe as hierarquias de poder, inclusive, entre ser gente e ser bicho; demonstra, em ato, a valorização do corpo nu, do corpo *marica* nu, do corpo que despudorado desclausura o desejo e, enlaçado às cinturas e às crinas, desvia-se e destitui-se do valor puro, humanista, superior que separa, binariza, julga e condena existências, hierarquizando-as em categorias, classificações e valores.

O modo como as Éguas do Apocalipse confrontaram o poder e a força autoritária se efetivou por meio de ações artísticas constituídas com o propósito de extraviar a convencionalizada forma humana; desafiar e desarmar mitos hegemônicos impostos por processos de sucessivas violências castradoras/adestradoras; deformar a concepção ocidental-moderna-*falocêntrica* que elegeu o masculino como entidade superior, uma e soberana.

É fundamental identificar e reconhecer duas referências germinadoras que catalisaram o pensamento subversivo de Pancho, Pedro e Carmen para elaborarem a ação. A primeira, o conquistador e colonizador Pedro Valdivia, espanhol nascido em 1457, militar desde muito jovem e muito celebrado por ter fundado diversas cidades chilenas, como Santiago, em 1541, La Serena, em 1544, e Valdivia, em 1552. A segunda, Lady Godiva, personagem de uma lenda anglo-saxã, do século XI. Ela era nobre, casada com o Duque de Mércia e a favor dos camponeses, que viviam em estado de miséria. Godiva pede a seu esposo para diminuir o valor dos impostos cobrados. Ele aceita o pedido solicitado pela esposa, porém impõe como condição que ela cavalgue nua pelas ruas de sua cidade. Godiva diz sim à condição, monta em seu cavalo, despida de suas vestes, e sai para dar o passeio. No dia anterior a esse feito, ela tinha pedido para que as pessoas ficassem em casa e fechassem as portas para ela não ficar exposta.

¹⁴³ LEMEBEL, 2000a, p. 62.

¹⁴⁴ A ditadura militar promoveu uma concepção de identidade chilena ligada à nortização global da cultura, estruturando-se a partir das classes altas e do tradicionalismo católico, rechaçando — extirpando — tudo aquilo que não se enquadrava nesses modelos — religiões, raças, etnias, identidades, crenças, cosmologias. Os costumes e manifestações mais populares eram reconhecidos como costumes locais, folclóricos, que deveriam ser desconsiderados, ou eram cooptados pelo regime, eleitos e valorizados como bens nacionais, como uma tradição, como uma expressão cultural que representava toda a nação — processo que ocorreu com a cueca, por exemplo. Esse texto, a frente, abordará com mais detalhes essa questão.

O Duque, diante da coragem de sua mulher, cumpre sua palavra e determina que os impostos sejam reduzidos pelo bem dos camponeses da cidade.

As éguas do apocalipse, instaurando o paganismo do olhar, mancham e justapõem Valdivia e Godiva, estabelecendo uma mescla profana entre os símbolos trazidos pelas narrativas construídas sobre essas duas personagens lendárias para o ocidente. A *Refundación de la Universidad de Chile* hibridiza o passeio nu da nobre inglesa, punição-ação contestatória de Godiva, com a, pretensa inabalável, virilidade do cavaleiro-conquistador, Valdivia. A inabalada força e autoridade do monumental colonizador, militar, é desmantelada ao ser fundida à audaz e altruísta nudez-godiva. A materialidade corpolítica se constituiu por meio do acoplamento-égua, que trazia Casas e Lemebel, bichas montadas perigosamente nuas, ameaçadoramente desarmadas, duas *maripozuelas* desvestidas de pudor e revestidas de desejo homossexual para mariconizar a insuspeita persona homem-conquistador. As artistas-éguas elaboraram corpolítica na tensão entre opostos. Desenham com e em seus próprios corpos um gesto de desacato à história oficial e seus símbolos patriarcais, reiteradamente recuperados pela ditadura.

O intempestivo e questionador gesto de desacato, rejeição propositiva, trouxe consigo o desejo de transmutação da narrativa oficial, para que outras histórias pudessem fulgurar. A nudez *marica* de Casas e Lemebel pode até ser lida, por alguns, como plena exibição vaidosa de duas artistas salientes, assim como o passeio despido de Lady Godiva. Porém, no mito, a nudez de Godiva desvela-se como ato contestatório — prova de coragem, uma espécie de desafio — à condição colocada por seu marido, e por isso acaba por significar uma transmutação da humilhação em manifestação política compartilhada, pública. O cavalgar pelado de Casas e Lemebel é assim uma ação subversiva que assume a fragilidade como potência de luta. Nela, desvestem-se do pudor, da vergonha e dos apontamentos injuriosos que tipificam, marginalizam, marcam as bichas *sudacas*.

O modo de conquista *loca*, realizado por Pancho e Pedro, pode até gerar uma sensação de que eles foram impulsionados a realizar a ação cênica pelo fascínio de assumir o controle dos poderes que a instituição universitária tem. Principalmente o poder de deter, produzir e legitimar conhecimento, narrativa e história. No entanto, as éguas não ansiavam ser ou realizar uma insurreição revolucionária para tomar o poder e instituir uma universidade aos modos égua. Elas refundam a universidade, aquele espaço, “para deixar o vírus de despedida”¹⁴⁵, não para ali ficar, mas para sair¹⁴⁶. Ou seja, a corpolítica de Casas e Lemebel é uma ação artística que

¹⁴⁵ “para dejar su virus de despedida” (CASAS, 2014, 232, tradução nossa).

¹⁴⁶ CASAS, 2014, p. 232.

traz consigo a força potencial de metaforizar e simbolizar uma refundação da universidade e, por conseguinte, uma refundação que opera sobre suas próprias existências — sem coberturas, de corpo à mostra, entregues, vulneráveis, simbolicamente efetivando a restauração de suas e de outras existências perseguidas, assassinadas, esfaceladas. Além disso, esse gesto poético intempestivo refunda igualmente a possibilidade de existir em coletivo, uma existência comunitária desimpedida, o livre encontro público. Sobretudo, a possibilidade “não dissidente, mas confirmativa”¹⁴⁷ de corpos *maricas* exercerem o direito de estar onde quer que estejam, de existir onde, como e do jeito que desejam, com todo risco e todo medo que isso possa significar.

Bichas despudoradas, sobre seus pedestais de égua, disponíveis à visibilidade, sob sol a pino, não na clandestinidade, não condenadas à ilegalidade, não destroçadas pela repressão policial, não reprimidas sexualmente, não violentadas por simplesmente caminharem pelas ruas durante o dia. As éguas destituíram o estado de exceção imposto a elas, às maricas, às lésbicas, às travestis; destituíram a outorga social de que a rua, as praças e o espaço público estavam acessíveis para *las locas* somente nas esquinas da noite, no carnaval, na festa e/ou na prostituição. Portanto, *el paseito* da ValDiva *sudaca*, para além do enfrentamento às normativas impostas pelo regime militar, encarna a ideia *del sexo das locas* de Perlongher, como fragmento de um discurso amoroso para entortar o saber regrado, o discurso normalizado, a narrativa nacional que, majoritariamente, não se permite como fluxo desejante, como desordem, como desorganização; ou pelo menos não de maneira oficial — visível e dizível.

As universidades latino-americanas foram criadas ou sofreram grandes transformações estruturais a partir da discussão e do debate da ideia de nação e das repúblicas. O modelo cultural do projeto civilizatório nacional-moderno fundou-se no tripé estado-lei-escola¹⁴⁸, o que impeliu, como princípio estruturante e sustentador das instituições universitárias, o desejo independentista e nacionalista¹⁴⁹. Podemos reconhecer esses elementos a partir do modo como a Universidade do Chile apresenta sua própria fundação, em 1842, de acordo com o site da

¹⁴⁷ “no dissidente, sino confirmativo” (CASAS, 2014, 232, tradução nossa).

¹⁴⁸ Arturo Roig em seu livro, intitulado *La universidad hacia la democracia. Bases doctrinarias y históricas para la constitución de una pedagogía participativa*, de 1998, escreve que a chamada “unidade latino-americana”, propagada por Bolívar, significou de diversas maneiras para as gerações posteriores o desejo de constituir instituições universitárias de caráter continental para buscar respostas às problemáticas do continente (ROIG, 1998, p. 129-145).

¹⁴⁹ O autor José Joaquín Brunner desenvolve mais profundamente essas questões em seu texto: BRUNNER, José Joaquín. Chile: entre la cultura autoritaria y la cultura democrática. In: ZEMELMAN, Hugo. *Cultura y política en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI – Universidad de las Naciones Unidas, 1990, p. 85-98.

instituição. Fundar essa universidade, “sem dúvida alguma, [foi] um dos ritos mais significativos da nascente República. Representa em si um dos mais claros atos de autodeterminação, ao situar o saber e o ensino público o eixo articulador do país que começa a se construir”¹⁵⁰. A partir dessa apresentação, associando-a à metafórica refundação da universidade realizada pelas éguas apocalípticas, é possível reconhecer que a ação artística de Pancho e Casas se constituiu como uma manifestação — sexual, étnica e de classe — que denuncia a segregação estrutural na sociedade chilena/latino-americana e deixa algumas perguntas, “vírus de despedida”:

Acciones de arte con escándalo

Por Cherie Zalaquett A.

través de los restos que los hombres han dejado.

Eduardo García de la...



zuela Puelma y Juan Francisco Iñez. La Escena de Avanzada y grandes farsantes de la última guardia están con su carta venci-

marzo pasado, formaron el comité de arte, insertándolo en un género de “delincuencia visual”. En una franja del espacio urbano que llaman: “La zona oscura de los deseos”. Para delatarlos, aron” los puntos de Santiago se trafica y se viola la ley. una carta a la prensa, la dirección del Instituto Francés, los despojó amente del patrocinio. por ha-

“contra los inocentes angelitos de gros”.

Los apocalípticos escándalos de “Las Yeguas”

Al cierre de esta edición, circulaba el rumor de la definitiva disolución del dúo autodesignado “Las Yeguas del Apocalipsis”. Aunque nadie sabe por cuanto tiempo...

Desde su aparición, el año pasado, ni la izquierda ni la derecha se libraron de sus escándalos. Los odian hasta en la Comisión de Derechos Humanos.

—Nos persigue la guardia pretoriana de Aylwin, y andan con nuestras fotos para impedir que nos acerquemos. Y la guardia de la JJCC... desde que nos presentamos en su acto del Santa Laura. Lo que fue ese estado lleno de comunistas! gritando contra nosotros, que nos bajaran del escenario. Y para qué vamos a contar lo que nos han hecho los fascios...

Memoria en tarjetas postales

¹⁵⁰ “sin duda alguna, uno de los hitos más significativos de la naciente República. Representa en sí uno de los más claros actos de autodeterminación, al situar en el saber y la enseñanza pública el eje articulador del país que comienza a construirse”. Disponible em: uchile.cl/presentacion/historia/resena-historica/una-mirada-a-la-historia. Acesso em: 15 mar. 2022.

MEMÓRIA
É FOGO



Casas declara que compõe ação cênica junto a Pedro, Carmen, Parecia, Carolina e Nádia para conquistarem a universidade a partir de um “pensamento frágil que não vai mudar nada”¹⁵¹, como uma “metáfora remota”¹⁵² liberada da autoafirmação, da autovalorização, realizando assim um movimento-poético que metaforiza a refundação da universidade, como uma ação artística destituente. Ou seja, o modo de irrupção corpolítica das éguas estrutura-se enquanto símbolo de uma potência destituente que se preocupa muito mais em escapar do aparelho de poder e “retirar desse aparelho qualquer controle sobre si”¹⁵³. O que as éguas fazem é propor um gesto artístico que manifesta o desacato ante os discursos tradicionais imperativos e possessivos, reconhecendo, em experiência pública, que o poder/saber insurge por meio de diversas e distintas vias, formas, pessoas. A ação artística se destitui, demonstrando que “sua fecundidade reside no interior dela mesma”. Entrar e refundar metaforicamente a universidade é propriamente uma despedida, é entrar para sair,

não para tomar o poder,
 não para dominar,
 não para ficar,
 não para lutar
 por “algo”.

¹⁵¹ “pensamiento frágil que no va cambiar nada” (CASAS, 2014, p.232, tradução nossa).

¹⁵² “una metáfora remota” (CASAS, 2014, p.232, tradução nossa).

¹⁵³ COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 94.

¹⁵⁴ COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 97.

Mas para

destituir.

Destituere, do latim, significa colocar em pé à parte, erigir isoladamente, abandonar, por de lado, deixar cair, suprimir, decepcionar, enganar.

“Destituir não é, portanto, atacar a instituição, mas, sim, a necessidade que temos dela.

Não é criticá-la,
 [...] mas assumir realmente o que

se supõe
 que ela faz,
 fora dela.

Destituir a universidade é
 estabelecer, longe dela,

lugares de pesquisa,
 de formação e
 de pensamento

mais
 vivo

e
 exigentes

do que
 ela

é.”¹⁵⁴



O campo da arte experimenta no período de 1973, pós-golpe, e ao longo do regime militar várias transformações. A mais imediata delas foi o desmonte das instituições artísticas e culturais, fazendo com que artistas e profissionais da cultura, opositores à ditadura, se desvinculassem das instituições culturais oficiais do país. A crítica de arte e historiadora chilena Nelly Richard, em sua obra *Márgenes e Instituciones*¹⁵⁵, identifica esse desmonte da instituição artística pelos militares como um dos motivos principais para o surgimento de espaços de arte independentes, alternativos, que burlavam e desafiavam o controle e a censura dos militares. Por exemplo, Richard analisa que, sob o comando de reitores militares, a universidade perdeu seu lugar de instituição que abriga o debate nacional das ideias. É em seu exterior, para além das cercas universitárias, que se inicia o pensamento e a construção de discursos sobre a crise chilena.

A insurgência recriadora potencializou assim a cena cultural, por meio da conjugação de ativismo, militância e arte conceitual. Essa geração foi denominada por Richard como *Escena de Avanzada*¹⁵⁶— e conhecida também como neo-vanguarda latina. Segundo a autora, foi ela responsável por redefinir, naquele momento, a relação entre arte e política, a fim de minar o discurso autoritário. Para a criação de suas ações, a *Escena de Avanzada* articulou “o rigor operatório de suas réplicas contra institucionais às proibições da censura com a reviravolta retórica dos múltiplos sentidos que traçavam obliquamente sua poética da ambigüidade”¹⁵⁷. Os artistas reformularam as formas de produção criativa, experimentaram novas formas, transdisciplinares, utilizando-se das mais diversas linguagens artísticas, imagens e metáforas para efetivarem suas críticas ao regime militar e à sociedade tradicional, conservadora, que o sustentava.

Segundo Richard¹⁵⁸, a “cena avançada” radicalizou a prática artística apostando na imaginação crítica como força potente, perturbadora da ordem, sem cair no repertório ideológico da esquerda, mas opondo-se ao idealismo de uma arte desvinculada de um compromisso social e isenta de responsabilidade crítica. Carlos Leppe e o grupo C.A.D.A, composto por Diamela Eltit, Fernando Balcells, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, foram uma geração de artistas chilenos que compreendeu, conforme afirma Richard, as dinâmicas e processos que se encarnam no corpo e que ampliam os limites da subjetivação rebelde e do uso do espaço

¹⁵⁵ RICHARD, 2007b.

¹⁵⁶ Os artistas representantes da *Escena de Avanzada* eram, especialmente, Carlos Leppe e o grupo C.A.D.A, composto por Diamela Eltit, Fernando Balcells, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld e Juan Castillo (RICHARD, 2007b).

¹⁵⁷ “el rigor operatorio de sus réplicas contra institucionales a las prohibiciones de la censura con el sobregiro retórico de los dobleces de sentido que trazaban oblicuamente sus poéticas de la ambigüedad” (RICHARD, 2007b, p. 19, tradução nossa).

¹⁵⁸ 2007b, p. 16.

público como desacato, efêmero, desordenador da conformada normalidade hegemônica. E foi a partir da radicalização desse “pôr o corpo no espaço público”, experimentada pelos artistas da *Escena de Avanzada*, que as *Yeguas del Apocalipsis* irromperam a cena pública e cultural de Santiago, no final dos anos 1980. A respeito da relação entre as éguas e os artistas da cena avançada, Casas diz:

muitos artistas menosprezavam nosso trabalho. Além disso, eles tiveram muitos problemas porque nosso trabalho era sexualizado, falávamos de nossos corpos homossexuais proletários. Não pertencíamos à casta burguesa da arte chilena [...] era uma casta acadêmica, mas uma acadêmica de famílias e sobrenomes, ou seja, Dittborn, Bororo, com nome e sobrenome burguês, e também com um silêncio suspeito diante do massacre e extermínio no Chile. Um silêncio que ainda me parece suspeito [...] então, não eram apenas as diferenças no que estávamos pensando e vivendo, mas também as diferenças sexuais. Naquela época, Pedro e eu tínhamos uma história de travesti: eu usava vestido 24 horas por dia, usava maquiagem discreta de proletária. La Juana Rosa pinta apenas os lábios: “Prepare-se Juana Rosa, chegou um convite”, como costumava dizer Violeta Parra. Éramos uma espécie de Juanas Rosas-Carmelas que vinham de San Rosendo para a cidade; neste caso, da periferia para colonizar os centros culturais das artes. [...] Acredito que causávamos nojo nessas pessoas [...].¹⁵⁹

Esse enojamento descrito por Casas era uma conclusão/constatação fruto das próprias vivências e relações estabelecidas por ele e Lemebel, principalmente no período em que conformaram o coletivo *Yeguas del Apocalipsis*. Com o passar do tempo, o nojo transformou-se e traduziu-se em esquecimento e invisibilização. Por alguns anos, las yeguas locas não foram incluídas em exposições, livros, antologias, genealogias e retrospectivas que contavam sobre a arte chilena dos anos 1980/90. As éguas não couberam na narrativa oficial da arte e da história do Chile pós-ditadura. De acordo com Carvajal¹⁶⁰, esse “esquecimento” pode ser atribuído às marcas de classe, biografias e modos de elaborar o discurso na Arte. É notável, principalmente, duas marcas fundamentais: existe uma notável diferença de classe entre os artistas da *Escena*

¹⁵⁹ “Nos miraban muchos artistas con menosprecio este trabajo. Además, ellos tenían mucho problema porque nuestro trabajo era sexuado, hablábamos desde nuestros cuerpos homosexuales proleta. Nosotros no pertenecíamos a la casta pituca del arte chileno [...] era una casta académica, pero académico de familias y de apellidos, o sea Dittborn, Bororo, de nombre y apellido cuico y además con un silencio sospechoso frente a la masacre y el exterminio en Chile. Un silencio que todavía me sigue pareciendo sospechoso. [...] Entonces no eran sólo las diferencias de lo que estábamos pensando y viviendo, sino también eran las diferencias sexuales. En esa época Pedro y yo teníamos un cuento travesti: yo usaba vestido 24 horas del día, usábamos maquillaje discreto de niña proletaria. La Juana Rosa se pinta sólo los labios: “Arréglate Juana Rosa que llegó una invitación”, como decía Violeta Parra. Éramos unas especies de Juanas Rosas-Carmelas que venían de San Rosendo a la ciudad; en este caso, de la periferia a colonizar los centros culturales de las artes. [...] Yo creo que a esta gente le dábamos asco [...]” (CASAS, 2013. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2013/09/10/me-parece-impactante-que-no-hay-trabajos-de-las-yeguas-en-el-museo-de-la-memoria-eso-es-homofobia/>, tradução nossa).

¹⁶⁰ 2013.

Avanzada e de las Yeguas; além disso, Casas e Lemebel não se vincularam à escrita acadêmica, aos ensaios e textos reflexivos e codificados da crítica de arte. As ações égua circularam e perduraram no campo da oralidade do mito urbano.

Em Yo, yegua¹⁶¹, sobre a ação Refundación de la Universidad, Casas conta que “ninguém jamais pareceu descobrir a verdadeira história dessa entrada triunfal das Éguas do Apocalipse na Faculdade de Arte [da Universidade do Chile]. O fato virou lenda”. Segundo ele, algumas das versões que circularam boca a boca foram¹⁶²:

Dolores e María saíram do Parque Florestal, atravessaram toda Santiago até a Rua Macul, depois viraram à esquerda na avenida Las Encinas. Fizeram todo o trajeto montadas em um cavalo branco, nuas. Antes delas vinha uma caravana de elefantes e camelos trazidos do Cairo, em torno delas dançavam odaliscas. Emperatriz e Nadia puxavam o cavalo vestidas de dançarinas gregas, cantando em tailandês canções proibidas pelo regime.

Outro relato, recolhido por Jorge Montealegre e zelosamente guardado pela sra. Murakami no Japão, conta que depois de serem presas pela polícia secreta, eles as barbaram com baionetas, as castraram, mancharam seus corpos com piche e os cobriram com penas. Logo depois, amarraram-nas ao cavalo. As mulheres que guiavam a ‘besta’ foram algemadas pelos pés. Fizeram-nas descer a rua Macul até Las Encinas. Das varandas das escolas próximas, grupos de estudantes fascistas — pagos pelo sistema — chamavam-nas de ‘putas traidoras’. Montadas no cavalo, as divas choravam, e enquanto passavam, eles jogavam baldes de urina nelas. Uma das poetas-tropeiras, com os seios ao ar, cantava a Marsellesa.

Mário Bellatin descobriu, no Peru, que aquele cavalo nunca existiu e que as éguas, por vontade própria, adentraram caminhando a Faculdade de Letras. Lá dentro, Nicanor Parra lia um poema aos alunos para enganar as forças armadas. As éguas, nessa ocasião, mostraram ao bardo, pela primeira e última vez, suas nádegas, uma agressão que Nicanor repeliu com um aparelho.

¹⁶¹ “Nadie pareció enterarse nunca de la verdadera historia de esta entrada triunfal de las Yeguas del Apocalipsis a la Facultad de Arte. El hecho se transformó en leyenda” (CASAS, 2017, p. 153-154, tradução nossa).

¹⁶² Os trechos abaixo foram extraídos e traduzidos da obra *Yo, yegua* (2017), de Francisco Casas. Segue versão original, “Dolores y María partieron desde el Parque Forestal, cruzaron todo Santiago hasta la calle Macul, luego doblaron a la izquierda en la avenida Las Encinas. Todo el trayecto lo hicieron montadas en un corcel blanco, desnudas. Iban precedidas de una caravana de elefantes y camellos traídos de El Cairo, a su alrededor danzaban odaliscas. Emperatriz y Nadia tiraban el corcel vestidas de bailarinas griegas, cantando canciones prohibidas por el régimen en idioma tailandés. Otro relato, recogido por Jorge Montealegre y guardado celosa-mente por la señora Murakami en Japón, cuenta que luego de ser arrestadas por la policía secreta, las raparon con bayonetas, las castraron, embadurnaron sus cuerpos con brea y las cubrieron de plumas, para luego amarrarlas al caballo. Las mujeres que arreaban a la bestia fueron engrilladas por los pies. Las hicieron recorrer completa la calle Macul, hasta Las Encinas. De los balcones de las escuelas cercanas, grupos de estudiantes fascistas — pagados por el sistema — les gritaban putas traidoras. Sobre el corcel las divas lloraban. Al paso del caballo les arrojaron cubos con orines. Una de las poetas arrieras, con los pechos al aire, cantó la Marsellesa. Mario Bellatin se enteró en Perú de que aquel caballo nunca existió y que las yeguas, por propia voluntad, entraron caminando a la Facultad de Literatura. En el interior, Nicanor Parra leía a los alumnos un poema para despistar a las fuerzas armadas. Las yeguas, en esa ocasión, le mostraron al vate, por primera y última vez, las nalgas, agresión que Nicanor repelió con un artefacto” (CASAS, 2017, p. 153-154, tradução nossa).

A inscrição das *Yeguas del Apocalipsis* na história da arte chilena dos anos 1980/90 tornaram-se potência destituente, assim como as ações artísticas realizadas por elas. Casas e Lemebel experimentaram viver a partir da existência *loca*, rejeitando as instituições, os paradigmas normativos, os modelos hegemônicos, os processos revolucionários totalitários, as construções historiográficas conformistas. Eles experimentavam a *vida-devir-loca* como uma insurreição destituente que existe na/pela/para a diferença. Para o Comitê Invisível¹⁶³, no livro *Motim e Destituição Agora*, por serem impulsionadas pela insatisfação, a ação de destituir pode ser confundida com a ação revolucionária, porém elas têm modos operativos e metas distintas.

A revolução, conforme compreensão do coletivo, se fortalece e dispõe de sua potência para lutar contra o fortalecimento e manutenção da institucionalização do desejo, da sexualidade, do ser, da vida, da arte, da cidade. É intrínseco à ideia de “revolução” o desejo de subversão, de se apoderar da ordem, até então vigente, para fazer dela/nela o seu ato/processo de revolução. Segundo o Comitê, ao longo da história as revoluções se deram assim. Ou seja, aquele que revoluciona se apodera do poder e muitas vezes se constitui, logo após o conflito revolucionário, tal qual seu antecessor “deposto”. Por exemplo, a crítica mais comum e trivial à universidade é de que ela, ao longo da história ocidental e moderna, se constituiu como um organismo social exclusivo que produz, detém e legitima o conhecimento. Revolucionar seria ir até à universidade desmontar a estruturação técnica dela, fazer com que outras pessoas assumam os cargos, modificar o modo de entrada de professores e alunos, conceder títulos a outras formas de saber. Ou seja, modificam-se os modos de operação de poder, mas ele, o poder, se mantém concentrado, estruturando e fundamentando a instituição universidade.

Em contrapartida à revolução, para o Comitê Invisível, destituir não seria apoderar/revolucionar/subverter a ordem vigente para fazer dela o que os insurgentes anseiam, desejam. Mas sim estabelecer uma rejeição declarada a algo que, ao se materializar como ação cotidiana, tem como objetivo neutralizar os efeitos e atividade geradas por aqueles que detêm o poder. O gesto destituente, ao invés de partir para a luta frontal contra a ação do poder, “esvazia-a de sua substância, dá um passo para trás e a observa morrer. Ele a reduz ao conjunto incoerente de suas práticas e as divide entre si”¹⁶⁴. Destituição é assim desmontar e dismantelar à distância a ordem imposta/vigente por meio de outras distintas possibilidades, formas e forças, legítimas, no cotidiano daqueles que se propõem a essa destituição.

Seguindo o exemplo dado acima, “destituir a universidade” seria uma ação focada no

¹⁶³ COMITÊ INVISÍVEL, 2017.

¹⁶⁴ COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 98.

controle e univocidade do poder inerente a ela. Portanto, a destituição não seria se apoderar da instituição para subverter sua ordem, seus paradigmas, mas reconhecer os mecanismos de produção, distribuição e legitimação do conhecimento dominado, quase que exclusivamente, por ela. Sobretudo fora da universidade, tomando-se uma distância dela, torna-se possível potencializar, criar, inventar outros espaços de produção de conhecimento, com outras estruturas e modos de existência próprios. A ação destituente, diante da insatisfação com o suposto “monopólio” do conhecimento e poder da universidade, seria um modo de gerar estímulo e criar, estabelecer, estruturar outras formas que, também, produzam, ordenem e simbolizem saberes, com igual ou mais, rigor, responsabilidade, compromisso e maestria que até então a universidade pareceu realizar.

O modo égua de refundação e reconquista da universidade, que se estabeleceu “não para afincar, mas para sair”¹⁶⁵, demonstra-se afim à lógica destituente, que “não se regula por meio dos movimentos do adversário, mas por aquilo que requer o aumento de sua própria potência”¹⁶⁶. Viver como égua não é renunciar à luta, mas ao próprio poder, àquilo que reina. O escritor colombiano John Better Armella, provocativamente, perguntou à Lemebel se ele se considerava um artista de “culto”, se haveria “lemebelianos”. Essa indagação formulada corresponde, justamente, à lógica instituinte, cuja pretensão é instituir algo que promete o futuro eterno. Deixar “descendentes”, “discípulos”, dá a ilusória sensação de “passar o legado” de Pancho e Pedro e, ao fazerem isso, eles transcenderiam o tempo, as épocas. Lemebel, respondeu a Armella, dizendo que essa ideia trazia algo de “coleccionista”, de “antiquário marica”. E, sem rodeios, diz as seguintes palavras, “que náusea. Detesto a mitomania machista [...] [—] eu quero estar aqui, na rua, na avenida, pirateado pelo comércio clandestino, ao alcance da mão onde o povo me queira foder. Pertencço ao meu grupo social, popular e copular.”¹⁶⁷.

A égua, Lemebel, com essas palavras, mais uma vez, aliava seu desejo de vida à perspectiva corpolítica que reivindica a experiência, o cotidiano, o *devir-loca* como modo de existência. E, em consonância às ideias elaboradas pelo Comitê Invisível, declarava que transformar-se em artista líder de um movimento, cuja identidade é fixa aos modos “lemebelianos” era subtrair o curso imprevisível do devir, era estabelecer um pouco de eternidade palpável, “um sentido unívoco, libertado, das ligações humanas e das situações — uma estabilização do real definitiva

como a morte”¹⁶⁸. Distante dessa perspectiva implícita à pergunta de Armella¹⁶⁹, as *Yeguas del Apocalipsis* se mantêm como ente vivo, como um campo de vida, “composição estratégica de mundos”¹⁷⁰, em constante experiência, se fazendo existir em luta corpolítica. Elas encarnam a diferença radical, que se expressa como um diálogo crítico, que problematiza, amplia, refuta e desmonta o contexto tal como ele se apresenta enquanto narrativa construída por meio de um ponto e vista de poder. Elas encarnam o gesto destituente como substrato de deserção e ataque, elaboração e saque.

Francisco Casas, ao ser entrevistado por Angela Barraza Risso diz suas impressões sobre Carlos Leppe e sobre o C.A.D.A. Sobre o primeiro, Casas declara: “sempre me pareceu suspeito. Pois no mesmo ano do golpe de estado, Leppe expõe no Belas Artes. Em Leppe sempre encontrei algo fascista [...] ele sempre foi muito próximo da direita”¹⁷¹. E sobre o C.A.D.A Pancho diz que “achava-os cristãos, até os dias de hoje”¹⁷², razão pela qual uma das primeiras ações das éguas foi colocar em Raúl Zurita uma coroa de espinhos: “pensávamos, até quando, até quando, até quando essa coisa cristã, de limpar com cloro as portas dos prostíbulos [...] a eles lhe interessa, digamos, a arte conceitual, a diferença é que nos interessávamos pela arte política.”¹⁷³

¹⁶⁸ COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 86.

¹⁶⁹ LEMEBEL, 2017.

¹⁷⁰ COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 106.

¹⁷¹ “siempre me pareció sospechoso. Pues en el mismo año del golpe de estado, Leppe expone en el Bellas Artes. A Leppe siempre lo encontré yo algo fascista [...] él siempre fue muy cercano a la derecha” (CASAS, 2013. Disponível em: www.angelabarrazarisso.blogspot.com/2013/01/entrevista-francisco-casas.html. Acesso em: 17 fev. 2022, tradução nossa).

¹⁷² “Lo encontrábamos cristiano hasta el día de hoy” (CASAS, 2013. Disponível em: www.angelabarrazarisso.blogspot.com/2013/01/entrevista-francisco-casas.html. Acesso em: 17 fev. 2022, tradução nossa).

¹⁷³ “por eso una de las primeras acciones es ponerle una corona de espinas a Raúl Zurita porque pensávamos, hasta cuándo, hasta cuándo, hasta cuándo esta cosa cristiana, de limpiar con cloro las puertas de los prostíbulos [...] a ellos les interesa, digamos, el arte conceptual, y la diferencia con nosotros es que a nosotros nos interesaba el arte político [...] desde las políticas del cuerpo” (CASAS, 2013. Disponível em: www.angelabarrazarisso.blogspot.com/2013/01/entrevista-francisco-casas.html. Acesso em: 17 fev. 2022, tradução nossa).

¹⁶⁵ CASAS, 2014, p. 232.

¹⁶⁶ COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 95.

¹⁶⁷ “que náusea. Detesto la mitomanía machista [...] yo quiero estar ahí, en la calle, en la vereda, pirateado por el comercio clandestino, al alcance de la mano donde mi pueblo me quiera coger. Pertenezco a mi social popular y copular” (LEMEBEL, 2017, tradução nossa).

**Ay Sudamérica!, 1981.
Ação de Arte: Seis aviões
em formação sobrevoaram
Santiago, deixando cair em seus
bairros mais populosos 400.000
panfletos com textos sobre
a relação entre arte e sociedade.**

Quem sabe
este desejo político
possa zigzaguear
rasante por estes
descampados.

Quizás este
deseo político
pueda zigzaguear
rasante estos
escampados.



VAI DIZ: LOCA, MARICA, BICHA.

Locabulário e a coro-ação de espinhos.

Dolores abre a cesta e mostra uma implacável coroa cristã, feita com dois ramos grossos de espinheiro entrelaçados. “Que vocês acham disso?” — pergunta. Tomando cuidado para não se espetar com os espinhos, ela coloca nas cabeça a melodramática peruca sacra despenteada. “Perfeito!” — Declara a pérfida Dona, espantada com a revelação de piedade na imagem pudica de sua parceira. “Ordem, meninas!” Imperatriz interrompe. “Essa não é a questão!”, “Qual é? Sua velha invejosa!” a coroada responde. “A questão é, minhas filhotas, quem põe o rabo no burro? Cuidei de falsificar os convites, mas não quero me envolver em apuros com Raúl!”¹⁷⁴

O trecho acima é o início da crônica escrita por Casas e publicada em seu livro *Yo, yeguas*, em 2004, a qual narra uma das primeiras ações artísticas realizada pelo duo, intitulada *Coroação de espinhos*¹⁷⁵ (1988), realizada na Casa Museo: La Chascona, casa de Pablo Neruda, em Santiago, Chile. Na ocasião, estava sendo celebrada a entrega do Prêmio Pablo Neruda, honraria dada a importantes e consagrados autores, e o homenageado do ano era o poeta Raúl Zurita (1950). No final da cerimônia, eles coroaram Zurita, simbolicamente, entregando a ele uma coroa de espinhos, em referência à obra premiada que, para Casas e Lemebel, era “cristã”, em sua forma e conteúdo. Segundo Catalina Mena, em reportagem no *La Tercera* (2018), “assim que desceram do palco um jornalista perguntou aos dois [Francisco Casas e Pedro Lemebel] quem eles eram e, em uníssono, disseram ‘*Las Yeguas del Apocalipsis*’.”¹⁷⁶ Essa denominação personificava a presença, a existência e a parceria dos dois artistas que criavam e efetivavam as ações no Chile dos anos 1980/1990. Porém, ao mesmo tempo, o nome “égua do apocalipse”, dotado de uma força sobrepujante, é capaz de desconstruir a noção de autoria e a reducionista imagem de um coletivo composto por dois. Denominar-se “as éguas” era, afinal, um modo de assumir, tornar-se protagonistas, e referenciar a infinita comunidade de *locas* do “país linguíça”, de pessoas marginalizadas, excluídas da história oficial, em cujas costas acontecia de tudo durante o inverno venenoso das décadas de 1980 e 1990¹⁷⁷. Lemebel conta um pouco mais acerca do contexto e debate público artístico-político chileno:

¹⁷⁴ “Dolores abre la cesta y enseña una implacable corona cristera, hecha con dos gruesas ramas de espino entrelazadas. ‘¿Qué les parece?’ — pregunta. Cuidando de no clavarse las púas, se pone en las sienas la melodramática greña sacra. ‘¡Perfecta!’ — declara la pérfida Doña, asombrada por la develación de piedad en la imagen mojigata de su socia. ‘¡Orden, niñas!’ — interrumpe Emperatriz — ‘¡Ese no es el punto!’; ‘¿Cuál es?’, ¡vieja envidiosa!’ — replica la coronada. ‘El punto es, mis jóvenes crías, ¿quién le pone la cola al burro? ¡Yo me encargué de falsificar las invitaciones, pero no me quiero meter en líos con Raúl!’” (CASAS, 2014, p. 101, tradução nossa).

¹⁷⁵ “Coronación de espinas” (Tradução nossa).

¹⁷⁶ MENA, 2018.

¹⁷⁷ Neste trecho utilizo as próprias palavras e adjetivos utilizados por Pancho e Pedro na carta publicada na *Revista Trauko*, já mencionada anteriormente.

só o nome já foi nossa maior intervenção. As éguas do apocalipse têm a ver com a metáfora da AIDS que, naquele tempo, culpava os homossexuais com uma enfermidade do fim do século, uma metáfora do apocalipse. Então, nós não éramos cavalos, éramos éguas, com esse nome solidarizamos com aqueles adjetivos pejorativos utilizados para ofender as mulheres. Agora, com o tempo, o nome ultrapassou o duo e isso é trabalhar com micropolítica [...]. Isso é plantar um desejo e repartir o desacato através de um nome. Tinha lugares que não nos deixavam entrar. Inclusive, em certos lugares que a gente chegava, não estávamos pensando em fazer nada, mas as pessoas já esperavam alguma coisa. Diziam, “aí estão As Éguas, algo vai acontecer”. Certamente, isso acontecia porque havia uma demanda muito grande para que alguma coisa acontecesse, para que algo mexesse no campo cultural e nos atos políticos.¹⁷⁸

As éguas se inscrevem na sociedade, estabelecendo uma relação nominal que tensiona, em si mesmo, as múltiplas, paradoxais e contraditórias possibilidades de sentido. Dessa maneira, a autodenominação escapa do campo da identificação para se tornar ação, movente, contextual, localizada. O nome do coletivo se politiza em pluralidade, pois se torna um sem fim de fim de possibilidades, de transmutações. É imediata a relação entre o nome do coletivo e os quatro cavaleiros descritos na primeira parte do sexto capítulo do livro Apocalipse, da Bíblia Católica Apostólica Romana. Porém, Lemebel e Casas não se apropriaram da imagem bíblica, mítica e sagrada, mas dos “cavaleiros do apocalipse”, apenas. Os dois escolheram subverter a expressão, trocando as palavras “cavaleiros” por “égua”, para constituírem assim, além da inversão de gênero, masculino para feminino, uma subversão da injúria. Em seu livro *Lenguaje, poder, identidad*¹⁷⁹, Butler, pergunta sobre o poder de ferir que a linguagem tem, sobre a força que as denominações ofensivas exercem sobre as pessoas. Para a autora, as palavras feitas para ferir dão poder àqueles que se apoderam delas para maldizer, porém, ao mesmo tempo, elas degradam, bloqueiam, paralisam e causam dor àqueles que são apontados, rotulados e violentados por elas. A possibilidade de subversão da injúria permite assim aproveitar-se da brecha, por meio das palavras-insulto e do que elas representam/definem, fazendo com que o existir seja possível. Ou seja, a injúria pode ser um espaço potencial para a quebra do silêncio de existências reprimidas,

¹⁷⁸ “El solo nombre ha sido nuestra mayor intervención. *Las Yeguas del Apocalipsis* tienen que ver con la metáfora del SIDA que, en ese tiempo, se achacaba a los homosexuales como una enfermedad de fin de siglo, una metáfora del Apocalipsis. Entonces, nosotros no éramos caballos, éramos yeguas, con ese nombre solidarizamos con aquellos apelativos utilizados para ofender a las mujeres. Ahora, con el tiempo el nombre sobrepasó al dúo y eso es trabajar con micropolítica [...]. Eso es sembrar un deseo y repartir el desacato a través de un nombre. Había sitios donde no nos dejaban entrar, incluso, en ciertos lugares donde llegábamos, no se nos ocurría nada y la gente ya esperaba algo. Decían, ‘ahí están Las Yeguas, algo va a pasar’. Seguramente, eso ocurría porque había una demanda muy grande de que algo pasara, de que algo remeciera el ámbito cultural y los actos políticos” (ROBLES, 2009, tradução nossa).

¹⁷⁹ BUTLER, 1997.

oprimidas, invisibilizadas, fazendo com que elas sejam reconhecidas.

A palavra injuriosa dá poder, pois ela é vida, é temporalidade aberta, mutável, fluida, preenchida de desejo. Por isso ela existe e vai além de cada interpelação individual, pontual. Na medida em que a denominação é utilizada, ela traz consigo a possibilidade de ser resignificada, reapropriada e de se enunciar, inclusive, contra seu propósito “original”. Os nomes ofensivos têm uma história implícita que é invocada e se consolidam quando enunciados, trazendo consigo esses resíduos traumáticos. No senso comum, *yegua/égua* é vocativo, palavra utilizada para se referir a alguém, “como [...] porca, cachorra [vadia].”¹⁸⁰ *Yegua/égua* é palavra-imagem que remete à sujeição sexual — no imaginário popular ela “está sempre ‘montada’ no sentido sexual e militar do termo”. Este é o ‘resíduo traumático’ que retorna e opera nos usos latino-americanos do termo.¹⁸¹ Essa denominação escolhida pelos artistas expressa a rebeldia subversiva que estrutura a existência e a poética do coletivo, pois potencializa o debate se apropriando do discurso misógino, para lançar publicamente, explicitamente, paradigmas morais, éticos, sexuais, religiosos, para por fim questioná-los, tensioná-los, desmontá-los.

Escolher uma palavra-injúria para autodenominar-se é apropriar-se do trauma, um *boomerang político*¹⁸², tática de retomada, estratégia de assalto *colisa*, um modo de *hackear* as estruturas e as tecnologias de poder (modernas, ocidentais, coloniais, do Norte global) e produzir um saber sobre si mesmo; é exercer práticas coletivizadas (condição da vitalidade humana) a fim de criar epistemologias insubmissas¹⁸³, novas formas de viver, desobedientes¹⁸⁴, que produzam sentidos distintos; é estabelecer um modo de existência por meio de uma política de irrupção que subverte, distorce e retorce o senso comum, constituindo uma poética própria, *el mariconaje guerrero*. Serestar égua é “sair do armário”, assumir-se como possibilidade, como “bandeira [profanada] de batalha”¹⁸⁵, e, sobretudo, é romper enunciados e vocativos tradicionais. Não os desprezando, mas, pelo contrário, apropriando-se da injúria, da ofensa como nome, a fim de reivindicar uma existência social, transitória e não estacionária, a partir da condição poética do ser, do *devir loca*, do “fomos nos tornando.”¹⁸⁶

Essa apropriação da palavra *yegua* e o resíduo traumático que carrega não só resgatam e

¹⁸⁰ “como [...] cerda, perra” (Tradução nossa). Expressão extraída da frase: “Es como decir cerda, perra” (LEMEBEL *apud* MENA, 2018, tradução nossa).

¹⁸¹ CARJAVAL, 2011, p. 14.

¹⁸² PRECIADO, 2013, p. 42.

¹⁸³ MOMBAÇA, 2016.

¹⁸⁴ MIGNOLO, 2008.

¹⁸⁵ “[...] bandera de batalla” (LEMEBEL *apud* MENA, 2018, tradução nossa).

¹⁸⁶ CASAS, 2009, p. 174.

declaram publicamente o *devir loca* de Pancho e Pedro, mas os associa às etnias que estavam, já naquele momento, extinguindo. Em entrevista a Salas eles declaram: “*Yegua, yagua, como yagana* ou pele vermelha. Você sabe que las *machis*¹⁸⁷ eram bichas? Nós somos *chamanas* sexuais [...] uma fuga, um quarto dos fundos giratório”¹⁸⁸. Assim eles definem a marginalidade e amplitude presentes ao se autodenominarem égua e reafirmam o *devir loca*, perambulando entre um gênero e outro — “nós somos *chamanas*”, e não “nós somos *xamãs*”. A linguagem para elas é meio de existência. *Las yeguas* não se fixam em referentes e produzem suas próprias diversas e múltiplas formas.



Como *nubes nacaradas* de gestos, desprecios y sonrojos, el zoológico gay pareciera fugarse continuamente de la identidad. No tener un solo nombre ni una geografía precisa donde enmarcar su deseo, su pasión, su clandestina errancia por el calendario callejero donde se encuentran casualmente; donde saludan siempre inventando chapas y sobrenombres que relatan pequeñas crueldades, caricaturas zoomorfas y chistosas ocurrencias. Una colección de apodosos que ocultan el rostro bautismal; esa marca indeleble del padre que lo sacramentó con su macha descendencia, con ese Luis junior de por vida. Sin preguntar, sin entender, sin saber si ese Alberto, Arturo o Pedro le quedaría bien al hijo mariposón que debe cargar con esa próstata de nombre hasta la tumba. Por eso odia tanto ese tatuaje paterno, ese llamado, ese Luchito, ese Hernancito chico y minusválido que a los homosexuales sólo les sirve para el desprecio y la burla. Así, el asunto de los nombres no se arregla solamente con el femenino de Carlos; existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfrazo, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre. Toda una narrativa popular del loquerío que elige seudónimos en el firmamento estelar del cine. Las amadas heroínas, las idolatradas divas, las púberes doncellas, pero también las malvadas madrastras y las lagartas hechiceras. Nombres adjetivos y sustantivos que se rebautizan continuamente de acuerdo al estado de ánimo, la apariencia, la simpatía, la bronca o el aburrimiento del clan

¹⁸⁷ Curandeiros dos Mapuche.

¹⁸⁸ “*Yegua, yagua, como yagana* o piel roja. ¿Tú sabes que las *machis* eran maricas? Nosotros somos *chamanas* sexuales [...] una fuga, una trastienda giratoria” (SALAS, 1989, p. 26, tradução nossa).



sodomita siempre dispuesto a reprogramar la fiesta, a especular con la semiótica del nombre hasta el cansancio. [...] La poética del sobrenombre gay generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil. No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo. [...] ¹⁸⁹

Hay muchas y variadas formas de nombrarse; está el típico femenino del nombre que agrega una “a” en la cola de Mario y resulta “Simplemente María”. También esos familiares cercanos por su complicidad materna; las mamitas, las tías las madrinas, las primas, las nonas, las hermanas, etc. Además de otros personajes semicampesters, algo inocentes, que se extraen del folclor como las Carmelas, las Chelas, las Rosas, las Maigas, etc. Para las más sofisticadas se usa el *remember* hollywoodense de la Garbo, la Dietrich, la Monroe, la West. Pero para Latinoamérica hay nombres de vírgenes consagradas por la memoria del celuloide más cercanas: la Sara Montiel, la María Félix, la Lola Flores, la Carmen Miranda. Nadie sabe por qué las locas aman tanto a estas señoras doñas tan lejanas en el tiempo, y a veces casi extraviadas por el sepia de sus fotos. Nadie lo sabe, pero esos nombres se han homosexualizado a través de los miles de travestis que hacen su copia. A través de la mimesis de sus gestos y miradas matadoras. Toda marica tiene dentro una Félix, como una Montiel, y la saca por supuesto, cuando se encienden los focos, cuando la luna se descuera entre las nubes. ¹⁹⁰

Diz-se loca, marica, mariquita, niña, coliza.

Como na palavra, a palavra, palavra estou em mim ¹⁹¹

Outras palavras □ □ □ □ □ □

¹⁸⁹ Foi inserida a versão em espanhol para que o leitor possa reconhecer o *locabulário* de Lemebel. Fragmento da crônica “Los mil nombres de María Camaleón”, de Pedro Lemebel. Extraído de LEMEBEL, Pedro. *Loco Afán*. Crônicas de sidario. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, p. 55-59.

¹⁹⁰ Fragmento da crônica “Los mil nombres de María Camaleón”, de Pedro Lemebel. Extraído de LEMEBEL, Pedro. *Loco Afán*. Crônicas de sidario. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, p. 55-59.

¹⁹¹ Referência às músicas de Caetano Veloso.



**possível semântica sinonímia *homossexual*:¹⁹²
los mil nombres de maría camaleón**

da carne se fez verbo

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ **l o c a**

e fomos nos tornando

**flor de lama e cabaré –
marica – bicha – veado –**

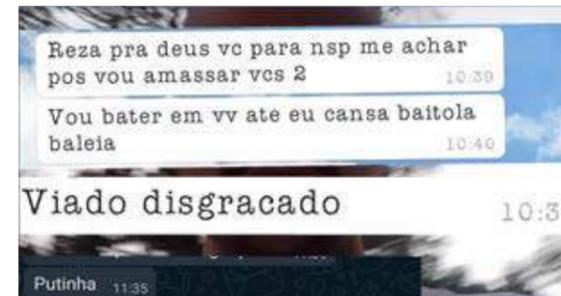
**El listado se alarga a
medida que la moda
impone
estrellas**

**con algo del
gusto y el affaire
coliza, a medida que se
hace más útil un stock de nombres
para camuflar la rotulación paterna,
a medida que se requiere más
humor para sobrellevar
la carga sidosa.¹⁹³**

¹⁹² A semântica é um dos níveis de estudos da Linguística, dedica-se aos estudos dos significados das palavras que constroem uma linguagem comum e as relações que estabelecem com seus significantes. A partir desse reconhecimento, as palavras podem se inter-relacionar de forma a terem significados: semelhantes ou iguais – *sinonímia*; diferentes – *antonímia*; diferentes, mas com mesma estrutura fonológica – *homonímia*. O vocabulário *portunhol* foi construído, primeiro, a partir da prática da memória. Perguntei a mim mesmo, quais nomes me lembro e que são utilizados no senso comum para se referenciar aos *homossexuais*? Consegui lembrar de 84 apelidos, dos 488, alguns vieram junto a histórias e situações experimentadas. E, por fim, para ampliar a lista, fiz uma investigação em diversas fontes, desde perguntas a amigos até em sites na internet. Fontes principais: TREVISAN, João Silvério Trevisan. *Devassos no paraíso*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018; Dicionário Informal. Disponível em: www.dicionarioinformal.com.br/sinonimos/homossexual/. Acesso em: 1 nov. 2020; Denominações homofóbicas criam mitos e insanidade. Disponível em: www.otempo.com.br/superfc/denominacoes-homofobicas-criam-mitos-e-insanidades-1.931386. Acesso em: 1 nov. 2020.

¹⁹³ Fragmento da crônica “Los mil nombres de María Camaleón”, de Pedro Lemebel. Extraído de LEMEBEL, Pedro. *Loco Afán*, Crônicas de sidario. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, p. 55-59.

3 vezes 8 – 44 – a migué – abaitolado – aberração – abichado – abichanado – abiscoitado – acarinhado – adação – afectado – afeminado – afetada – afrescalhado – agasalha croquete – agitada – agradado – agujero – alambicado – alegre – alfinete – aloca – alzira – amaneirado – amaricado – amariconado – amariconado – ameigado – anel de barbante – anormal – apaparicado – arrebicado – arromba cu – arrombado – atraquinado – atrasa merda – azougado – azuleijo – baitola – bala halls – bambi – barbie – barrote – bate cu – batinga – bee – belisca – berola – bezerra – bezerro – biba – biba – biba – bibelô – bibinha – bicharoca – bichina – bichoca – bill – biu – bilola – bilora – birola – biroléu – bivolt – bixa-loca – bixin-do-cerrado – bixona – bizorro – boiola – bolacha – bollera – boneca – borboleta – boró – borra linguça – bota aranha pá brigar – botchoco – botocudo – botoque – brocal – broféia – budego – buliça – butico – cabriteira – cachapera – cachorra – cachorrada – caga pau – caga pra dentro – cai nas tora – calça cagada – cambimba – caminhoneira – camionista – campista – canecada – caneco – caneludo – casquete – caxinguelê – caxixa – chabarez – chambeco – chibanca – chiba – chibra – chiclets – chilaia – choila – chupa charque – chupa cobra – chupa-pau – coatiripuru – cobertor de cassetete – cocão – coisado – cola velcro – colorido – comedor de macho – comedor de mirindiba – cona – conaça – conchudo – contente – corta pro outro lado – corvina – cotchó – cotichocoré – crica – croquete – cu arregaçado – cu de bosta – cu de veludo – cu frouxo – cu largo – cu macio – cu sem prega – cu sem prega – cu solto – cuates – cuecão de couro – cunharapichara – cuzin – dá cu pra macho – dá pra trás – dá ré no quibe – delicado – dendeça – denngo – dengosa – desajustado – desencaminhado – desmunhecado – desviado – devasso – divão – divina – dolanguero – dona de buteco – dondoca – dorme na caixa – dorme no sereno – dudukéin – efeminado – empurra churros – empurra janta – enfora robalo – engata quarta – engole tora – enrustida – entendida – entendido – escorrega no quiabo – espevitado – esquilo – esquisito – estranho – extraviado – fag – fagguete – fancha brava – fanchona – fanchonas – fanesga – febra – fiofozeiro – fieto – flozinha – flozô – fofo – frangas – fresco – fresquinha – fressureira – fronha – fronhão – frozô – fruit – fruta – frutinha – fuboca – fufa – gabiru – gambás – ganga – garotinha – gaydacu – gayola – gayzão – gazela – gigola – ginbungo – gobira –



goiaba – goletaço – granola – groselha – guambras – guei – guiça – gurizinha – hueco – inguiça – invertida – invertido – jabilão – joga pedra com a mão – jojoca – jóquei de jiboia – jóquei de minhoca – joto – kenzo – kinder ovo – kiwi – lacraia – lambari – lambe bola – lambe saco – lambe solda – lambinho – laranja – larilá – larilas – larote – lassie – lela – lesbi – lésbia – lesbíaca – lesbiana – lesbiano – lésbica – lesbirela – libélula – loca – louca – lulu – macho do paraguai – maluquete – mamador – maninhado – manjuba – mão esquerda – mão mole – mão quebrada – maraco – marafona – marcha ré – margarida – maria bocharada – maria homem – maria joão – mariazinha – maricas – maricola – maricón – maricona – marimacho – mariposa – mariquinha-pé-de-salsa – mariquita – marmita – mazinho – meiga – méiguêi – meio mulhé – mela-cueca – melacu – menina mulher – mimosa – moçoila – momado – mona – morde-fronha – muiézinha – mulheril – mulher homem – mulher macho – mulherzinha – murruga – mutumbo – naiga – nenes – ninho – ñoco – pacatuba – pachola – pacota – paga-pau – pájaro – palhinha – panasca – panetone – panuca – panuco – pão com ovo – pargo – parroco – passarinha – passivo – passivoca – patareca – pato – pau no cu – pederasta – peida-saco – peixe toba – pelaos – pera – peroba – perobo – perra – p.f. – picolho – pinga-azeite – pingueluda – piroba – pirona – pisa – pisa forte – pisa na chapa – pitaço – pito – pitombas – platinada – pocpoc – pomba – pombinha – popo – preparada – puñada – puñetazo – pura-polpa – purpurina – puta – putinha – puto – qualira – quase moça – quase mulhé – que nem – queima rosca – queima-rosa – queima biela – rabeta de fusca – rabixo – rabolho – rapaz alegre – ré no kibe – retrica – roçona – roscão – rosinha – roskimba – rosquete – saca rola – sacuda – sáfica – safista – safista – salta-pocinhas – sapa – sapata – sapatão – sapatona – sapeca – scania – sedenta – sem-saco – sereia – serelepe – sissi – sodomita – suaçu – suné – tanga frouxa – tanga no aro – tatuiá – tchola – tchonga – ticola – tios – tiuba – torada – tortilha – total flex – trabeque – transviado – traveco – trolo – trompada – uranista – vampiro de linguça – varoa – verdoengo – viadão – viadin – viadinho – viado – vinagrete – vinagrinho – vira-casaca – virago – vitaminada – volta pra máquina – whiskas – xibungo – xinxola – xoxonha – chupa-rola – zé boné – zé frescão – zé mulher – zébundinha – zorato – zoreba –

colizona y maripozuela en primavera
esse cavalo é égua e –



Aquí van algunos,
sólo y exclusivamente de muestra,
rescatados de las densas aguas de la cultura mariposa.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Fragmento da crônica “Los mil nombres de María Camaleón”, de Pedro Lemebel. Extraído de LEMEBEL, Pedro. *Loco Afán*. Crónicas de sidario. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, p. 55-59.

La desesperada La Cuando No
La Cuando Nunca La Siempre en Domingo
La María Silicona La Cortavientos
La Puente Cortado La Maricombo
La Maripepa La Faraona La Pata Pelá
La Lola Flores La Sara Montiel
La Carmen Sevilla La Carmen Miranda La
María Félix La Fabiola de Luján
La Loca de la Cartera La Loca del Pino La
Loca del Piano La Loca del Moño
La Cola del Rincón La Multiuso
La Palanca La Freno de Mano
La Patas Negras La Patas Verdes
La Yuyito La Pelá La Pituca La Bien Paga La
Chumilou La Trolebús La Mimi
La Claudia Escándalo La Ilusión Marina La
Moderna La Lola Puñales La Lúside La Yo
No La Compra Almas
La Pide Fiado La No Se Fía
La Perestroika La Poto Aguja
La Siete Potos La Poto de Palo
La Poto Ronco La Abeja Maya
La Wendy La Ahí Va La Frunci
La Ahí Viene La Esperanza Rosa
La Bim Bam Bum La Cola del Barrio
La Inca Cola La Coca Cola La Totó
La Pinche La Lola La Rose La Teté
La Denise La Susi La Pupi La Bambi
La Lulú La Tacones Lejanos La Nené
La Saca Corchos La Chupadora Oficial La
Chupa Millonaria La Licuadora
La Multimatic La Fácil de Amar
La Krugger La Burger Inn La Putifrunci
La Prosit La Ninja La Sida Frappé
La Karate Kid La Si me Lllaman Voy
La Doctora La Diente de Leche
La Poto Asesino La Llave de Cachete
La María Misterio La María Sombra
La María Riesgo La María Acetaté
La María Sarcoma La Mosca Sida
La Frun-Sida La María Lui-Sida
La Nomeolvides La Ven-Seremos
La Zoila-Sida La Zoila Kaposí
La Sida On The Rock La Sui-Sida
La Insecti-Sida La Depre-Sida

La Ven-Sida¹⁹⁵

¹⁹⁵ *Idem*.

Essas vocativos de violência e os insultos são demarcadores da diferença, tem alvo e destino certos: são estigmas lançados às existências que não se enquadram na norma. O insulto acompanha *las locas* — para elas, aprender a linguagem para existir é um modo de aprender a lidar com o insulto. Ele é proferido tanto em casa quanto fora do lar, lugares familiares ou não. Perceber, formular e reconhecer as próprias sexualidades bicha é compreender o que é virar objeto de injúria, é experimentar o desvio e deixar emergir os próprios desejos “condenáveis”, é entrar na categoria dos ultrajados, previamente definida, e experimentar o efeito aterrorizante que as palavras-insulto exercem sobre a existência.

Serestar *colizona y maripozuela en primavera* é ser potencialmente alvo, mesmo antes de se ter consciência, é ouvir vocábulos e denominações que são força amedrontadora que surgem, como um fantasma do passado, repetição aprendida de outros enunciadores. Simultaneamente é também já prenunciar um futuro aterrorizado, pois a sensação pressentida do insulto, da violência poderosa que a injúria exerce sobre o existir, será companhia para uma vida toda e, sobretudo, é exigência precoce de lidar e resolver, de uma maneira ou de outra. Os vocativos de violência, as palavras-faca-amoladas, termos que são ditos para ferir, colocam os sujeitos dissidentes e subalternizados, em sua grande maioria, numa corrente relacional que cada vez intensifica os apontamentos e o deboche.

E várias são as formas de lidar com a violência-alvo, serestar *marica* exige encontrar uma saída para não se sufocar. E em continuidade e diálogo com as ideias de Butler¹⁹⁶ e seu conceito *inversão performativa*, Preciado¹⁹⁷ elabora que a saída do armário não toma a forma de confissão. A afirmação [“sou _____”] não é um enunciado soberano, mas uma citação descontextualizada da injúria, que não contém verdade nenhuma sobre a identidade de gênero. E continua: “O sujeito que até agora foi se constituindo como um corpo animalizado transborda da inscrição ‘injúria’, subverte-a e não se paralisa pela violência dos termos que constituem os espaços e as estruturas majoritárias em sociedade.”¹⁹⁸ Dessa maneira, apropriar-se do insulto é cantar resistência, re-existência, cotidiana, infinita, obstinada, inventiva que as éguas, *las hermanas*, impuseram às forças destrutivas e dominantes da cultura cis-heteronormativa que mantém apontada sua mira assassina que ameaça, assassina, maltrata, humilha, reprime, persegue, golpeia, fere, prende, limita, exorta, intimida, adverte, amedronta, constrange, atemoriza, coage, mata, abate, elimina, liquida, extermina, massacra, surra, bate, espanca, fustiga, sova, açoita,

¹⁹⁶ BUTLER, 1997.

¹⁹⁷ PRECIADO, 2013, p. 46.

¹⁹⁸ PRECIADO, 2013, p. 46.

agride, provoca, afronta, insulta, ofende, ultraja, destrata, contém, controla, domina, policia, refreia, comede, modera, detém, represa, segura, sufoca, sofreia, embarga, extingue, suplanta, sangra.

Pedro Lemebel, a partir da junção das palavras *loca* e vocabulário, criou o termo *locabulário*¹⁹⁹ para referir-se ao repertório *maricas* de palavras apropriadas do pluriverso das bichas e que foram, por eles, *las locas*, reelaboradas e ressignificadas para comporem criações artístico-literárias. O autor confessa: “a língua me enrolou de impotência e, em vez de clareza ou emoção letrada, eu produzi uma selva de ruídos”²⁰⁰; e, assim, como um conhecimento selvagem, feito de “rasura de linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade das pessoas, das culturas e de suas representações simbólicas”²⁰¹, o jogo vocabular de Lemebel acabou por se constituir conceito capaz de potencializar um conhecimento grafado²⁰², um conhecimento cravado.

Locabulário é cantar a brados de veia do pescoço saltada que não se contenta apenas com a subversão do estigma ou com a inversão da injúria, mas é estabelecer uma reapropriação, ressignificada e orgulhosa.

Locabulário é tecnologia cultural, universo clandestino que politiza o corpo bicha como modo de re-existir a fim de denunciar questões submersas, escamoteadas.

Locabulário é língua que subverte epistemes para existir e re-existir corpos maricovento de yeguas troykas, é conjunto de vocábulos-bicha eclipsados numa elaboração vivente, referendando e emancipando existências, espaços e corpos.

Locabulário é acervo lexical que se inspira, contamina e recria a prosódia *maricas*, é poética mariconaje guerrero, modo de se fazer e de se inscrever no mundo, circunscrita a práxis da criação artística.

¹⁹⁹ LEMEBEL, 2008, p. 186.

²⁰⁰ “[...] la lengua se me enroscó de impotencia y en vez de claridad o emoción letrada produje una jungla de ruidos” (LEMEBEL, 2013, p. 12, tradução nossa).

²⁰¹ MARTINS, 1997, p. 21.

²⁰² MARTINS, 1997, p. 21.

Locabulário é via de comunicação, que constrói cruzas afetivas, localizadas e em contexto, é grafia-acontecimento que se compõe em seu tempo mesmo de ocorrência, é inscrição cultural que, como corpo, corresponde ou pondera sobre as representações de si, em coletividade.

Locabulário é processo inventivo e híbrido de criação de existências em cultura, é a relação de Lemebel e sua “autoralidade” em texto movente encarnado. É corpo que transmuta palavra, palavra corpo em transmutação.

As ações artísticas realizadas pelas éguas insurgiam a partir “das intersubjetividades, [experiências] e diversidades nos fluxos históricos”²⁰³ de seus corpos, estabelecendo desvelamentos, processos de dilaceramento de si, em carne viva.”²⁰⁴ Essas autópsias de si²⁰⁵, na poética *mariconaje guerrero*, instituíram um *locabulário* próprio, estabelecendo topografias artísticas desobedientes,afiadas pela erudição da esbórnica e, provocando derramamentos (transbordamentos) corporais²⁰⁶. O modo como as criações interpelam, contaminam e perturbam o espaço público-político é “uma forma de se pensar táticas de ocupação política dos campos normativos da sociedade”²⁰⁷, desmonta, radicalmente, toda e qualquer relação elementar, estruturada por normativas fixas, autoritárias e aniquiladoras das subjetividades. Dessa maneira,

mostram quanto pode ser redutivo marcar a prática deste duo em uma categoria só, pois sua poética de assalto bicha se ramifica por meio de distintos suportes [...] por distintos e distantes territórios. Assim, as éguas do apocalipse passaram os últimos anos da ditadura de Augusto Pinochet estabelecendo alianças com o feminismo, arrombando os espaços de direitos humanos e da política de esquerda, antecipando a escala de ativismo da dissidência sexual, associando-se à marginalidade dos bordeis, envolvendo glamorosamente a cultura noturna do underground e seduzindo as irmandades artísticas.²⁰⁸

²⁰³ LUSTOSA, 2016, p. 390.

²⁰⁴ LUSTOSA, 2016, p. 393.

²⁰⁵ LUSTOSA, 2016.

²⁰⁶ A autora em seu texto especifica que este derramamento se refere ao corpo travesti, apropriando-se dessa perspectiva pode-se reconhecer que a prática de Casas e Lemebel também estão voltadas aos derramamentos, às contaminações de corpos que se inter-relacionam nos espaços compartilhados, coletivizados.

²⁰⁷ LUSTOSA, 2016, p. 394.

²⁰⁸ “[...] muestra cuan reductivo podría llegar a ser enmarcar la práctica de este dúo en una sola categoría, pues su poética del asalto colisa se ramifica a través de distintos soportes [...] por distintos y distantes territorios. Así, *Las Yeguas del Apocalipsis* franquearon los últimos años de la dictadura de Augusto Pinochet trazando alianzas con el feminismo, irrumpiendo en espacios de derechos humanos y de la política de izquierda, anticipando a pequeña escala el activismo de la disidencia sexual, asociándose con la marginalidad de los prostíbulos, encandilando glamorosamente la cultura nocturna del *underground* y seduciendo a las cofradías artísticas.” (CARVAJAL, 2011, p. 03). (Tradução nossa).

As éguas reivindicaram, por meio da arte, seu próprio direito de existência para lutar contra a cultura hegemônica e autoritária de poder, contra o extermínio de culturas humanas diversas. A demanda por viver, criar, sentir, existir, derivar-se *loca* gerou intersecções²⁰⁹ com manifestações e movimentos diversos de (re)existência da sociedade civil, como os coletivos organizados por estudantes, camponeses, indígenas, as associações de familiares dos presos e desaparecidos pelo regime, as organizações feministas, os movimentos de liberação sexual, de dissidentes de gênero e de portadores de HIV/AIDS. Susy Shock²¹⁰, artista trans *sudaca* argentina, em seu poema “Eu, monstro meu”²¹¹, reivindica o direito de corpos, como os dela, existirem conforme são. E, sobretudo, os versos exigem o direito à elaboração, a tornar-se, em processo ininterrupto, o que se quer ser, um *devir monstro*:

Eu, pobre mortal, / equidistante de tudo / eu R.G.: 20.598.061 / eu primeiro filho da mãe que depois fui / eu velha aluna / desta escola dos suplícios / Amazona do meu desejo / Eu, cadela no cio do meu sonho vermelho / Eu, reivindico meu direito de ser um monstro / nem varão nem mulher / nem XXY, nem H2O / eu monstro do meu desejo / carne de cada uma das minhas pinceladas / tela azul do meu corpo / pintora do meu caminhar / não quero mais títulos para carregar / não quero mais cargos nem caixas onde encaixar / nem o nome certo que me reserve qualquer Ciência / Eu borboleta alheia à modernidade / à pós-modernidade / à normalidade / Oblíqua / Vesga / Silvestre / Artesanal / Poeta da barbárie / com o húmus do meu cantar / com o arco-íris do meu cantar / com meu esvoaçar: / Reivindico: meu direito de ser um monstro / Que os outros sejam o Normal / O Vaticano Normal / O Credo em deus e a virgíssima Normal / e os pastores e os rebanhos do Normal / o Congresso Honorável das leis do Normal / o velho Larousse do Normal / Eu só levo as minhas faíscas / o rosto do meu olhar / o tato do que foi ouvido e o gesto vespa do beijar / e terei uma teta obscena da lua mais vadia em minha cintura / e o pênis ereto das cotovias desobedientes / e 7 pintas / 77 pintas / o que estou dizendo: 777 pintas do meu endiabrado sinal de Criar / minha bela monstruosidade / meu exercício de inventora / de rameira dos terraços / meu ser eu entre tanto parecido / entre tanto domesticado / entre tanto inadequado em algo / outro novo título para carregar / banheiro: de Damas? Ou Cavalheiros? / ou novos

²⁰⁹ O termo interseccionalidade para pensar sobre as identidades não fixadas referencia-se ao pensamento das teóricas feministas Angela Davis, Bell Hooks e Patricia Hill Collins, entre outros. O conceito de interseccionalidade foi profundamente desenvolvido nos livros: *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color* (2009) e *On intersectionality: essential writing*, (2019), escritos por Kimberlé Williams Crenshaw. A autora discute sobre a violência produzida contra mulheres negras nos Estados Unidos. Este termo nos ajuda a analisar as relações entre ordens de poder, classe, raça, gênero, sexualidade, entre outras, e como elas atuam na intersecção para gerar desigualdades e oprimir determinados corpos, marcas que podem afetar estruturalmente suas oportunidades econômicas, políticas e sociais, criando desvantagens para os corpos-sujeitos que estão no ponto de intersecção entre desigualdades concretas. No Brasil, a recente publicação de Carla Akotirene, *Interseccionalidade* (2019), também contribuiu para que o conceito fosse difundido e se inserisse nas discussões sociais em nosso país.

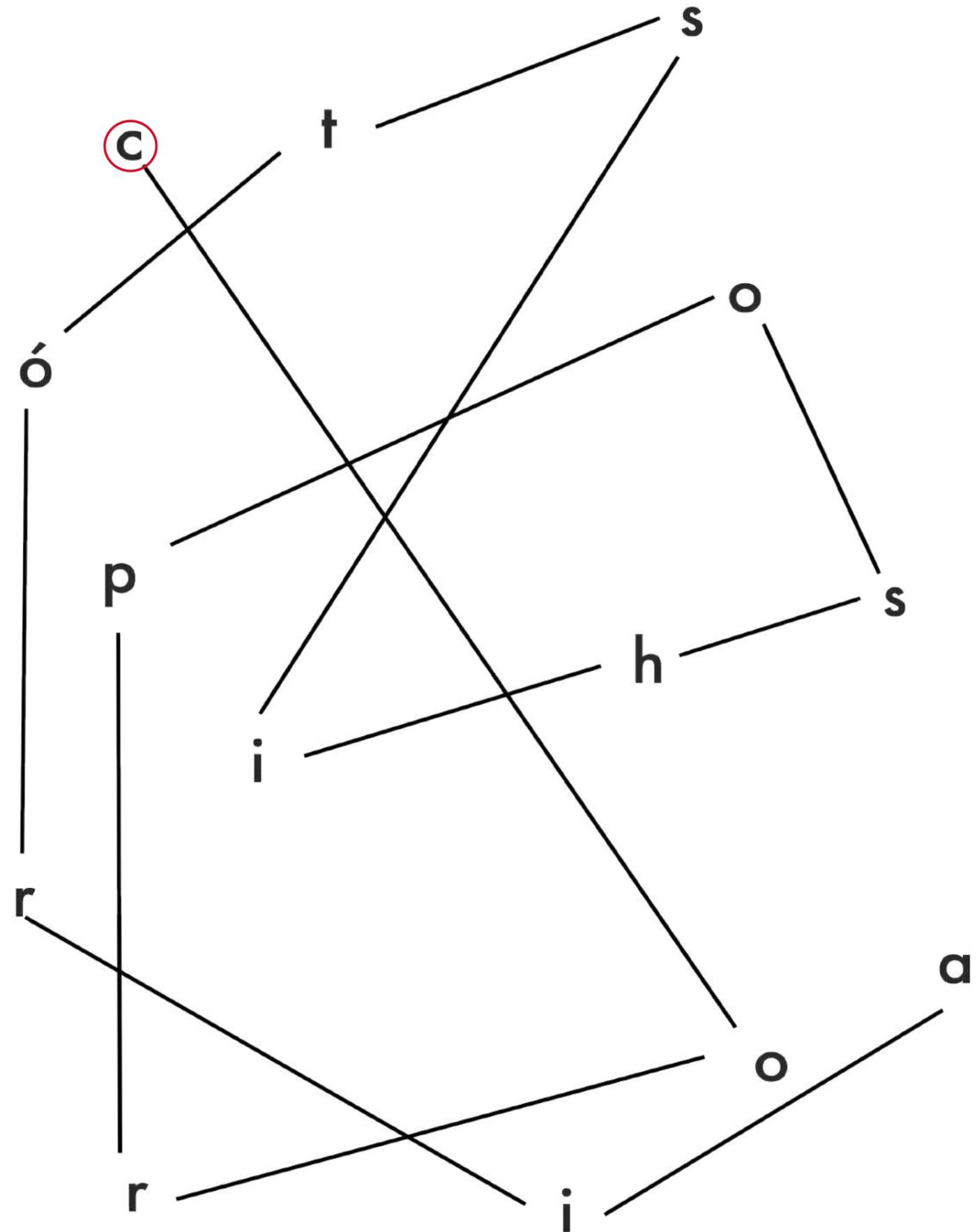
²¹⁰ Susy Shock é uma atriz, escritora e cantora argentina, nascida em 1968, que se define como uma “artista trans sudaca”. Fundamental para as lutas travestis e trans no sul global.

²¹¹ SHOCK, 2021, p. 94-95.

cantos para inventar / Eu: trans... pirada / molhada nauseabunda gérmen da aurora encantada / a que não pede mais permissão / e está raivosa de luzes maias / luzes épicas / luzes párias / Menstruais Marlenes bizarras / sem Bíblias / sem tabelas / sem geografias / sem nada / apenas meu direito vital de ser um monstro / ou como me chame / ou como me saia / como me possa o desejo e fuckin vontade / meu direito de explorar-me / de reinventar-me / fazer de minha mutação meu nobre exercício / veranear-me outonar-me invernar-me: / os hormônios / as ideias / os quadris / e toda a alma!!!!!!... amém.

Apesar de quaisquer limites, tentativas de controle e cerceamentos sociais, a elaboração corpolítica se desenrola, subjetivamente, como uma habilidade sensível potencializada. Resgata o olhar simbólico, imaginativo, peculiar das pessoas. Panchita Casas afirma que não concorda com ninguém que pense que a arte conseguiu algum dia se desvincular do compromisso ou serviço de conscientização social: “creio que a arte deve estar a serviço da consciência social. Isso soa bem para mim.”²¹² Para alguns, pode parecer até radical demais essa perspectiva, como se o artista estivesse submetendo sua criação poética a um “dever a se cumprir”. Não se trata disso. Mas trata-se de pensar que a criação artística é potencializada e se insere em sociedade para, além de entreter e envolver sentimentalmente, estabelecer campos expandidos de sensibilidade que promovam e possibilitem o compartilhamento experimentando de percepções de vida. O ato de criar algo, em sua gênese formativa, propõe um ciclo de sentidos sobrepostos que geram modos ilimitados de se relacionar com o mundo. Nas brechas desses ciclos de incontroláveis recriações é que se torna possível viver distintas existências que, por vezes, não estão no campo do visível no majoritário sistema social.

*El mariconaje guerrero,
em atropelo intermitente,
refere-se a processos dolorosos de*



²¹² “No, yo creo que el arte debe estar al servicio de la concientización social. Eso a mí me parece bien” (CASAS, 2009, p. 170, tradução nossa).

MARICONAJE GUERRERO,

vento-bicha para agir em arte e retomar américa.

Em outubro de 1991, Pedro e Pancho efetivaram *La Conquista de América* e expuseram, em ação experimentada, a necessidade de repensar o passado para transformar o presente e ampliar as concepções imaginadas, as especulações de futuro. No chão da sede da Comissão de Direitos Humanos, em Santiago do Chile, por sobre um mapa da América Latina desenhado no chão, preenchido de garrafas de Coca-Cola quebradas, Dolores e María Félix bailam a pés descalços. O mapa das *locas* é retratado com ênfase em seu território continental despossuído dos traços que demarcam as fronteiras entre as nações. Nesse espaço, estão vestidas de saias pretas, com os peitos à mostra, munidas de lenços brancos e *walkmans*. Elas, somente elas, cada qual em seu fone de ouvido, escutam o barulho de seus próprios corações e, embaladas por seus próprios ritmos vitais, se movimentam, cavalgam, giram. O baile-duelo das bichas referencia a tradicional dança romântica, *cueca*, eleita em 1979 pela ditadura como patrimônio nacional da cultura folclórica chilena. Pisando nos cacos de vidro que cobrem o chão, Pancho e Pedro bailam uma sangrenta conquista de américa

realizada em 12 de outubro de 1991 — dia comemorativo da fatídica chegada do Colono no continente —, na recém-inaugurada sede da Comissão de Direitos Humanos de Santiago do Chile, [que] dá conta de um território desmantelado, colonizado por inversões, desde os espanhóis de antigamente, passando pelos grandes capitais de hoje e sua figura imediata às transnacionais, como é a Coca-Cola, até as ditaduras e sua marcha criminal. No chão da Comissão de Direitos Humanos foi grafitado um mapa da América Latina, à mão livre, sobre papel branco, que logo se cobriu de ameaçadores restos de garrafas quebradas de Coca-Cola. O mapa de América como uma tapeçaria amedrontadora frente aos pés descalços dos povos originários, do andar despido pela pobreza e pelo desenraizamento, caminhar à beira dos mercados neoliberais devastadores, exploradores e miseráveis. Sobre esse mapa descalçamos nossos pés, depositamos nossas plantas e as expusemos ao corte, à linha sangrenta sobre as patas, à soberba de quem não se importa em cortar, descalças, insisto.²¹³



que articulam a si mesmos
em direção a outros.

²¹³ “realizada el 12 de octubre de 1991 (día conmemorativo del fatídico arribo de Colón al continente), en la recién inaugurada sede de la Comisión de Derechos Humanos de Santiago de Chile, da cuenta de un territorio desmantelado, colonizado por inversiones, desde los españoles de antaño, pasando por los grandes capitales de hoy y su figura inmediata la transnacional, como es la Coca-Cola, hasta las dictaduras y su marcha criminal. En el piso de la Comisión de Derechos Humanos fue grafitado un mapa de América Latina, a mano alzada, sobre papel blanco, que luego se cubrió de amenazantes restos de botellas quebradas de Coca-Cola. El mapa de América como un tapiz atemorizador frente a lo descalzo de los pueblos originarias, del andar a pata pelá por la pobreza y el desarraigo, caminar en el filo de los mercados neoliberales devastadores, explotadores y miserables. Sobre este mapa descalzamos nuestros pies, depositamos nuestras plantas y las expusimos al corte, a la línea sangrante bajo las patas, a la soberbia del que no le importa cortar se, descalzadas, insisto” (CASAS, 2014, p. 234-235, tradução nossa).

Lemebel declara que ele não gostava da *cueca*, “nem cueca urbana, nem chora, nenhuma cueca. Creio que seja o baile mais conservador e sem paixão que conheço. Veja, com a Éguas aprendi a dançar cueca [...]. Nunca mais gostei dessa coreografia machista do camponês que circula a galinha.”²¹⁴ O baile das éguas distorceu e destituiu a *cueca* de sua institucionalização como ritmo celebrado de forma, quase unânime, tanto pelos militares quanto por seus opositores no Chile. A *cueca* é dança e música, uma construção cultural da identidade sul-americana-chilena, herança da tradição camponesa e popular que surgiu como representação da mestiçagem entre os povos chilenos e a influência de ritmos europeus. O canto, o ritmo e a dança manifestam a diversidade cultural, o romantismo, a alegria e a alma festiva do país.²¹⁵ Em 18 de setembro de 1979, por meio do Decreto nº 23, imposto como instrumento do totalitarismo da ditadura cívico-militar, a *cueca* e seus passos foram decretados como expressão da unidade da alma chilena. Carreño²¹⁶ declara que o golpe militar uniformizou a cultura e promulgou a *cueca* como baile nacional — a “*cueca* militar se caracterizou por seus movimentos coreográficos pré-estabelecidos, por sua música não variável e letras que só cantam as belezas do campo”.

Daí em diante a *cueca* tornou-se, oficialmente, elemento integrante da *chilenidad*. A dança camponesa, expressão corporal popularesca no Chile, estava decretada como baile nacional. Sotoconil²¹⁷ destaca que, além do Decreto nº 23, outras publicações estatais também foram

²¹⁴ “ni cueca urbana, ni chora, ninguna cueca. Creo que es el baile más conservador y sin pasión que conozco. Mira, con las Yeguas aprendí a bailar cueca [...]. Nunca más me gustó esa coreografía machista del huaso que corretea a la gallina” (LEMEBEL, 2014, p. 61, tradução nossa).

²¹⁵ De acordo com A. Barros (2017, p. 08-09), “o que sabemos, com certeza, é que no séc. XIX já era popular dança-la em festas, bares e prostíbulos. A *cueca* é, sobretudo, dança e música. [...] a *cueca* urbana é expressão popular dissidente, fiel a sua origem na marginalidade urbana, a festa prostibular, a exploração mineira e ao tráfico portuários, mas não devemos esquecer que na *cueca* camponesa, a qual foi cooptada desde muito cedo pela oligarquia e logo pela ditadura, também podemos encontrar expressões resistentes (esquecer seria corroborar frente as forças que uma e outra vez roubam a força criativa popular). Cabe registrar que é nas zonas rurais onde Violeta Parra, Margot Loyola e outros tantos folcloristas coletam e aprendem a *cueca*. Também é importante notar que a *cueca* – não necessariamente a *cueca* urbana – é expressão majoritariamente de mulheres cantoras.” Tradução nossa do original: “lo que sabemos con certeza es que en el siglo XIX ya era popular bailar la en fiestas, bares y prostíbulos. La *cueca* es danza y es música, por supuesto. [...] la *cueca* urbana es expresión popular disidente, fiel a su origen en la marginalidad urbana, la fiesta prostibularia, la explotación minera y los trajines portuarios, pero no debemos olvidar que, en la *cueca* campesina, la cual fue cooptada desde muy temprano por la oligarquía y luego por la dictadura, también podemos encontrar expresiones resistentes (olvidarlo sería capitular frente a las fuerzas que una y otra vez roban la fuerza creativa popular). Cabe consignar que es en zonas rurales donde Violeta Parra, Margot Loyola y tantos otros folcloristas recopilan y aprenden de la *cueca*. También es importante notar que la *cueca*—no necesariamente la *cueca* urbana—es expresión mayoritariamente de mujeres cantoras.”

²¹⁶ “*cueca* militar se caracterizó por sus movimientos coreográficos preestablecidos, música invariable y letras en las que solo se cantan las bellezas del campo” (CARREÑO, 2013, p. 159, tradução nossa).

²¹⁷ “entregaron normas, conceptos e ‘historias’ de la *cueca*, con fines generalmente didácticos. Desde entonces, ‘todos los escolares, los alcaldes y hasta los embajadores y diplomáticos chilenos tienen la obligación de saber bailar *cueca*’” (SOTOCONIL, 2009, p. 54, tradução nossa).

promulgadas e todas “entregaram normas, conceitos e ‘histórias’ da *cueca*, com fins geralmente didáticos e que, a partir das instruções publicadas, ‘todos os educadores, prefeitos e até os embaixadores e diplomatas chilenos têm a obrigação de saber dançar *cueca*’”.

O governo militar justificava a publicação dos decretos afirmando que oficializar a *cueca*, por meio de decreto estatal, como dança nacional era um presente para a cultura e o povo chileno. No entanto, essa ideia era apenas um modo de manter a farsa de que a ditadura era um importante instrumento de manutenção dos valores culturais chilenos. Na realidade prática do cotidiano, o decreto se constituía como mais uma ação autoritária, ferramenta de controle/defesa da ditadura contra movimentos coletivos de oposição e contra quaisquer manifestações *corpólicas* contestatórias, culturais e festivas.

A ação-baile das éguas, o bailar *la cueca marica*, subvertia não apenas a *cueca oficial-militar*, símbolo patriótico de orgulho da cultura nacional, mas também figurava como gesto crítico-solidário à *cueca sola*, ação-manifesto-baile realizada pelas mulheres integrantes da Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. O primeiro compartilhamento da *cueca sola* foi realizado em um evento que celebrava o dia da mulher²¹⁸, 8 de março de 1978. As familiares de presos desaparecidos dançaram a *cueca* sozinhas, *sin sus parejas*, como forma de manifestar em coletivo e denunciar publicamente a ausência e o desaparecimento de seus maridos, irmãos, filhos e pais, vítimas da perseguição do governo militar. Esse rito-baile simbólico se inicia, assim como qualquer outra intervenção pública do agrupamento, com a seguinte apresentação: “Meu nome é..., sou irmã ou filha ou esposa do... preso desaparecido em tal lugar, tal dia”. As mulheres costumam colocar a foto de seu parente desaparecido no peito quando cantam, tocam ou dançam. Para os atos públicos, elas sempre cantaram a música “La *cueca sola*”, de Gala Torres, que se compõe dos versos:

Minha vida, uma vez fui feliz. Minha vida, meus dias foram tranquilos. Minha vida, mas veio o infortúnio. Minha vida, perdi o que mais amava. Eu me pergunto constantemente, onde lhe tem? E ninguém me responde e você não vem. E você não vem, minha alma, longa é a ausência e por toda a terra peço consciência. Sem você, meu presente querido, triste é a vida.²¹⁹

²¹⁸ O conjunto folclórico convencionou que seria a mulher que deveria dançar a *cueca*. A mulher acabou por encarregar-se a preservar a memória e historicamente buscar os desaparecidos e fazer os ritos funerários. Conferir em PEÑALOZA, Carla. En el Nombre de la Memoria, Las Mujeres en la Transmisión del Recuerdo de los Detenidos Desaparecidos. In: *Cyber Humanitatis*, n. 19, 2001. Disponível em <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/8870/8702>. Acesso em: 10 dez. 2021.

²¹⁹ “Mi vida, en un tiempo fui dichosa. Mi vida, apacibles eran mis días. Mi vida, mas llegó la desventura. Mi vida, perdí lo que más quería. Me pregunto constante, ¿dónde te tienen? Y nadie me responde, y tú no vienes. Y tú no vienes, mi alma, larga es la ausencia, y por toda la tierra pido conciencia. Sin ti, prenda querida, triste es la vida”.

SANTIAGO, 8 de Septiembre 1984

BANDO N°19, DE LA JEFEATURA DE ZONA EN ESTADO DE EMERGENCIA DE LA REGION METROPOLITANA Y PROV. SAN ANTONIO.-

- VISTOS:
- a) Lo previsto en el Decreto Supremo N°599, de 15 de Junio de 1984, del Ministerio del Interior, publicado en el Diario Oficial de 21 de Junio de 1984;
 - b) Lo contemplado en el Decreto Supremo N°320, de 26 de Marzo de 1984, del Ministerio del Interior, publicado en el Diario Oficial de 27 de Marzo de 1984; y
 - c) Lo expresado en el artículo 3º de la ley 18.015.

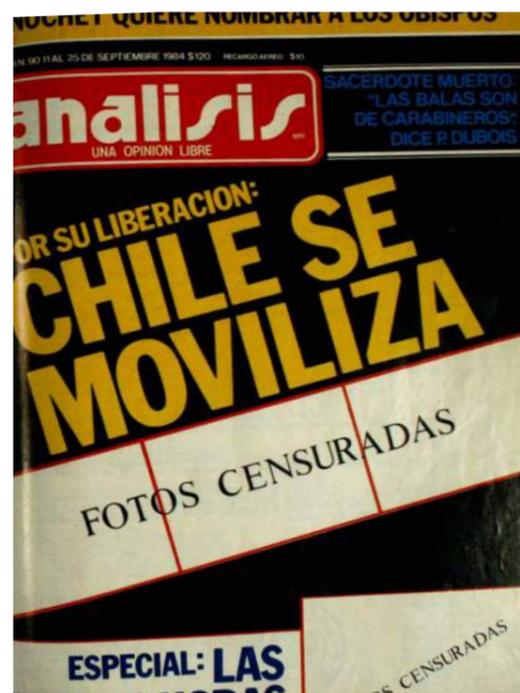
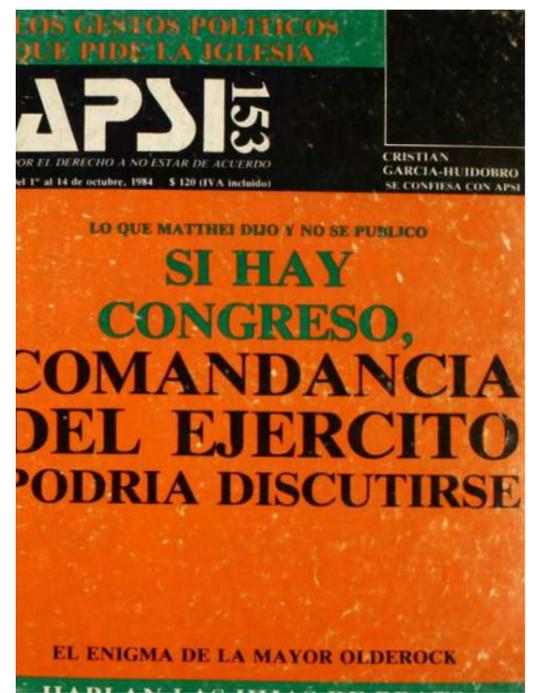
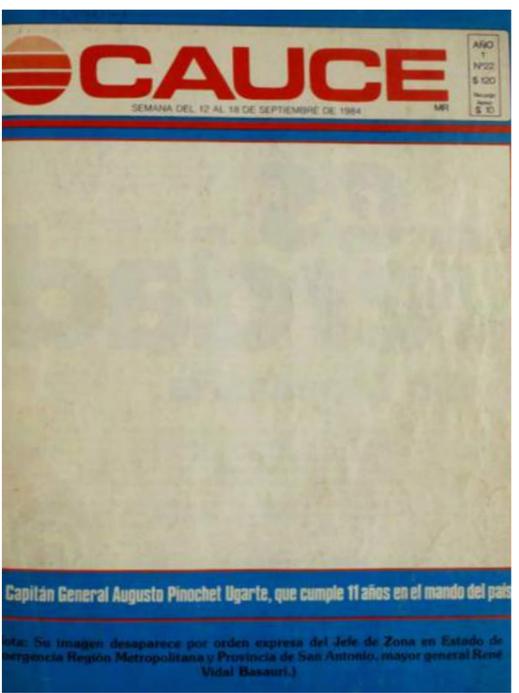
RESOLVIÓ:

A contar de esta fecha las revistas o periódicos denominados "Análisis", "Apsi", "Cauce" y "Fortín Mapocho" deberán atenerse a lo siguiente:

- 1.- Restringirán su contenido a textos exclusivamente escritos, no pudiendo publicar imágenes de cualquier naturaleza.
- 2.- Sólo podrán informar acerca de las denominadas "protestas" en páginas interiores.
- 3.- Dentro de las referidas restricciones podrán proporcionar información supeditándose estrictamente a lo prescrito en el Decreto Supremo N°320, del Ministerio del Interior, de 26 de Marzo de 1984.-



Acompanhada pela música de Torres, uma das mulheres integrantes se separa do coletivo que canta, caminhando à frente, pega seu lenço branco e, sozinha, inicia seu bailar *la cueca sin pareja. La cueca sola*. O bailar romântico de dois torna-se um ato compartilhado de um dançar solitário. A mulher dança com o vazio deixado pela ausência de seu parente preso e desaparecido pelo terrorismo do regime militar. A cena composta é uma denúncia dos crimes perpetrados pela ditadura, exigência de restituição do corpo sumido, roubado e, sobretudo, expressão de luto. Um luto inconcebível, pois não existe o morto. Bailar a cueca sozinha nunca é estar de fato *sola*, pois ao mobilizar o movimento como ato público se constitui uma comunidade que resiste. Bailar *la cueca sola* é repetir uma tradição da cultura nacional-nacionalista e realizar uma insurreição que institui um dançar com *la pareja* ausente, uma presença da ausência, uma concretização do vazio como expressão coletiva encarnada na apresentação, na dança solitária, na foto do desaparecido no peito, no nome dos que estão sabe-se lá onde...



Colagem digital - Revistas chilenas censuradas em 1984.



um modo de tornar visível essa ausência, dar concretude ao vazio consequente das ações terroristas empreendidas como práticas correntes pelo governo cívico-militar. Torna-se comum, no Chile do pós-golpe, a circulação pública de imagens com fotografias dos rostos dos presos pelo regime. Os retratos se instauram como rechaço à negação da existência dessas pessoas e ativam a pergunta: ¿Donde *están*?. Esse repertório visual converte, portanto, retrato, papel em corpolítico, objeto registro em acontecimento e ausência em latente aparecimento.

Questionar e indagar exigindo o aparecimento de um corpo acaba também por fazer insurgir à visibilidade outros corpos, o “onde estão?” é, também, um “onde estou?”, “onde estamos?”. A demanda por resposta não se refere apenas à localização geográfica daquele preso desaparecido, mas aos valores coletivos que perduravam, permaneciam e estruturavam a sociedade chilena. O “onde estão/estou/estamos?” questionava diretamente a *chilenidad*. Para Casas e Pancho, a pergunta ¿Donde están? persistia, porém eles a faziam para interpelar e advertir que, nesse reclame, faltava incluir muitas pessoas desaparecidas que não estavam no campo de visão e no foco dessas buscas. O Chile que se opunha ao regime não estava à procura por pessoas que, de fato, dançam sozinhas. E por isso estavam ali para dançar a *cueca* sangrenta das éguas. Elas, desta vez, “juntam-se sem sobrenomes, com seus nomes em desuso, Pedro e Pancho [...] como casal de baile, nesta dança macabra: as éguas dançam e se cortam, sem dissidências, sem sexo, partilhando e se comprometendo ao luto.”²²⁷

Francisco Casas e Pedro Mardones pararam sobre o mapa, caminharam devagar sobre ele, pisando e pressionando forte os vidros quebrados das garrafas de Coca-cola, com as plantas dos pés nus. A cada passo se sentia o ruído dos vidros que quebravam debaixo de suas plantas.

Francisco Casas se deteve frente a ponta do Cono Sul Americano, enquanto Pedro Mardones voltou pisando vigorosamente os vidros até a outra cosa do mapa.²²⁸

²²⁷ “se les unen sin apellidos, con sus nombres en desuso, Pedro y Pancho [...] nos unimos como pareja de baile en esta danza macabra: las yeguas bailan y se cortan, sin disidencia, sin sexo, compartiendo y comprometiendo el luto” (CASAS, 2014, p. 234-235, tradução nossa).

²²⁸ “Francisco Casas y Pedro Mardones se pararon sobre el mapa y caminaron despacio sobre él, pisando y presionando fuerte los vidrios rotos, de las botellas de Coca Cola, con las plantas de los pies desnudos. A cada paso se sentía el ruido de los vidrios que reventaban bajo sus plantas. Francisco Casas se detuvo frente a la punta del Cono Sur americano, mientras Pedro Mardones se devolvía pisando vigorosamente los vidrios hacia el otro costado del mapa” (BRESCIA, 1989, p. 27, tradução nossa).

As éguas apocalípticas,
locas
sem disfarce,
sem fantasia de poeta,
dançam a
desaparição, se movimentam a
pés descalços, em giros expressam a
desconfiança à
“cueca democrática”,
expõem a diferença pelas feridas e pelos sintomas
de serem o que foram se tornando.

La conquista de América encarnada suspeição.

Do Latim,
conquistare; submeter pela força; atrair; seduzir.²²⁹

uma dança marica sanguinolenta
Dolores e María Félix bailam

para conquistarem [?] a si mesmas [?]
para conquistarem [?] uma dança bicha [?]
para conquistarem [?] uma perversa conquista
[?]

para se submeterem [?] pela força [?]
para se submeterem [?] à dança bicha [?]
para se submeterem [?] à perversa conquista
[?]

para seduzirem [?] a si mesmas [?]
para seduzirem [?] uma dança bicha [?]
para seduzirem [?] uma perversa conquista [?]

para atraírem [?] a si mesmas [?]
para atraírem [?] uma dança bicha [?]
para atraírem [?] uma perversa conquista [?]

²²⁹ CUNHA, 2017, p. 172.

As éguas reencarnam, com uma potencialidade criativa comunitária, a cueca das *madres solas*, para ir além, não somente para se tornarem uma versão do baile nacional. Como arqueólogas do existir, as bichas dispuseram-se corpoliticamente para escavar um pouco mais suas próprias e compartilhadas feridas irresolutas. Elas entregaram seus sintomas e marcas em ações artísticas públicas, e, como em um pulso desorganizador, remexeram as representações, os símbolos e as formas de subjetivação já estabelecidas pelo ativismo de direitos humanos. Sinalizaram, precisamente, tensões e questões ainda não resolvidas, interrogando a si mesmas sobre os pactos de sentido ordenadores, as categorizações e os regimes de visibilidade de distintas existências. A corpolítica *yegua* destituiu as *cuecas* dançadas até aquele momento a fim de insurgir múltiplas existências marginalizadas, coletividades entrecruzadas por dores ainda não ditas, ainda não reclamadas. Por isso *la cueca marica* foi um acontecimento que destituiu símbolos e elementos do imaginário da *cueca* nacional-militar, assim como da *cueca* popular-urbana e da *cueca* dançada pelas mulheres, viúvas, órfãs dos presos pelo governo cívico-militar. Bailar a *cueca marica* foi realizar corpolítica, território de potencialidade de vida, e revelar, por meio da poética vento-bicha de Casas e Lemebel, outras distintas e submersas dimensões da existência que são a expressão popular dissidente, marginal, de origem prostibular e que anseiam por visibilidade. O bailar de Pancho e Pedro revelou-se como denúncia, ato público manifestativo, expressão de luto, reclame ao aparecimento de pessoas.



El ritual de Las Yeguas

Provocativa, la dupla de artistas integrada por Pedro Mardones y Francisco Casas que actúan bajo el nombre de Las Yeguas del Apocalipsis ha realizado una serie de apariciones singulares a lo largo de este año. Pioneras en su género, Las Yeguas intervienen según coyunturas precisas y hacen su comentario bajo la forma de performances. Para el 12 de octubre, día de la raza,

convocaron a un acto en la Comisión Chilena de Derechos Humanos donde llegó, a las 12 horas en punto, un pequeño grupo de personas. Sentadas en un banquillo en el hall central, Las Yeguas guardaron un silencio solemne durante un cuarto de hora. En el suelo, a la manera de un tapiz, estaba dibujado el contorno del mapa de Latinoamérica y, cubriendo su superficie, había un montón de vidrios y trozos de botellas de Co-

ca-Cola. Con personal-stéreos, torsos desnudos, bermudas negras y a pie pelado, Las Yeguas se levantaron de sus asientos, recorrieron ceremoniosamente el mapa de extremo a extremo, y cuando estuvieron una en frente a la otra empezaron a bailar una cueca. La cueca silenciosa tomó un ritmo zapateado sin zapatos sobre los vidrios. Hilillos de sangre quedaron impresos sobre el dibujo de Latinoamérica. •



O *locabulário* de Pancho-Pedro se presentifica na escolha das palavras para comporem o nome da ação cênica, intitulada de *A conquista de América*. O uso da palavra “conquista” sugere uma ambígua noção em seu uso, é escárnio irônico que novamente aparece para se apoderar e subverter a ação do colonizador dominante, ao modo égua. Nessa inversão *corpolítica* o significado da palavra “conquista” se abre e amplia ao se referenciar e ressignificar os valores e modos sociais hegemônicos que o homogeneizam, castram e tentam a todo custo capturar os desejos desviantes, por meio de decretos estatais, de mandamentos religiosos e de métodos truculentos militaristas. As éguas, Pancho e Pedro, ao se colocarem num bailado em duelo sobre *los vidrios rotos*, se dispuseram a dançar como uma *pareja* de homens, aludindo a um jogo de sedução *marica*, dispondo em cena o confronto entre o ataque do conquistador — ativo — e a defesa/entrega do conquistado — passivo —, em uma alusão à binariedade, presente e majoritária no sexo.²³⁰

A cena-dança-*cueca de la conquista* destituía a erotização para se “homossexualizar a vida”, para liberar o desejo. Afastando-se, como uma fuga, as éguas marcam outro território distanciado das figuras abnegadas, assexuadas das puras, dignas e sofridas viúvas que lutam pelo aparecimento, notícia, restituição de presença de seus entes queridos. Elas, as mulheres da agrupação dos presos e desaparecidos, em suas ações públicas, instituíam essa manifestação que exige reparação. A ação das éguas gerou, com um setor do feminismo, alguns conflitos, o que é mencionado por Pancho, ao ser entrevistado por Fabio Salas²³¹ em 1989: “uma fotógrafa disse que roubávamos os espaços femininos conquistados por elas”. As feministas alegavam que Pancho e Pedro, ao realizar a *cueca marica*, acabaram por tomar o espaço de protesto, legítimo e autêntico conquistado pelas mulheres. Porém, eles se somavam à luta — “estamos com as mulheres, mas sem paternalismo”²³², reiterava Casas ao ser interpelado sobre o assunto por Fabio Salas.



Colagem digital - Intervenção *Viuda*, 1985, do CADA.



²³⁰ Para o ato sexual com penetração, ativo é aquele que penetra, com seu pênis, seu parceiro, o passivo.

²³¹ “Una fotógrafa dijo que copábamos los espacios femeninos ganados por ellas” (SALAS, 1989, p. 29, tradução nossa).

²³² “también estamos con las mujeres, pero sin paternalismos” (SALAS, 1989, p. 29, tradução nossa).

Mariconaje guerrero, *devir loca* de Casas e Lemebel, se manifesta na ação de “conquistar a América”, produzindo um *borramiento*, trazendo ao centro a discussão de como o ato de desejar é considerado desacato à ordenação político-social chilena naquele momento. O agir em conquista coloca em questão o modo como o Chile, majoritariamente, estava se construindo como país, impondo às mulheres um papel, austero e enlutado, de um casta viúva-irmã-filha-mãe e aos homens o triunfo da virilidade e força de luta para realizar ações heroico-dramáticas. Assim, ser conquista *loca* é reivindicar o direito de desejar e de constituir um país que existe por meio, por causa e pela força dos mais diversos, distintos e infinitos modos de existir, para muito além daquela forma do CISTema dominante. Este CISTema social chileno é descrito por Pinochet²³³ em um discurso proferido para mais de mil mulheres, em 1974. Elas saíram às ruas em manifestações clamando a queda do governo marxista e pedindo a instalação de uma ordem nova que, principalmente, amparasse a sociedade por meio de uma autoridade forte e severa, que reestabelesse a ordem e a moral pública. Pinochet finaliza sua pretensa interpretação do desejo das mulheres determinando que o clamor delas era como a voz da pátria que chamava os homens militares para salvá-la. O discurso do general estabelecia uma aproximação da mãe/mulher à pátria. Obregón²³⁴ explica que essa “nova pátria”, na perspectiva de Pinochet, deveria ser defendida e valorizada pelo “novo homem”, viril, militar, heteronormativo e que impunha, de sobremaneira, autoridade. A “nova mulher”, assim como a “nova pátria”, deveria ser protegida, pois ambas precisavam e ansiavam por comando e acolhimento para conseguirem cumprir seus deveres: garantir o bem-estar das pessoas da nação — familiares — e seus valores morais/culturais, reafirmando, sempre, que para isso precisavam ser defendidas e controladas.

A *cueca del goce*, antes de tudo, se contrapôs a essa perspectiva utilitária e conformista de Pinochet, estabelecendo *corpolítica* a partir/sobre/por meio/ com os corpos-bicha sexualizados, apaixonados. A *corpolítica yegua* conjugava

²³³ “cuando las mujeres salían a las calles en manifestaciones [...] la mujer quería la caída del Gobierno marxista, que simbolizaba la esclavitud para sus hijos; pero quería, además, un orden nuevo: buscaba el amparo de una autoridad fuerte y severa, que restableciera el orden y la moral pública en nuestro país. [...] su voz fue para nosotros la voz de la patria, que nos llamaba a salvarla” (PINOCHET, 1974, p. 193-194, tradução nossa).

²³⁴ OBREGÓN, 2000.

sua existência por meio dos fluxos desejanter, cambiáveis. Conquistar a América era, também, conquistar a si mesmo, num jogo erótico de sedução, como forma de tomar-se devir *loca* disposto à deriva territorial com e a partir do que se é. Portanto, *el bailado sangriento sobre vidrios rotos* retomava uma triste e grave realidade no território sul-americano: o fato de que o desejo homossexual e as bichas eram/são — desde os tempos de colônia, até os dias atuais — subjugadas, massacradas e assassinadas. As éguas tomam de posse essa realidade e, inspiradas pelas mulheres e mães que lutavam contra o terror do estado, criam uma zona comum de dor, encruzando os presos políticos da ditadura, as vítimas de homofobia e seus próprios equinocorpos.

A violência incrustada no solo, inescapável, figurava como restos afiados de garrafas de Coca-cola, destroçadas e espalhadas pelo mapa.²³⁵ Uma referência direta, metonímica e metafórica, do caráter neocolonial que define as relações entre os países da América Latina e os do norte global, principalmente o Estados Unidos e aqueles localizados na Europa ocidental. O mapa-terreno-Coca-cola das éguas remetia, também, ao Chile, país coca-cola²³⁶ que, mesmo em processo de democratização, continuava e ratificava a livre presença do imperialismo nortista. Essa “conquista” infligida sobre o povo chileno, figurada pelos cortes nas plantas dos pés das éguas, reafirmava o domínio cultural e econômico de uma hegemonia neoliberal, pactuada pela elite nos tempos pré-golpe e que perdurou durante e depois da deposição da ditadura cívico-militar.

O General Augusto Pinochet, por exemplo, antes de tomar, arbitrariamente e à força, assento como líder supremo da nação chilena era Coronel, era professor de Geopolítica da Academia de Guerra do Exército. Em 1968, publicou a primeira edição da obra *Geopolítica — Diferentes etapas para o estudo geopolítico dos estados*, que foi reimpressa e reeditada em 1974. Alguns trechos do livro contribuem para a compreensão da afinidade ideológica de Pinochet com os paradigmas posteriormente estabelecidos pela Doutrina de Segurança Nacional. Para o Pinochet²³⁷, a disciplina de geopolítica “deixou de ser somente uma ciência agressiva [...] para se converter em uma conselheira sã do Condutor [líder supremo], a quem, cientificamente, aponta os propósitos do Estado e [...] qual seria a forma de alcançar [...] o bem-estar para seu

²³⁵ Podemos reconhecer o uso das garrafas de Coca-cola como um resgate-citação da obra de Cildo Meireles, *Projeto Coca-cola*, de 1970. O artista desenvolveu suas inserções em circuitos ideológicos, escrevendo em cada garrafa *Yankees go home*. Depois de marcá-las com essa inscrição, as devolvia ao mercado para serem vendidas. Por meio dessa ação Cildo espalhava seu grito por liberdade para todos aqueles que comprassem o refrigerante.

²³⁶ Na já mencionada reportagem da *Revista Trauko*, as éguas referem-se ao Chile como país Coca-cola.

²³⁷ UGARTE, 1974, p. 13.

povo”²³⁸. Os estudos geopolíticos militares, sob a perspectiva do General, deixaram de ser uma teorização agressiva, passando a ser diretriz que orientava os propósitos do chefe supremo da nação. Outros trechos da supracitada obra são destacados por Paulo Cannabrava Filho, em seu artigo “Anatomia de um golpe – I” (2019), disponível na revista eletrônica *Diálogos do Sul*²³⁹. Filho reúne alguns excertos que escancaram, ainda mais, a perversa, normativa e autoritária perspectiva de pensamento do General que entendia que

as raças de um estado devem ser estudadas e analisadas pelo geopolítico para ver: – se ela é uma raça perfeitamente harmonizada com o período político econômico do estado; – se é necessário trazer imigrantes para que esta corrente seja favorável ao estado e que ela se enraíze no território, mesclando seu sangue com a aborígine, como um meio de melhorar o valor racial da população. [...] Os Estados Unidos, jovem país de grande potencialidade econômica, estão em condições de exercer um controle político econômico indireto sobre as grandes extensões mundiais. Sua geopolítica trabalha na base destas possibilidades, para alargar sua esfera de influência que hoje têm no âmbito mundial.²⁴⁰

O período ditatorial no Chile se impôs como um projeto político-econômico perpetrado não a partir dos contextos e necessidades factuais da população do país da década 1970, mas para sobrepujar uma geração às demandas neoimperialistas globais, que interferiram e mudaram, radicalmente, as estruturas endógenas chilenas para difundir e pressionar a submissão daquela sociedade aos valores ocidentais cristãos. A exclusão das existências corpolíticas-flageladas foi denunciada por meio de uma ação-sacrifício executada pelas éguas enquanto bailavam a *cueca*, reiterando-a como um baile arriscado. A dor estava materializada nos cortes que se estabeleciam a partir dos volteios, giros e saltos. Cortes nas plantas dos pés eram feitos à medida que a dança da conquista acontecia. Por um lado, se via duas éguas-maricas que, como *parejas*, se seduziam e encarnavam a paixão, por outro, as feridas eram produzidas justamente por essa atração, que os impelia ao movimento, ao deslocamento na dimensão continental do mapa desenhado no chão. Dança-protesto, manifestada pela condição de serestar o que se é, manifestada para escrachar o quanto a criminalização da homossexualidade²⁴¹, no Chile, contribuiu para deixar impunes diversos crimes contra os homossexuais. As pessoas bichas, maricas, *los homosexuais*, eram

²³⁸ “Ha dejado de ser sólo una ciencia agresiva [...] para convertirse en una sana consejera del Conductor, a quien, científicamente, le señala los fines del Estado y [...] cuál sería la forma como podría alcanzarlos [...] el bienestar a su pueblo” (UGARTE, 1974, p. 13, tradução nossa).

²³⁹ Disponível em: dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/america-latina/60459/anatomia-de-um-golpe-i-a-historia-do-11-de-setembro-no-chile-por-paulo-cannabrava-filho. Acesso em: 18 out. 2020.

²⁴⁰ UGARTE apud CANNABRAVA FILHO, 2019.

²⁴¹ Refere-se à vigência do artigo 365 que criminalizava as relações entre pessoas adultas do mesmo sexo.

tipificadas pela ciência como seres patológicos; pela religião como pecadores inveterados, adoradores de Lúcifer, e pela legislação governamental como praticantes de atos ilícitos. Ou seja, pela visão científica eram doentes; pela espiritual, demoníacos; e pelas leis, criminosos. Como, portanto, conceber qualquer possibilidade de reclamar justiça em vista das violências exercidas sobre/contra/com eles?

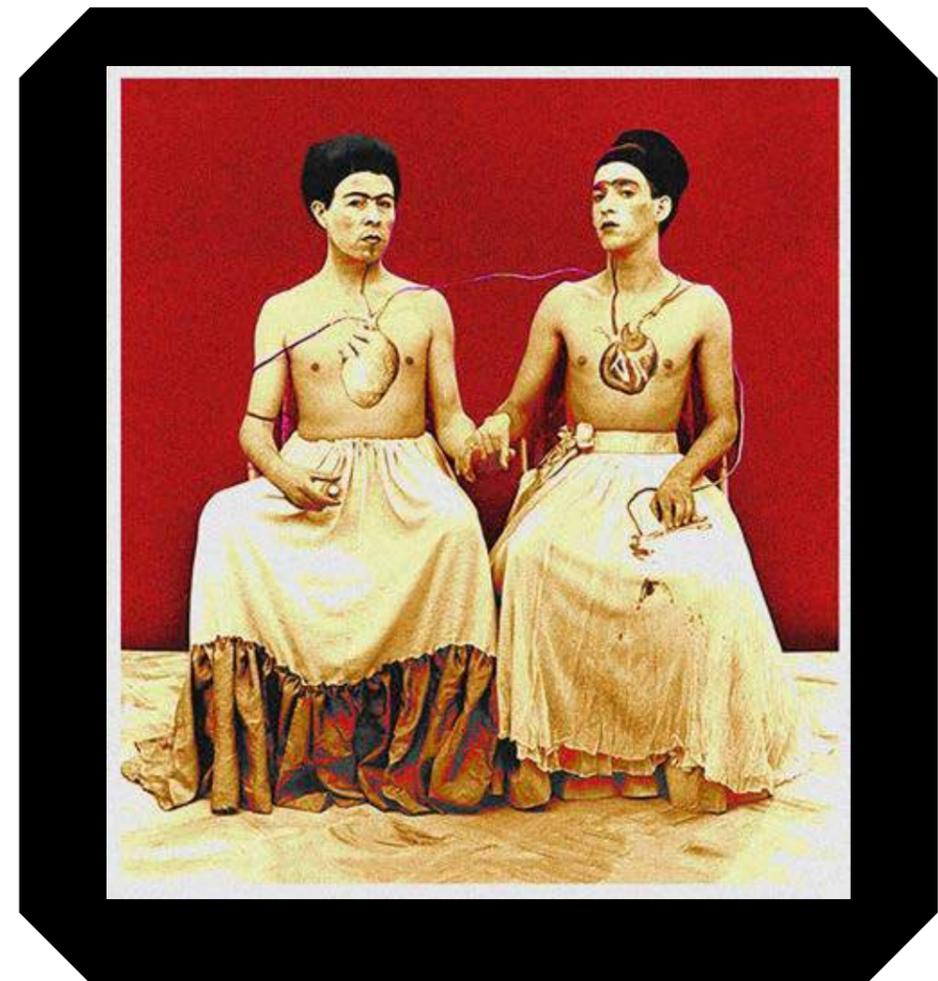
Pancho e Pedro bailavam a *cueca* violenta, não apenas referenciando a ditadura, mas também o processo de transição que já acontecia e demonstrava que a, única, brecha de saída do governo ditatorial militar seria uma instauração de uma democracia pactuada. Dançar em duelo *cueca marica* era deslocar-se com a certeza de que cada passo dado significaria colocar-se à disposição do risco e sacrifício, assim como o existir *marica* nas cidades latino-americanas. A dança da vida e de re-existência *marica*, em território América Latina, não escapa do constante ato de sangrar-se, seja emocionalmente, fisicamente ou mentalmente. A forma metafórica realizada pelas éguas na ação *La conquista de América* foi desafiarem-se em um jogo de conquista bailado com pés descalços sobre os vidros quebrados. Nele, Pancho e Pedro não desistem e não recuam seus passos, apesar dos ferimentos causados pelo contato com os afiados vidros de Coca-cola. Essa composição poética — *mariconaje guerrero* — figura o cotidiano das bichas, das lésbicas, das travestis, das mulheres, que experimentam, diariamente, ultrajes violentos e agruras que doem, marcam, estigmatizam o existir. E, no entanto, seguem vivendo a vida, resistindo, reexistindo, conscientes de serem o que são.

Dançar é *duelo*, dos muitos habitantes da dor, é auto instituir um processo des-locado, ensanguentado e violento de submissão à dor para somatizá-la e apropriar-se dela. Sangrar a planta dos pés como uma violência infringida ao próprio corpo “para exercer o direito à propriedade do corpo”²⁴². *La cueca marica* é corpolítica, modo de se ter acesso, também, à presença do vazio. Essa dança é uma espécie de ação-captura da lembrança, uma trincheira da memória que denuncia o desaparecimento imposto. *La cueca marica* restitui a lembrança como experiência palpável e simbólica que tenta combater a insistente e implacável desaparecimento. *La cueca marica*, assim como *la cueca sola*, encarna símbolos sanguinolentos da ausência, “como a cadeira vazia na hora da comida, as malas preparadas para quando voltar, a porta pela qual saiu a última vez, os cigarros que fumava,”²⁴³ o gosto amargo da revolta irresoluta, a tristeza atroz como testemunho de vida diante a dor, o compromisso silencioso e íntimo de “que existe uma tarefa pendente que será sua bandeira de luta e o motor que lhe move até o último de seus dias.”²⁴⁴

²⁴² “para ejercer el derecho a la propiedad del cuerpo” (LEMEBEL, 2013, p. 240, tradução nossa).

²⁴³ “como la silla vacía a la hora de la comida, las maletas preparadas para cuando vuelva, la puerta por la que salió la última vez, los cigarrillos que fumaba, la foto puesta en un lugar importante de la casa y también fuertemente agarrada al pecho” (JARA, 2014, p. 150-151, tradução nossa).

²⁴⁴ “que existe una tarea pendiente que será su bandera de lucha y el motor que las mueva hasta el último de sus días” (JARA, 2014, p. 150-151, tradução nossa).



Sangrar a planta dos pés como suplicio, como ato compartilhado, público, de poder.
 Sangrar a planta dos pés para que, em meio a giros, o sangue se mescle aos cortes da pele.
 Sangrar a planta dos pés como transbordamento, como arrebatamento, como retomada.
 Sangrar a planta dos pés até que o mapa estendido ao chão se converta em rojo.
 Sangrar a planta dos pés como os homossexuais sangram quando assassinados.
 Sangrar a planta dos pés para que crimes por homofobia não fiquem mais impunes.
 Sangrar a planta dos pés para que a ferida ali aberta, a olhos nus, aça recordar as amigas falecidas pela “peste gay”.
 Sangrar a planta dos pés para que o vermelho sanguíneo presentifique a rejeição instaurada às pessoas portadoras de hiv²⁴⁵.
 Sangrar a planta dos pés como uma violência infringida ao próprio corpo
 “para exercer o direito à propriedade do corpo”²⁴⁶.

²⁴⁵ A disseminação do HIV-AIDS foi atroz e implacável. Nesse sentido, seguindo o imaginário herdado da dominação colonial, o contágio desse vírus também tinha uma forte discriminação racial e sexual. Sobretudo nos primeiros anos de sua disseminação, tido como um vírus que se espalhava por países “não civilizados”. Sob o argumento da pobreza e dos costumes sexuais promíscuos das nações do Terceiro Mundo, a população negra (africana, haitiana) foi marcada juntamente com os homossexuais (do Primeiro ao Terceiro Mundo) como sujeitos de risco, tomados então como veículo de disseminação e contágio.

²⁴⁶ “para ejercer el derecho a la propiedad del cuerpo” (LEMEBEL, 2013, p. 240, tradução nossa).



O PRESIDENTE RI DE QUE?

Pára de choro e se *localiza*, linda!

O ano é 1989, Revista Trauko, número 16, página 19.

Nota da redação: os conceitos expressos nesta seção correspondem aos seus autores e eles não representam necessariamente a linha editorial da revista, a qual está expressa nessa respectiva seção. — Então... em qual seção? — E, bom... que sei eu em qual! Sodoma e Camorra, agosto 89²⁴⁷.

(Casas; Lemebel, 1989)

Francisco Casas Silva (1959) — ou poderíamos dizer, sem exclusão, mas soma de possibilidade, Francisco Casas, Pancho Casas, Panchita e Dolores Del Río — e Pedro Segundo Mardones Lemebel (1952-2015) — igualmente, Pedro Lemebel, Lemebel, Pedrita e María Félix²⁴⁸ —, artistas chilenos, de 1987 até 1993, formaram o duo *Las Yeguas del Apocalipsis*²⁴⁹. “Eles ou elas, como se chamam indistintamente [...] em cumplicidade com a mulher pobre, com a *bataclana* [puta, piranha], com a violada, Pedro e Pancho ou Pedrita e Panchita, foram deixando para trás seus nomes ordinários²⁵⁰ para se transmutarem nas brilhantes autodenominadas Éguas do Apocalipse. “Como um título de filme de Hollywood queimado²⁵¹ e, sob essa nominação, realizaram, nos espaços públicos de Santiago, Chile, diversas, multidisciplinares e desobedientes criações artísticas. Naquela época, só os desobedientes mais audazes tinham capacidade de se colocar em perigo, desafiando a norma de um país sob o domínio militar. Francisco Casas inclui a si próprio nesse grupo dos indisciplinados, desviados — *las locas* —, declarando: “nesta época, eu era uma louca, usava vestidos para ir às aulas e me maquiava como puta.²⁵²” Conta Panchita Casas²⁵³ que os dois se conheceram quando Pedro Lemebel, nas dependências da universidade do Chile, tentou lhe vender um pôster de Che Guevara. Imediatamente, Francisco

²⁴⁷ “Nota de redacción: los conceptos vertidos en esta sección corresponden a sus autores y ellos no representan necesariamente la línea editorial de la revista, la cual se expresa en la sección respectiva. — Entonces... ¿en cual sección? — y bueno... ¡que se yo en cuál! Sodoma y Camorra, agosto 89” (ROBLES, 2009, tradução nossa).

²⁴⁸ Ao longo da vida, os artistas se autodenominaram dessas diversas formas: Francisco Casas Silva como, apenas, Francisco Casas, Pancho Casas, Panchita, Dolores Del Río, e Pedro Segundo Mardones Lemebel como, apenas, Lemebel, Pedrita, María Félix. Atualmente, Francisco Casas refere-se a si mesmo como Panchita, utilizando artigos femininos e neutros.

²⁴⁹ O texto se relacionou com algumas ações artísticas do duo. Informações sobre todas ações realizadas estão disponíveis em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

²⁵⁰ “ellos o ellas, como se llaman indistintamente [...] en complicidad con la mujer pobre, con la bataclana, con la violada, Pedro y Pancho o Pedrita y Panchita, fueron dejando atrás sus ordinarios nombres” (ROBINO, 1991, p. 42, tradução nossa).

²⁵¹ “como un título de película de Hollywood quemada” (ROBINO, 1991, p. 42, tradução nossa).

²⁵² “En esa época yo era una loca, incluso, usaba vestidos para ir a clases y me maquillaba como puta” (CASAS, 2015, p. 53, tradução nossa).

²⁵³ “Un día se me acercó en la universidad para venderme un poster del Che Guevara. ‘Loca, no podía ser tan hippie’” (CASAS, 2015, p. 53, tradução nossa).

lhe respondeu: “Louca, não pode ser tão hippie”. Um tempo depois, no funeral de um amigo²⁵⁴, quando Casas chorava descontroladamente na porta da igreja, Pedro apareceu e lançou: “Se *localiza*, linda. Para de chorar. Você não é a viúva’. Isso me jogou no chão. Claro que nos tornamos amigas. Dessa vez ele estava de *smoking*, com uma cartola e um monte de balões azuis nas mãos. Foi a imagem mais linda que já vi na minha vida²⁵⁵. Depois do velório, os dois ficaram três dias festejando — “Vamos buscar algumas garrafas, *Cachita!*’, ele [Pedro] me disse²⁵⁶. A amizade entre os dois se intensificou, cada dia mais, por perceberem nítidas e infindáveis afinidades relativas à filosofia de vida e aos desejos artísticos.

Pedro Lemebel, em setembro de 1986, antes de formar com Francisco Casas o coletivo *Yeguas del Apocalipsis* já havia realizado a leitura pública do manifesto “Falo por minha diferença²⁵⁷. Em uma reunião do Partido Comunista, na Estação Mapocho, em Santiago, Chile, Lemebel, calçado com sapatos pretos de salto alto e com símbolo do comunismo — foice e martelo —, maquiado no rosto, como uma máscara de luta, realizou a leitura de seu texto diante de todos que estavam presentes no encontro. O manifesto desafiava e, sobretudo, denunciava, provocativamente, a normatividade perpetrada pelas pessoas militantes opositoras ao governo da ditadura militar.

Non sou uma bicha fantasiada de poeta / Não preciso de fantasia / Aqui está a minha cara / Falo pela minha diferença / Defendo o que sou / E não sou tão estranho / Me aborrece a injustiça / E suspeito desta *cueca* democrática / Mas não me fale do proletariado / Porque ser bicha e pobre é pior / É preciso ser ácido para suportá-lo / É dar a volta nos machões da esquina / É um pai que te odeia / Porque o filho vira a mão [...] / Como a ditadura / Pior que a ditadura / Porque a ditadura passa / E vem a democracia / E logo atrás vem o socialismo / E então? / O que farão conosco companheiro? / Nos amarrarão pelas tranças em fardos / Com destino a um sanatório de aidéticos em Cuba? / [...] O fuzil fica com você / Que tem sangue frio / E não é medo não / O medo foi passando / De tanto esquivar facas / Nos porões sexuais por onde andei / E não se sinta agredido / Se lhe falo dessas coisas / E olho para seu volume dentro da calça / Não sou hipócrita / [...] E não falo apenas de enfiar e tirar / Tirar e enfiar / Falo de ternura, companheiro / Você não sabe / O quanto custa encontrar o amor / Nestas condições / Você não sabe / O que é carregar esta lepra / As pessoas guardam distância / As pessoas compreendem e dizem: / É bicha, mas escreve bem / É bicha, mas é um bom amigo / É um cara legal / Eu não sou um cara legal / Eu aceito o mundo / Sem pedir que seja legal / Mesmo assim eles riem / Tenho cicatrizes de risos nas costas / Você acha que penso com a bunda / E que no primeiro “pau de arara” da CNI / Entregaria os

²⁵⁴ Funeral do poeta Eduardo Cifuentes, grande amigo de Francisco Casas (CASAS, 2015, p. 53).

²⁵⁵ “Ubícate linda, para de llorar. No eres la viuda’. Me reventó en el suelo. Obviamente ahí nos hicimos amigas. Esa vez andaba de *smoking*, con sombrero de copa y un ramo de globos azules en la mano. Era la imagen más linda que había visto en mi vida” (CASAS, 2015, p. 53, tradução nossa).

²⁵⁶ “Vamos por unas botellitas, *Cachita!*’, me dijo” (CASAS, 2015, p. 53, tradução nossa).

²⁵⁷ Manifiesto *Hablo por mi diferencia* (LEMEBEL, 2000b, tradução nossa).

meus amigos / Você sabe que a hombridade / Não a aprendi nos quartéis / Foi a noite quem me ensinou a hombridade / Atrás de um poste / Essa hombridade da qual você se gaba / Você a aprendeu no quartel / De um ‘milico’ assassino / Desses que ainda estão no poder / A minha hombridade não a recebi do partido / Porque fui rejeitado com risadinhas [...] / E riram da minha voz de bichinha que gritava: já vai cair, já vai cair [...] / Minha hombridade foi a mordada / Não foi ir ao estádio / E brigar a socos por causa do Colo-Colo / O futebol é outra homossexualidade velada / Assim como o boxe, a política e o vinho [...].²⁵⁸

Esse texto, elaborado por ele, se constituiu como uma declaração reivindicativa de sua própria existência, e de outros homossexuais, na esquerda e na resistência à ditadura militar chilena. Lemebel apresenta com ácida ironia sua crítica aos “companheiros” de partido que sempre o rechaçaram — inclusive, logo após ouvirem o texto, os que ali estavam repudiaram a leitura pública do manifesto. Pedro Lemebel, para falar de sua diferença, construiu seu discurso por meio de uma crítica à cultura chilena estruturada na masculinidade e no machismo — “tem medo que se homossexualize a vida?”²⁵⁹, “não haverá uma bicha em alguma esquina desequilibrando o futuro de seu homem novo?”²⁶⁰, ele pergunta provocativamente. Para além das questões, provocações e deslocamentos discursivos, Lemebel finaliza sua poesia-manifesto tratando da construção do futuro, demonstrando o caráter utópico de seu ativismo e de sua política de irrupção, e a confiança e fê de que: a homossexualidade será aceita pelas pessoas que ainda virão; a cultura machista esteja em processo de derrocada e crise; ele não está sozinho, pelo contrário, sua luta por reconhecimento e respeito não é individual, mas coletiva, por

²⁵⁸ “No soy un marica disfrazado de poeta / No necesito disfraz / Aquí está mi cara / Hablo por mi diferencia / Defiendo lo que soy / Y no soy tan raro / Me apesta la injusticia / Y sospecho de esta cueca democrática / Pero no me hable del proletariado / Porque ser pobre y maricón es peor / Hay que ser ácido para soportarlo / Es darle un rodeo a los machitos de la esquina / Es un padre que te odia / Porque al hijo se le dobla la patita [...] / Como la dictadura / Peor que la dictadura / Porque la dictadura pasa / Y viene la democracia / Y detrasito el socialismo / ¿Y entonces? / ¿Qué harán con nosotros compañero? / ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos / con destino a un sidario cubano? [...] / El fusil se lo dejo a usted / Que tiene la sangre fría / Y no es miedo / El miedo se me fue pasando / De atajar cuchillos / En los sótanos sexuales donde anduve / Y no se sienta agredido / Si le hablo de estas cosas / Y le miro el bulto / No soy hipócrita [...] / Y no hablo de meterlo y sacarlo / Y sacarlo y meterlo solamente / Hablo de ternura compañero / Usted no sabe / Cómo cuesta encontrar el amor / En estas condiciones / Usted no sabe / Qué es cargar con esta lepra / La gente guarda las distancias / La gente comprende y dice: / Es marica pero escribe bien / Es marica pero es buen amigo / Súper-buena-onda / Yo no soy buena onda / Yo acepto al mundo / Sin pedirle esa buena onda / Pero igual se ríen / Tengo cicatrices de risas en la espalda / Usted cree que pienso con el pote / Y que al primer parrillazo de la CNI / Lo iba a soltar todo / No sabe que la hombría / Nunca la aprendí en los cuarteles / Mi hombría me la enseñó la noche / Detrás de un poste / Esa hombría de la que usted se jacta / Se la metieron en el regimiento / Un milico asesino / De esos que aún están en el poder / Mi hombría no la recibí del partido / Porque me rechazaron con risitas [...] / Y se rieron de mi voz amariconada / Gritando: Y va a caer, y va a caer [...] / Mi hombría fue la mordaza / No fue ir al estadio / Y agarrarme a combos por el Colo-Colo / El fútbol es otra homosexualidad tapada / Como el box, la política y el vino [...]” (LEMEBEL, 2000b, p. 82-85, tradução nossa).

²⁵⁹ “¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?” (LEMEBEL, 2000b, p. 84, tradução nossa).

²⁶⁰ “¿No habrá un maricón en alguna esquina / desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?” (LEMEBEL, 2000b, p. 83, tradução nossa).

aqueles que já se foram, pelos que estão e por aqueles que ainda vêm — “há tantas crianças que nascerão / com uma asinha quebrada / E eu quero que elas voem, companheiro / Que sua revolução / Lhes dê um pedaço de céu vermelho / Para que possam voar”.²⁶¹



Minha hombridade é me aceitar diferente
Ser covarde é muito mais duro
Não ofereço a outra face
Ofereço a bunda, companheiro
E essa é a minha vingança [...].²⁶²

²⁶¹ “Yo no voy a cambiar por el marxismo / Que me rechazó tantas veces / No necesito cambiar / Soy más subversivo que usted [...] / A usted le doy este mensaje / Y no es por mí / Yo estoy viejo / Y su utopía es para las generaciones futuras / Hay tantos niños que van a nacer / Con una alita rota / Y yo quiero que vuelen compañero / Que su revolución / Les dé un pedazo de cielo rojo / Para que puedan volar” (LEMEBEL, 2000b, p. 85-86, tradução nossa).

²⁶² “Mi hombría es aceptarme diferente / Ser cobarde es mucho más duro / Yo no pongo la otra mejilla / Pongo el culo, compañero / Y ésa es mi venganza [...]” (LEMEBEL, 2000b, p. 85, tradução nossa).

Casas e Lemebel, a partir de 1987, irromperam na cena pública e política da capital chilena com ações artísticas/reativas à violência do regime autoritário militar, à precariedade da vida frente ao Estado repressor e assassino. O dois artistas, com suas ações intempestivas, tinham como propósito, também, dar visibilidade a corpos políticos desaparecidos, assassinados, marginalizados, silenciados, vítimas do governo que já estava há 15 anos no poder, desde o golpe de 1973, e vítimas da sociedade chilena patriarcal, cis-heteronormativa, estruturada pelo modelo de família cristã-colonial-burguesa. A existência de *Las Yeguas del Apocalipsis* constituiu-se como uma elaboração inquieta que problematizou, sobretudo, as normatividades e os fundamentos cis-hetero-cristãos da esquerda chilena daquele momento. Elas se constituíram como um ventobicha provocador e questionador do processo de transição da ditadura militar chilena para a construção da democracia no país.

Em distintos espaços coletivos, a dupla efetivou irrupções artísticas destemidas a fim de colocar em centralidade pública e em debate provocativo a diferença, diversidade, entre as pessoas chilenas e a existência do homossexual, com o foco em sua presença e força nos anos 1980. A etimologia da palavra homossexual indica que a justaposição homo + sexual é composta pelo prefixo *homo*, que se refere ao termo grego *homós*, cujo significado é *igual, semelhante*. “Documenta-se [a presença do prefixo] em compostos formados no próprio grego, como homogêneo, por exemplo, e em vários outros introduzidos, a partir do séc. XIX, na linguagem científica internacional”²⁶³. Já a palavra *sexual*, derivação de *sexo*, originada do latim *sexus*, refere-se à “conformação particular que distingue o macho da fêmea, nos animais e nos vegetais”²⁶⁴. A junção, portanto, de *homo-sexual*, diz respeito, pela raiz etimológica dos vocábulos, a quem sente atração ou tem relações sexuais/afetivas com pessoas do mesmo sexo. É fundamental registrar que as relações sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo “foi[ram] vinculada[s] às definições identitárias, materializada[s] na criação da representação social do sujeito homossexual”²⁶⁵ com a concepção do termo homossexualidade em 1860²⁶⁶. Esta conceituação só foi possível a partir dos avanços científicos que progrediram radicalmente no campo da ampla elaboração das classificações patológicas. Assim que o termo homossexualidade é difundido, a heterossexualidade, face oposta, se fundamenta universalmente como “modo naturalizado do prazer”²⁶⁷. As duas terminologias formuladas acabaram por estabelecer um

²⁶³ CUNHA, 2017, p. 341.

²⁶⁴ CUNHA, 2017, p. 593.

²⁶⁵ BAÉRE; ROMERO; ZANELLO, 2015, p. 624.

²⁶⁶ BANDINTER, 1993; FOCAULT, 1999.

²⁶⁷ BAÉRE; ROMERO; ZANELLO, 2015, p. 624.

binarismo essencialista, “a homossexualidade [...] como diferença e anormalidade, enquanto a heterossexualidade [...] como a via autêntica de relação afetiva e sexual, biologicamente manifestada nos seres humanos”²⁶⁸. Baère, Romero e Zanello ainda complementam que

durante as décadas seguintes à criação do termo homossexualidade, mulheres e homens homossexuais conviveram com o estigma de ter sua sexualidade marcada por diagnósticos médicos, além das técnicas de cura agressivas e, em muitos casos, invasivas. Ao longo do período em que esteve submetida ao veredito da medicina, a homossexualidade também foi objeto de estudo da psicologia e da psicanálise. A partir da teoria freudiana, que se debruçou sobre o psiquismo humano e sua relação com a sexualidade, o saber psicanalítico passou a contribuir para a ampliação do conceito de desvio sexual nos psicodiagnósticos, que logo foi incorporado à semiologia psiquiátrica.²⁶⁹



Fotografia - O grupo dos chilenos "degenerados", 1927.

²⁶⁸ BAÉRE; ROMERO; ZANELLO, 2015, p. 624.

²⁶⁹ BAÉRE; ROMERO; ZANELLO, 2015, p. 624.

Em novembro de 1874, foi promulgado um Código Penal novo no Chile, escrito, fundamentalmente, a partir dos códigos anteriores, o qual foi considerado responsável pela consolidação de um “modo mais chileno” de se fazer justiça. Destaca-se que, em meio a outras normativas de lei, se inseria uma resolução, o artigo 365, que versava sobre as práticas de sodomia²⁷⁰, tipificando-as pelo binômio pecado-delito²⁷¹. Na verdade, esse artigo já estava contido nos códigos elaborados anteriormente, de 1541 até 1875, e determinava que aquele que se fizesse réu poderia ser condenado com pena de retenção em presídio por 601 dias até três anos e um dia, de acordo com o grau da ocorrência desviante.

Em 1994, no governo de Patricio Aylwin, começaram as primeiras tentativas para modificar a lei, mas só em 1999 se conseguiu legalmente a reformulação; no dia 12 de julho,

²⁷⁰ “Prática mencionada no Antigo Testamento, livro de Gênesis, capítulo 19. Neste trecho é relatada a história dos anjos que visitaram a cidade de Sodoma, onde Ló lhes concedeu hospedagem em sua residência. Os anjos jantaram e, quando já estavam para dormir, os homens da cidade cercaram a casa de Ló e exigiram que saíssem para estuprá-los. Diante dessa conjuntura, os anjos disseram a Ló que reunisse sua família e deixasse Sodoma, porque Yahweh a destruiria. A interpretação dessa passagem da Bíblia afirma que Javé condenou os habitantes de Sodoma e Gomorra por tentarem violar sexualmente os anjos que ele enviou. Filo de Alexandria (15 a.C. - 45 d.C.), teólogo judeu, foi o primeiro a imbricar a destruição por ordem divina das duas cidades e o sexo entre homens. Além dessa condenação do Antigo Testamento, há centenas de cartas, tratados, editais, sermões e sínodos nos quais a Igreja Católica repudia e pune o contato sexual entre homens.” Tradução nossa do original: “Con respecto al origen del término de sodomía, este se encuentra en el Antiguo Testamento en el libro del Génesis. En el capítulo 19 del Génesis se relata la historia de los ángeles que visitaron la ciudad de Sodoma, donde Lot les concede hospedaje en su morada. Los ángeles cenaron y cuando estaban próximos a dormir, los varones de la ciudad rodearon la casa de Lot y les exigieron que salieran para violarlos. Frente a esa coyuntura, los ángeles le dijeron a Lot que reuniera a su familia y abandonara Sodoma porque Yahvé la destruiría. La interpretación de este pasaje de la Biblia, sostiene que Yahvé sancionó a los habitantes de Sodoma y Gomorra por intentar violentar sexualmente a los ángeles que él envió. Filón de Alejandría (15 a.C.- 45 d.C.), teólogo judío fue el primero en imbricar la destrucción por orden divina de las dos ciudades y el sexo entre varones. Además, de esta condena del Antiguo Testamento existen cientos de cartas, tratados, edictos, sermones y sínodos en los cuales la Iglesia católica repudia y castiga el contacto sexual entre varones” (CÁCERES, 2020, p. 643).

²⁷¹ O pecado-crime da sodomia foi analisado a partir de dois regimes de conhecimento: teologia (pecado) e direito penal (crime). No reino da teologia, o pecado é considerado uma falta contra a razão, a verdade e a consciência reta; é a ausência de verdadeiro amor a Deus e ao próximo devido a um apego perverso aos bens. Nesse sentido, segundo Santo Tomás de Aquino (1224-1274), o pecado é uma palavra, um ato ou um desejo que contradiz a lei eterna. Os fundamentos da Igreja Católica indicam que a transgressão moral (praticada por uma pessoa) é uma desobediência, uma rebelião contra Deus, por se fingir conhecer e determinar o bem e o mal. O pecado é definido na perspectiva da Igreja Católica por ter sido a religião oficial e predominante no período analisado, legalmente legitimada pela Constituição de 1833 até a separação dessa instituição do Estado pela Constituição de 1925. A segunda conceituação que este estudo percorre corresponde ao termo crime, o qual se apresenta no cotidiano como um acontecimento particular (roubo, estupro, estupro, homicídio, agressão, sodomia etc.) ao qual o direito penal atribui pena (corolário jurídico). Portanto, o crime é qualquer ato que esteja vinculado a uma pena do ordenamento jurídico. Do ponto de vista histórico, o crime é uma violação da sociedade e do Estado. No caso do território chileno, primeiro houve uma transgressão das leis da monarquia hispânica que governou o Chile entre 1541-1810 (por meio do governador e da Corte Real). Após o fim do domínio espanhol no Chile, o crime foi considerado um dano às leis do país, sendo o Poder Judiciário, desde a Constituição de 1823 e reafirmado na Constituição de 1836, a instituição com poder de processá-lo. De acordo com o primeiro artigo do Código Penal chileno de 1874, inspirado em seu análogo espanhol de 1848-1850, “qualquer ato voluntário ou omissão punível por lei é crime”. Consequentemente, o crime, de acordo com o liberalismo criminal chileno, será produto de uma fonte formal de direito e emanará de instituições específicas do Estado de Direito (CÁCERES, 2020, p. 636-637, tradução nossa).

o artigo 365 despenalizou as relações homossexuais entre adultos. No entanto, o Chile, até os dias de hoje, ainda criminaliza qualquer relação homossexual em que um dos dois envolvidos seja um adolescente — entre 14 e 18 anos²⁷². Rolando Jiménez, fundador do Movimento de Integração e Liberação Homossexual²⁷³ — Movilh —, criado em 1991, em entrevista concedida a Cecilia Yáñez, para o *Jornal La Tercera*, esclarece que

se sabia mais do [artigo] 373 [...] que se referia à falta de moral e dos bons costumes. Então eles deixavam cinco dias sem liberdade e depois liberavam por falta de mérito. [...] Na prática era impossível de aplicar, mas era absolutamente discriminatório e atentava contra a liberdade sexual das pessoas. [...] Segue sendo discriminatório porque as relações sexuais consensuais não são sancionadas, entre os maiores de 14 anos. Um casal heterossexual pode se casar a partir dos 14 anos, se tem permissão dos pais. Mas quando se trata de homossexuais, a legalidade só permite depois dos 18 anos.²⁷⁴

Lemebel comenta, em entrevista concedida a Andrea Jeftanovic²⁷⁵, que mesmo com a mudança no artigo 365, no ano de 1999, ainda restou “uma homofobia ambiental na subjetividade coletiva dos chilenos”²⁷⁶. Nos fins da década de 80, ainda tempos ditatoriais, agrupando-se em companhia de Francisco Casas, constituíram uma força potencial que colaborou, definitivamente, para as articulações das lutas por reconhecimento da existência e das demandas dos homossexuais. A homossexualidade pode ser compreendida de distintas formas, conforme as interações e os paradigmas constituídos em sociedade, nos espaços e tempo diversos. E, por isso, o entendimento das relações homossexuais refere-se a distintos modos de representação compartilhada e, sobretudo, é contaminado por pré-conceitos histórico-culturais, entre eles a própria noção de identidade sexual que, muitas vezes, equivocadamente, é definida como se fosse fixa, constante, rígida²⁷⁷. Teresa de Lauretis (1994) denomina como *tecnologias de gênero* esses processos sociais que envolvem discursos, epistemologias, práticas cotidianas,

²⁷² Disponível em: www.movilh.cl/chilediverso/365_y_373_del_Codigo_Penal.html. Acesso em: 17 nov. 2020. Projeto de Lei para a revogação do Código 365. Disponível em: www.movilh.cl/documentos/movilh-proyecto-deroga-articulo-365.pdf. Acesso em: 17 nov. 2020.

²⁷³ Movimento de Integración y Liberación Homosexual (Movilh) (Tradução Nossa). Foi um dos primeiros movimentos organizados em prol da descriminalização da homossexualidade no Chile.

²⁷⁴ “se sabía más del 373 [...] que se refería a faltas a la moral y las buenas costumbres. Entonces te dejaban cinco días sin libertad y después te dejaban libres por falta de mérito. [...] En la práctica era imposible de aplicar, pero era absolutamente discriminatorio, atentaba contra la libertad sexual de las personas. [...] Sigue siendo discriminatorio porque las relaciones sexuales consensuadas no son sancionadas entre los mayores de 14 años. Una pareja heterosexual se puede casar a partir de los 14 años si tiene permiso de los padres, pero si se trata de homosexuales, la legalidad es a partir de los 18 años” (JIMÉNEZ, 2019, tradução nossa).

²⁷⁵ LEMEBEL, 2000a, p. 76.

²⁷⁶ “Hay una homofobia ambiental en la subjetividad colectiva de los chilenos” (LEMEBEL, 2000a, p. 76, tradução nossa).

²⁷⁷ BUTLER, 2010; WITTING, 2006; LAQUER, 2001; SPENCER, 1996.

normativas institucionais que influenciam, contaminam e definem a representação social do masculino e do feminino. Para Lauretis, o sujeito social constitui-se não apenas pela diferença sexual, não só nas experiências de relações sexuais, mas também nas de raça e classe. O gênero, inclusive, não se restringe a essa diferença — o sujeito *generifica-se*, torna-se “gênero”, por meio de códigos linguísticos e representações culturais. “O gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, ‘o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais’”, por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política’”.²⁷⁸

A autora atualiza as elaborações conceituais de Foucault²⁷⁹ ao estabelecer o gênero como “produto e processo de um certo número de tecnologias sociais ou aparatos biomédicos”²⁸⁰, levando em consideração as especificidades distintas que estão inerentes às experiências sociais de sujeitos masculinos e femininos. Para ela, Foucault²⁸¹, “ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas de sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre gênero.”²⁸² Portanto, pode-se inferir, a partir dessas percepções formuladas pela autora, que os corpos dos sujeitos são atravessados, de distintas e específicas formas, por um “pluriverso” de fatores sociais e políticos que operam como marcadores e distinguem, interferem, definem as experiências de diversos modos.

Na obra *Tecnologias do gênero*, Lauretis²⁸³ elabora quatro proposições acerca das questões entre sexo, gênero e sujeito social. A primeira estabelece e demonstra que o “gênero é [uma] representação”. Desse modo, os indivíduos em uma sociedade compõem um sistema sexo-gênero, complexo de representações, que relaciona o sexo — concebido pela cultura pelo par “homem” e “mulher” como categorias complementares — a conteúdos culturais que atribuem significado, identidade, valor, prestígio, posição de parentesco e status aos sujeitos sociais. Enfim, esse aspecto reconhece que gênero e sexo são distintos:

o que a sabedoria popular percebe, então, é que gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição “conceitual” e rígida — estrutural — dos dois sexos biológicos.²⁸⁴

A segunda proposição de Lauretis foi reconhecer que a construção subjetiva do gênero é interpelada, contaminada e se constitui a partir da representação social de gênero. E que a representação subjetiva do gênero — sua autorrepresentação — afeta a construção coletivizada. Pode-se reconhecer, então, que “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”. A proposição número três da autora supracitada sugere que a construção do gênero não está apenas circunscrita a espaços mais visíveis e oficiais da sociedade, como os aparelhos ideológicos do Estado²⁸⁵. Também se constrói em outros espaços menos óbvios, “como na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo”²⁸⁶. E a quarta e última proposição é a perspectiva paradoxal de que a construção do gênero se faz, também, por meio de sua desconstrução, ou seja, “o gênero [...] é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/ quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação.”²⁸⁷

A partir dessas proposições de Casas, Lemebel e Lauretis, pode-se compreender que gênero é uma tecnologia produzida e reproduzida mediante as mais diversas práticas e técnicas sociais engendradas no campo das instituições legitimadas e, também, em outros espaços minorizados, informais, precários da vida cotidiana. As *tecnologias de gênero* — televisão, livros, filmes, cultura de massa, entre outros — constituem e normatizam o que compreendemos como “homem” e “mulher”, e são elas que empurram, engajam e conformam os modelos de subjetividades que são adequados, ou melhor, desejáveis socialmente. Esse sistema de significação da vida demarca a norma majoritária e, nesse sentido, podemos perceber as práticas de Casas e Lemebel como ações corporificadas que, justamente, construíam *tecnologias de gênero* de modo a não corroborar, mas subverter, inverter, mesclar, hibridizar, manchar o sistema sexo-gênero hegemônico. É fundamental compreender que, ao utilizarem a palavra homossexual, a dupla estava mirando a caracterização das subjetividades, existências e movências que escapam à lógica de controle, como uma metáfora para tudo aquilo que as elites de poder cisgêneras, heterossexuais, militares, católicas, econômicas do Chile não queriam ver e não deixavam viver. Para Lemebel,

²⁷⁸ LAURETIS, 1994, p. 208.

²⁷⁹ 1985.

²⁸⁰ LAURETIS, 1994, p. 208.

²⁸¹ 1985.

²⁸² LAURETIS, 1994, p. 209.

²⁸³ LAURETIS, 1994, p. 209.

²⁸⁴ LAURETIS, 1994, p. 211.

²⁸⁵ Lauretis utiliza-se do conceito formulado por Louis Althusser, filósofo marxista francês, em sua obra *Aparelhos Ideológicos do estado* (1970).

²⁸⁶ LAURETIS, 1994, p. 209.

²⁸⁷ LAURETIS, 1994, p. 209.

primeiro, o mundo homossexual é um enorme universo cheio de nuances. Eu poderia falar com você desde [a perspectiva] *mariconaje guerrero*, que não pratico mais nada. Nem todas as homossexuais têm a ver com esse discurso. Existe uma homossexualidade gay, branca, apolínea que se liga ao poder por conveniência. Nesse sentido, existem minorias dentro das minorias. Lugares triplamente segregados como as travestis que estão na prostituição. Não o travestismo do espetáculo, que toma seu lugar no circo das comunicações, mas a travesti. Aquela que é jogada na rua, aquela que é jogada na beira da rua, que está segregada dentro do mundo gay, ou também são mais segregados os homossexuais mais explícitos [afeminados] neste mundo masculino. Aqui no Chile, por exemplo, onde moro que é uma população com uma certa ascendência social, o gay se entende como uma ecologia rara, que é isso, de se comer a palavrinha [refere-se a homossexual] e substituí-la por outras, de encobrir as outras categorias que tanto recriaram a homofobia como folclore homossexual. São palavras de agressão ao homossexual, como *coliza* ou *tereso*, que quando as uso libero aquela energia brutal.²⁸⁸

Segundo o Che dos *Gays*, Victor Hugo Robles²⁸⁹, até 1987 a presença de organizações de lésbicas e gays no Chile era precária e ainda não tinham tido manifestações e grandes movimentos por demandas político-sociais. No entanto, isso mudou radicalmente em 1988 com o surgimento das Éguas do Apocalipse. A *corpólítica marica* (re)existiu contrapondo-se à força do estado ditatorial, mas, também, como elaboração sensível de distintas realidades, valores e relações vivenciadas em risco. De maneira irredutível, como um sem-fim de possibilidades ainda não conhecidas, idioma ainda não falado, linguagem não codificada, se fez necessário existir como luta na cena da cidade, dos movimentos sociais, dos partidos políticos. Serestar conquista bicha foi, para Casas e Lemebel, colocar em debate seus próprios corpos e, em/a partir/sobre/com eles, inserir no campo do visível a existência *loca*.

²⁸⁸ “Primero el mundo homosexual es un universo enorme lleno de matices. Yo te podría hablar desde el mariconaje guerrero que yo practico nada más. No todas las homosexualidades tienen que ver con este discurso. Existe una homosexualidad gay, blanca, apolínea que se adosa al poder por conveniencia. En ese sentido hay minorías dentro de las minorías, lugares que son triplemente segregados como lo es el travestismo. No el travestismo del show que ocupa su lugar en el circo de las comunicaciones, sino que el travestimos prostibular. El que se juega en la calle, el que se juega al filo de la calle, ése es segregado dentro del mundo gay, o también son segregados los homosexuales más evidentes en este mundo masculino. Aquí en Chile, por ejemplo, donde yo vivo que es una población, lo gay se entiende como una rara ecología, qué es eso, un cierto arribismo de comerse la palabrita y sustituirla por otras, de encubrir las otras categorías que han recreado tanto la homofobia como el folclore homosexual. Son palabras de agresión a lo homosexual, como *coliza* o *tereso*, que al usarlas yo el descargo de esa energía brutal” (LEMEBEL, 2000a, p. 76, tradução nossa).

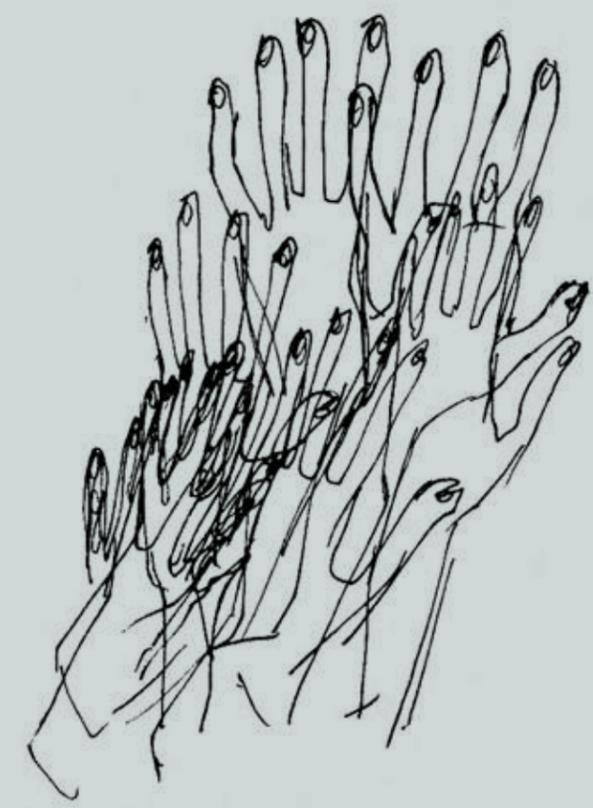
²⁸⁹ “Hasta el momento, la presencia de organizaciones lésbicas y homosexuales en Chile, y la precaria articulación de sus demandas políticas y sociales, habían sido bastante discretas. Esto cambió radicalmente en 1988 con la entrada a escena de *Las Yeguas del Apocalipsis*, un dúo de arte homosexual integrado por el escritor Pedro Lemebel y el poeta Francisco Casas, quienes suscitaron revuelo en los círculos culturales de Santiago por sus intervenciones públicas. Pedro Lemebel, en entrevista al periodista Luis Alberto Mancilla [...] señaló: ‘creamos un dúo provocador, cuyo sólo nombre produjo urticaria en un ambiente caracterizado por el conformismo y la complicidad con la represión del Estado. Denunciamos la hipocresía y el acomodamiento a la dictadura. Antes del advenimiento de la democracia, éramos los maricas quienes decíamos lo que otros no podían o no querían decir’” (ROBLES, 2009, tradução nossa).

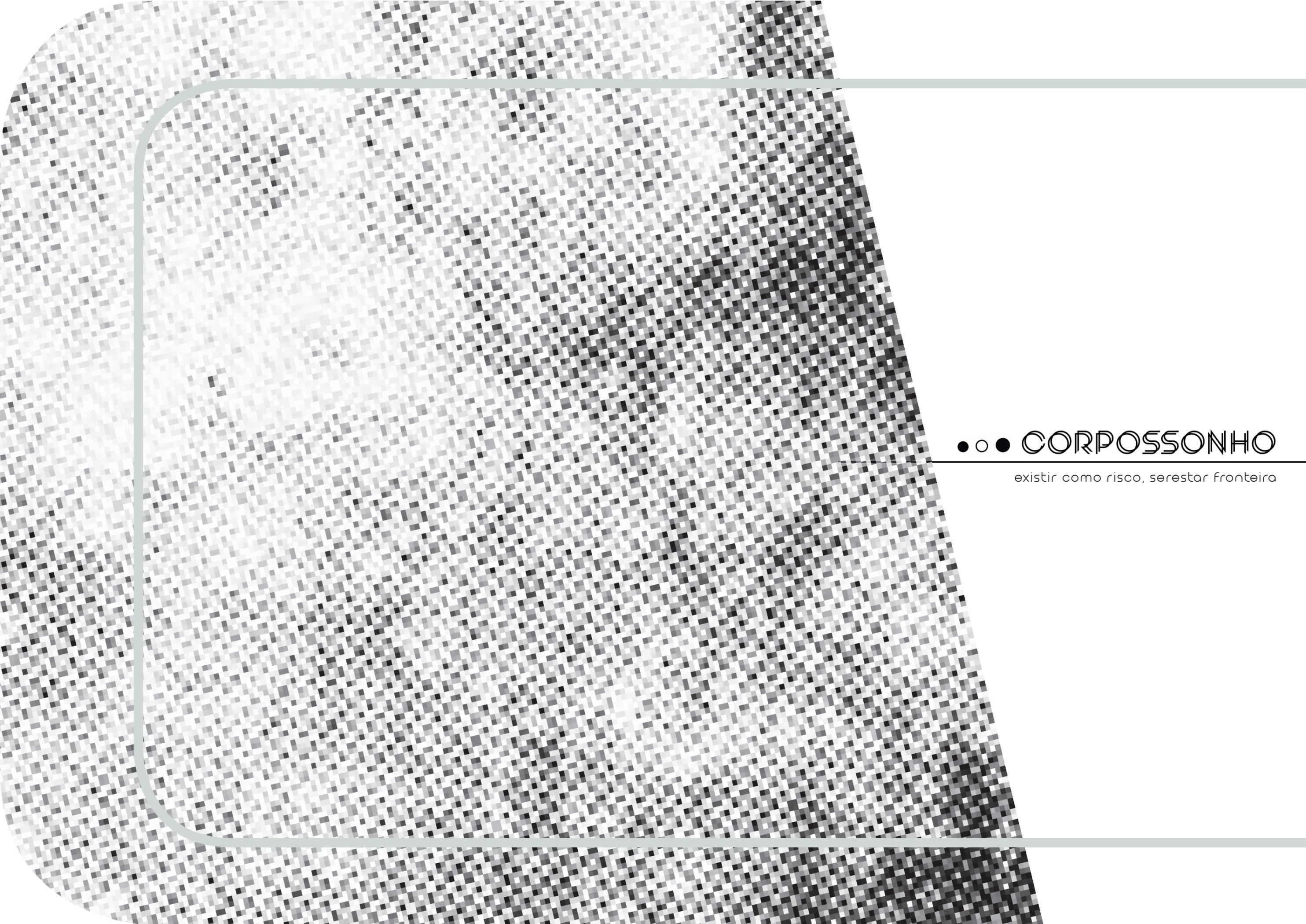
Antes de saltarmos para a próxima Constelação, reitero Corpólítica como um modo de se fazer arte como gesto-ação para existir. Destaco a potência de irrupção, questionamento e manifestação que as obras artísticas das Éguas do Apocalipse tiveram, ao serem compartilhadas nos espaços públicos de Santiago, no Chile. Por meio dos recortes de jornais da época, e, a partir deles, podemos inferir que, de alguma forma, as ações locas trouxeram ao campo da visibilidade, na sociedade chilena do fim dos anos 80, corpos e existências que não estavam em pauta na discussão. Por isso, gostaria de reforçar e dizer que Corpólítica é existir como luta. A existência éguas foi se formando, gradativamente, luta para que seus próprios e outros diversos corpos pudessem existir, das mais diversas, transitórias e efêmeras formas. Outro reconhecimento importante desta Constelação, que gostaria de retomar, é a aproximação possível, dialógica, entre as formulações teórico-literárias de Perlongher — o devir loca — e o acionar das Éguas. Alguns escritos e elaborações do autor parecem derivações inspiradas e desdobradas a partir das criações de Lemebel e Casas. Assim como algumas criações das Éguas parecem que foram encarnadas nas letras de Perlongher. Esse trânsito entre ideias nos faz reconhecer corpos sudacas em conjunção e confluência num serestar loca. Serestar, palavra-composição que aglutina e amplifica a percepção do presente. A presença, traduzida pelo termo serestar, constitui-se pela ideia de que ser algo só é possível quando se está realizando, formando, constituindo, sendo algo no ato mesmo da ação. Ou seja, nada está pré-estabelecido, nada tem sentido prévio à ação. Só se sabe que é, sendo-estando. E, nesse sentido, as bichas-locas nos propõem uma arte corpólítica que experimenta essa efemeridade radical. Primeiro porque as ações expostas eram irrupções no cotidiano chileno e, sobretudo, no processo de transição democrática do país. Casas e Lemebel serestavam uma prática artística que só se fazia existir porque, diante de tantas mortes, desaparecimentos e silenciamentos, vividos naqueles anos de ditadura militar, ainda perdurava a esperança, a crença, o humor, a ironia. Elas acreditavam no existir loca, como luta. Acreditavam que era possível conquistar outros modos de sociedade, outras formas de viver.



Eu me lembro do pão na chapa, manteiga e café. Eu me lembro de ir cedo comprar tareco e de quebra anotar na caderneta um iogurte e uma caçarola. Eu me lembro de todos os dias me levantar e sentar para comer e sair correndo para aula. Eu me lembro do temor que eu tinha de andar pelos corredores e do horário do recreio. Eu me lembro da biblioteca e da bibliotecária, Monica. Eu me lembro de olhar para aqueles garotos grandes e de me questionar o motivo de eles não quererem ser meus amigos. Eu me lembro de decidir fazer algum esporte só porque eu não era bom no futebol. Eu me lembro de sentir pela primeira vez uma vontade danada de encostar em um garoto. Eu me lembro do meu pai, depois de eu ter encostado, vindo para ter uma "conversa séria" comigo. Eu me lembro que essas "conversas sérias" se repetiram diversas vezes, ora agressivas e ora carregadas de decepção e tristeza. Eu me lembro de decidir ser um bom aluno e um bom filho só para que eu fosse aceito e não questionado. Eu me lembro da minha mãe me perguntando na cozinha de casa "você e ele... são um casal?" Eu me lembro dos dois anos em que escolhi não voltar em casa e seguir minha vida na capital. Eu me lembro da primeira vez que senti o calor de uma barba contra minha bochecha. Eu me lembro daquela cama baixa. Eu me lembro das plantas, das estantes, dos livros e da claridade do meu apartamento 1618. Eu me lembro da sensação amarga e agarrada depois de puxar o pó pelo nariz. Eu me lembro das bolas de papel na minha garganta depois de tomar três ou quatro doces pra dançar até de manhã no Matriz. Eu me lembro da confiança que criei quando meu pai me deu um beijo e um abraço, dizendo que me amava. Eu me lembro de quando me apaixonei por uma menina, aquela sensação de liberdade. Eu me lembro de quando pela primeira vez deixei meu corpo existir. Eu me lembro do cheiro do palo santo, daquele castellano pequeno e da força de se sentir raiz.







● ○ ● CORPOSSONHO

existir como risco, serestar fronteira

DESEJOS RADICAIS QUE CONVOCAM O IMPOSSÍVEL:

TEATROS PARA ALÉM DO TEATRO.

Na elaboração de sua linguagem,
a quem o autor deve então fidelidade?

À sua percepção mais profunda ou à sua visão racional comprometida
com resultados e garantias de eficácia na comunicação imediata?

Evidentemente aqueles que seguem o caminho menos
palpável correm o risco de ser questionados:

Para quem esta arte?

Para vocês mesmos?

Quanto a isto, só podemos agradecer aos
que não se fragilizaram com esta acusação, ou
que se autoexilaram em seu próprio país,
assumindo seu isolamento [...]

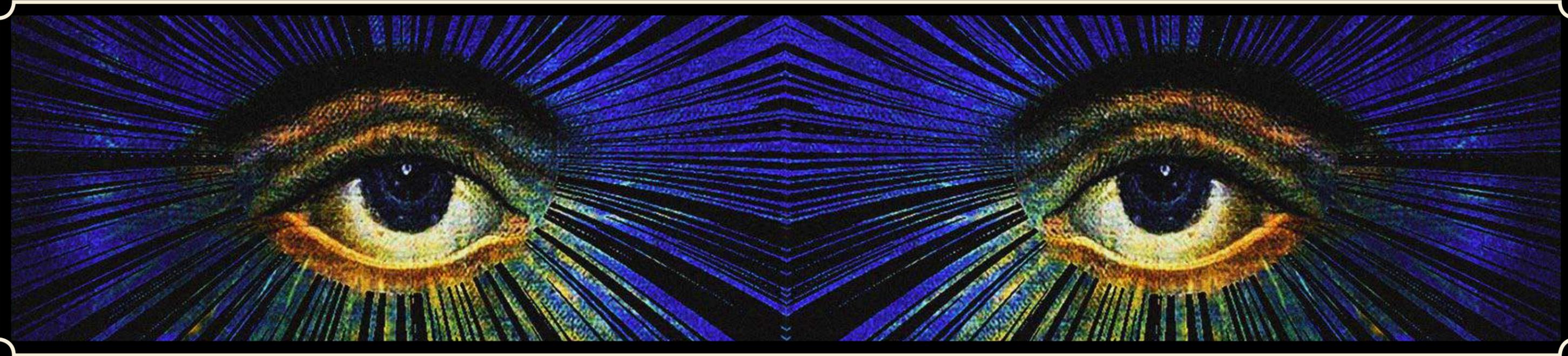
Então, no processo de
construção da linguagem,
fica a pergunta:

a comunicação tem que se dar no
momento exato em que a linguagem é transmitida?
Ou ela pode ser efetuada fora do tempo
em que foi elaborada?

Ione de Medeiros.¹



¹ MEDEIROS, 2008, p. 04.



Abertos e, numa piscadela, fechados
Se abrem, num relance se fecham,
numa piscadela, abertos.

Se fecham, num relance se abrem.

Abertos e, numa piscadela, fechados
Se abrem, num relance se fecham,
numa piscadela, abertos.

Se fecham, num relance se abrem.

um galpão na avenida andradas desses grandes feitos de estacionamento localizado no baixo centro de belo horizonte era o dia d na bilheteria pessoas vestidas com macacões brancos portando máscaras de plástico trabalhavam na desinfecção do público que adentrava o espaço um grande laboratório onde cães eram mais importantes que seres humanos sujos mais sujos que os bichos as pessoas só entravam após serem higienizadas no centro do laboratório galpão estacionamento uma longa mesa posta comida bebida pratos talheres taças tudo ali disponível um banquete atraídas pelo chamado de um garoto todas sentam-se à mesa

e começam a se servir sete cachorros avançam à cena dentre eles um rotweiller a matilha feroz sobe a mesa e devoram destroem a olhos nus tudo ali compartilhado as pessoas se afastam,

uma piscadela, abertos.
Se fecham, num relance se abrem,

Convento a boate onde acontecia de tudo uma mulher nua dentro de uma geladeira depois ela a mulher sobe nas cadeiras mesas do salão passeia uma coisa assim,

uma piscadela, fechados.
Se abrem, num relance se fecham,

manifesto bíblico a favor da Convento a boate uma santa ceia composta de romanos e discípulos todos caracterizados como à época do bom samaritano cada um com sua galinha para sacrificio o sangue escoado dos bichos postos numa taça oferecida a jesus cristo que com seu dom divino executa o ritual tomai todos e bebei este é meu sangue derramado por vós para a remissão dos pecados,

uma piscadela, abertos.
Se fecham, num relance se abrem,

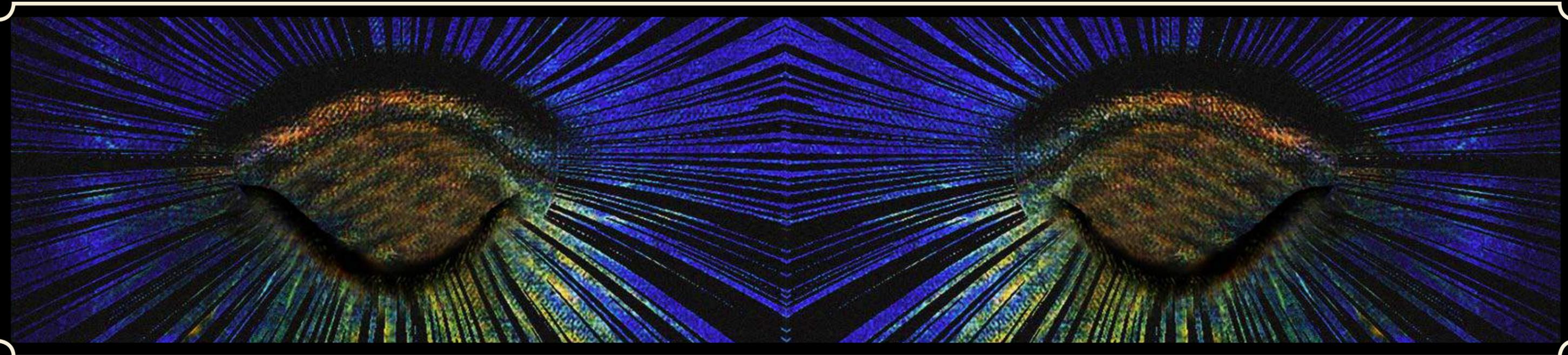
manifesto bíblico a favor da convento a boate no momento
do ritual do corpo do sangue do pão do vinho os discípulos-
feras-primatas esfaqueiam devoram cada qual uma
melancia em meio ao caos dessa santa ceia realizada na rua
apaixonados jesus cristo e são joão beijam-se na boca sem
nenhum pudor de expressar o desejo de ambos,

piscadela, fechados.
Se abrem, num relance se fecham,
uma piscadela, abertos.
Se fecham, num relance se abrem.

Abertos e, numa piscadela, fechados
Se abrem, num relance se fecham,
uma piscadela, abertos.
Se fecham, num relance se abrem.

Abertos e, numa piscadela, fechados
Se abrem, num relance se fecham,
uma piscadela, abertos.
Se fecham, num relance se abrem,

um susto! Inevitável, aquém da vontade. Temos um desenrolar de imagens
diante nós, alheias ao nosso desejo. Um susto! Desses que nos espera à
espreita, abaixo do marco da janela, atrás da porta do quarto, no entrefresta,
daquilo que nem cômodo é. Eis que tudo muda de lugar. Blocos, troços,
módulos, trecos que podem se encaixar, mesmo que não se encontrem. Por
um lado, adquirem valor pela relação que estabelecem com uma e com outra.
Elas se emparelham, mesmo que aquela não termine onde começa esta. Elas
chamam as que não estão. Acostadas, umas às outras, se sentem. Podem
suscitar palavras, cheiros, sons, teatralidades. Uma certa dimensão de fuga.
Criam em nós tempos distintos, possibilidades palpáveis de aproximação e
de afastamento. Habitar o entre a fronteira e serestar discurso espacializado.
Algo que não se pega, mas que também não foge; são comunidades que
compartilham e co-movem mundo. Corpossonho que impele intervalo entre
as coisas vivas. Entre mescladas, as imagens incapturáveis partilham invenção
contínua, território onde o pensamento criador se aventura e se arrisca ao caos.



As imagens descritas logo nesse início de trajetória-constelação foram corpossonhadas por Ione de Medeiros² junto ao Grupo Oficina Multimédia³ (GOM) e integram o repertório de criações artísticas, para além das peças teatrais multimeios⁴. Elas são instalações cênicas que foram realizadas, em diversos eventos culturais, durante a década de 1970 até os anos 2000. A maioria delas não foi registrada em fotos, vídeos e/ou reportagens. Aqui, estarão reunidas ações cênicas,

corpossonhos, que
aconteceram, como suspensões, como gestos-irruptivos fragmentados, capazes de suspender quaisquer ideias de consonância ao poder de Estado, a obsessões simbólicas inerentes a laços sociais já estabelecidos, a mercancia como forma de contato entre pessoas, a relações de causa e consequência, e, sobretudo, a representações e linearidades de poder, de causalidade e de tempo-espço. Aqui, percorrer e saltar constelações é movimento para especular

corpossonhos,
compreensões, histórias, articulações, noções de tempos e espaços que podem ir adiante, dar volta atrás, saltar precipícios, pisar entre ovos e assumir quaisquer fios de direção, lógicas e interpretações, zonas sem limite

corpossonhos
substâncias
físicas de arte que se compõem no risco, estrutura de artista que materializa sua arte no impossível; territórios de conexão com um cosmos ampliado, como, também, preparação para

² Ione de Medeiros é formada em Letras e Música. Participou da criação do Grupo Oficina Multimédia em 1977 e em 1983 assumiu a direção. Em 2022 completou 45 anos de direção teatral. Paralelamente à sua carreira de diretora, atua também como coordenadora de diversos eventos culturais, entre eles, o Verão Arte Contemporânea.

³ O Grupo Oficina Multimédia pertence à Fundação de Educação Artística, desde 1977, quando foi criado pelo compositor Rufo Herrera. O espetáculo “Sinfonia em Ré-fazer” (1978) inaugurou a linguagem multimeios e, pela primeira vez, levou para o palco os instrumentos de Marco Antônio Guimarães (UAKTI). Desde 1983, sob a direção de Ione de Medeiros, o Grupo mantém um permanente trabalho de rítmica corporal e pesquisa de material cênico. Disponível em <https://oficinamultimedia.com.br/v2/>. Acesso em 08 de jun. de 2022.

⁴ Ione de Medeiros, dirige o grupo desde 1983 e já esteve à frente de 23 espetáculos. 1983 — “Biografia ou Juguinho do Poder” / 1984 — “K” / 1985 — “Domingo de Sol” / 1986 — “Decifra-me que eu te devoro” / 1987 — “Quantum” / 1988 — “Sétima Lua” / 1989 — “Navio-noiva e Gaivotas” / 1990 — “Epifanias” / 1991 — “Alicinações” / 1993 — “Bom dia Missisli” / 1994 — “Happy Birthday to You” / 1995 — “BaBACHdalghara” / 1997 — “A rose is a rose is a rose” / 1998 — “Zaac e Zenoel” / 2000 — “In-Digestão” / 2001 — “A casa de Bernarda Alba” / 2005 — “A Acusação” / 2007 — “Bê-a-Bá BRASIL: Memória, Sonho e Fantasia” / 2010 — “As últimas flores do jardim das cerejeiras” / 2012 — “Play it again” / 2013 — “Aldebaran” / 2016 — “Macquinária 21” / 2018 — “Boca de Ouro”.

o cotidiano; antes de qualquer outra coisa, em lugares, culturas, costumes distantes, diferentes, antagônicos, ser viajante, ser andarilho, ser

corpossonho

ato constante de fuga do familiar. Matriz
pensamentação, prática do re-existir. Ato constante de escape do pesadelo capitalista-moderno imposto pelo ocidente: ato de imaginação corporificada, veículo para percepção, pensamento, linguagem e memória. Realidade multifacetada do mundo que reconhece a continuidade da experiência serestar e tem consigo a capacidade potencial de modificá-la.

Especular

corpossonhos,
rejeição propositiva,
dar corpo ao sonho que pensado ideia, feito arte,
se substancia imagem de vida: sendo mundo feito inteiro; acontecimento que reside na carne e,
não só, como símbolo e representação. Especular

corpossonho
é fluir e errar por ordenações
lógicas extraordinárias. Arte que experimenta o onírico como modo de expressão e que realiza sua montagem imagética pela descontinuidade, fragmentação, pelo ato de criar, de transformar, transmutar. Lapsos, condensações, deslocamentos; convocação para imaginar o que — ainda — não está; deixar vir o que — ainda — não existe; dedo em riste, braço-punho-fechado; transmitir o que não — se — fala; argumentar com anti-discurso; virtualizar a potência efêmera de um gesto inimaginável.

É desejar desconhecer,
para arriscar saber o que não há.

Corpossonho
ímpeto extraordinário, desejo radical de

persona-artista,
persona-mãe,
persona-pai,
filho,
filha,
irmão.

Desejo radical
de

pe s s o a

qualquer que num
 ímpeto extraordinário,
 convoca o impossível. Essa,
 essa, essa, essas pessoas, essas
 pessoas, essas, essas e essas. Não
 aquela que vemos na "publi do insta".

Essa aquela outra que existe para além
 do vidro do vidro vira fibra ótica conectora
 metálica de metais finos criados de serra mato
 água para ligar levar conectar pessoas a pessoas.

Essas pessoas. É-ssás pe-ssô-ás, essas, essas, essas que
 estão fora, fora, fora, fora do algoritmo rítmico místico que
 determina a bola da vez. Essas pessoas, essa-a Pessoa, máquina
 que pulsa que sangra que come-caga-pensa que de pele está
 coberta e de osso se estrutura. Ela, essa pessoa, descoberta
 de blush, emoji, cara de pera, abóbora, maçã, fantasmilha
 engraçado, coradinho de sol, coradinho de luz de fim de
 tarde, coradinho de vergonha, de maquiagem, de delineador
 gatinha, egípcia, tipo frida kahlo, olhar de Amy, clássica
 noite, dia, festa-balada-carnaval. Ou só pele feita? Barba?
 Barba cheia? Bigode? Mustache. Chapéu, óculos, estrelinha,
 brilho no olho. Bocona ou boquinha? Olho de boneca? Hmm dá só
 uma puxadinha nos pés de galinha. Uma puxadinha tipo hd? Aquelas
 que deixam gominho feito suco de laranja? Vi-ta-mi-na-cê nas
 têmporas que pelo tempo marcadas ex-põem pondo linhas traços
 vincos trincas aí diante à frente no reflexo do deus meus seus
 eus que não vê, não vemos. Eu não vejo confesso que não vejo.
 As têmporas que pelo tempo marcadas ex-põem pondo linhas traços
 vincos trincas aí diante à frente no reflexo do deus meus seus
 eus que não se mostra não se rasga não se abre-talha não se
 cava se acha se enterra e erra na terra quanto menos, abaixo,
 mais acima de si mesmo fica e não, não, não, nunca apresenta a
 si mesmo o espelho. Essas pessoas, umas e também outras, desse
 tecno-tempo que conec-pensa seus circuitos elétricos téticos
 para determinarem em suas soldas a moda que cria que forma
 que faz que molda que mata o serestar viva, viva, viva. Viva!

Para além da vida que é... essa Pessoa guessão eu, você, o-vizin,
 a-vizinha de frente-o lado-de trás, a que está em cima ou embaixo, do
 cento e um, dois e três da cobertura. Aquele que é síndico, faxineira
 administradora, diarista, cobrador de ônibus, pedreiro, professora,
 bancário, cabelereiro, manicure, chef de cozinha, personal trainer,
 Pessoa personas que assim: quando deitam a orelha na espuma, quando
 o queixo se apoia na palma da mão do braço pelo cotovelo encostado
 no parapeito da sacada, quando deitam a orelha na beirada da janela
 do carro, no vidro do ônibus, de olhos bem abertos: pensam, imaginam
 qualquer coisa e escapolem fugitivas da carne que come-caga-pensa:
 sonham, sonham sonho, gênios de olhos abertos, e não. Sonham! Todes
 imaginassonham qualquer coisa. A sensação tudo é sonho, como coisa real
 por dentro. As imagens imaginadas sonhos dados, como versos de Pessoa.
 O pulo do gato, do cachorro, da galinha, coelho, vaca, elefante
 hipopótamo, boi, pessoa desse intento inseguro, misterioso,
 arriscado e quaaaaaaaaaaaaaaaaaase infantil de gente semente
 gente que sente como um broto frágil sua pele-corpo
 pele-porto ser pele-mundo ser pele que
 cria recria transcria vida da
 vida na vida, arte da
 arte na arte de
 se tornar-se
 sonho-movimento
 sonho-matéria palpável
 que por vezes quase sempre
 não se encosta, don`t touch!
 Mas ali está, ali existe, ali
 vive e persiste e cria transcria
 recria vida da vida na vida de pessoa
 de serestar pessoa-não-humano, pedra serra
 montanha terra bicho água fogo flor árvore raiz,
 tudo vivo, viva criança menino menina velho velha;

Serestar pessoas para além de Pessoa,
 serestar teatros para além do Teatro.

O serestar do Grupo Oficina Multimídia e de sua diretora, Ione de Medeiros, há pelo menos 45 anos se realiza pelo permanente trabalho de pesquisa em arte experimental a fim de gerar um modo múltiplo de criar teatro. A artista e o grupo mantêm uma profunda e complexa investigação, a fim de configurar uma linguagem teatral que se define⁵ “pela multiplicidade da informação; pela elaboração não-hierárquica entre os diversos elementos da linguagem multimeios; pela flexibilidade na busca de fontes referenciais para as montagens; pela liberdade de expressão criativa sempre fiel à experimentação e ao compromisso com o risco; e por uma concepção de grupo onde o repertório de cada montagem é o resultado da participação criativa de todos integrantes do elenco”⁶. Os artistas integrantes, além de se responsabilizarem por atividades comuns a grupos de teatro, como estreiar peças e manter aquelas que já estão em repertório, realizam e produzem eventos como o Bloomsday, a Bienal dos Piores Poemas e o Verão Arte Contemporânea, que estão diretamente relacionados à responsabilidade social e à promoção do fazer artístico para o benefício e transformação da sociedade.⁷

O Grupo Oficina Multimídia realiza, desde seu início em 1977, uma trajetória marginal ao campo das artes cênicas de Belo Horizonte e do Brasil, por desenvolver uma criação irreverente, aliada ao risco e à imersão no experimentalismo e na pesquisa. Esse traço estruturante do modo de existência do GOM estabelece um repertório de obras que se constituem dos espetáculos, assim como de ações paralelas efêmeras, contestatórias das hierarquias e do status quo das políticas artísticas vigentes. Na trajetória de Medeiros não é difícil observar que em muitas de suas entrevistas, entre outras perguntas, ela sempre é questionada sobre a configuração estética e formal de suas encenações, sobre o valor político-social presente em suas composições imagéticas. Ione de Medeiros afirma que reconhece na arte

a única possibilidade do ser humano exercer seu amplo e irrestrito anseio de liberdade. Na vida ela [a liberdade] se limita à relação com o outro e está sujeita às nossas próprias limitações. Temos a possibilidade de exercer o livre arbítrio, mas qualquer escolha implica em consequências, boas ou nefastas. Na arte encontramos um caminho aberto para usufruir nossa liberdade de escolha e a partir dela delinear nossa identidade como artistas e seres humanos. Somos livres para criar, desde que não priorizemos a arte como comércio, como fonte de enriquecimento, de fama, poder e sucesso junto ao público e à crítica. A arte, pela sua própria natureza, exige liberdade.⁸

Portanto a diretora reconhece no próprio ato de criação artística, despedado das demandas do mercado da arte, o valor político-social de estabelecer espaço subversivo e de resistência ao neoliberalismo e às limitações impostas pelas forças e poderes hegemônicos dominantes. Para Medeiros, a arte e a cultura são traços determinantes na construção da identidade dos povos em diversidade e a responsabilidade social do artista está relacionada à sua capacidade de expressar seu tempo, suas urgências e anunciar precocemente as mudanças necessárias em uma sociedade. Nas palavras da artista,

a arte tem o poder de sensibilizar o ser humano em sua evolução emocional e intelectual. Esse amadurecimento contribui para o surgimento de leis humanitárias, contra a desigualdade social, o racismo, a homofobia, a misoginia, o feminicídio, a violência contra as crianças, em busca de um mundo melhor e mais justo. Sem a arte, corremos o risco de consolidar a violência e a brutalidade como condições da própria sobrevivência na sociedade.¹⁰

⁵ O endereço eletrônico do grupo é: <https://oficinamultimedia.com.br/v2/>. Acesso em: 8 abr. 2022.

⁶ Texto de apresentação sobre o Grupo disponível em: <https://oficinamultimedia.com.br/v2/>. Acesso em: 8 abr. 2022

⁷ Monica Ribeiro e Cássio Hissa escreveram um artigo sobre a presença da polifonia na prática artística do Grupo Oficina Multimídia. Eles elaboram uma reflexão sobre a interação entre as diversas materialidades das cenas do GOM, “mostrando como a integração de linguagens está na concepção mesmo da cena, no pensamento da diretora” (RIBEIRO; HISSA, 2022, p. 22). Segundo os autores, para uma “cena polifônica faz-se necessário um processo de criação/formação polifônico”, por isso os integrantes do grupo compartilham experiências que “fornecem as condições para que a sala de ensaio se configure também espaço de formação [...], aprende-se fazendo, observando, errando, refazendo, escutando. A mirada da diretora converge a multiplicidade de procedimentos rumo a um todo complexo” (RIBEIRO; HISSA, 2022, p. 23).

⁸ MEDEIROS, 2019a.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibidem.*

Diversas outras vezes, Ione de Medeiros respondeu a questionamentos sobre a compreensão do público ao ter contato com suas criações. Entre as várias respostas dadas por Ione de Medeiros ao longo de sua carreira, em 2008 ela publicou o texto “Arte-expressão, comunicação”, no *Letras – Periódico Cultural*. Medeiros¹¹ escreveu que “nas artes, exprimir ideias significa responder às necessidades do inconsciente, assim como falar de nossa vulnerabilidade enquanto seres humanos. Significa também responder a nossos processos particulares de criação, que fazem com que possamos escolher este ou aquele meio de expressão.”

Por meio dessa resposta, a artista, de alguma maneira, está reconhecendo certo caráter oculto ou incapturável de suas obras artísticas, o que Anton Ehrenzweig¹¹ vai denominar como “contextura interior não diferenciada da arte”. Segundo o autor, “a estrutura oculta da arte é criada em níveis mais profundos de percepção e que se encontram mais perto das técnicas não-diferenciadas do processo primário; mas, uma vez criado, ele só pode ser observado dentro do nível mais elevado de percepção”. Ou seja, é como se o que se percebe como obra artística já se constituísse como uma projeção inevitável de processos secundários da mente que atenuam detalhes, preenchem vazios e omissões incoerentes.

Ehrenzweig elabora essa reflexão a partir dos estudos de Sigmund Freud¹² sobre os sonhos. Freud postula que quando despertamos de um sono e procuramos lembrar do que sonhamos e, inevitavelmente, não resgatamos a estrutura não diferenciada — ela nunca será lembrada nesse estado menos diferenciado, incoerente e caótico, inerente ao processo primário vivido durante o sonho. O recordar o sonho seria uma revisão secundária, dirigida por um superego que, dessa forma, trata logo de descartar os detalhes inconscientemente simbólicos mais importantes. Em consonância às elaborações freudianas, Ehrenzweig conclui que podemos reconhecer, então, as obras artísticas como sonhos que o artista recordou. Nesse sentido, nem os apreciadores de arte ou mesmo o próprio artista são capazes de acessar a obra artística em sua estrutura primária. De alguma forma, a elaboração artística permanece incognoscível. É como se as impressões interpretativas sobre arte chegassem a ser ilusões e, possivelmente, até mesmo alucinações constituídas de coisas não existentes.

Além dessa perspectiva freudiana, formulada por Ehrenzweig, podemos também reconhecer a arte como um sonho que ambos, artista e espectadores em vigília, compartilham, instituindo um jogo horizontal entre a criação artística, o artista e os espectadores, relação que refuta a possibilidade de se construir uma versão unívoca sobre-com-a partir da matéria sonhada. Pelo contrário, a inter-relação obra-artista-espectadores marca a multiplicidade de sua constituição. Corpossonhar é existir em diversidade, é exercer a conjugação no plural, é operar no regime somatório “e”: arte e artistas e mundo e criações e interpretações e sensibilidades e tudo aquilo que não está e que convoca presença.

Constelar corpossonho, afim à prática de Medeiros, é reconhecer a potência incapturável das criações artísticas, assumindo a si mesma como uma “revisão secundária” que traz consigo forças indecifradas, indecifráveis. É marcar posição reiterada de que “exprimir ideias significa

¹¹ MEDEIROS, 2018, p.04.

¹¹ 1967, p.86.

¹² FREUD, 2018.

responder às necessidades do inconsciente”¹³. É encarar a “contextura interior não diferenciada da arte”¹⁴ como potência-motor indominável para a criação de imagens, que, por princípio, são e serão incapturáveis e impelem a um exercício de constante-infinita procura-busca-investigação-vida. A pergunta motivação dessa busca corpossonho não é “como as elaborações artísticas de Medeiros são produzidas?”, mas se aproxima das perguntas operativas elaboradas por Rancière¹⁵, como “o que fazem as imagens?”, “quais operações elas constroem?”. O intento dessa constelação é reconhecer quais são as possíveis operações que Ione de Medeiros, junto ao Grupo Oficcina Multimédia, constrói e construiu com suas criações artísticas, para além das peças teatrais multimeios. Assim como o que essas imagens fazem enquanto operadoras de sentido, enquanto pensadoras do comum, das transformações do comum e, sobretudo, quais são as possíveis rejeições propositivas que a prática multimeios de Medeiros institui no mundo.

O constelar corpossonho traz consigo a potência do fracasso, porque tais imagens são matéria invisível, irrecuperável, e não serão restituídas por esta constelação como descrições ordenadas, passíveis de análise. O propósito aqui é traçar uma trajetória que, ao se encantar com ruínas, toma distância dos parâmetros calculados, para corpossonhar possibilidades de arte inapropriada a limites. Assumir como companhia essas imagens ainda incapturadas implica crer na potência do gesto artístico enquanto escarnecimento das forças que interditam, silenciam, conformam, paralisam. É crer na instalação cênica como espaço, efêmero e movediço, para se ouvir-dizer o não dito, experimentar-conviver o ínfimo, existir-expor o infame, montar-compor o inesperado. Arquitetar corpossonho é serestar ações artísticas que, em sua maioria, escaparam de quaisquer registros e, por isso esse constelar exige, por princípio, o exercício de lembrar, criar, recriar, desvelar, montar e desmontar pedaços de pedaços corpossonhados há, pelo menos, quarenta anos atrás. Constelar corpossonho tem como meta-desafio-descoberta tornar-se risco, forma-constituição-matéria-escrita-ímpeto de pensamentação experimental no mundo.

¹³ MEDEIROS, 2008, p. 04.

¹⁴ EHRENZWEIG, 1967, p. 86.

¹⁵ RANCIÈRE, 2021, p. 20.

CORPOSSONHO
CROMOSSOMOS
CORPO SOMOS
COMO SOMOS
CORPUSSOMOS

PENSAMENTAÇÃO EM ARTE EXPERIMENTAL

Mandioca com rim é tubérculo que produz vidas-vivas.

No final dos anos 1970, Ione de Medeiros, já integrante do Oficina Multimédia, Paulo Santos, na época percussionista do UAKTI, e o artista plástico Estevão Machado formavam o coletivo Mandioca com Rim. Segundo Machado¹⁶, o coletivo não existia formalmente, ele era como um laboratório de criação do Oficina Multimédia. Nas palavras do artista, “assim, a gente não marcava reunião, a gente se encontrava no supermercado e em meio as compras, observando o cotidiano, dizíamos, isso é uma ação do Mandioca com Rim, podemos fazer isso.”¹⁷ Nessa informalidade, o trio organizava atividades culturais a fim de ativar ideias, provocar experiências e processos de criação artística com articulação entre diversas linguagens artísticas. Eles criaram um tipo distinto de concerto musical, o *Concerto Misto*, que acontecia na Fundação de Educação Artística — FEA¹⁸. Aliás, na Fundação aconteciam, com frequência, concertos musicais, nos quais músicos apresentavam obras clássicas e populares, compostas por criadores reconhecidos ou não. O concerto criado pelos integrantes do Mandioca com Rim distorcia a tradição de audição musical a fim de criar na comunidade artística e na programação da Fundação um espaço de liberdade.¹⁹

¹⁶ Em entrevista realizada via Zoom, dia 26 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/bdbD3CnYOU8>. Acesso em: 2 de nov. de 2022.

¹⁷ *Idem*.

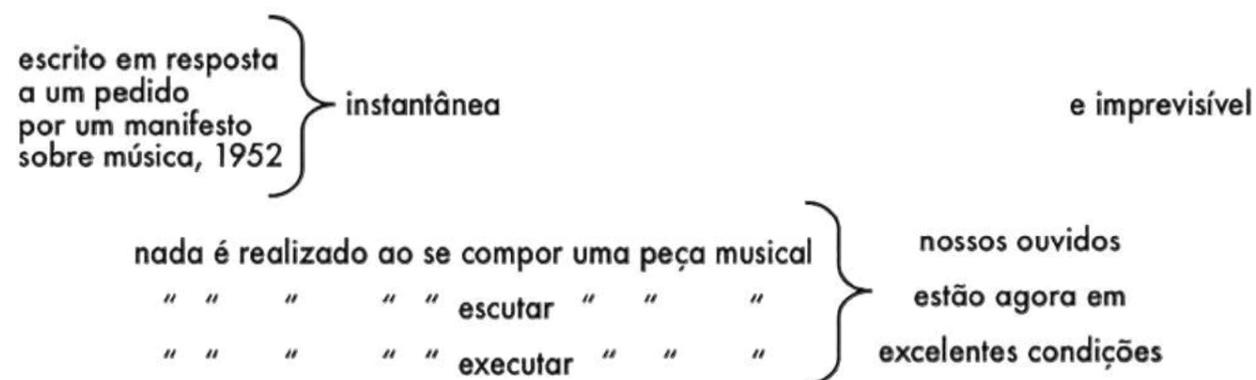
¹⁸ Ione de Medeiros destaca a relação do GOM com a FEA: “vale destacar a importância da Fundação de Educação Artística em nossa trajetória. Criada no final dos anos 60, pela musicista Berenice Menegale, a FEA começou como uma escola livre, que tinha como foco a difusão da música erudita contemporânea. Ao mesmo tempo, conectada com as propostas de ruptura que surgiam nos anos 70, essa instituição abria espaço para todas as formas de experimentação nas artes. Foi com essa perspectiva que a FEA acolheu e sediou o GOM, até conquistarmos nossa autonomia”. MEDEIROS, Ione. Ione de Medeiros: a arte como exercício de liberdade. *Bom dia Europa*, Portugal, Lisboa, 2019a. Entrevista concedida a Angelo Mendes Corrêa e Itamar Santos. Disponível em: <https://bomdia.eu/ione-de-medeiros-a-arte-como-exercicio-de-liberdade/>. Acesso em: 2 nov. 2020.

¹⁹ Nesta constelação os textos que alinhados à direita se referem a trechos de entrevistas que foram realizadas ao longo da pesquisa com alguns artistas. Os trechos inseridos nessa constelação sempre se iniciarão pelo nome da entrevistada/entrevistado e em nota de rodapé estarão dispostas as referências necessárias.



Nos concertos mistos os professores-artistas, alunos e quem mais se interessasse em participar podiam realizar/compartilhar suas experiências artísticas em distintas linguagens e propor diversos modos de apresentação. De acordo com Ione de Medeiros, a ideia era não ensaiar o que seria compartilhado e os combinados para o experimento eram realizados de maneira muito informal. Essa informalidade gerava um ambiente que atraía artistas e público a vivenciar experimentos de criação desapegados e desafiantes às normas tradicionais. Os sentimentos ainda desconhecidos, as provocações inéditas e as experiências vividas persistiam no compromisso, cada vez mais intenso, daqueles artistas com seus desejos de liberdade artística e criação, assim como também com a força de realizar arte experimental. Sobretudo, o que estava em jogo era a *pensamentação*, ou seja, um modo de operar a elaboração criativa enquanto exercício de materialização das ideias no fazer. O compartilhamento público das criações artísticas se instituía não como fim, mas como espaço-laboratório para erigir gestos ousados de criação artística. O mote “o que fazer” era mais um pretexto do que um fim.

Outro artista que realizou práticas artísticas como exercício de pensamentação experimental foi John Cage. Por exemplo, quando Julian Beck e Judith Malina, diretores do Living Theatre, pediram para ele escrever um manifesto sobre música, para ser inserido em um livreto, Cage²³ elaborou a seguinte estrutura gráfico-verbal:



²³ CAGE, 2019, p. XII. Para Julian Beck e Judith Malina, diretores do Living Theatre, para que o usassem em um livreto de programação quando estavam apresentando no Cherry Lane Theatre Village, em Nova Iorque.

Cage manifesta uma música-arte que está desvinculada de processos racionalizantes que tendem à normatização e à repetição, demonstrando que compor, escutar e executar não são garantias de um acontecimento musical. Podemos inferir que o manifesto de Cage, escrito como uma resposta a um pedido, é uma elaboração gráfico-verbal que nos convida a vivenciar uma arte experimental que está aberta à imprevisibilidade do instante, ao silêncio e aos intervalos, em que nada do que é esperado, convencionado, normatizado, se realiza. O jogo entre a diagramação das palavras, figuras e ícones — aspas, colchete, letras — e o sentido do texto verbal é que garante que o manifesto se constitua e a linguagem se estabeleça. Ou seja, os recursos das artes gráfico-visuais — como a divisão entre os blocos de texto, o posicionamento deles de modo piramidal, o intervalo extenso, entre “instantânea” e “e imprevisível”, preenchido pelo branco da folha, as aspas que sugerem palavras repetidas — são elementos que materializam o pensamento ideia-música. Os intervalos, o ritmo, a composição, o movimento, a repetição, enfim, os modos gráficos-musicais elaborados por Cage constituem e materializam o manifesto-música. O texto-imagem é corpossonho, exercício de pensamentação experimental que constitui uma perspectiva de música-arte-mundo.

John Cage, em sua conferência *Música experimental*, de 1957/1958, publicada no livro *Silêncio* de 2019, constrói uma reflexão sobre a experimentação no campo artístico. No texto, ele tem como propósito refletir sobre música. Pode-se dizer que os artistas que se dedicam a essa linguagem são os leitores ideais, para os quais o discurso está endereçado. No entanto, o autor compõe e potencializa sua escrita utilizando-se de elementos musicais, visuais, plásticos, gráficos, literários. Elaborando suas ideias no entrelinguagens, assim como no manifesto supracitado. Para além das normatividades impostas, das categorias/disciplinas, dos limites oficializados-permitidos e em direção às multiplicidades de expressões artísticas, Cage configura uma escrita pensamentação, abrindo, esgarçando, ampliando os modos de experimentar arte-reflexão no mundo. E, sobretudo, convocando seu leitor ao movimento de sucumbir limites e existir em área de fronteira.

Um dos aspectos abordados por Cage²⁴ é que o reconhecimento de uma obra como “arte experimental”, muitas vezes, era — ainda é — utilizado como etiqueta para depreciar ou justificar a criação. Esse uso do termo desvela uma concepção que credita às “experiências” um específico tempo de existência: elas deveriam — devem — ser feitas antes das obras serem consideradas finalizadas, prontas, compartilháveis. Em contrapartida a essa perspectiva, John

²⁴ CAGE, 2019, p. 07.

Cage foi reconhecendo, ao longo de sua trajetória, que o caráter experimental se mantinha mesmo em obras não denominadas como “experimentais”. Isso acontecia pois, para ele, a experiência é um elemento inerente à obra de arte, e não está vinculada à presença e ausência do artista, e nem do espectador. As duas existências — de quem faz e quem frui — vivenciam modos de experiência: um artista “conhece sua obra como um lenhador conhece um caminho que já percorreu diversas vezes, enquanto o ouvinte [espectador] é confrontado pela mesma obra como alguém que se depara na floresta com uma planta que nunca viu antes.”²⁵

O *Concerto Misto* esgarça a compreensão sobre o experimental de Cage, radicalizando-a e ampliando-a, pois, sobretudo, se constituiu como espaço efêmero e movediço para experimentação de linguagem. “Qual a natureza de uma ação experimental?” — Cage²⁶ se/nos questiona e logo depois responde que “é simplesmente uma ação cujo resultado não se pode prever”. E para que a ação seja realizada com essa “meta” — não previsibilidade, estar em risco — é fundamental que o artista tenha decidido consigo mesmo que sua criação pode, deve e precisa encontrar um próprio rumo. Em lugar das obras, elaborações e produtos artísticos serem explorados para expressar sentimentos ou ideias de ordem, o que se cria não está subjugado e determinado por aquele que executa/faz. A ação experimental se constitui como uma prática de criação atrelada diretamente ao fazer, ao trabalho, ao agir, pois nada que se fizer dará ensejo a algo preconcebido.

E o público? Quem assistia? Eram os alunos da Fundação? Vinha gente de fora? Como, como funcionava isso?

Ione de Medeiros — Era muita gente. O *Concerto Misto* era esse lugar de muita experiência mesmo, qualquer um podia chegar lá e propor algo. A pessoa ia até lá e podia ler um poema, tocar uma música. Iam muitas pessoas — o engraçado é que as pessoas iam mesmo. Era tudo gratuito. E era um público comum. Tinha gente da escola, gente de fora... Porque todo mundo tinha relações com outras pessoas que não eram da Fundação de Educação Artística. A gente [Oficina Multimídia] já estava começando a trabalhar com o Rufo Herrera, então tinham pessoas de várias linguagens artísticas... E a própria Fundação tinha público para os eventos e atividade que ela fazia. As pessoas iam, ainda mais que era gratuito! A FEA sempre foi um centro artístico de referência, com muito público, e que atraía as pessoas... E o *Concerto Misto* chamava muito público porque era um evento muito irreverente.²⁷

A boa experiência da Oficina Multimídia



Projeto Musicanto vai apresentar no próximo sábado, dia 21, as 21 horas, no teatrinho do Museu de Arte da Pampulha, o grupo Oficina Multimídia, dirigido por Rufo Herrera. A entrada é franca e ônibus especiais partem da avenida Afonso Pena, a partir das 20 horas, em frente à Prefeitura. A passagem custa 30 cruzeiros e inclui transporte até o Museu e, terminado o espetáculo, retorno ao centro da cidade.

A Oficina Multimídia é essencialmente uma proposta de integração ao nível de linguagem experimental que, orientada desde

1978 pelo compositor Ruf Herrera, tenta desenvolver um trabalho de ampliação das possibilidades de expressão e novos conteúdos para a composição contemporânea, através de um grupo composto por jovens iniciados nas diversas áreas artísticas: Estevão, Ione, Vera, Conceição, Hermínio, Leonardo, Alexandrino e Edla.

Rufo Herrera é argentino radicado no Brasil desde 1963, com várias obras premiadas e cujo trabalho na música de vanguarda é hoje internacionalmente conhecido.

A Oficina Multimídia dividiu sua apresentação em dois atos: o primeiro, chamado de “Vivencial”, vai mostrar um trabalho vocal-instrumental sobre texto e poemas de Ferreira Gullar, envolvendo ator, vozes, flauta, oboé, bandoneón, piano preparado e percussão.

O segundo, denominado “Recreação”, vai apresentar um trabalho cênico-integrado sobre o 7o. poema da “Grande Fala do Índio Guarani”, de Afonso Romano de Sant’Anna, com instrumento ideofônicos, vozes, expressão corporal, cenografia e, se possível, participação do público.

²⁵ *Idem.*

²⁶ CAGE, 2019, p. 69.

²⁷ Em entrevista concedida por Ione de Medeiros, via Zoom, no dia 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso em: 22 out. 2022.

Movidos por tamanha potência, esse foi o ambiente gênese do Museu de Arte Viva — MAAV —, outro evento intempestivo derivado do Concerto Misto, “transgressão assumida”²⁸, que aconteceu em três edições, também na Fundação de Educação Artística nos anos 1980. O MAAV, museu criado pelo Mandioca com Rim, acontecia por meio da ocupação de todos os espaços da FEA, que, naquela época, funcionava num casarão antigo.²⁹ Em uma das edições, por exemplo, a cozinha foi transformada em biblioteca — os móveis, utensílios e eletrodomésticos serviam de estante para livros, assim como o forno, as prateleiras, a pia, a geladeira, o congelador... O ambiente tinha sido criado a fim de que o público ficasse acomodado, para ler ou para conversar. Em outro espaço da FEA, uma das salas de aula, eles instalaram um escritório, como uma repartição pública, com mesas, telefones, máquinas de escrever. E, assim, cada ambiente da Fundação era modificado, de acordo com a criação que fosse ser instalada. O critério para essa ocupação tinha, principalmente, foco nessa experimentação artística indisciplinada — que já estava sendo experimentada no Concerto Misto —, visando ao uso dos espaços de forma a deslocar e subverter o modo como eram utilizados no dia a dia da instituição.

Ione de Medeiros³⁰ conta que Paulo Santos uma vez chegou para ela e Estevão e disse: “Ô, gente! Vamos fazer um Museu na Fundação?”. Medeiros respondeu imediatamente negando a proposta: “Ah não, gente, Museu? Muito convencional... Museu? Essa coisa meio morta...”. Eles continuaram a conversar sobre a ideia e, depois de um curto tempo, elaboraram juntos que poderia ser interessante fazer um museu, mas de arte “viva”! Nas palavras da artista, “o que já é uma contradição, né? O Estevão, então, nomeou com a sigla, abreviação, ‘MAAV’, uma mescla entre Museu de Arte Viva e ave. Por isso, dois ‘as’. ‘Museu’, algo que tem a função, tradicionalmente, de arquivo, algo finito, com ‘ave’, um animal volátil, símbolo de liberdade.”³¹ A partir desse relato podemos reconhecer que, pela denominação e por essas características até aqui apresentadas, o Mandioca com Rim e suas criações estabeleciam uma mentalidade coletiva, compartilhada em arte experimental, como um intento de constituir, podemos dizer, corpos-sonhos, na Belo Horizonte da década de 1980.

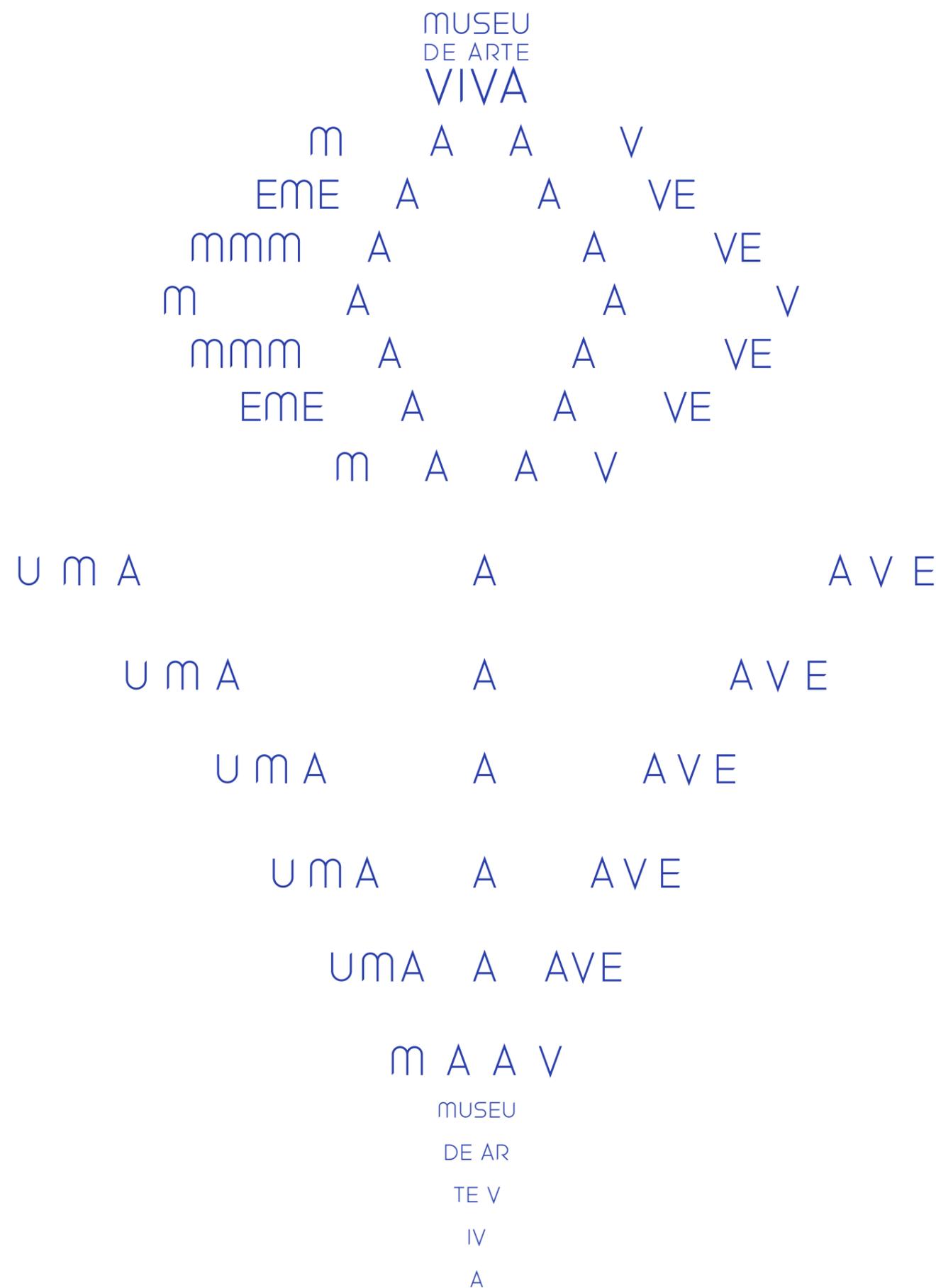
Primeiro, logo por princípio, o nome do acontecimento, Museu de Arte Viva, trazia consigo

²⁸ MEDEIROS, 2019, p. 03.

²⁹ Nesse momento a FEA funcionava no mesmo endereço atual — Rua Gonçalves Dias, nº 320, bairro Funcionários, Belo Horizonte —, porém, num casarão antigo, não tendo sido ainda construído o prédio sede da escola.

³⁰ Em entrevista concedida por Ione de Medeiros, via Zoom, no dia 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso em: 22 out. 2022.

³¹ *Idem*.



um subversão irônica que expunha o tédio e a ausência de vivacidade das instituições culturais que arquivam e guardam obras artísticas. Ou seja, eles expunham a compreensão que define museu como uma instituição que guarda objetos antigos, velhos, que não são mais utilizados e não têm mais valor de uso. Por isso, o Mandioca com Rim propunha a criação de um museu que se dedicaria a expor arte viva, sinônimo de conexão com o contexto sócio-político da época, com a produção experimental que, como meta, deseja ampliar e aprofundar as possibilidades de criação, expressão e elaboração artística. Além disso, o MAAV não era divulgado. Não se preocupavam em produzir um material gráfico, nem textos explicativos, programas, sinopses e nenhum registro, foto, vídeo — nada. As edições aconteciam apenas uma vez, em qualquer dia da semana, e nunca mais se repetiam.

As proposições compartilhadas no *MAAV* eram diversas e miravam o estímulo à criação de arte experimental, livre de possíveis normatividades e limites impostos às linguagens e, sobretudo, instituindo um fazer artístico que instaurava relações inaugurais entre as pessoas, os objetos e os ambientes, de modo a subverter seus usos utilitários no cotidiano. Ao realizar essa operação subversiva, esse museu de arte viva denunciava, implicitamente, a paralisia e imobilidade das instituições culturais, cuja responsabilidade e função social é arquivar, catalogar, preservar e expor objetos antigos, que perderam seu valor de uso no cotidiano. Ao mesmo tempo, estruturava-se a partir da ideia de esvaziar, subverter e ressignificar os modos utilitários de relação cotidiana constituídos entre as pessoas, os objetos e os espaços. Ou seja, se por um lado criticavam o caráter “morto” dos museus de objetos sem utilidade, propunham, justamente, por outro lado, deslocar as relações utilitárias do cotidiano, por meio de uma ocupação museológica e expositiva pulsante, viva, que, sobretudo, experimentava estabelecer relações antiutilitaristas entre pessoas-pessoas, objetos-artes, pessoas-objetos, artes-espaços, objetos-objetos, espaços-pessoas, artes-artes, objetos-espaços, espaços-espaços, artes-pessoas. Dois acontecimentos exemplares para reconhecermos esse deslocamento utilitarista inter-relacional foram realizados conforme trecho descritivo a seguir.

Em uma das salas de aula da Fundação de Educação Artística, os artistas instalaram um escritório, como uma repartição pública, com mesas, telefones, máquinas de escrever, pastas de arquivo, “papelada”, processos em cima das mesas, cadeiras giratórias, enfim, móveis, objetos e materiais que estabeleciam uma típica sala de um escritório de uma instituição burocrática. Em um dado momento do evento, os artistas-funcionários da repartição começaram a anunciar que senhas iriam ser distribuídas ao público e que estas davam direito às pessoas de ganharem uma dose de uma bebida alcóolica. Para isso, os procedimentos eram muito, muito simples. Os interessados tinham que se dirigir ao segundo andar, na sala da repartição, para pegar a

senha. Ao chegar no setor de distribuição de senhas, um processo se instalava e o acesso só se efetivava caso algumas etapas fossem cumpridas: primeiro, cada pessoa tinha que entregar seus documentos pessoais, como identidade e CPF, para o preenchimento de um cadastro. Logo após essa fase, uma a uma tinha que responder um questionário, como de um recenseamento demográfico, porém composto de perguntas absurdas.

Cada etapa desse processo durava muito tempo. Em referência a experiências cotidianas de qualquer cidadão que se atreve a reivindicar seus direitos e/ou restituir algum dano infringido por uma grande empresa privada e/ou pública — fornecedoras de energia, água, telefonia, plano de saúde, entre outras—, os artistas-atendentes do setor demoravam a processar as informações, ficavam conversando aleatoriamente ao telefone, respondendo palavras cruzadas, criavam dificuldades e problemas com os documentos e as respostas apresentadas, discutiam entre si, gritavam, brigavam. Enfim, o serviço de atendimento era interrompido por quaisquer motivos e o acesso à senha/bebida alcóolica tornava-se uma saga-desafio. O público, curiosamente, não desistia e ficava esperando para retirar a senha e conseguir a dose de bebida a que tinham direito. Mais surpreendente ainda era o tamanho da fila de espera para ser atendido! Uma subversão do cotidiano, apropriação corpossonho de processos e acontecimentos muito comuns às pessoas que vivem em nosso país. A burocracia nessa imagem-acontecimento era o motor para a cena, e ao mesmo tempo o uso da ironia gerava uma situação-problema, tornando-se ponto fulcral para que a relação entre ação cênica e público se estabelecesse.

Outra situação-obra museográfica do MAAV que também partia dessa ideia de instaurar uma confusão e filas enormes foi quando o Mandioca com Rim resolveu interditar um dos dois banheiros do casarão da Fundação. O público bebia bastante cerveja durante o evento e o Mandioca com Rim, provocativamente, entupiu o vaso do segundo andar. Nesse caso, a ação artística foi realizada mais como uma intervenção, a fim de instaurar uma situação-problema que suscitava e promovia um desvio do cotidiano, acabando por instituir uma experiência coletiva compartilhada. A confusão gerada por haver apenas um banheiro disponível para o público tornou-se o mote para que um dos artistas assumisse a função de bombeiro e tomasse atitude para resolver a situação. A pensamentação dos artistas se cumpria ao deixarem o problema, vaso entupido e fila enorme no outro banheiro, cada vez mais evidente, promovendo e incentivando ainda mais o alvoroço diante dele. A tensão gerada pela somatória de acontecimentos e ações — vaso entupido, fila enorme na porta do outro banheiro e formas de solucionar — promovia a expressão cênico-artística. Pensamentação, arte viva exposta no MAAV, ideias posta no espaço que compunham imagens incapturáveis que tinham compromisso com o livre experimentar e que ansiavam por extrapolar o íntimo-privado a fim de tornarem-no íntimos-compartilhados,

corpossonhos efêmeros e movediços.

A partir da transmutação de experiências íntimas-privadas em experiências íntimas-compartilhadas, podemos reconhecer a memória, a burocracia, a não funcionalidade de objetos do dia a dia, a ironia e o sarcasmo como matérias-primas das ações cênicas corpossonhadas pelo Mandioca com Rim. O coletivo materializava corpossonhos apostando na comunicação e relação com o público por meio de ações cênicas e circunstâncias baseadas por vivências corriqueiras, banais e comuns ao cotidiano das pessoas, em contexto brasileiro, urbano daquele momento. Assim como a matéria prima das propostas artísticas do Mandioca como Rim eram as experiências e vivências cotidianas, Sidarta Ribeiro diz que uma característica inerente ao sonho é que “para sonhar com emoções tão fortes é preciso vivê-las na vigília. A matéria do sonho são as memórias, ninguém sonha sem ter vivido.”³² Portanto, a reativação de memórias está na raiz das funções cognitivas do sono e do sonhos, porém, como terreno do onírico, a intrusão de elementos ilógicos, as associações imprevistas, os surpreendentes e inesperados deslocamentos, a subjetividade composta por elementos, objetos, lugares e a fragmentação fazem com que a memória não baste para “para explicar a complexidade simbólica que caracteriza a ‘narrativa’ onírica”. Ribeiro destaca que “os sonhos variam em intensidade, indo de impressões confusas e débeis até intrincadas epopeias de imagens vívidas e reviravoltas surpreendentes. Elas podem ser plenamente agradáveis ou desagradáveis, mas em geral são caracterizados por uma mistura de emoções.”³³

Ione de Medeiros — a gente ocupava todos os cômodos da fundação e transformava todos [...], nada se repetia, então, por exemplo, quando uma ação se iniciava, as outras também! O público tinha que escolher qual ele gostaria de participar e, fatalmente, ele perderia alguma coisa. Como na vida, né? Ninguém consegue acompanhar tudo, se você está na avenida Afonso Pena, você não verá o que está ocorrendo na avenida do Contorno. E nós, do Mandioca com Rim, queríamos isso mesmo, que o público se dividisse. E cada ação tinha um tempo de duração específico, que acontecia apenas na edição corrente e não, nada, se repetia.³⁴

³² RIBEIRO, 2019, p. 16.

³³ *Idem.*

³⁴ Trecho da entrevista realizada com Ione de Medeiros, via Zoom, no dia 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJMOLI>. Acesso em: 22 out. 2022.

Segundo Ione³⁵, a ideia era traduzir a simultaneidade de ações, movimentos e acontecimentos das ruas de uma cidade e, também, da própria modernidade, que gera e impõe cotidianamente a sensação de que sempre se está perdendo alguma coisa. Essa forma de acontecimento acabava por criar um ambiente de alvoroço e excitação, porque alguns que tinham experimentado determinadas instalações cênicas e acontecimentos contavam para os outros que as tinham perdido. Outras ações eram compartimentadas, “começavam num espaço e terminavam em outro, promovendo leituras diferenciadas para quem assistia apenas uma das partes.”³⁶

Essas cenas fragmentadas, acontecimentos-instalações cênicas em ocupação na FEA, tinham duração variável e, por assim serem, instituíam um curso de sonho imprevisível, de lógica própria, fluida, errática, que impunham descontinuidade, fragmentação, cortes abruptos, surpreendentes, irrepitíveis. As elaborações corpossonhos do MAAV em seu complexo de existir estabeleciam um encadeamento entrecortado dos símbolos determinado por “um tempo caracterizado por lapsos, fragmentações, condensações, deslocamentos, gerando camadas de significado múltiplas e até mesmo díspares.”³⁷ O evento, não por acaso, foi denominado MAAV, como dito anteriormente, em associação direta a uma ave, em consonância à sonoridade promovida pela duplicação de “As”. E, também,

em referência ao animal,

AVE

QUE

VOA,

ALÇA,

PEQUENOS E

GRANDES

deslocamentos,

potência de movimento dinâmico que permite o pouso em diversos e diferentes lugares.

³⁵ MEDEIROS, 2019, p. 04.

³⁶ *Idem.*

³⁷ RIBEIRO, 2019, p. 14.

MUSEU DE ARTE VIVA, MAAV,
Uma Ave.

Uma ave,
que, com sua
aérea mobilidade, confrontava e mirava a fixidez da história cronológica e oficial, contada pelos museus e instituições formais.

Uma ave
que se compunha e
decompunha em cada uma das três edições, demonstrando a transitoriedade transformacional da ação artística experimental, livre de preocupações com as críticas e com a reação da plateia.

Uma ave
como metáfora paradoxal que se
apropria dos significados funcionais, imóveis e utilitários das instituições culturais para indagar uma perspectiva deformada da história que, segundo Ione de Medeiros³⁸, camuflava e cristalizava uma noção de passado como tempo ideal, irretocável, retirando dele sua capacidade reflexiva e questionadora diante das problemáticas político-sociais. Nas palavras da artista,

curiosamente fomos estimulados pelas camas de casal da realeza, presentes nos Museus Históricos. “São sempre tão limpinhas!... Tão esticadinhas...!” No entanto, pensávamos em tudo o que teria passado nessas camas entre casais e amantes daquela época!!!! Com o MAAV, queríamos romper com esses equívocos ético-morais e dar espaço para um museu conectado com uma arte viva, dialogando com o público no presente, de forma direta e participativa.

Assim, o MAAV apresentava-se como um museu corpossohado, com uma distinta e indisciplinada configuração, na qual o espaço, a temática e as formas de compartilhamento não se fixavam e a ênfase era dada à livre experimentação e manifestação artística. Nesse sentido, de modo efêmero e temporário, as circunstâncias engendradas pelo Mandioca com Rim materializavam outras formas de serestar no mundo, a começar pela organização espacial da Fundação de Educação Artística. Nos dias de Museu a escola era completamente ocupada e interferida pelas criações artísticas. Estevão Machado declarou que os artistas participantes ocupavam todos os espaços e cantinhos da escola. Nas palavras dele: “em uma das edições

eu realizei uma instalação artística que ficava embaixo da escada. Ela era composta apenas de uma televisão passando imagens abstratas e um balão preso à sua frente. Era como se ele, o balão, estivesse assistindo o que era televisionado.”³⁹ Para além dessa forma de ocupar os espaços da FEA, as ações cênicas efetivavam um acontecimento por meio do deslocamento, da experimentação de outros modos de se relacionar e vivenciar situações/circunstâncias reconhecíveis, cotidianas.

O público e os artistas experimentavam as propostas do MAAV em modo de confrontação: eram impelidos ao contato com memórias comuns e com moldes normativos/burocráticos da sociedade contemporânea, e, ao mesmo tempo, convocados ao deslocamento/recriação/reação de protocolos recomendados, conformados, estabelecidos. Um dos exemplos dessa confrontação é uma das propostas que foi realizada e concebida por Estevão Machado, intitulada por ele como A influência da menstruação das baleias no Mar Vermelho. A ação era uma conferência em que ele, o palestrante, ficava atrás de uma mesa dissertando ao público qual era a influência das baleias na constituição do Mar Vermelho. Nas palavras do artista, “a ação era assim, simples, eu ficava atrás de uma mesa, atrás de mim uma bandeira do Brasil, copos de vodka, o tempo todo eu bebia e falava sobre a influência da menstruação das baleias no Mar Vermelho, eu ficava no corredor, as pessoas passavam e participavam.”⁴⁰

À medida que Ione de Medeiros, Estevão Machado e Paulo Santos me contavam sobre as ações artísticas do Mandioca com Rim, fui compondo, também, de modo imaginativo, um caleidoscópio sensorial de imagens corpossohados capazes de ampliar os limites das modalidades de sentido. Estas acabaram fazendo fulgurar, em mim, diversas imagens, memórias e fantasias. De alguma forma, esses corpossohados que foram surgindo durante a conversa com a artista me sugeriram e permitiram materializar esses modos deslocados, fronteiros de serestar arte e de pensamentação experimental do mundo.

Mônica Ribeiro⁴¹, ao refletir sobre os processos de criação do GOM, afirma que o trabalho experimental orientado por Ione de Medeiros “parte mais do saber por onde não caminhar do que pela definição de um mapa de procedimentos pré-fixado”. O não saber, o arriscar-se ao desconhecido e o experimentar deslocamentos de moldes cotidianos exigem que os modos de criar arte surjam durante o processo de criação. Ou seja, Medeiros delineia sua trajetória de criação enquanto a está percorrendo — nada é pré-estabelecido.

³⁹ Em entrevista realizada via Zoom, dia 26 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/bdbD3CnYOU8>. Acesso em: 2 de nov. de 2022.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ RIBEIRO, 2012, p. 92.

³⁸ MEDEIROS, 2019, p. 02-03.



Foto da ação *Palestra sobre a menstruação das Baleias*, de Estevão Machado - MAAV

O diálogo que Medeiros tem com o desconhecido tem fôlego suficiente para romper esquemas consolidados anteriormente para arriscar-se em terrenos ainda não visitados e, por isso, a diretora estabelece, sobretudo, o “erro” como princípio. Ione de Medeiros reconhece, como inerente à criação, a possibilidade/necessidade de não acertar sempre. Para ela⁴², é o desconhecido, intrínseco ao caos de um processo criativo, que a mobiliza. O mistério presente no não saber para ela é assustador e convidativo, porque representa o momento em que ainda não se vislumbra, dentro da aparente desorganização, “a obra, que se vai destacando aos poucos e se configurando em linguagem”⁴³. Portanto, para ela, é nesse ponto que o artista-criador “tem que respeitar esse ritmo e não ter pressa de ‘sair do escuro’”⁴⁴.

A diretora, ao longo dessas quatro décadas de trabalho e pesquisa, tem usado o termo “certezas provisórias” que, segundo ela, sintetiza e reflete muito de suas vivências e processos de criação artística. Certezas provisórias é uma ideia paradoxo, pois define-se como “uma certeza continuamente sujeita a dúvidas, gerando mudanças que às vezes vêm do acaso”⁴⁵. É essa instabilidade, gerada pelo “certo duvidoso”, que ao ser incorporada aos processos de criação impulsiona e gera transformações, destitui rótulos, contribui para o respeito aos ciclos criativos. Por meio das certezas provisórias, nas palavras de Medeiros⁴⁶, “tomamos consciência do ‘sagrado benefício da dúvida’ e de que as ideias surgem do inconsciente, ao acaso, e escapam de nosso controle”.

⁴² MEDEIROS, 2007, p. 28-29.

⁴³ MEDEIROS, 2007, p. 28-29.

⁴⁴ MEDEIROS, 2007, p. 28-29.

⁴⁵ MEDEIROS, 2018a.

⁴⁶ Ídem.

CORPOSSONHO
existir como
RISCO

serestar
FRONTEIRA

As ações cênicas, efêmeras, aconteciam uma única vez. Eram composições que se constituíam como realidadesficção, corpossonhos que emergiam de um contexto e que em resposta-reativa a ele o modificavam desencadeando, desatando automatismos, “inaugurando a possibilidade de encadear outros modos. Em uma prática de desengajamentos, improváveis, que agem como gatilhos”⁴⁷. O MAAV se dava na Fundação de Educação Artística, que desde 1963 vinha se consolidando como um espaço voltado para o ensino de música e baseado na “liberdade, flexibilidade e amplitude”⁴⁸. A FEA era uma alternativa ao ensino conservador existente no meio musical mineiro, onde buscava-se o experimental, também, nos processos didáticos-pedagógicos, desenvolvendo-se, assim, um ensino mais livre. “A partir de 1970, a Fundação e o Festival de Inverno deram uma guinada em direção à vanguarda, integrando um importante movimento de renovação e circulação da música erudita de vanguarda na América Latina.”⁴⁹

Nesse contexto de criação e experimentação pungente é que surge a pensamentação multimeios de Medeiros e do GOM. As realidadesficções corpossonhadas e expostas no MAAV, citadas até aqui, constituem-se como potências cênicas ficcionais que fornecem “uma consistência a uma infraestrutura, a uma arquitetura, que condiciona e faz surgir certo modo de aparência”⁵⁰. Se as grandes instituições comerciais e públicas relacionam-se com seu público a partir de um processo extremamente burocrático, que mais entrava os processos do que os resolve, que mais distanciam os sujeitos do que os aproxima, que mais ignora do que acolhe as pessoas, o modo de colocar essa engrenagem em exposição, encontrado pelos integrantes do Mandioca com Rim, foi agir em cena junto ao público, não como representação de uma realidade, mas como o desenvolvimento de uma trama-imagem, um tecido, colocando todos presentes em experiência corpossonho, construindo uma relação social entre os participantes que convoca e os impele a agir, criar e intervir.

Rancière diz que, efetivamente, o que ele tenta fazer, ao refletir e pensar sobre os limites do ficcional, é “escapar das problemáticas nas quais a ficção é pensada como o imaginário, em oposição ao real, e também daquelas nas quais a questão da ficção é associada à questão do relativismo, do questionamento da verdade objetiva”⁵¹. Assim, em consonância às ideias de Rancière, percebemos o trabalho dos corpossonhos, as produções artísticas de Medeiros

e do Mandioca com Rim não como oposições à realidade, e não como devaneios originados por uma imaginação aleatória — são trabalhos de corpossonhos, realidadesficção, e operam o real. Por isso é fundamental para esta tese referir aos corpossonhos como realidadesficção, pois elaborar essa nomenclatura e colocá-la em uso é ratificar que “há ficção em qualquer lugar onde identificamos situações, os atores dessas situações, acontecimentos, vínculos entre os acontecimentos e a modalidade desses vínculos entre esses acontecimentos.”⁵² E, nesse sentido, propomos corpossonhos-realidadesficção como dois termos-conceitos que nomeiam nossas percepções e experiências no mundo, derrubando a hierarquia dicotômica que compartimenta nossas vivências e as relações que estabelecemos em vida.

Outras elaborações corpossonhadas no MAAV partiam de situações corriqueiras desmanteladas por algum elemento, muitas vezes, também corriqueiro, cotidiano, como: a inauguração solene e formal de um canteiro de couve; uma chamada nominal de pessoas cujos nomes são raros e, com ciência prévia, não estão no local onde se realiza o chamamento; e o desmonte do mito da força e virilidade masculina pelo protagonismo cênico de um Super-Homem fracassado e frágil. Todas essas criações também demonstram seu potencial de produção de dissensos, de construção de realidades e de enfretamento à ideia dominante que diz: “essa é a realidade e ela é incontornável.”⁵³ Conversei com os três integrantes do Mandioca com Rim e eles me contaram um pouco sobre outras ações que, juntos, efetivaram na Fundação de Educação Artística dos anos 1980.



Foto Teatro Heloísa Guimarães — FEA

⁴⁷ CALDERÓN, 2021, p. 35.

⁴⁸ Extraído do texto de apresentação da escola. Disponível em: <https://feabh.org.br/>. Acesso em: 24 dez. 2022.

⁴⁹ KAMINSKI, 2016, p. 332.

⁵⁰ CALDERÓN, 2021, p. 35.

⁵¹ RANCIÈRE, 2021, p. 61.

⁵² *Idem.*

⁵³ RANCIÈRE, 2021, p. 66.

A INAUGURAÇÃO

Ione de Medeiros — Em uma das edições, nós inauguramos uma “praça”, na verdade, um canteiro de couve, com chafariz e tudo! O chafariz era uma mangueira e, de repente, no meio do evento de inauguração, a mangueira dá um banho em todo mundo que lá estava e participava. A Berenice vestia longo para fazer essa inauguração; o Estevão lia um discurso. Eu me lembro que antes de tudo começar ele me disse, com todo cuidado: “Ione, eu vou fazer esse discurso, mas tem tanto tempo que não leio o texto, não sei como vai sair”. Eu respondi a ele: “E é por isso, exatamente por isso, que você vai ler, porque você não está sabendo e tem muito tempo que você não lê. Você é a pessoa mais indicada para ler!”. Você sabe disso, Fabrício. A gente no Multimídia ensaia demais. Mas ali era o anti-ensaio. A gente combinava os acontecimentos muitas vezes um pouco antes deles acontecerem. E a ideia era essa mesmo, um desafio.⁵⁴

Estevão Machado, retomou o mesmo acontecimento da seguinte forma:

Estevão Machado — Lembro-me em uma das edições que fizemos uma fonte, essa instalação ficou até mais tempo na FEA. Ela foi feita de uns carrinhos de mão e uma mangueira, era uma instalação mesmo que ficava em frente ao teatrinho da Fundação.⁵⁵

Já em outro documento, Ione de Medeiros narrou essa inauguração da seguinte maneira:

Ione de Medeiros — Em outro espaço, a diretora da FEA, Berenice Menegale, vestida com um longo de veludo preto, inaugurava uma “praça”, ou melhor, um canteiro de couves que ficava no pátio interno da Fundação. Nesse canteiro havia um pé de lírios brancos cujas folhas eram utilizadas por alguns para fazer chá alucinógeno. “O chafariz” da “praça” era feito com uma mangueira velha colocada no telhado do teatro que ficava ao lado do canteiro de couves. De repente, no meio da inauguração da “praça”, o chafariz começava a jorrar água no público num inesperado banho coletivo.⁵⁶

E por fim, Paulo Santos, narrou a inauguração da fonte assim:

Paulo Santos — O Marco Antônio Guimarães [músico, criador do UAKTI, na época, professor da FEA] construiu um teatro para 70 pessoas, no fundo do casarão onde funcionava a Fundação. E nós falamos assim, temos que fazer uma inauguração desse teatro. Para essa ocasião, a gente criou um monumento, que era meio entulho da obra do próprio teatro. Porque tinha sobrado muito entulho, pedaço de escada, carrinho de mão, fios, pá... esses materiais. Montamos uma fonte, com uma mangueira saindo do meio da escultura.⁵⁷

⁵⁴ Trecho da entrevista realizada com Ione de Medeiros, via Zoom, no dia 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso em: 22 out. 2022.

⁵⁵ Trecho da entrevista realizada com Estevão Machado, via Zoom, no dia 26 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/bdbD3CnYOU8>. Acesso em: 22 out. 2022.

⁵⁶ MEDEIROS, 2009, p. 03.

⁵⁷ Trecho da entrevista realizada com Paulo Santos, via Zoom, no dia 09 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/iez6XsHtmOY>. Acesso em: 22 jan. 2022.

A CHAMADA

Em entrevista, via Zoom, Ione de Medeiros contou:

Ione de Medeiros — Outra vez, o Estevão. Essa eu acho muito boa e ele fazia muito bem! Ele embarcava nas ideias, isso era muito bom.... Ele levou um catálogo telefônico embrulhado, num papel. Ele entrava, sentava numa cadeira, assim, num canto. Nem era no meio do espaço! E começava a desembulhar o catálogo, tirando o papel. Depois disso, ele abria o catálogo, em qualquer página, e começa a falar o nome de pessoas. Eu, na época, falei para ele chamar os nomes com a letra “w”, “z”... mais pro final do catálogo. Eu disse: “abusa das letras ‘z’, ‘y’, ‘w’... Essas letras que não têm tantas pessoas com nomes iniciados com elas!”. Então ele falava o nome das pessoas, como numa chamada, e olhava pra plateia, já sabendo que elas não estavam ali. Mas o jogo era ele olhar pra plateia, como se fosse possível que alguma daquelas pessoas estivessem ali. Então, ele dizia: “Fulano, fulano, fulano...”. E olhava para ver se algum deles estava ali. Era só isso que ele fazia.⁵⁸

Já em outro momento, Ione de Medeiros narrou assim:

Ione de Medeiros — Outra performance inusitada era quando Estevão Machado, o artista plástico do Mandioca com Rim, entrava no palco com um embrulho, puxava uma cadeira e se assentava sem falar nada. Então ele desembulhava o volume, um

⁵⁸ Trecho da entrevista realizada com Ione de Medeiros, via *zoom*, no dia 01 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso dia 22 de out. de 2022.

catálogo telefônico — ferramenta muito útil naquela época! Em seguida Estevão abria aleatoriamente uma página do catálogo na seção da lista de assinantes e fazia um tipo de chamada para o público presente, lendo em voz alta os nomes e sobrenomes que constavam na lista, como se alguma das pessoas citadas pudessem estar ali na hora, o que evidentemente não acontecia. Depois de uma leitura de uns 20 nomes, ele se levantava e saía do palco. Era apenas isto!⁵⁹

O SUPER-HOMEM

Ione de Medeiros narrou assim:

Ione de Medeiros — Uma ação cênica, que também era muito boa, foi nossa versão do Super-Homem. Quem representava o Super-Homem era um artista muito magrinho. Ele vestiu uma roupa de Super-Homem, essas fantasias de malha, muito justas, que acabou por concretizar, na verdade, um anti-Super-Homem. E a ideia era assim: quantos orgasmos ele conseguia ter? O símbolo dos orgasmos era o balão, que ele ia enchendo, enchendo... No meio dessa ação, vinha uma bailarina fumando e dançando, se aproximava dele e ele permanecia enchendo o balão. Como se ele estivesse alcançando o orgasmo, né? Ela chegava perto dele e pum! Estourava o balão. Era uma brincadeira, em alusão à ereção e ao orgasmo do homem. Todo mundo ia acompanhando essa ação e gritava, gritava, gritava. Aí, ele começava de novo, era como uma gincana! Nós combinamos que, quando chegasse na quinta vez, ele não ia mais conseguir encher o balão, como se tivesse brochado. Foi o que combinamos. Eu disse: “olha, você vai até a quinta vez”.

⁵⁹ MEDEIROS, 2019, p. 08.

Porém, quando chegou na quarta, ele não encheu mais o balão, antecipou a brochada. E o acontecimento causou um susto! Uma expectativa. Porque esperávamos ele encher o balão, e ele não enchia. Nós ficávamos apreensivos esperando e vendo ele encher. Pensa, pareceu até que a gente tinha ensaiado muito. Porque ficamos tão surpresos dele ter errado na quarta que a gente ficou olhando para ele: “assim, isso tá errado, né?”. O que foi mais engraçado é que ele ficou desesperado e, na cena, o Super-Homem, quando brochasse, deveria ter um ataque histérico. E toda essa tensão foi ideal para instalar a atmosfera necessária para o ataque. Ele, então, se jogou no chão. Rolava pra um lado e pro outro, chorava. E nós o pegávamos no colo e levávamos ele pra outro lugar da FEA. Nessa frustração, o Super-Homem, em outro espaço, ia para seu banquete, sentava em uma mesa, com um peixe servido e uma garrafa de vinho! Ele não conseguia comer e beber de tanto desânimo. Era a demonstração da frustração do macho que tinha brochado. O Super-Homem deveria trazer uma imagem de Deus, né?! Porém, o Super-Homem do Mandioca com Rim não tinha nada disso, era um homem falido, frustrado, frágil.⁶⁰

Em outro documento, Ione de Medeiros narrou da seguinte maneira a ação:

Ione de Medeiros — Havia por exemplo a cena de um ator extremamente magro, vestido como Super-Homem, que supostamente brochava na sua relação com uma bailarina. A imagem da sua ereção sexual era representada por um balão que ele ia soprando e enchendo até o limite, ao mesmo tempo em que a bailarina fumava, suspirava e gemia enquanto dançava, numa provocação explícita ao Super-Homem. Um conjunto musical de câmara,

composto por atrizes e atores vestidos com roupas femininas, tocava ao vivo um piano preparado, um violoncelo e instrumentos não convencionais, acompanhando a voz de uma soprano. Quando o balão estava cheio, a bailarina estourava-o com a brasa de seu cigarro. Nesse momento soltávamos gritinhos histéricos representando o clímax sexual. O Super-Homem, que deveria conseguir encher seis balões, quando chegava no sexto não conseguia enchê-lo por completo, deixando-o minguar como um pênis que brochou. A cena terminava com o ator segurando o balão-pênis murcho com a ponta dos dedos e exibindo-o ao público. O Super-Homem saía do teatro carregado pelos músicos chorando, desmoralizado, em total desespero. Em outro espaço ele era visto assentado à mesa diante de um peixe assado e uma garrafa de vinho, chorando enquanto ouvia um tango sem tocar na comida. O público o consolava. Alguns até o tiravam para dançar, mas ele se mantinha irredutível na sua tristeza e decepção.⁶¹

É muito importante para esta constelação o registro múltiplo de versões sobre as ações realizadas no evento, pois isso evidencia o corpossonho como registro vivo, mutável, coletivo e individual, uma trajetória específica orientada e desorientada pela bússola do desejo. Podemos reconhecer que cada ação e relato dela é um “ensaio em si mesmo, uma possibilidade de representações que podem fracassar na primeira imagem, tropeçar na primeira cena, ou seguir em fabricação dinâmica até formar uma catedral de significados, com imensa liberdade de variações.”⁶² Esses corpossonhos se estabelecem como não narrativas ou, melhor, como antinarrativa, por rejeitarem a pretensa linearidade, uniformidade e fluidez características e impregnadas no convencional e normativo modo de se contar histórias. Corpossonhar sob a perspectiva das instalações cênicas do Mandioca com Rim é construído de suspensões interrompidas que tecem uma trama enredada por, a partir, entre e sobre os corpos.

⁶⁰ Trecho da entrevista realizada com Ione de Medeiros, via Zoom, no dia 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso em: 22 out. 2022.

⁶¹ MEDEIROS, 2009, p. 02.

⁶² RIBEIRO, 2019, p. 268.

Ione de Medeiros, ao descrever o Super-Homem que integrava a ação, o definiu como “Anti-Super-Homem”. O prefixo “anti” é usado, convencionalmente, para significar oposição “a”, ou seja, ser “anti a” é ser “contrário a”, é constituir-se em negação. Porém, o “anti” de Ione de Medeiros é rejeição propositiva. A artista expõe sua rejeição, sua posição oposta ao super-herói norte-americano e aos signos que historicamente ele referencia, compartilhando uma proposição inventiva e ressignificadora, com forte potencial crítico. Sob a perspectiva de Ione de Medeiros, serestar “anti” torna-se rejeição propositiva para destituir do Super-Homem sua virilidade fálica, símbolo convencionado e certificador do masculino em nossa sociedade. Serestar “anti” torna-se rejeição propositiva para destituir o caráter formal, sério, que, convencionalmente, uma inauguração de uma obra pública tem. Serestar “anti” torna-se força de invenção ao se apropriar de elementos cotidianos e de significados normativos para, a partir/com eles, instituir uma não lógica. Ou melhor, uma lógica outra, própria, especulativa, despegada do funcionamento das engrenagens sociais do cotidiano. Se para ler o discurso do evento de inauguração a pessoa mais indicada é aquela que não está preparada, o antiensaio, a antipreparação, o anticontrôle é assumido como forma de criação, como elemento constituinte de uma linguagem que se constrói no átimo do acontecimento cênico.

A criação, o planejamento e a estruturação do acontecimento cênico são, usualmente, princípios estabelecidos num processo artístico, a fim de elaborar uma obra/produto de arte a ser compartilhado com um público. Porém, a ação cênico-experimental do Museu de Arte Viva exigia que os artistas envolvidos realizassem pensamentação, exercício de ordenar, estruturar, refletir e se conscientizar, muitas vezes no momento mesmo em que se cria, realiza, constrói e compartilha a obra artística. A liberdade para criar e a abertura para qualquer um compartilhar o que quisesse impulsionavam o desejo de participação e, sobretudo, de experimentação das mais diversas formas de serestar no mundo possíveis. Paulo Santos declarou que⁶³ “vinham pessoas de vários lugares, não eram apenas pessoas da fundação, e todos chegavam com muita vontade de experimentar as mais diversas linguagens das mais diversas formas”. Para tanto, as estruturas cênicas conformavam imagens que, para além do visual, tinham consistência sonora, ambiência tátil, atmosfera olfativa, espaço aromático, conhecimento saborizado, uma vida própria. A linguagem experimental proporcionava um modo de potencializar a liberdade de criação, em meio àquele espaço efervescente. O importante, naquele momento, era a concretização, mesmo que efêmera, das ideias, dos desejos e dos impulsos íntimos daqueles artistas. Ainda em conversa

⁶³ Entrevista realizada com Paulo Santos, via Zoom, no dia 9 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://youtu.be/iez6XsHtmOY>. Acesso em: 12 jan. 2023.

comigo via Zoom, Paulo Santos diz que “a fundação, naquela época, era um lugar onde estavam muitos artistas de toda a América Latina, e a Berenice apoiava qualquer iniciativa. As salas da FEA eram ocupadas por diversos e distintos coletivos⁶⁴, não só com aulas.”⁶⁵

É fundamental reconhecermos que nos tempos de Concerto Misto e Museu de Arte Viva o Brasil vivia sob um governo militar autocrático, que durou de 1964 a 1985. Portanto, é possível reconhecermos essas ações transgressoras como gestos políticos de enfrentamento, resistência e re-existência à opressão do governo militar, imposto por meio de extrema violência física e simbólica oficializada. Principalmente, a partir do ano de 1968, com a promulgação do Ato Institucional Nº 5, que outorgava à nação o fechamento do Congresso, a censura aos meios de comunicação, aos artistas e, sobretudo, o cerceamento dos direitos civis e públicos no Brasil. Minas Gerais tornou-se, nessa época, um lugar fundamental para a cultura de resistência à ditadura militar e ponto de convergência de jovens, artistas, intelectuais, artesãos e hippies, principalmente em razão da criação do Festival de Inverno da UFMG no estado. Segundo Kaminski⁶⁶, por exemplo, uma das cidades que recebiam o Festival de Inverno da UFMG era Ouro Preto. A primeira edição aconteceu em 1967 e “foi uma das maiores promoções culturais do país na década de 1970.”⁶⁷ Em plena ditadura militar, o evento era visto como espaço de liberdade de criação e experimentação artística, mantendo diálogo intenso com as propostas estéticas de vanguarda, e tornou-se espaço de trocas culturais e de experimentações estéticas que possibilitaram a criação cênica para além dos limites disciplinares.

As criações do Mandioca com Rim se estabeleciam como transgressão ao modo normativo legitimado como “oficial”. O desejo de criação e de especular rejeita o modelo tradicional e disciplinar, a fim de fulgurar pensamentação de/em arte experimental que não se contenta com a conformidade, com a quietude, com o apaziguamento e a fixidez normativa. O acontecer artístico instituiu um deslocamento ambíguo de ações reconhecíveis que — ao se potencializarem naquele arranjo cênico a partir da presença do público —, num lapso de minutos, promovia uma imagem vertigem ardente, que em seu serestar se inflamava, queimava

⁶⁴ Paulo comenta que, além do Mandioca com Rim, do Oficina Multimídia, funcionava também na FEA o grupo Uakti, um projeto social e de música de tradição coordenado pela cantora Titane, um grupo de música de vanguarda e outro de música clássica. Nas palavras do artista, “era muita diversidade, a gente passava todo o dia lá, então era uma época de muita troca. Eu lembro que além de tudo a FEA não tinha em suas salas isolamento acústico, então você ouvia piano, canto, musica percussiva... Tudo junto e misturado.” Disponível em: <https://youtu.be/iez6XsHtmOY>. Acesso em: 12 jan. 2023

⁶⁵ Entrevista realizada com Paulo Santos, via Zoom, no dia 9 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://youtu.be/iez6XsHtmOY>. Acesso em: 12 jan. 2023.

⁶⁶ KAMINSKI, 2016, p. 327.

⁶⁷ O evento oferecia uma diversidade de atividades, como cursos, concertos, exposições de arte e espetáculos teatrais, atraindo milhares de pessoas para a cidade histórica.

e esfarelava, como cinzas-vestígio de um incêndio-experimento. Nas palavras de Ione de Medeiros, o grande feito desses eventos é que davam “esse espaço, que era muito valorizado na Fundação, para você fazer experimentos, mesmo”⁶⁸. O Concerto Misto e o Museu de Arte Viva foram uma prática radical da ação experimental que não se preocupava com outras questões a não ser dar espaço a ímpetus extraordinários, à existência de ideias-risco, de pensamentos-erro: “não, não tinha crítica, nem pensar em imprensa, nem pensar em programa, papel, nenhuma burocracia, direitos autorais. Não tinha nada. Era a gente, assim, em estado bruto.”⁶⁹ As criações de Ione de Medeiros junto ao Mandioca com Rim foram elaboradas de um modo específico que preconizava a informalidade, a imprevisibilidade, o “antiensaio”, o “antiplanejamento”, o “antidomínio”. As criações buscavam uma poética que, com um cambalear incerto e acidental, se comprometia com a afirmação da arte como “única possibilidade de o ser humano exercer seu amplo e irrestrito anseio de liberdade”⁷⁰. As composições compartilhadas expressavam essa liberdade e se constituíam como a radicalização do desejo de estabelecer, a partir do cotidiano, espaços de imaginação, potências incapturáveis do impossível.

Realizar uma chamada de pessoas sabendo, anteriormente, que elas não estão presentes — ou, melhor, apostar nessa motivação como propulsora de uma ação cênica —, colocar-se em risco e ancorar a força criativa no que já nasce em estado de falência é desafiar, com ironia e humor, a ordem cotidiana que está convencionada e se ancora no acerto, no sucesso, na efetividade e no bom funcionamento. Tudo isso em confronto à perspectiva da sociedade moderna, cujas bases estruturantes se afirmaram no processo de industrialização. Ou seja, quanto mais eficiência, agilidade e acerto, supostamente tem-se maior a garantia de funcionalidade e sucesso. Em contraponto, desde que nasce, a estrutura cênica proposta, como fagulha de ideia, é arruinada, é falida: já se sabe que os nomes chamados são muito incomuns e que as pessoas evocadas, muito provavelmente, não estariam ali. Poderíamos, diante disso, nos questionar: para que chamar essas pessoas, já que sabemos que elas não estariam? Para, em operação corpossonho, desmontar a farsa ocidental moderna-capitalista de que existir, ser lógico e ter sentido, é constituir-se por meio da pragmática relação estabelecida entre utilidade e necessidade. A chamada acontece por seu caráter “antiútil” e “antinecessário”. É, mais uma vez, como nas ações do Concerto Misto,

⁶⁸ Entrevista realizada via Zoom no dia 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso em: 10 out. 2022.

⁶⁹ Entrevista realizada via Zoom no dia 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso em: 10 out. 2022.

⁷⁰ MEDEIROS, Ione. Ione de Medeiros: a arte como exercício de liberdade. *Bom dia Europa*, Portugal, Lisboa, 2019a. Entrevista concedida a Angelo Mendes Corrêa e Itamar Santos. Disponível em: <https://bomdia.eu/ione-de-medeiros-a-arte-como-exercicio-de-liberdade/>. Acesso em: 2 nov. 2020.

a afirmação da arte como “única possibilidade de o ser humano exercer seu amplo e irrestrito anseio de liberdade”⁷¹. Para Medeiros, na vida, a liberdade

se limita à relação com o outro e está sujeita às nossas próprias limitações. Temos a possibilidade de exercer o livre arbítrio, mas qualquer escolha implica consequências, boas ou nefastas. Na arte encontramos um caminho aberto para usufruir nossa liberdade de escolha e a partir dela delinear nossa identidade como artistas e seres humanos. Somos livres para criar, desde que não priorizemos a arte como comércio, como fonte de enriquecimento, de fama, poder e sucesso junto ao público e à crítica. A arte, pela sua própria natureza, exige liberdade. A censura e o conservadorismo, que estão se alastrando por todos os cantos do mundo, denotam o desconhecimento da natureza da arte e da importância do investimento na cultura como traço determinante na construção e no fortalecimento da identidade dos povos em sua diversidade. Censura e conservadorismo interferem na função social do artista, capaz de expressar seu tempo, suas urgências e anunciar precocemente as mudanças necessárias em uma sociedade. A arte tem o poder de sensibilizar o ser humano em sua evolução emocional e intelectual. Esse amadurecimento contribui para o surgimento de leis humanitárias, contra a desigualdade social, o racismo, a homofobia, a misoginia, o feminicídio, a violência contra as crianças, em busca de um mundo melhor e mais justo⁷².

John Cage⁷³, em um de seus inúmeros textos, refletiu que, muitas vezes, as habilidades artísticas mostram o quão tecnicamente equipadas as pessoas estão para transformar em arte o conhecimento mais atual sobre o modo de operar da natureza. No entanto, essas habilidades são tentativas de se ter o controle dos sentimentos e dos modos de expressão. De acordo com o artista⁷⁴, essa perspectiva da criação artística fez com que ele se tornasse um ouvinte e a música algo para se escutar. A arte experimental fez com que ele reconhecesse uma diversidade de sons, infinitos, diversos e distintos — os partiturados e os que não estão. Os sons não escritos, para ele, aparecem por meio dos silêncios, das pausas, e abrem as portas da música para outros sons que acontecem no ambiente. Cage considera que ⁷⁵ “não há tal coisa como um espaço vazio ou um tempo vazio”⁷⁶. Há sempre algo para ver, algo para ouvir”,

⁷¹ MEDEIROS, Ione. Ione de Medeiros: a arte como exercício de liberdade. *Bom dia Europa*, Portugal, Lisboa, 2019a. Entrevista concedida a Angelo Mendes Corrêa e Itamar Santos. Disponível em: <https://bomdia.eu/ione-de-medeiros-a-arte-como-exercicio-de-liberdade/>. Acesso em: 2 nov. 2020.

⁷² MEDEIROS, 2019a.

⁷³ CAGE, 2019, p. 09-10.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ CAGE, 2019, p. 08.

⁷⁶ Vale destacar a experiência descrita por Cage ao entrar em uma câmara anecoica, cujas paredes são feitas de um material especial para não gerarem ecos, tornando-se um ambiente mais silencioso possível. Segundo John Cage (2019, p. 08), “há muitos anos entrei em uma na Universidade de Harvard e ouvi dois sons, um agudo, outro grave. Quando eu os descrevi para o engenheiro do local, ele me explicou que o som agudo era meu sistema nervoso funcionando; o grave, o meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles vão continuar depois da minha morte. Não é preciso temer pelo futuro da música.”

DE NOVO E VOLTANDO AO *Livro das mutações: O HEXAGRAMA DA GRAÇA*
 (QUE É O HEXAGRAMA DA ARTE) DISCUTE O EFEITO DE UMA OBRA
 DE ARTE COMO SE ELA FOSSE UMA LUZ BRILHANDO NO TOPO DE
 UMA MONTANHA QUE ILUMINA ATÉ CERTO PONTO A ESCURIDÃO CIRCUNDANTE.
 OU SEJA, A ARTE É DESCRITA COMO ALGO QUE ILUMINA
 E O RESTO DA VIDA COMO ALGO ESCURO. NATURALMENTE, EU DISCORDO.
 SE HOUVESSE UMA PARTE DA VIDA ESCURA O BASTANTE PARA MANTER DE FORA A LUZ
 QUE VEM DA ARTE, EU GOSTARIA DE ESTAR NESSA ESCURIDÃO, TATEANDO SE FOSSE PRECISO,
 MAS VIVO E PREFIRO PENSAR QUE A ARTE CONTEMPORÂNEA
 ESTARIA TAMBÉM NO ESCURO, TROMBANDO NAS COISAS, DERRUBANDO
 OUTRAS E CONTRIBUINDO EM GERAL À DESORDEM QUE CARACTERIZA A
 VIDA (SE ELA SE OPÕE À ARTE) EM VEZ DE CONTRIBUIR À
 ORDEM E À VERDADE, À BELEZA E AO PODER ESTABILIZADOS QUE CARACTERIZAM
 UMA OBRA-PRIMA (SE ELA SE OPÕE À VIDA), E É ISSO? SIM
 É ISSO.⁷⁷

Ione de Medeiros — se eu só tenho liberdade
 na arte? Sim, eu acho, eu acho que sim.⁷⁸

Cage, Medeiros e o Mandioca com Rim, por princípio, demonstram que reconhecer o campo da liberdade e do não domínio como espaço inerente à criação em arte experimental é corpossonhar o livre exercício da criação e elaboração de mundos, não apenas como retórica discursiva, mas como pensamentação que estabelece o “desistir da tentativa de controlar”⁷⁹ como operador decisivo ao processo de criação. Conforme disse anteriormente, Medeiros reconhece a falência da fixidez, da precisão e do controle na criação artística a que se pode chegar por meio da ideia de certezas provisórias, tão presente em sua fala. Essa ideia é operadora de movimento e dinâmica inerente à arte experimental, a partir da qual as certezas estão constantemente sujeitas às dúvidas, ou são feitas de dúvidas. Reconhecer a constância das certezas provisórias

⁷⁷ CAGE, 2019, p. 46.

⁷⁸ Trecho da entrevista realizada com Ione de Medeiros, via *zoom*, no dia 01 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso dia 22 de out. de 2022.

⁷⁹ Ídem.

é arriscar-se ao desafio de apostar num percurso errático, indefinido, terreno fértil para realizar pensamentação de arte experimental. Sob essas perspectivas, o foco de importância no processo artístico torna-se a experiência artística, a experimentação da linguagem para além da música, para além da cena, para além dos limites de si mesmo e do mundo tal como já é reconhecido — para *más allá*, numa gira especulativa, ser possível desistir do desejo de controlar a obra de arte, limpar a mente e começar a descobrir meios de deixar que a ordenação de signos e símbolos seja feita por eles mesmos, em vez de serem veículos para teorias ou expressões de sentimentos humanos.⁸⁰

E SE IONE DE MEDEIROS ENCONTRASSE
 JOHN CAGE PARA CONVERSAR SOBRE
 ARTE E PROCESSOS ARTÍSTICOS?

COMO ELE FALECEU HÁ TRINTA ANOS
 E NENHUM DOS DOIS PODERIA OUVIR
 O QUE O OUTRO DIZ, TRATEI DE
 INSERIR ALGUNS ELEMENTOS DESSA
 REUNIÃO MULTIDIMENSIONAL.

⁸⁰ Paráfrase do seguinte trecho escrito por Cage: “desistir do desejo de controlar o som, limpar a mente de música e começar a descobrir meios de deixar os sons serem eles mesmos, em vez de veículos para teorias ou expressões de sentimentos humanos” (CAGE, 2019, p. 10).

A Pensamentação em Arte Experimental, apresenta:

IMAGINE!

Leia-se: "imédine"
feat Yoko Ione and Lennon Cage



50 anos depois de John Lennon e Yoko Ono realizarem o protesto pacífico de 1969, outros dois artistas resolvem se encontrar para conversar sobre arte e processos artísticos...

[...] comecei a relacionar a música, dentro da própria música, com uma música que não era só instrumento.⁸¹

[...] eu comecei a perceber que o ritmo estava na natureza, que a respiração é ritmo, que a circulação do seu corpo é ritmo, que a água é ritmo.⁸³

Para obter o valor de um som, de um movimento, meça a partir do zero. (Preste atenção ao que é, apenas como é.) [...].⁸²

Para onde seguimos daqui? Em direção ao teatro. Essa arte, mais do que a música, se assemelha à natureza.⁸⁴

⁸¹ MEDEIROS, 2019b, p. 08.

⁸² CAGE, 2019, p. 96.

⁸³ MEDEIROS, 2019b, p. 08.

⁸⁴ CAGE, 2019, p. 12.

Nós temos olhos e também ouvidos, fazemos bem em usá-los enquanto estamos vivos.⁸⁶

A obra de Giacinto Scelsi, você conhece? O compositor italiano que já não está vivo? Ele fez uma peça inteira que seria com um som. Mudando constantemente, mas ainda assim apenas um som. Não de uma maneira que deixasse claro que estava mudando, mas mudando, mesmo assim.⁸⁸

[...] É a experiência da mesma coisa sendo uma coisa diferente o tempo todo. Como se igualdade e diferença estivessem juntas. A expressão dessa ideia está em "Finnegans Wake" também, quase no final "the scim as new...", acho que é assim.⁹⁰

[...] então você começa a ampliar o universo e vê que na própria música é possível alargar o foco.⁸⁵

Assim você começa a esbarrar nas outras áreas: você começa a ver ritmo nas cores, começa a ver a imagem como algo que tem dinâmica, tem ritmo, tem intensidades.⁸⁷

Os parâmetros musicais começam a se alargar.⁸⁹

[...] eu fui formada em literatura e música e percebo que a literatura é irmã da música. Porque a mesma atitude interior com a qual você ouve uma música, ela entra na sua cabeça, você lê um livro e é intransferível, quem leu um livro leu sozinho. E elas têm um nível de abstração muito similar. Você pode ver um filme com muita gente, e existem vários apelos visuais que todo mundo vê, então é mais fácil você ver coisas parecidas.⁹¹

⁸⁵ MEDEIROS, 2019b, p. 08.

⁸⁶ CAGE, 2019, p. 12.

⁸⁷ MEDEIROS, 2019b, p. 08.

⁸⁸ CAGE, 2019, p. 12.

⁸⁹ MEDEIROS, 2019b, p. 08.

⁹⁰ CAGE, 2019, p. 12.

⁹¹ MEDEIROS, 2019b, p. 08.

[...] adentra-se uma câmara anecoica, tão silenciosa quanto tecnologicamente possível em 1951, para descobrir que ouvimos dois sons fabricados por nós mesmos não intencionalmente⁹², a situação em que claramente nos encontramos não é objetiva (som-silêncio), e sim subjetiva (apenas sons), os intencionais e os outros (denominados silêncio) não intencionais.⁹³

Se, a esta altura, dizemos: “Sim! Não faço distinções entre intenção e não intenção”, as divisas, sujeito-objeto, arte-vida, etc. desaparecem, uma identificação foi feita com o material, e as ações são, então, aquelas relevantes à sua natureza, isto é...⁹⁵

Se, a esta altura, dizemos: “Sim! Não faço distinções entre intenção e não intenção”, as divisas, sujeito-objeto, arte-vida, etc. desaparecem, uma identificação foi feita com o material, e as ações são, então, aquelas relevantes à sua natureza, isto é...⁹⁷

Mas nessa área mais abstrata, como a música e a literatura, cada um tem a sua história. Quando lê um conto, você lê à sua maneira.⁹⁴

[...] não sei o porquê, acontecia, nem foi uma coisa que eu estudei, mas parece que você se organiza para fazer uma integração entre as coisas. Então, sempre na nossa formação a gente lê, vê filme, vai a exposições, assiste muitas coisas que as pessoas fazem na dança. Então, naturalmente há o interesse para abrir, porque eu acho que tudo está ligado. Pelo fato de ficar muito tempo em uma coisa só, a música, a própria música se expandiu e eu fui experimentando outras áreas.⁹⁶

⁹² A operação sistemática dos nervos e a circulação do sangue.

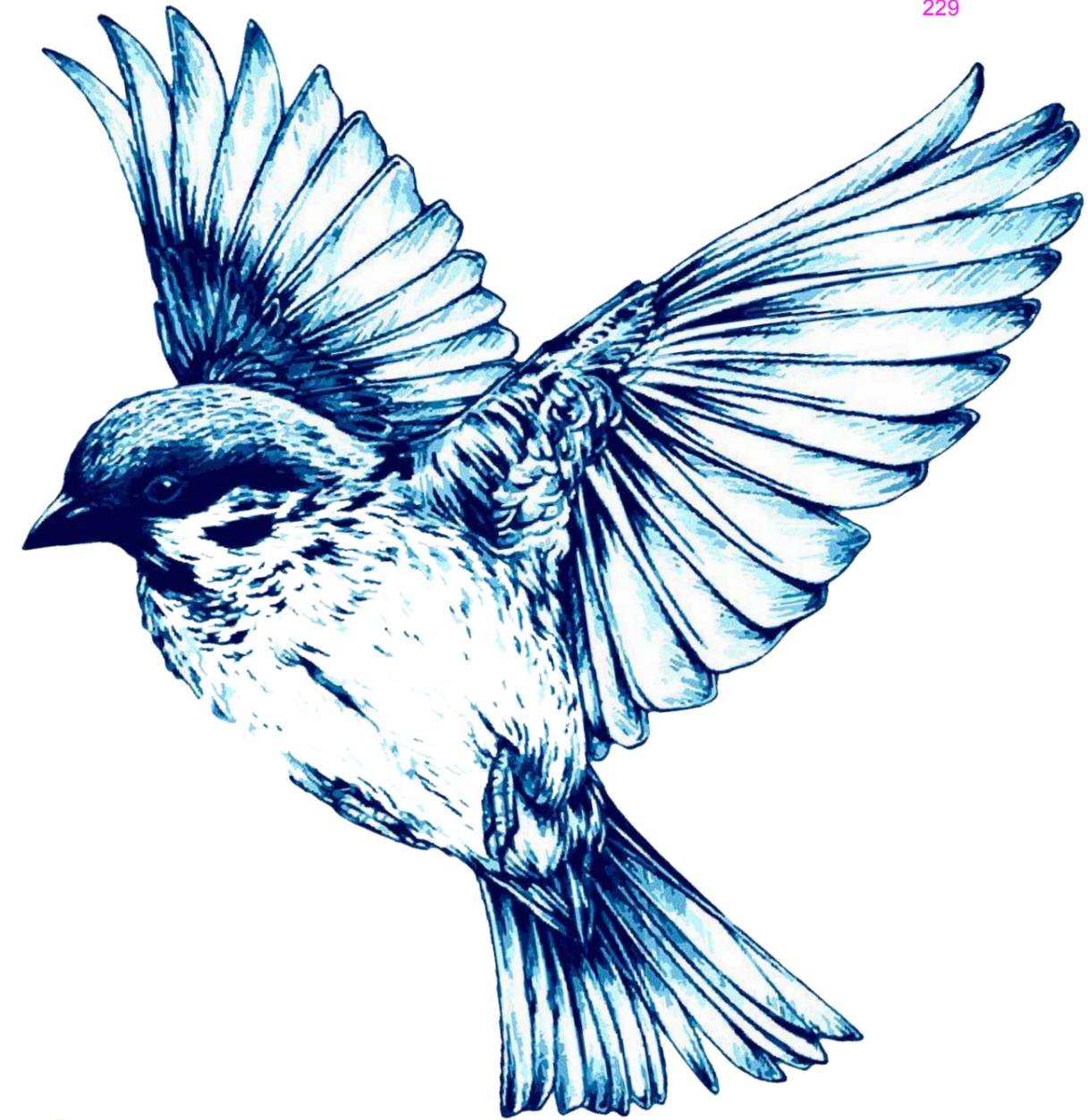
⁹³ CAGE, 2019, p. 12.

⁹⁴ MEDEIROS, 2019b, p. 08.

⁹⁵ CAGE, 2019, p. 12.

⁹⁶ MEDEIROS, 2019b, p. 08.

⁹⁷ CAGE, 2019, p. 12.



transbordamento

Artes para



teatro, músicas

da própria arte, teatros para transpor os limites do que se compreende como teatro, músicas para redimensionar as noções sobre música... confluir práticas de pensamento de mundo por meio da arte. Medeiros e Cage, em consonância, demonstram um serestar arte que, para além das convenções disciplinares e normativas, vincula-se à experiência sensível, como uma comoção de sensibilidade em trânsito, cotidiana, processual. Nesse sentido, promovem a arte como experiência do sensível que pode acontecer com qualquer um, em qualquer lugar, pois ela faz parte da vida — ela é vida e gera movimento. Elaborar as experiências sensíveis cotidianas e efetivar arte é produzir enunciados, dotar de capacidade e disseminação perspectivas próprias do mundo, é materializar corpossonhos múltiplos e efêmeros ampliar territórios para gerar sentidos com potência transformadora.



disseminação



comoção de sensibilidade em trânsito, cotidiana,



pode acontecer

movimento.



potência transformadora.

ARRISCAR EM IMAGENS INCAPTURADAS

O serestar de Medeiros e do Multimédia

o princípio medido a partir daqui não é início nem meio nem fim
 é recomeço um tropeço de quando se vive uma espécie de trilha viagem ida
 aquém da vontade de chegada volta revolta que toma e retoma retorna fronteira
 larga que amplia afrouxa limite e se implode esfarela dissolve e absorve tudo não vê
 olho aberto e acabrunhado em fresta misturado mesclando nariz boca ouvido nuca mão pele
 corpo todo corpo tudo vocifera esbraveja manifesta estrala estoura e explode coisa qualquer
 descanto fábula de história minguada que deságua em quadro imagem mapa passagem padrão
 letras linhas folhas sequência forma gesto livro estatura poesia cena dança ato peça ação que

se

abre

corpossonho

constelação

que já existe

antes

mesmo

de

serestar

estas

palavras

antes

de tomar

essa

feição-escritura-linguagem. [CORPOSSONHO](#) é

ser vivo, desde pelo menos quinze anos atrás, em forma de vida-vivida, intensamente, quando iniciei minha trajetória como integrante do Grupo Oficina Multimédia. Foi sendo ator-artista-aprendiz da mestra Ione de Medeiros, uma das fundadoras e diretora do grupo, que vislumbrei a possibilidade da arte serestar corpossonho imagem-palavra-conceito-propósito-síntese sem fim de modos serestar teatros no mundo. Desde 1983, Medeiros é diretora do Multimédia, e foi ao longo dos anos que o grupo se constituiu como um núcleo de resistência que persiste numa vivência artística diária, mantendo uma rotina de trabalho permanente — produção, ensaio, atividades culturais. Por meio do trabalho cotidiano e ininterrupto, Ione de Medeiros e o grupo foram se formando como uma equipe de artistas ativos, presentes e mantenedores de uma produção cultural diversa que permanece num estado de aperfeiçoamento constante a fim de aprofundar os saberes das mais diversas áreas do conhecimento humano.

Segundo Medeiros⁹⁸, o que lhe mantém todo esse tempo à frente do GOM é a consciência de que a arte implica responsabilidade social de cultivar sensibilidade, de exercer liberdade e de criar outros sentidos do, com, sobre, para, a partir do mundo. Sentidos diversos, distintos, despegados e questionadores diante às normas paradigmáticas e tradicionais. Para ela, os artistas não podem se furtar desse compromisso como modo de existência. Viver a prática de arte multimédia, nas palavras de Ione de Medeiros⁹⁹, significa ter “uma boa dose de persistência e de investimento na imaginação, aliada à paixão pela linguagem, pela liberdade do fazer/refazer/transformar, criando compulsivamente para expandir cada vez mais o potencial criador.” De acordo com Ribeiro¹⁰⁰, essa abertura para o novo faz Ione de Medeiros “caminhar sempre rumo ao desconhecido e em direção a um estado de contínua renovação artística, sem perder suas particularidades, sua assinatura”.

Desde os anos 1970, Ione de Medeiros, juntamente com o GOM, se constitui como uma diretora que elabora e realiza experiências cênico-artísticas que desmantelam a soberania da palavra e o sentido linguístico operador da linguagem teatral moderno-aristotélica. As criações de Medeiros são muito diversificadas e, ao mesmo tempo, demonstram o compromisso com a ação de experimentar a arte, para além da representação, por meio de composições teatrais que reordenam os significados e provocam diversas modalidades de sentidos. Desde obras cênicas

⁹⁸ MEDEIROS, 2007, p. 16.

⁹⁹ Ídem.

¹⁰⁰ RIBEIRO, 2012, p. 92.

até a promoção de eventos culturais¹⁰¹, a práxis multimeios de Medeiros elabora um sem fim de cenas e imagens que, por princípio, configuram a linguagem por meio de outros sentidos, para além dos verbais e dos regimes de significado definidos pela poética aristotélica.

A ação do Multimédia é prática cultural em fronteira, modo de arte especulativa que se estabelece entre camadas de teatralidades engendradas nas relações — políticas — experimentadas, em atrito e tensão, na vida cotidiana socializada. Essa prática cultural de fronteira destitui a premissa de postular uma história, de moldar um conteúdo por meio de uma forma representativa e se constitui como modo de especular configurações cênico-teatrais de sentidos diversas, multissensoriais. Jacques Rancière, em sua extensa obra filosófico-reflexiva, realiza um “trabalho arqueológico de regimes perceptivos e de configuração do sensível”¹⁰², distinguindo os modos de configurar um sentido de comunidade e também as engrenagens de visibilidade e poder. O autor¹⁰³ elabora uma diferenciação entre três regimes de configuração do sensível: o regime ético, o mimético ou representativo e o estético. Para ele¹⁰⁴, o regime mimético ou representativo se organizou a partir da separação e categorização das funções, atribuindo à arte uma *tekhné*. Ou seja, determinando que a mimetização do mundo designa uma técnica, um modo específico de relação e criação, dando um “estatuto particular ao trabalho do artista: a arte como imposição de uma forma a uma matéria inerte, relação causal que é, na verdade, a lógica que articula a representação.”¹⁰⁵ Portanto, o campo do representativo opera teoricamente e politicamente sobre os corpos e existências, já que se define, “por excelência, como regime das belas-artes, em que o critério que determina o que é arte e o que não é arte é fornecido pelo par *poiesis-mimesis*, em uma classificação hierárquica que estabelece os modos do ‘bem-fazer’.”¹⁰⁶

As lógicas que ordenam e operam no regime do representativo não correspondem à prática artística de Medeiros e do GOM. Avesso às “belas artes” e à classificação hierárquica que determina o que é “bem-fazer”, a pensamentação multimeios opera como ruptura diante dessas normatizações. O GOM é a realização de uma arte que desorganiza e elimina a hierarquia classificatória das linguagens e coloca em questão os parâmetros pré-estabelecidos do “bem-

fazer”. A prática de criação de Medeiros, na medida em que se propõe como integração entre artes, desestrutura princípios, contextos, realidades, perspectivas já conformadas e segue em busca de constituir outros modos de expressão, de linguagem, de existir, de pensamento. Nesse sentido, romper a ordem da representação não está relacionado, apenas, a subverter os modos de percepção do sentido figurado. Para Rancière o regime representativo não se limita à figuração, “processo por meio do qual uma imagem representa um corpo ou uma ideia”¹⁰⁷. O “representativo” não corresponde, também, ao imitativo ou à saturação de significado. Mas designa um regime de experiência sensível:

não é um simples regime da figuração, é um regime em que há um certo tipo de relação entre as palavras e as formas visuais. [...] É um regime no qual há uma relação ordenada entre as palavras e as imagens, que é dada por um conceito que é aquele da ficção ou história, a partir do princípio aristotélico segundo o qual a poesia não é uma música, mas uma ficção, ou seja, a construção de uma história. A ordem representativa submete o visível a essa exigência. [...] é um sistema em que imperam algumas regras e normas que definem as relações entre as palavras, as histórias, as imagens. [...] um sistema que define o que podemos representar, como podemos e devemos representa-lo e para quem o representamos. [...] uma regulamentação dos usos das imagens e das imitações, um regime de normatividade que estabelece limites ao que pode ser representado e impõe normas de conveniência em função dos temas representados. [...] é no regime representativo clássico que há o irrepresentável, coisas que não podemos representar por várias razões: porque elas são muito rasas, porque são muito difíceis de ver, porque contrariam o gosto do público [...].¹⁰⁸

Desde os anos 1960, instaurou-se um debate, cuja matriz gênese impõe uma crise ao regime representativo. Isso se deu não apenas no campo das artes da cena, mas também nas reflexões filosóficas e sociológicas que se dedicam a pensar e compreender as relações de interpretação e linguagem estabelecidas entre as pessoas e o mundo. Essa crise, operação interrogativa que institui o regime do estético como resposta crítica, configura uma organização que não limita, por princípio, o que pode ou não ser representado — “Tudo pode ser representado e de várias maneiras.”¹⁰⁹ Além disso, elimina dicotomias entre forma e conteúdo, criador e criatura, essência e aparência, profundidade e superfície. E, sobretudo, desconstrói a concepção de que a arte é definida, exclusivamente, por regras específicas e pela valoração hierárquica de temas/gêneros.

Para Rancière, “se há um princípio, é aquele da indecidibilidade e da indeterminação.”¹¹⁰ O

¹⁰¹ O grupo tem em repertório 23 espetáculos dirigidos por Ione de Medeiros. Além disso, realiza e produz diversos eventos culturais em diálogo com as mais diversas linguagens artísticas, como o Verão Arte Contemporânea, MARP, Kafé K, Bloomsday e a Bienal dos piores poemas. Mais informações disponíveis em: <https://oficcinamultimedia.com.br/v2/eventos/>. Acesso em: 8 jan. 2023.

¹⁰² CALDERÓN, 2021, p. 26.

¹⁰³ RANCIÈRE, 2021, p. 49.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ RANCIÈRE, 2021, p. 49.

¹¹⁰ CALDERÓN, 2021, p. 27.

regime estético estabelece que forma e o conteúdo não são oposições. A própria forma se molda, assim como é matéria/conteúdo que organiza a si própria. Uma forma já é uma materialidade de certo tipo e expõe, por constituição, uma “certa estrutura do aparecer. Assim, a questão central é aquela da aparência, de pensar a aparência como tal e não como o contrário do real ou sua máscara.”¹¹¹ A relação entre forma e matéria/conteúdo, no regime estético, não é abolida, mas se abstém das regras representativas que determinavam como essa relação deveria se estabelecer. A forma não é mais uma forma de uma matéria/conteúdo. Ela não é reduzida ao desejo e à vontade que molda a matéria/conteúdo. O que define a forma ou a aparência é a liberdade de sua visibilidade, sem ser submetida a uma vontade, inteligência, técnica que esculpe a matéria/conteúdo. “Toda matéria [conteúdo] é boa para qualquer forma e toda forma é boa para qualquer matéria. E os próprios papéis se tornam intercambiáveis. É, portanto, o reino das metamorfoses e não aquele do irrepresentável”.¹¹²

Essa constelação-texto-reflexão estruturada nesta tese compreende e se relaciona com as criações artísticas elaboradas por Ione de Medeiros e pelo GOM como reinos de metamorfoses, cuja capacidade elementar transformacional consiste em ir se constituindo em processo vivo e mutante, conforme as forças contextuais, em disputa, se tensionam e reelaboram as suas próprias engrenagens operativas. Portanto, reconhecer re-existência corpossonho, imagem-palavra-conceito-propósito-síntese sem fim de modos serestar teatros no mundo é desafiar e provocar a instituição monumental do Teatro como arte que prioriza a representação como estratégia, como modelo rígido do fazer. Desde sua fundação, o Oficina Multimédia, mantém um permanente trabalho de pesquisa à procura de uma linguagem cênica própria que se define “pela liberdade de expressão criativa sempre fiel à experimentação e ao compromisso com o risco.”¹¹³ Esses são princípios de trabalho que ganharam aprofundamento com o passar dos anos, mas já estruturavam as práticas do GOM desde sua criação.

Constelar corpossonho é comover as práticas artísticas de Medeiros e do Multimédia, realizando um percurso errático por entre os reinos de metamorfose que serestam imagens inesgotáveis. Imagens que trabalham¹¹⁴ para transformar, intervir e questionar a visibilidade dos seres e de seus contextos. Imagens que são pensamento em configurações singulares. Imagens que são dotadas de uma capacidade de montar e desmontar, que são políticas, por

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² RANCIÈRE, 2021, p. 50.

¹¹³ Texto de apresentação sobre o Grupo. Disponível em <https://oficinamultimedia.com.br/v2/>. Acesso em: 8 abr. 2022.

¹¹⁴ RANCIÈRE, 2021.

engendrarem no mundo uma organização específica do visível. Imagens incapturadas-incapturáveis, teatros de fronteira, modos de pensamento experimental multimeios.

Imagens que arriscam impossível e especulam elementos, constituem corpossonhos.



ARRISCAR

outras ações corpossonhadas por Medeiros e pelo GOM
em companhia de Rancièrè, Damásio, Valèry, Ribeiro.

RISCAR AR

ARRISCAR — possibilidade de perda

AR — envolve a Terra RISCAR — fazer traços

separAR RISCado — cortAR

AR — atmosfera RISCAR — efeito do risco

perigo — marcARRISCado AR — mistura gasosa¹¹⁵

EXERCÍCIO DE PENSAMENTAÇÃO

com-por com ideias e imagens:¹¹⁶

A = *A classe morta* (2004)

B = *As feras do GOM* (2008)

C = *Cartas Perfumadas de Amor* (2009)

D = *À noite sonhamos* (2012)

E = *Como como somos* (2014)

F = Jacques Rancièrè

G = António Damásio

H = Sidarta Ribeiro

I = Paul Valèry

J = Ione de Medeiros

¹¹⁵ CUNHA, 2019.

¹¹⁶ A ações cênicas abaixo foram realizadas pelo GOM uma única vez, exceto a ação A. Disponíveis respectivamente A, B, C, D e E, em: <https://www.youtube.com/watch?v=w9x3pZIHtIg>; <https://www.youtube.com/watch?v=auv22C91PAI>; <https://www.youtube.com/watch?v=3tjK76cfCOI&t=1>; <https://www.youtube.com/watch?v=dRjbgubcX9>; e, em <https://www.youtube.com/watch?v=mHqYperSdqk>. Acesso em: 2 de nov. de 2022. Seguem algumas obras artísticas que inspiraram ou que se relacionam às criações do A, B, C, D, E: *A Classe Morta* (1975), de Tadeusz Kantor (1915 – 1990), espetáculo que ficou conhecido mundialmente como marco da estética do Teatro dos Mortos, elaborado por Tadeuzs Kantor; *Cartas a Nora*, (JOYCE, 1988), livro que compilou as cartas eróticas enviadas pelo escritor James Joyce (1882 – 1941) à sua noiva Nora Barnacle (1884 – 1951); filme *Sonhos de Akira* Kurosawa, KUROSAWA, Akira. *Sonhos*. Japão/EUA: Warner Bros., 1990. 120 min., em cores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CGel0Y1hPhw>. Acesso em: 23 nov. 2022; e, *Feijão* (1975), de Sônia Andrade. A ação registrada no vídeo, *As feras do GOM*, é uma derivação de um dos momentos do espetáculo *Bê-á-bá BRASIL*, estreado no ano de 2007.

A



F

Imagem como entrelaçamento: nó indissociável entre palavras e formas, sem subordinar umas às outras. Imagem é trabalho, construção de relação, processo de articulação. As imagens artísticas não são “imitações de realidade”¹¹⁷, nem “unidades simples”¹¹⁸ e ou “semelhanças”¹¹⁹, mas resultado de operações, relações e alterações de/no mundo. “Algo que vai além de uma forma visual: falamos de uma estrutura do mundo comum, construímos um modo de estruturação desse mundo comum.”¹²⁰

¹¹⁷ RANCIÈRE, 2021, p. 45.

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ RANCIÈRE, 2021, p. 43-44.

B mais H

Entre-capas: caixotes-cabeça? Latas-cabeça? Pneu-cabeça? Monstros estão à solta pelo Pelourinho de Salvador, na Bahia. Dançam, se movimentam, pegam ônibus. Assustam? Interação? Existem. Criaturas monstrificadas, sem cara, corpo estranho. Soltas na Cidade, interagem com as moradoras os transeuntes. No espaço público os monstros se expressam. Uma imagem onírica, absurda e, ao mesmo, de alguma forma, cotidiana. As existências alheias à cidade estão ali, dançando, se movimentando, brincando, enfim, vivas. Sidarta diz que¹²¹ “a verdade é que sonhamos durante quase toda noite, e mesmo na vigília”. Pois o corpossonho *As feras do GOM* apareceram durante o dia e ocuparam o Pelourinho, construindo com a cidade de Salvador formas outras de se ocupar as ruas e o cotidiano.

E



¹²¹ RIBEIRO, 2019, p. 18.

C

Noivas pela rua rodoviária estacionamento Praça Sete Afonso Pena Palácio das Artes correm andam param riem carregam uma tralha cadeiras mesas de bar noivas de branco véu grinalda vestido filó barba bigode flores maquiagem caldas longas caldas outras curtas luvas de seda filó renda uma pasta cheia de modelos de cartas de amor James Joyce escrevia cartas de amor para sua amada Nora Barnacle, sabia obra aberta pro público erça poética kaoma música e romance.

D mais F

Á noite sonhamos. longa caminhada pelo parque. Lanternas japonesas vermelhas. A marcação de um tambor. Um. Uma sineta também. Quimonos de gueixas floridos. Muita cor para a escuridão do parque. Cachorro, girafa, gato, zebra... Animais sagrados? Longa caminhada, uma procissão que segue. Um ilha, ao longe, bandeiras brancas, os animais dançam. Festejam. Imagem corpossonhada para romper, rasgar. Com valor de corte do cotidiano, é sensível que tem o poder de serestar mundo. Gueixas animais que em procissão atravessam todo o parque. Elas se anunciam por meio de lanternas vermelhas, pelo som de um tambor e um sino. Em sincronia cerimoniosa e ritualística, caminham. Às vezes param. Outro espaço-tempo se instaura, é corpossonho que é “quase-visível, do visível que não é visível, do sensível que não é visto, nem escutado, nem tocado”. É produção de sensível que extrapola a capacidade de certos sentidos

Sonho é sistema fechado, completo, suficiente para “reco-brir inteiramente ou mascarar a multiplicidade real.” Nele encontramos operações que produzem sequências. Porém elas não estão amontoadas, não são consequências, elas não

têm metas, e, em paradoxo, não são independentes. “Nenhum objeto de pensamento se forma pela união manifesta de dados independentes, de maneira que sua existência se deve a uma diferença de ‘realidade’ [...]. Na vigília, reconhecer A é um fenômeno que depende de A, embora no sonho muitas vezes reconheça A no objeto B.”¹²²

Gmais E

Imagem visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossensitiva. — padrão mental, estrutura construída a partir das modalidades sensoriais. Somato¹²³ — relativo ao corpo. Sensitiva¹²⁴ — sensibilidade. Somatossensitivas percepções do tato, da temperatura, da dor, muscular, visceral e vestibular¹²⁵. Imagem não se refere a visualidade, apenas. Imagem não é estática. O processo que designamos como mente é um fluxo contínuo de imagens que, muitas vezes, se revelam logicamente inter-relacionadas. “Pensamento é uma palavra aceitável para denotar esse fluxo de imagens.”¹²⁶

J

O processo de criação é fragmentado. “É como se eu estivesse levantando dados, eu posso fazer uma cena, começar com uma cena, que vai ser usada no final. Eu posso começar com uma cena que eu acho que é uma referência, um ícone. Assim, essa imagem eu acho que vai ser referencial e em volta dela girar, girarem outras ações e outros acontecimentos. Então, é difícil dizer para você esse percurso

¹²² VALÈRY, 2020, p. 283.

¹²³ CUNHA, 2019, p. 606.

¹²⁴ CUNHA, 2019, p. 589.

¹²⁵ DAMASIO, 2015, p. 255. O autor elabora em diversas obras o pensamento e os processos da mente como fluxo contínuo de imagens. Portanto, para ele, tudo o que vivenciamos enquanto seres humanos em experiência no mundo são decodificados pela nossa mente por meio de um fluxo contínuo de imagens, desse modo Damasio reconhece que existem outros tipos de imagens e não somente aquelas designadas como visuais, mas, também, outras que nos decodificam distintas sensações e sentidos.

¹²⁶ DAMASIO, 2015, p. 255.

assim, continuado e seguido, como é que ele acontece. A única palavra que eu posso dizer é: fragmentação. Que pode ser tanto para um tema x ou para uma coreografia ou para um deslocamento ou para uma relação com o quadro. Depois é que vem essa estrutura toda.”¹²⁷

E

Uma mesa montada, aliás duas, tudo que um banquete merece, taças, pratos, talheres, comida apetitosa. Os convidados (?) chegam, cada um caracterizado de forma peculiar. O que se vê é uma diversidade de acessórios e cores, turbantes, vestidos, joias, golas grandes, máscaras, chapéus, paetês, luvas. Todos comem, todos comem. O que acontece? A comida começa a tomar o corpo, os braços, os peitos e rostos. Tudo é comida.

C



¹²⁷ Ione de Medeiros para o programa *Ribalta*, da Rede Minas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Es5ryi8TDQ&t=1308s>. Acesso em: 23 dez. 2022.

H

Passado e futuro são compatibilizados no sonho; a função onírica do sonhar pode ser ferramenta crucial no presente. O sonho é grande ativação de pensamento e reverbera memórias com muita intensidade. Essa reverberação é o material de que os sonhos são feitos. “Trata-se, portanto, de compreender profundamente, em termos de seus mecanismos fundamentais, de que forma o sonho prepara o sonhador para o dia seguinte.”¹²⁸

C

Uma mulher de branco e sua batuta. Homens com seus casacos grandes e luvas. Carteiras e quadro verde: uma escola (?). Ela orchestra os movimentos de todos, como um maestro. Todos similares, movimentos iguais, ora levantam, ora desanimam. O verbo entra em cena, um desenho na lousa verde, bandeira do Brasil. A palavra Brasil, a palavra burro. Eles impõem o corpo dela para apagar o quadro.



¹²⁸ RIBEIRO, 2019, p. 36.

A



CORPOSSONHOS

Materializar-se teatros-fronteira

Aruá vivia em uma floresta tropical imensa cheia de planaltos, serras, restingas, mangues, campos de altitude. Pequeno e franzino, ele vivia em lugares úmidos, na companhia de poucos parentes e familiares. Eles conseguiam sobreviver naquela floresta tão grande porque, na verdade, precisavam de poucos recursos. Uns poucos vegetais, um tronco enlodado, algumas frestas e escondrijos. Aruá gostava mesmo é de sair à noite pra dar uma volta sob a luz da lua e, principalmente, de se enterrar e permanecer por horas e horas a fio sob os troncos e folhas apodrecidas no chão. Em dias de chuva, ele também gostava de sair para dar seu passeio e se arrastava, lentamente, sobre o solo, sobre as pedras, sobre as folhas e terras. Imagine só, Aruá: quinze centímetros de corpo e dez de concha! Ela, tão bonita! Um concha assim marrom, fina, acuminada, cinco giros em direção à ponta. Obtusa, elegante! Até certo tempo, Aruá quase não tinha nenhum problema na vida, o que vivenciava mesmo era a tão proclamada prosperidade. Por exemplo, para procriar não tinha complicação: numa fecundação cruzada, ele recebia ou doava espermatozoides a outro Aruá, e os dois cavavam cada um seu próprio ninho para ali pôr cerca de doze ovos grandes de pequenos Aruás que logo iriam vir ao mundo. Em seu fluxo natural, Aruá, geralmente, chegava aos catorze anos, se seu ciclo de vida não fosse, por alguma ou outra razão, interrompido.

Contar histórias é inerente às experiências das pessoas em vida — as histórias cruzam tempos e espaços, tornam a medialidade visível e instauram forças poéticas efêmeras. O pensamento em poesia e a elaboração narrativa se instituem como extensão de pessoas, de lugares, de fluxos ininterruptos, reversos, inapropriados a limites, acostados e, por vezes, atravessados no cotidiano. Contar história é estabelecer a política do gesto do abandono ao útil, é trazer corpos e pessoas para o mundo. Contar história é projetar mundos por-sobre-entre outros mundos, é friccionar realidades, é compartilhar formas de vida em tensão, engendradas na narrativa. Contar histórias é experimentar possibilidades infinitas de registrar, ordenar, organizar e elaborar os sentimentos, para tentarmos assim dar conta de nossas próprias complexidades. Muitas vezes, o texto parece ser insuficiente diante da profusão de afetos e de seus efeitos,

que vão além da capacidade narrativa de apreendê-los. As sensações, emoções e descobertas que vivenciamos possuem algo que não é passível de mediação. Existe na experiência algo incapturável, que não pode ser abarcado, que possui um movimento próprio, certa dinâmica que dinamita toda e qualquer estrutura que pretende contê-la.

Nesse sentido, temos estabelecido uma confrontação, entre a tentativa de se contar/capturar vivências e a tendência inexorável que as experiências da vida têm à não captura. O GOM se estabelecendo como pensamentação experimental de mundo assume esse confronto como meio de existência, como potência para serestar teatro-fronteira, materializar corpossonhos e com eles a possibilidade de ampliar noções de mundo e de se especular, contar histórias sobre ele. Desde sua fundação o Grupo Oficina Multimídia tem estabelecido uma trajetória que surge a partir do desejo de romper convenções peculiares à arte, a fim de traçar outras — arriscadas, rascunhadas, esboçadas — formas-histórias-artes-teatros.

24 de março de 2011, quinta-feira — Ensaio GOM — Zona São Roque — O caracol e sua concha: subterfúgio para proteção e bagagem que o suporta; massa cinzenta que cresce e a cristalizada forma obtusa que a contém; desejo desmedido e pele que o embala; liberdade que impulsiona alma e corpo físico que a materializa; o arrastar lento pelo solo e sua gosma-memória que fica por onde passa.¹²⁹

O GOM, como outros coletivos mineiros formados entre as décadas de 1970 e 1980¹³⁰, surgiu no contexto dos Festivais de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais. Precisamente na décima primeira edição, em 1977, a partir do Curso de Arte Integrada, oferecido pela segunda vez pelo professor e compositor argentino Rufo Herrera. O compositor trabalhava na Escola de Música da Bahia¹³⁰, por meio dos Seminários Internacionais de Música, que tinha à época a coordenação de Hans-Joachim Koellreutter. A Escola de Música da Bahia, criada em 1963, em Salvador, foi um referencial cultural vanguardista da Música Contemporânea nos anos 1960 e 1970 e suas ramificações se expandiam diretamente para BH e para todo o país. O espaço contava com uma equipe de artistas e músicos do mundo inteiro, participavam da iniciativa artistas como Ernest Widmer, Walter Smetak, Fernando Lopes, Lindembergue Cardoso, Ilza Nogueira, Jmary Oliveira, Fernando Cerqueira, Pierre Close, Marco Antônio Guimarães (BH), Afrânio Lacerda (BH) e Luis Alberto Pinto Fonseca (BH).

A Escola de Música da Bahia manteve um contínuo intercâmbio com a Fundação de Educação Artística. A partir desse intercâmbio, o compositor argentino Rufo Herrera teve a oportunidade de realizar o curso de arte integrada em Belo Horizonte. No curso o compositor propunha, principalmente, um trabalho artístico que partia de uma referência sonora, cênica ou plástica a fim de ampliar o campo e a linguagem para outras distintas disciplinas artísticas. Em síntese, o curso de Arte Integrada tinha como propósito a “integração de diferentes níveis e tipos de experiência no fazer artístico, para busca coletiva de outras possibilidades de expressão do pensamento contemporâneo através da arte.”¹³¹

O ímpeto de criação e de propulsão para a experiência no Curso de Arte Integrada de Herrera instaurava um modo de conceber e serestar arte sem limites. Realizar essa afirmação

¹²⁹ Trecho extraído de um dos meus diários de bordo, não publicados.

¹³⁰ Coletivos como: Grupo Galpão, Giramundo, Grupo Corpo, Uakti. Mais informações disponíveis em: <https://www.grupogalpao.com.br/>; <https://www.giramundo.org/>; <https://grupocorpo.com.br/>; <https://som13.com.br/uakti/biografia>. Acesso em: 8 jan. 2023.

¹³⁰ PAOLIELLO, 2007. O pesquisador Guilherme Paoliello (2007), em sua tese intitulada A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística, desenvolve sua reflexão sobre a Fundação de Educação Artística e sua importância no cenário artístico brasileiro. O texto de Paoliello reconstrói com solidez a historiografia da escola, citando inclusive a importância da Escola de Música da Bahia.

¹³¹ FESTIVAL DE INVERNO. Material de divulgação do 13º Festival de Inverno. BU - UFMG, Belo Horizonte, Col. Esp., FI, cx.1979.

é reconhecer, em consonância às ideias de Cássio Hissa¹³², que o princípio de Herrera, integrar diferentes níveis e tipos de experiência no fazer artístico, se instalava a partir da ação propositiva de se extrair o limite entre as linguagens e configurar pensamentação de arte experimental na fronteira entre elas. Para Hissa¹³³, *limite* é um conceito operativo para denominação de algo que se insinua entre mundos distintos, a fim de “anunciar a diferença e apartar o que não pode permanecer ligado”. O limite, como instrumento de saber, admite a diferença para compreendê-la e compreender o todo, instaurando um movimento de delimitação de partes e de totalidade demarcada, caráter que “sugere a necessidade da separação. O autor¹³⁴ ainda elabora que limitar consistiria em despertar certa noção de propriedade, já que reconhecer os — nossos — limites significaria operar na ordem confirmativa da existência de um “outro” e de um “eu” que irrevogavelmente acabam por se vigiarem mutuamente.

O GOM, portanto, em sua gênese formativa, se instituiu como um coletivo artístico despegado da noção de propriedade, em direção contrária ao limite, já que o propósito do grupo era justamente realizar em cena a integração das artes a fim de materializar corpossonhos como imagens-teatro-fronteira. Como definido por Ione de Medeiros¹³⁵, os processos de criação do grupo se realizam no sentido de “dentro para fora”, em conexão com o que está a sua volta, em abertura para a vida e para o encontro no campo da sensibilidade. Desde seu surgimento o Oficcina Multimédia tinha como propósito essa integração, o grupo surge a partir do desejo do compositor argentino, Rufo Herrera¹³⁶, de investigar coletivamente, outras possibilidades de expressão de arte contemporânea. Nos anos 1970, Herrera pesquisava as relações entre música e cena. Para ele¹³⁷, a música contemporânea já estava experimentando outras maneiras de construir suas sonoridades, porém, os músicos mantinham nos concertos e nas apresentações uma formalidade cênica limitante. E por isso o compositor propunha reunir artistas de diversas formações para criarem trabalhos que integrassem as linguagens artísticas a fim de elaborarem

¹³² 2002.

¹³³ 2002, p. 19.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Em entrevista por Zoom no dia 1 de fevereiro de 2022. Trecho já mencionado neste texto.

¹³⁶ Rufo Herrera trabalhou na Escola de Música da Bahia, por meio dos Seminários Internacionais de Música, que tinha à época a coordenação de Hans-Joachim Koellreutter. Criada em 1963, em Salvador, o espaço contava com uma equipe de artistas e músicos importantes do mundo inteiro, e se propunha a um constante movimento de renovação. A escola tornou-se referência, contando com nomes influentes na vida musical do país e do mundo. Manteve um contínuo intercâmbio com a Fundação de Educação Artística, tanto na área pedagógica como na produção e criação artística. Participavam da iniciativa artistas como Ernest Widmer, Walter Smetak, Fernando Lopes, Lindembergue Cardoso, Ilza Nogueira, Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira, Pièrre Close, Marco Antônio Guimarães (BH), Afrânio Lacerda (BH) e Luis Alberto Pinto Fonseca (BH). A Escola de Música da Bahia foi um referencial cultural vanguardista da Música Contemporânea nos anos 1960 e 1970 e suas ramificações se expandiam diretamente para BH e para todo o país.

¹³⁷ HERRERA, 2007; PAOLIELLO, 2007.

e experimentarem uma cena múltipla, um teatro multimeios.

Reconhecer esse ponto de partida de trabalho e criação é compreender que, além de um desejo de integração, a perspectiva de Herrera colocava a proposta multimeios em um lugar fronteiro. Essa opção foi determinante para que a trajetória do Multimédia tomasse os rumos que tomou. A fronteira, lugar de expressão e tensionamento, como podemos avaliar a partir das reflexões de Hissa¹³⁸, toma distância da ideia de limite, pois sugere imagens conceituais distintas. Segundo ele¹³⁹,

a fronteira coloca-se à frente (*front*), como se ousasse representar o começo de tudo, onde exatamente parece terminar; o limite, de outra parte, parece significar o fim do que estabelece coesão do território. O limite, visto do território, está *voltado para dentro*, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está *voltada para fora* como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. No entanto, a linha que separa os dois conceitos é espaço vago e impreciso.

Essas proposições de Hissa, ao serem inter-relacionadas aos princípios das práticas artístico-culturais do GOM, constroem uma percepção reflexiva que possibilita ao “entre”, espaço vago e impreciso, uma força potencial de criação de distintos mundos. É a fronteira que se apresenta como lugar de transição, de transmutação, de realização, experimentação e instituição de um permanente vir a ser. A noção de artes integradas, de acordo com Rufo Herrera,¹⁴⁰ está fundamentada na compreensão de que “as formas de expressão artística possuem elementos análogos de estruturação, tendo como ponto de unidade o conteúdo estético inerente à obra de arte”. Desse modo, o músico reconhecia uma perspectiva da arte que via potencialidade no encontro das disciplinas artísticas e, dessa maneira, questionava a separação categorizada proposta pela concepção moderna.

Após fazerem o Curso de Artes Integradas, Ione de Medeiros, Manuela Rebouças, Conceição Nicolau, Cláudio Vaz, Paulo Santos, Estevão Machado e Miriam Tavares, juntamente e com a orientação do mestre Rufo Herrera, continuaram a trabalhar e passaram compor o núcleo de pesquisa e experimentação em arte da Fundação de Educação Artística.¹⁴¹

¹³⁸ HISSA, 2002.

¹³⁹ HISSA, 2002, p. 34.

¹⁴⁰ 2007, p. 10.

¹⁴¹ Além de realizarem as ações artísticas já mencionadas, o grupo também criou alguns espetáculos sob a direção de Rufo Herrera. O primeiro deles foi o *Sinfonia em Ré-fazer* (1978), *Cantata Nhenhengari* (1979), *Ato Vivencial* (1980), *4 lendas indígenas - O Jabuti, a Onça e a Raposa* (1980), além de uma parceria com Carmem Paternostro na direção de *Sete mais Sete* (1982).



129 FESTIVAL DE INVERNO
 Programação Cultural
 Apresentação da Oficina Multimídia
 "SINFONIA EM RE-FAZER"
 Direção Rufo Herrera
 Salão Paroquial de Antonio Dias
 Dia 26 de julho - 20:30 horas

Homenagem do Grupo a Berenice Menezale

SINFONIA EM RE-FAZER

realização coletiva:

cláudio
 ione
 paulinho
 conceição
 dagmar
 estêvão
 vera
 katarina
 rufo

instrumentos: m. a. guimarães

" o seu caminho cada um o terá que
 descobrir por si, contudo o seu caminhar
 jamais será aleatório, cada partirá
 de dados reais

E assim como o artista 'se' procura nas
 'formas' criadas, cada indivíduo se procurará
 nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver.

encontrando, saberá o que buscou".

Faiga Ostrower

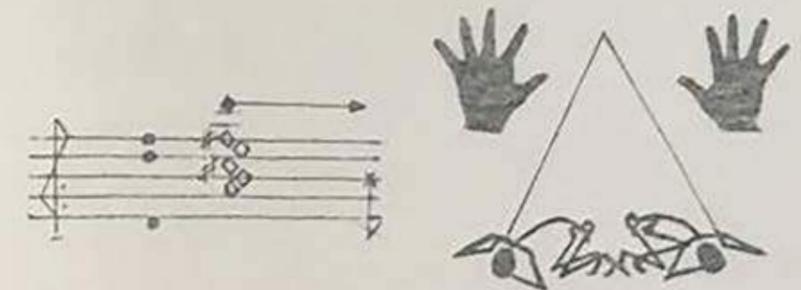
Nós:

Nós:
 buscamos uma linguagem com a qual
 nos seja possível expressar e sentir,
 Buscamos ampliar nossa capacidade de ver, perceber
 e compreender.
 Buscamos o contato com a realidade e com os homens
 que ainda têm a coragem de enfrentá-la.

Peço licença para algumas coisas,
 primeiramente para desfraldar
 este canto de amor
 PUBLICAMENTE

T. de Mello
 I. Illich
 P. Freire
 P. Cabral
 F. Gullar
 A. de Campos
 J. Cortazar
 E. Galeano
 R. Herrera

Programa do primeiro espetáculo do GOM.



- | | |
|-------------------------------------|---|
| I - Movimento:
(dialético) | A - anátema e cantoria
B - tema e discussão
C - variações sobre um canto de amarrar |
| II - Movimento:
(ecológico) | A - lenda de Aric e a cidade morta
B - realenda de Eric que matou a cidade
morta
A' - canção do banido |
| III - Movimento:
(antropológico) | A - tema do homem e da terra
B - cantos de lua nova e recantos de
nossa história
A' - tema da terra e do homem |

No entanto, Medeiros¹⁴² conta que Rufo manteve suas atividades na Bahia¹⁴³ e sempre viajava para lá, de modo que, em sua ausência, o grupo teve que manter uma rotina de trabalho de maneira autônoma. Por meio de experiências coletivas, o grupo deu continuidade ao processo não somente por meio de pesquisa cênica, mas também de produção cultural. Eles criavam eventos de arte, concertos, encontros, seminários, pesquisavam temas e criavam repertórios para possíveis montagens. Com foco na criação, estruturavam cenas curtas e realizavam exercícios de criação cênica. Quando Rufo Herrera retornava, ele contribuía elaborando, a partir dessas experiências, roteiros dramáticos mais estruturados e, assim, se desenvolviam os processos de criação junto a ele, que assinava a direção dos espetáculos.

Esse caminho foi trilhado por seis anos e, durante o processo, Ione foi ocupando a função de assistente de direção, até que em 1983 Rufo Herrera resolveu dar foco, especificamente, ao seu trabalho de composição musical. Essa decisão do diretor foi difícil para o Oficina Multimídia, porém já estava instalado no coletivo o desejo de dar continuidade à investigação a fim de aprofundar o projeto artístico multimeios. Ione de Medeiros conta que o grupo foi aos poucos incorporando as soluções cênicas que ela propunha. As atrizes e os atores foram reconhecendo que Ione sugeria as opções cênicas mais adequadas para os processos de criação em curso. Foi o próprio coletivo que decidiu que ela assinaria a função de diretora na ficha técnica do espetáculo *Biografia ou Juguinho de Poder* (1983). Porém, somente dois anos depois, em 1985, na montagem de *Domingo de Sol*¹⁴⁴, foi que ela compreendeu que, para ela, não era possível conciliar o “estar dentro” com o estar “fora da cena”. A partir daí ela se dedicou inteiramente à direção do grupo. Medeiros¹⁴⁵ diz que não escolheu ser diretora, pois gostava de ser dirigida¹⁴⁶ —

¹⁴² MEDEIROS, 2019b; MEDEIROS, Ione. Ione de Medeiros: a arte como exercício de liberdade. *Bom dia Europa*, Portugal, Lisboa, 2019a. Entrevista concedida a Angelo Mendes Corrêa e Itamar Santos. Disponível em: <https://bomdia.eu/ione-de-medeiros-a-arte-como-exercicio-de-liberdade/>. Acesso em: 2 nov. 2020.

¹⁴³ Rufo Herrera desenvolvia pesquisas e investigações na Universidade Federal da Bahia.

¹⁴⁴ *Domingo de Sol* foi o terceiro espetáculo sob a direção de Medeiros, em 1985. Desta vez a referência não foi mais a literatura, mas as artes plásticas, com a tela *Um domingo à tarde na ilha da Grande Jatte* (1884-1886), do pontilhista francês Georges Seurat. O exercício de criação do espetáculo partiu do mote da transição do figurativo para o abstracionismo, e o quadro de Seurat foi reproduzido em cena somando-se à obra *Composição em amarelo, vermelho, azul e preto* (1921), de Piet Mondrian, e ao *Branco sobre Branco* (1918), de Kasimir Malevitch, referenciados durante o espetáculo. O objetivo era ressaltar a luz e a cor em movimento mediante transformações cênicas que se sucediam com a movimentação lenta e contínua dos atores, dançarinos, músicos e do cenário, os quais davam vida ao quadro de Seurat. Essa transição do figurativo para a abstração geométrica acontecia sem que os atores deixassem por qualquer momento o palco. Com esse trabalho, o grupo marca presença na área teatral, não sem resistência da classe. A música contemporânea também volta a participar na construção da identidade do GOM, junto com o expressivo trabalho de movimento cênico, no qual dança e teatro se transpassavam plasticamente

¹⁴⁵ MEDEIROS, 2019a. Disponível em: <https://bomdia.eu/ione-de-medeiros-a-arte-como-exercicio-de-liberdade/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

¹⁴⁶ MEDEIROS, 2019a. Disponível em: <https://bomdia.eu/ione-de-medeiros-a-arte-como-exercicio-de-liberdade/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

“na minha formação musical, sempre tive a orientação de um mestre e reconhecia a importância dessa presença. Mas o que eu não queria, de forma alguma, era abandonar o teatro e deixar de fazer arte. Foi com esta perspectiva que assumi a direção do GOM”.

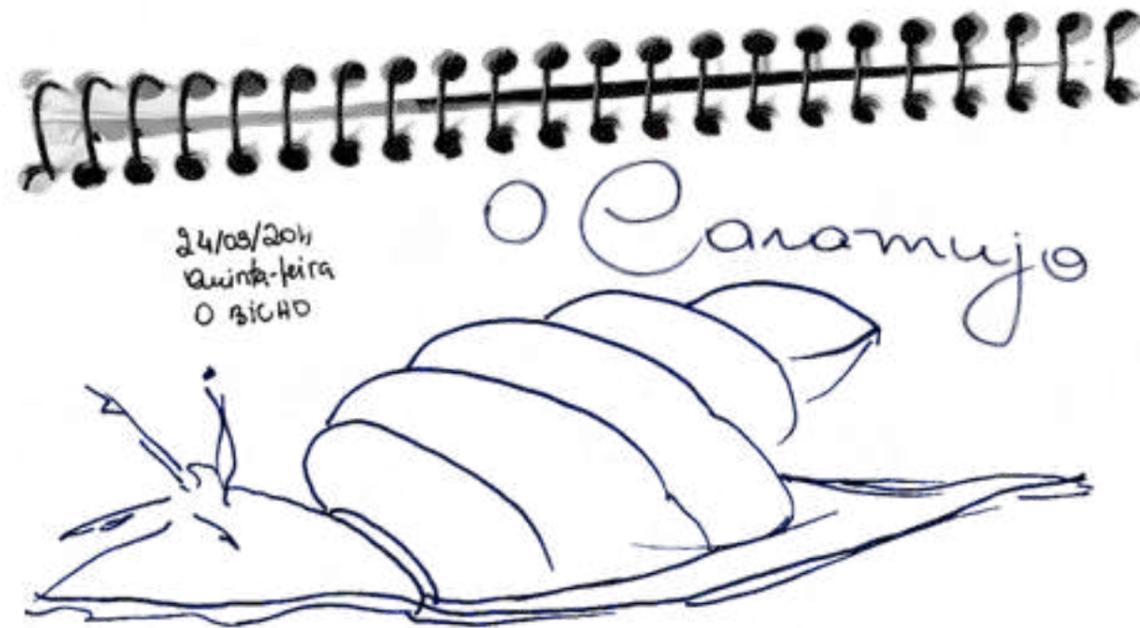
O GOM se constituiu por meio do risco inerente às experimentações na fronteira entre diversas linguagens artísticas. Ao assumir esse risco e apoderar-se da fronteira como território de investigação e pesquisa, Medeiros e o Oficina Multimídia assentaram um de seus pilares em uma zona interstício que, por assim se constituir, é eterno deslocamento, leitura crítica dos saberes oficiais, das palavras, gestos e modos de expressão normativos e disciplinados; é rejeição propositiva que gera, provoca, mantém e se vincula à crise das narrativas, discursos e práticas em caráter de oficialidade. Esse modo de existência fronteiriça materializa corpos em companhia da dúvida, da indeterminação, do não saber, sendo potências catalisadoras dos processos de criação e, ao mesmo tempo, compromisso de pensamento artístico. Escolher realizar obras artísticas vinculando-se à dúvida, à indeterminação, ao não saber, sugere inquietude, constante transformação, cria condição para rupturas, reviravoltas, transmutações. É movimento dinâmico e constante de criação experimental de mundos.

Dentre tantas experiências vividas, reconheço em minha trajetória a grande importância de ter trabalhado por seis intensos anos no Oficina Multimídia. A prática de improvisações e a cotidiana preparação corporal¹⁴⁷, seguidas pelos exercícios de rítmica, conduzidos por Ione, ainda seguem vivos comigo — seja no corriqueiro dia a dia, nas salas de aula, nos processos de criação, nos ensaios e em minha prática artística. Hoje, dia 8 de abril de 2022, retorno aos meus cadernos de registro¹⁴⁸ e percebo o quanto que eu me transmutava ao vivenciar a prática artística que estabelecíamos em coletivo. Principalmente nos períodos em que o grupo não tinha apresentação e/ou estreia de espetáculo agendada, as entre safras, pois era nesses momentos que podíamos aprofundar a pesquisa e o treinamento. As páginas desses cadernos são preenchidas de registros que se intensificam em tamanho, frequência, diversidade de linguagens, modos e materiais. Entre palavras, canetas, desenhos, grafite, rabiscos, carvão, nanquim, citações, tintas, desabafos

¹⁴⁷ No livro do Grupo Oficina Multimídia (MEDEIROS, 2007) pode-se encontrar mais informações sobre a trajetória do grupo, de sua fundação até o ano de 2007. Entre as várias informações e reflexões, encontra-se, também, o texto “A Rítmica Corporal do GOM. A abordagem de Ione de Medeiros” (RIBEIRO, 2007, p. 214), escrito pela professora e artista Mônica Medeiros Ribeiro, que elabora sua escrita como forma de registro reflexivo sobre aspectos sobre a Rítmica Corporal de Medeiros e sobre como se estabelece a preparação corporal na rotina dos ensaios do GOM.

¹⁴⁸ Ione de Medeiros tem uma constante prática de manter cadernos de registro de processo. Toda sua trajetória está registrada nesses cadernos, e alguns deles foram e estão sendo estudados pela professora Mônica Medeiros Ribeiro. Essa constância da artista em realizar seus escritos-memória também é uma prática de todos os integrantes do GOM. Durante meus seis anos como integrante, compus 53 cadernos. Todos eles estão guardados e são referência e fonte contínua de pesquisa.

íntimos, registrava processos vividos de modo livre, como fluxo de escrita em fronteira aberta que se materializava nas páginas dos inúmeros diários de processo. Realizar os registros em cadernos é prática cotidiana dos integrantes do grupo. Foi no GOM que aprendi a importância de escrever, desenhar e narrar os acontecimentos diários dos processos de criação em arte. Os acontecimentos, as descobertas e as banalidades registradas, ao serem observadas, em reflexão crítica, são fontes potenciais que contribuem para vislumbrarmos elementos e características inerentes à pensamentação em arte experimental multimeios de Ione de Medeiros e do GOM.



26 de março de 2011 — Estudo sobre o Bicho — Habitat: horta, jardim plantações. Resistente ao frio e a seca. Hermafroditas. Dia escondido/Noite alimenta-se e se reproduz. Cabeça, pé e massa visceral. 04 tentáculos retráteis. Movem em ondas. Formações corpo e objeto — caramujo e casa. Lesma sem concha, caracol terrestre, caramujo aquático.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Os textos alinhados à esquerda referem-se a extratos dos Cadernos de Registro do pesquisador (iniciam com marcação temporal, data do registro) e/ou são comentários que, como um fluxo de pensamento compartilhado, estabelecem uma relação direta com as elaborações de Ione de Medeiros. Eles têm caráter mais imediato, livre, como num diálogo ou como reflexões reativas processuais à conversa estabelecida no momento.

Ione de Medeiros — Não é só meu, é alguma coisa que você pesca de repente!¹⁵⁰

16 de março de 2011 — Improvisação com Ione — Meu problema é? Minha proposta no exercício foi: desafiar a gravidade; fazer o impossível; mais complicado, melhor; vencer obstáculos; sobrecarga para mostrar que dá conta.

Eu me lembro, em 1985, quando fizemos, *Domingo de Sol*, aquele espetáculo lentíssimo. Nele tinha um personagem que ficava rodando durante muito tempo em volta dele mesmo. Na verdade, todos ficavam rodando durante muito, muito tempo em volta deles mesmos.¹⁵¹

23 de março de 2011 — Improvisação com Ione — Pesquisar sobre Caramujo — leitura do bicho. Você consegue fazer uma leitura própria de você mesmo? Dados concretos sobre o animal. Ver: *O homem urso* (Herzog). A importância do bicho é que nós somos bichos. Tem que entrar em contato com o bicho.

Esse espetáculo que fizemos em 1985 era assim: tinha cenas lentíssimas, em câmera lenta; tinha muitas pessoas que odiavam, outras, principalmente os artistas plásticos, adoravam!¹⁵²

¹⁵⁰ Trecho da entrevista realizada com Ione de Medeiros, via Zoom, no dia 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso em: 22 out. 2022.

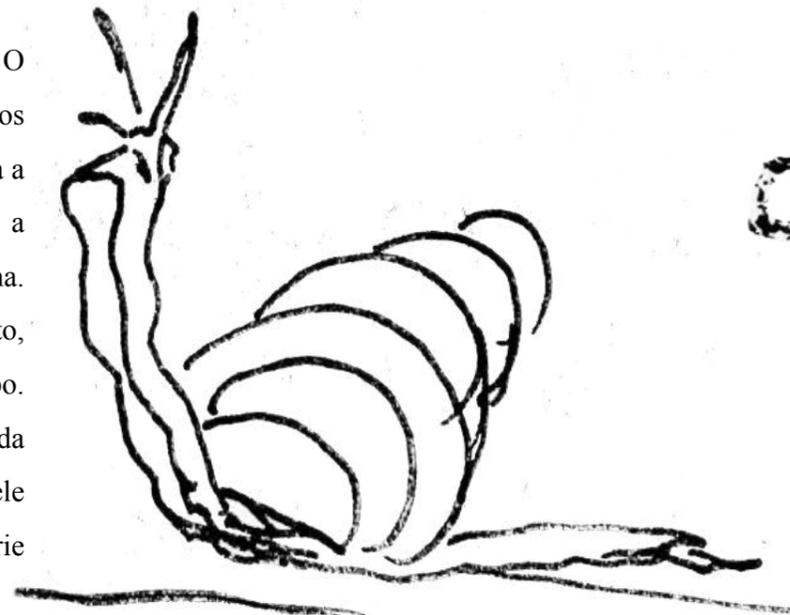
¹⁵¹ *Idem*.

¹⁵² *Ibidem*.

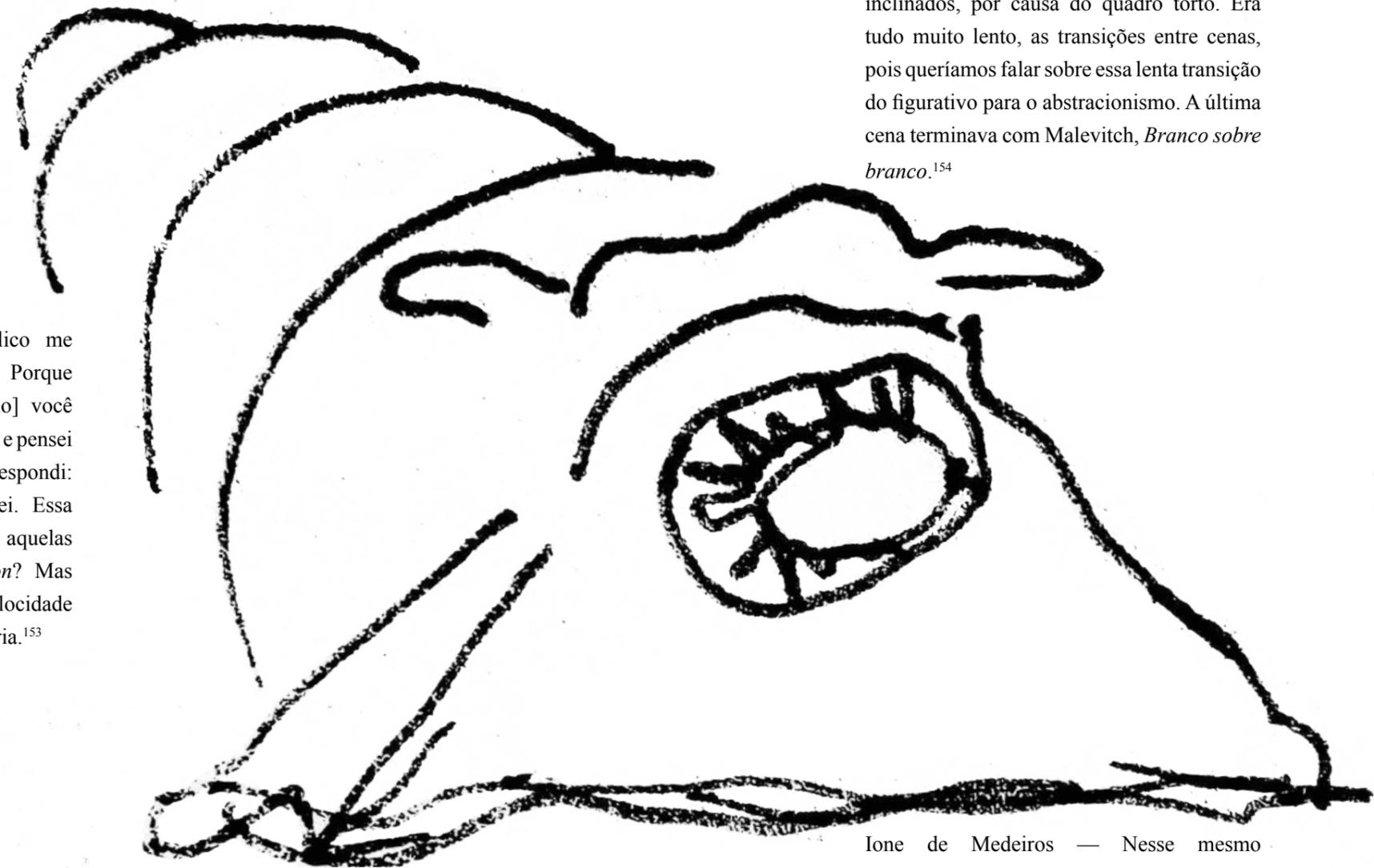
22 de março de 2011 — Improvisação com Ione — Bicho: caramujo. Cada um apresentar o bicho, mostrá-lo (se ajuda a fortalecer ou não), extrapolar/romper. Divertimento em ficar em posições *no sense*. Desequilíbrio é sempre engraçado. Desequilibrar, poder cair. Criar situações absurdas. Pesquisar sobre Caramujo.

Uma pessoa que estava no público me perguntou: “Conhece *Bob Wilson*? Porque isso daí [referindo-se ao espetáculo] você copiou dele”. Eu fiquei com vergonha e pensei que deveria conhecê-lo. Mas eu respondi: “não, não conheço”. E eu não sei. Essa comparação foi feita porque... Sabe aquelas coisas muito lentas de *Bob Wilson*? Mas muitos detestavam, por causa da velocidade dos acontecimentos. Não tinha história.¹⁵³

24 de março de 2011 — Ensaio GOM — O BICHO — Lento (muito). Alongamentos e contrações. Muita aderência. Sustenta a coluna na vertical. Retrai “enrolando” a coluna. Pode hibernar meses na concha. Emite sons agudos. Dorme muito, lento, tranquilo. Sobrecarga da casa ao corpo. Domina as dificuldades, superação. Lida com o peso e com as adversidades que ele trás. Em sua natureza ele tem uma série de complexidades.



O mote para criação era a mudança de concepção do regime das artes, do figurativo para o abstracionismo, baseado num quadro, aquele do Seurat. Todos os atores e atrizes parados. Na primeira cena começavam todos



inclinados, por causa do quadro torto. Era tudo muito lento, as transições entre cenas, pois queríamos falar sobre essa lenta transição do figurativo para o abstracionismo. A última cena terminava com Malevitch, *Branco sobre branco*.¹⁵⁴

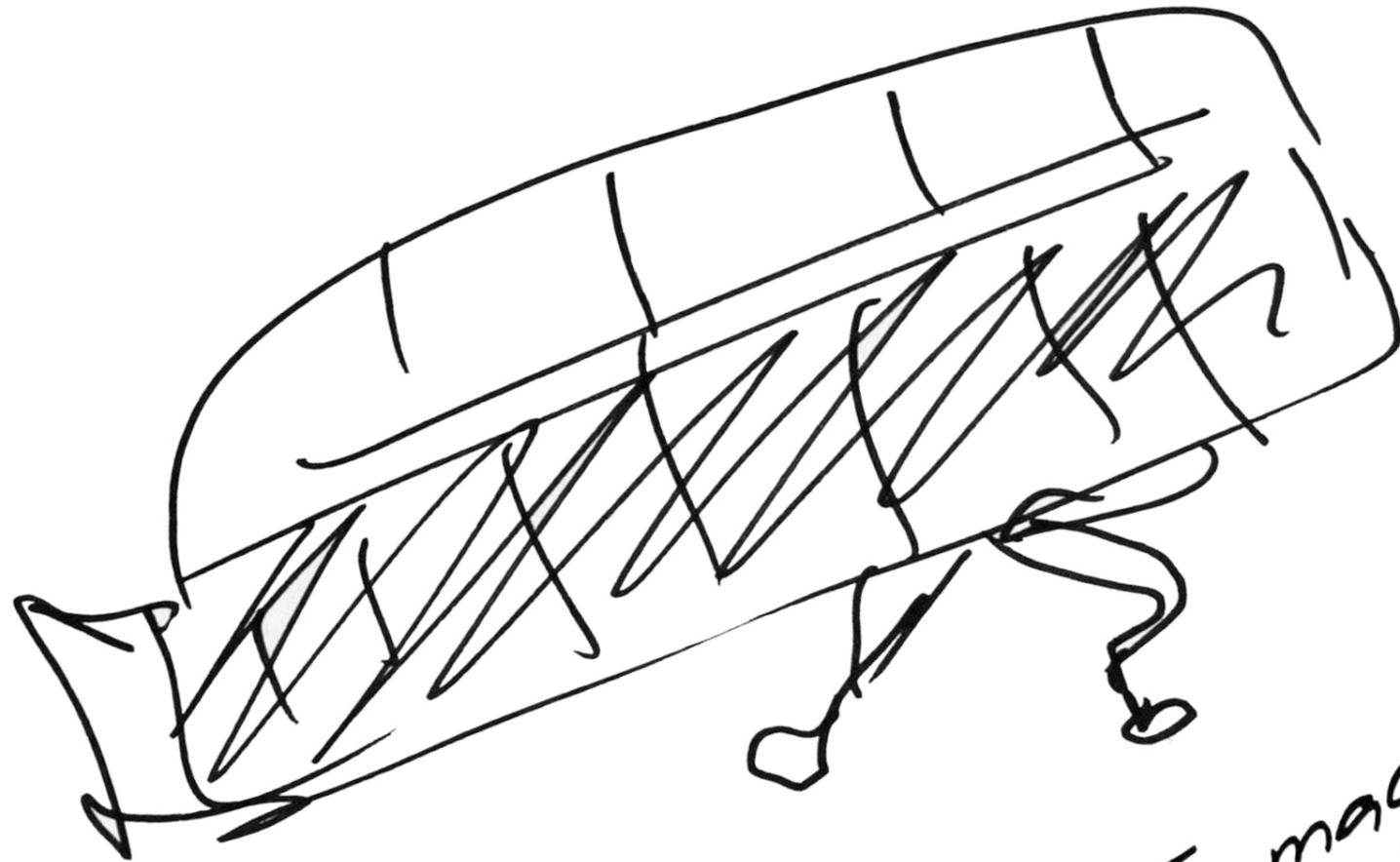
Ione de Medeiros — Nesse mesmo espetáculo, *Domingo de Sol*, pegamos os quadros de Mondrian e separamos. Vamos dizer, tridimensionalizamos a pinturas dele. Cada ator ficava com uma parte do quadro de Mondrian. Em uma das apresentações tivemos como espectador um compositor argentino que morava na Alemanha, e ele, logo depois do espetáculo, chegou para mim e perguntou: “Você conhece Oskar Schlemmer?”. Era outro artista que eu nunca tinha ouvido falar na vida. Eu respondi: “não, não conheço”. “É o coreógrafo da Bauhaus”, disse o compositor argentino.¹⁵⁵

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

03 de maio de 2011 — Ensaio GOM — Zona São Roque — O que é dominar as dificuldades? Fico pensando em como é possível dominar algo. Por vezes me sinto sob o domínio de várias pessoas, situações, objetos. Mas o que é ser o dominador? Aruá carrega consigo uma concha que é ele, faz parte de seu corpo, é constituição do seu organismo — origina-se do manto-massa visceral. Pois bem, não é também desse ser a capacidade de driblar o peso/tamanho dessa concha para assim ser possível a convivência, locomoção, enfim, viver? Ainda mais, será que essa concha desproporcional só é assim porque tem que servir de abrigo/casa ao bicho? O Aruá carrega porque tem que carregar, porque não conhece como é não ter a concha. Superação, talvez. Para esse bicho cada pequena distância é [um exercício de] se superar, é extrapolar os seus próprios limites. Aruá é o ser da complexidade. Como é estranho pensar que um caramujo, “simples” molusco, presa fácil, tem um organismo e um sistema corporal tão complexo. Seus alongamentos, contrações musculares, o muco, a capacidade de se reproduzir, sem copular, sua capacidade de hibernar e guardar seus ovos em sua concha. São várias qualidades e habilidades que um caramujo tem.



Formações
corpo e o objeto.
Caramujo e casa.



3 de maio de 2011 — Ensaio GOM — O caracol mais presente no Brasil, mais precisamente na floresta Mata Atlântica, é o Aruá. A grande questão que se tem em

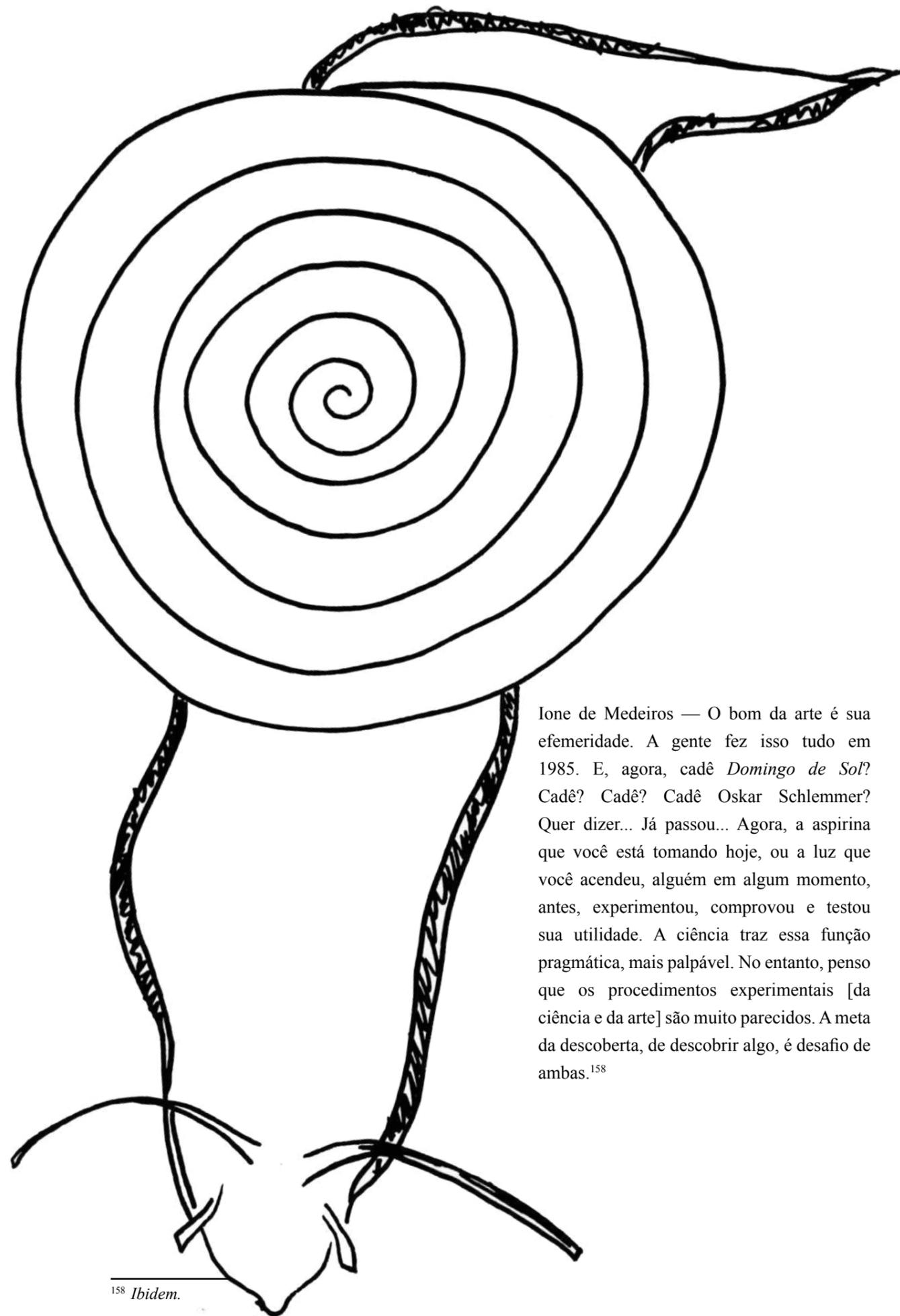
Ione de Medeiros — o que eu estou querendo dizer, a partir desses relatos, é sobre o inconsciente. O inconsciente peculiar a cada pessoa, mas também um certo inconsciente coletivo que faz a gente criar, sem conhecê-las, coisas que outras pessoas já fizeram ou estão fazendo. E não é que estejamos copiando, não se trata disso. É o inconsciente coletivo de uma época.¹⁵⁶

Ione de Medeiros — Refiro-me a uma, inconsciente, contaminação do tempo em que se vive. Uma contaminação que se localiza no ser e estar do tempo, que existe até hoje. É bom falar sobre essas coisas; parece que são perda de tempo. Mas na arte a gente “perde tempo”. E o perder tempo, na arte, é totalmente necessário. Aliás, na ciência também! Muitas vezes separamos muito a arte da ciência, mas, por exemplo, na ciência é necessário “perder tempo” para lidar com determinadas coisas que não se conhece, como na arte. A diferença é que a ciência tem uma coisa concreta, utilitária, que tem que servir para algo.¹⁵⁷

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ *Ibidem.*

relação ao Aruá ou aruá-do-mato é que ele foi considerado um animal com risco de extinção, classificado como frágil, por causa da devastação de seu habitat natural. Além disso, ele também, muitas vezes, é confundido com o caramujo-gigante, espécie trazida ao Brasil que se tornou praga no país. Penso que os desafios podem ser sedutores e ambíguos. É sedutor ser desafiado e, aos poucos, quando se resolve enfrentar o que foi proposto, perceber que é possível avançar e ultrapassar aquela impossibilidade, ou melhor, aparente impossibilidade. Tudo fica mais divertido, instigante e misterioso. É uma isca para descobrir um mundo profundo e real. Ambíguo porque, por vezes, ou quase todo o tempo, a dúvida, insegurança, o medo e não saber estão presentes. E é aí que está... É dominar o que não tem domínio, é arriscar e ir. Não sei se para o Aruá é tudo isso — aliás, provavelmente não. Porém ao assisti-lo se locomovendo, descobrindo espaços, entro para o time do rastejante e torço para que ele consiga o objetivo. É uma lentidão sedutora e um cuidado com o corpo aparente. É uma calma, uma serenidade de quem sabe o que está fazendo. Portanto, reconheço o caramujo como um bicho que tem conhecimento e domínio sobre sua desproporção física. Lida com isso porque é o que ele é.



Ione de Medeiros — O bom da arte é sua efemeridade. A gente fez isso tudo em 1985. E, agora, cadê *Domingo de Sol*? Cadê? Cadê? Cadê Oskar Schlemmer? Quer dizer... Já passou... Agora, a aspirina que você está tomando hoje, ou a luz que você acendeu, alguém em algum momento, antes, experimentou, comprovou e testou sua utilidade. A ciência traz essa função pragmática, mais palpável. No entanto, penso que os procedimentos experimentais [da ciência e da arte] são muito parecidos. A meta da descoberta, de descobrir algo, é desafio de ambas.¹⁵⁸

¹⁵⁸ *Ibidem.*

Esse exercício de descobrir algo, esse desafio, essa meta-descoberta, como menciona Ione de Medeiros, são propriedades do criar às quais se vinculam às práticas de criação que a diretora tem realizado ao longo de anos. A aguda e inesgotável curiosidade é fonte que impulsiona, catalisa e amplia as possibilidades, modos e formas de imaginar o desconhecido, como afirma Hissa¹⁵⁹, sendo a imaginação o pré-requisito da criação, a base de sustentação do ato de construir algo. Nesse sentido, “qualquer construção reflete a imaginação e a inventividade de seu criador”¹⁶⁰. Em consonância às ideias de Medeiros, Hissa diz que sob o critério da imaginação não tem como admitirmos que ciência e arte são operações de criação distintas. Para ele, o que opera essa distinção é que a “construção do conhecimento pela ciência moderna — um “novo” conhecimento — dá-se em um contexto de edificação de uma nova sociedade”¹⁶¹, que se constituía referenciada pelo Renascimento e pelo Iluminismo. Ambos movimentos de novas concepções de mundo que estabelecem a razão em sobreposição à teologia, a fim de consolidar, progressivamente, a burguesia com sua nova ética e seus novos valores em expansão por todo o ocidente. A ciência moderna vai exercer nesse processo um papel fundamental de difusão do positivismo como concepção filosófica fundante de uma “nova” sociedade.

Dessa maneira, a meta-desafio, o “descobrir algo”, como valor social enclausura a imaginação, “na expectativa de que se construam os pretendidos caminhos do rigor, da indiscriminada procura da objetividade como estratégia de solução.”¹⁶² O trabalho positivista foi libertar o cientista das sensações subjetivas — desejo, poesia, utopia, expressão artística. A fim de observar com imparcialidade, cientificamente, as emoções eram encaradas “como campo de sensações que dificultam e obscurecem o ato científico objetivo e rigoroso, construindo um universo ilusório e ficcional que não conduz ao conhecimento reivindicado pela ciência”¹⁶³. E é nessa concepção que se institui uma ruptura epistemológica, que distingue e determina o que é senso comum para assim conferir significado à atividade científica. No entanto, essa objetividade é uma utopia, um atalho sonhado que não conduz exatamente às realizações do que se promete, não garante e nem cumpre as expectativas. Todas as grandes realizações da ciência, como formula Hissa¹⁶⁴, “as mais estupendas descobertas, foram, simultaneamente, fundamentadas na obstinação e no sonho, na capacidade de articulação intelectual e na fantasia

que idealizam um mundo melhor a ser descortinado pelo esforço criativo”.

A criação multimeios tomando distância do cientificismo iluminista, demonstra-se como pensamentação em arte experimental que relaciona, mapeia, articula e interaciona, de modo efêmero, a obstinação, o sonho, a articulação intelectual, a fantasia, sem delimitar, sem se tornar propriedade demarcada. As obras criadas por Medeiros se constituem como território fronteiro, caminho que, sob a perspectiva da Música, partiu da contradição entre as inovações/vanguardismo da composição contemporânea e o formalismo na atuação do músico em cena; e, sob a perspectiva cênico-teatral, partiu do intento de transpor para a “encenação teatral o caráter de abstração próprio da linguagem musical”¹⁶⁵. Nessa integração de linguagens não existia trilha reconhecida. Medeiros estava abrindo passagens, desenhando outras paisagens, sonhadas, impossíveis — um universo onírico compartilhado. Se os sonhos são como cenas que nos chegam à noite, enquanto estamos de olhos fechados, suas obras cênicas cruzam os nossos olhares abertos e constituem espaços efêmeros de realização onírica.

02 de fevereiro de 2022 — Ordenando as observações que fiz durante a entrevista com Ione de Medeiros, minhas impressões: permaneci ouvindo as elaborações de Ione com aquele desejo de que não terminassem. Em alguns segundos, em um lapso de tempo durante aquelas quase duas horas de conversa via Zoom, sonhei com olhos abertos: me vi sentado no sofá vermelho da zona, cenário de uma das casas do Minotauro¹⁶⁶. Ione estava, nessa visão-sonho, com um tecido à mão e eu ao seu lado. Costurávamos algo... Um adereço que logo estaria em cena? Um objeto que seria compartilhado com o público ou vendido em uma das

¹⁵⁹ HISSA, 2002, p. 57.

¹⁶⁰ *Idem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² HISSA, 2002, p. 58.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ HISSA, 2002, p. 61.

¹⁶⁵ MEDEIROS, 2007, p. 15.

¹⁶⁶ O móvel era utilizado no galpão de ensaio e também cenário de uma das salas da casa do Minotauro, personagem da peça do grupo, “As últimas flores do jardim das cerejeiras”, estreada em 2010.

bancas dos tantos eventos que o grupo, desde sua criação em 1977, produziu e ainda produz? Não sei, lapsos de tempo, de visão, de sonho, exercício de imaginar, pensamentação, materialização de corpossonhos...¹⁶⁷

A imaginação é um jogo infinito, que não cessa de criar, recriar, desmontar e remontar o mundo de maneiras imprevisíveis; é gesto engajado de movimentos complexos, contraditos, surpreendidos por inúmeras, novas, distintas bifurcações-caminhos. A cena que a imaginação de Medeiros expõe cria relações com as diferenças, abre abismos que distinguem limites, mas lança pontes recriando fronteiras, cortes, colagens, bricolagens, como brinquedo de construção. O gesto de se expor ao risco, ao desconhecido, se arriscar no jogo da brincadeira, da diversão, se dispor a descobrir, a investigar tudo com aguda e inesgotável curiosidade, diz de características, inclusive, das próprias às crianças.

Ione de Medeiros estabeleceu durante toda sua trajetória profissional atividades e práticas artístico-pedagógicas com crianças e jovens. Ela lecionou cursos especiais de Iniciação Musical na Fundação de Educação Artística¹⁶⁸; ministrou aulas de musicalização infantil no Instituto Decroly, no Centro de Puericultura Pica-pau Amarelo, na Escolinha Villa-Lobos, Escolinha de Artes Maria Helena Andrés, todas em Belo Horizonte; participou de diversos Festivais de Inverno da UFMG, realizados nas cidades de Outro Preto, Diamantina e São João del Rei, Belo Horizonte, Poços de Caldas, em Minas Gerais, ministrando oficinas ou como coordenadora da área de Arte e Educação, sempre com o foco nas crianças e jovens; e, em 1983, foi admitida por meio de concurso público como professora efetiva para trabalhar no setor de Educação Artística.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Os textos alinhados à esquerda referem-se a extratos dos Cadernos de Registro do pesquisador (iniciam com marcação temporal, data do registro) e/ou são comentários que, como um fluxo de pensamento compartilhado, estabelecem uma relação direta às elaborações de Ione de Medeiros. Eles têm caráter mais imediato, livre, como num diálogo ou como reflexões reativas processuais à conversa estabelecida no momento.

¹⁶⁸ A Fundação de Educação Artística (FEA) é uma instituição de ensino, experimentação e difusão artística sediada em Belo Horizonte. Fundada em 1963, por um grupo de artistas e intelectuais de Minas Gerais, é uma entidade sem fins lucrativos, com forte atuação social. No âmbito educacional, destaca-se o papel da FEA no processo de atualização do ensino musical, em Belo Horizonte e em diversos centros de formação do Brasil. A Fundação de Educação Artística tem como um de seus valores o intercâmbio entre as artes, mantendo-se sempre aberta a novas ideias, pesquisas e experimentações.

¹⁶⁹ Informações reunidas no apêndice da tese da professora Mônica Medeiros Ribeiro (2012, p. 266).

No ano de 2018, em conferência realizada no 50º Festival de Inverno da UFMG¹⁷⁰, Ione de Medeiros trouxe em sua fala o porquê da criança ser um referencial importante para sua trajetória artístico-pedagógica. Na ocasião, a diretora teatral disse sobre a capacidade que as crianças têm de se relacionar com o mundo a partir de um olhar sincrético¹⁷¹ e o quanto esse modo de experienciar o mundo é fundamental para a elaboração da prática e das obras multimeios. Referência para Medeiros, no livro *A ordem oculta da arte*¹⁷², Anton Ehrenzweig estabelece a definição do que seria a relação sincrética entre a criança e o mundo, e quais seriam as implicações para a arte que se estrutura em diálogo com essa perspectiva relacional.

Para Ehrenzweig¹⁷³, até aproximadamente os 7 anos, a criança tem a capacidade de absorver uma estrutura em sua forma completa, mais do que analisar os elementos isolados. Isso se daria por causa da habilidade sincrética que orienta o relacionar audacioso da criança com o mundo. Segundo ele, “a criança aceita a estrutura total sem se preocupar com os detalhes analíticos”¹⁷⁴, o que passa, depois dos sete anos de vida, por uma mudança drástica. Mais velhas, elas “começam a analisar as formas, contrastando-as com a arte dos adultos.”¹⁷⁵ A relação da criança com o mundo torna-se então analítica, ela começa a focar a atenção nos detalhes geométricos e a estabelecer comparação com tudo que a rodeia, fazendo com que ela perca a capacidade de dispersar sua atenção para uma aparência do todo sem levar em conta os detalhes.

A diretora, na conferência¹⁷⁶, compartilha duas situações que demonstram como a capacidade sincrética pode operar a partir de uma experiência de uma criança e em uma experiência de uma pessoa adulta. Ione de Medeiros primeiro conta que se detecta a capacidade sincrética, por exemplo, quando a criança

usa um cabo de vassoura para brincar de cavalo. Ela despreza que o cabo não tem cara de cavalo, não tem crina, não tem cauda, não tem nenhum elemento que remeta diretamente ao animal. Porém, aquele objeto, para a criança, possui os traços gerais de um cavalo, permitindo a ela montar, guiar e ir a qualquer lugar, para onde ela quiser. [...] No adulto detectamos essa capacidade sincrética, quando, por exemplo você vê uma pessoa longe e rapidamente sabe quem é. O que acontece é que você reconhece a pessoa

¹⁷⁰ Conferência: conversando com Ione de Medeiros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UVvbeffH_SE. Acesso em: 22 de novembro de 2022.

¹⁷¹ Termo que Piaget utilizava para denominar a qualidade distinta da visão infantil e da sua arte. Anton Ehrenzweig, para construir seu raciocínio reflexo, se apropria dessa palavra e da significação elaborada por Piaget.

¹⁷² EHRENZWEIG, 1967.

¹⁷³ 1967, p. 13.

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ EHRENZWEIG, 1967, p. 21.

¹⁷⁶ Conferência: conversando com Ione de Medeiros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UVvbeffH_SE. Acesso em: 22 nov. 2022.

pelo jeito que a pessoa se movimenta, pelo jeito de andar, a maneira dela se deslocar faz com que você consiga identifica-la. Existe algo de inconfundível nela que torna possível essa identificação.¹⁷⁷

Depois desses exemplos, de modo ratificador, Medeiros exhibe a imagem do Touro de Picasso. Segundo a artista, Picasso, por meio do desenho, realiza um procedimento descascar as camadas figurativas. O touro, retratado a partir da perspectiva analítica, vai perdendo os detalhes, até chegar aos traços que referendam uma grafia capaz de capturar os elementos que tornam o animal inconfundível. Nas palavras de Ione, “começamos visualizando da esquerda para a direita. O caminho de Picasso é um primeiro touro denso, cheio de informações. E, a partir dele, o artista vai descascando os detalhes até chegar ao touro que tem uma cabecinha mínima, com chifres apontados. Essa forma final, para Picasso, traz os elementos necessários para que o desenho designe um touro.”¹⁷⁸

O olhar sincrético demonstra-se como um modo de experienciar o mundo a partir da não diferenciação, em que os limites que demarcam e diferenciam contrários se sobrepõem à relação integrada e difusa, própria a espaços fronteirios. Sigmund Freud¹⁷⁹, ao se debruçar reflexivamente para compreender os sonhos¹⁸⁰, elaborou o conceito de não diferenciação demonstrando os significados ocultos do sonho. O médico atribuiu os conteúdos “insensatos dos sonhos”¹⁸¹ a um processo primário que se ressentia da falta de uma diferenciação apropriada dos opostos, do espaço e do tempo, e, também, de qualquer outra estrutura dicotômica, normativa, delimitada e rígida. Em relação a essas proposições freudianas, Ehrenzweig¹⁸² se dedica a mostrar que a investigação artística, que almeja investigar infinitos caminhos, impele à pesquisa de criação rumo a complexidade de fronteira¹⁸³, movendo-se à frente, “voltada para fora, como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem.”

Essa interpretação, realizada a partir de uma leitura associativa entre as formulações de Ehrenzweig¹⁸⁴ e Hissa¹⁸⁵, reconhece a possibilidade de compreensão do olhar sincrético como premissa corpossonho. Configuração do existir que se localiza como fronteira, a mirada¹⁸⁶ sincrética, além de

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ FREUD, 2018.

¹⁸⁰ Antes de Freud, antes delas, “o sonho era considerado como um produto de acaso de uma mente meio paralisada” (EHRENZWEIG, 1967, p. 20).

¹⁸¹ EHRENZWEIG, 1967, p. 20.

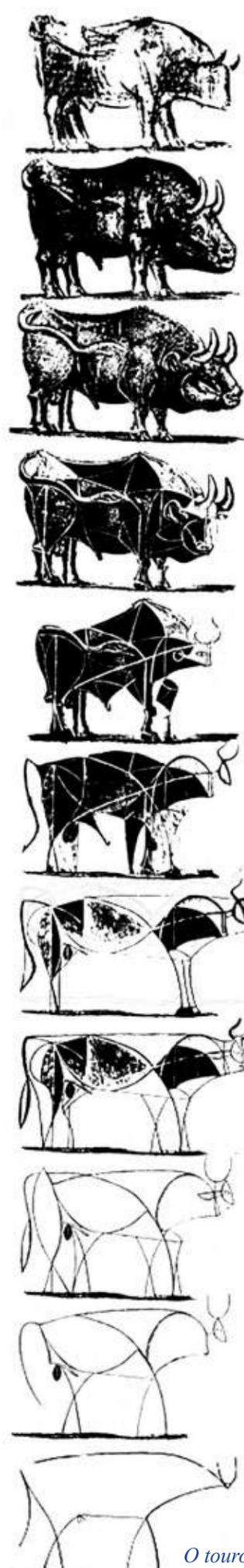
¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ Essa elaboração foi realizada a partir de nossa leitura associativa entre as formulações de Ehrenzweig (1967) e Hissa (2002).

¹⁸⁴ 1967.

¹⁸⁵ 2002.

¹⁸⁶ Ratificando que estamos compreendendo “olhar” não só como verbo operativo da visão, mas como modo de se experimentar mundo.



não levar em conta as muitas conformações defeituosas do detalhe, “por meio das quais uma boa caricatura distorce a ‘correta’ projeção fotográfica”, dá a possibilidade de se “abstrair as diferenças dadas em detalhes analíticos e assim identificar um objeto em seus aspectos cambiáveis.”¹⁸⁷ Uma triagem não diferenciada e inconsciente extrai dos muitos detalhes variáveis um denominador comum que serve de orientação.”¹⁸⁸

Na conferência, Medeiros também traz para os ouvintes diversos exemplos de, em contraposição ao “olhar analítico”, como esse “olhar sincrético” se aproxima dos modos como as criações artísticas multimeios se estabelecem. Para exemplificar, a diretora exhibe fotos do espetáculo *Zaac Zenoel* (1997). Ao invés de utilizar água, por ser um elemento muito pesado, que impossibilitaria apresentações da obra cênica em vários espaços teatrais, Ione de Medeiros e o GOM realizaram a cena utilizando um pó de serragem em queda do alto. Na cena, o ator abria um guarda-chuva, como se estivesse protegendo-se da chuva. O detalhe, se era água ou não, não era primordial para se estabelecer uma chuva em cena. A diretora, experimentando em sala de ensaio, durante o processo de criação do espetáculo, descobriu, junto aos atores, os elementos e gestos que estabeleceriam, em cena, traços inconfundíveis da ação-acontecimento “chuva”.

Segundo Ione de Medeiros¹⁸⁹, a infância e a juventude são as fases da vida ideais para se investir na criatividade, por serem momentos em que se predominam o lúdico, o criativo, a abertura para o novo. A multiartista diz¹⁹⁰ que, por ter estudado piano por 17 anos, quando começou a dar aula para crianças de apenas três anos, ela tinha uma “cultura” de prática artística baseada no tocar bem músicas e obras muito difíceis. O encontro, em sala de aula, com a autenticidade e imprevisibilidade das crianças a colocou em um lugar do “não saber”. Nas palavras da artista-professora¹⁹¹, “os meninos passavam engatinhando no meu colo e eu sentada no chão. Eu pensava: ‘Meu deus, eu estudei e aprendi tanta coisa, mas eu não sei o que vou fazer com esse menino passando em cima de mim. O que eu vou ensinar de música para esse menino?!’”¹⁹² Para ela, essas primeiras aulas, ainda na década de 1970, foram um transtorno que a fez passar mal várias vezes ao ter que lidar com o fazer-ensinar música, até aquele momento desconhecido. Esse deslocamento irrevogável colocou Ione diante de um impasse: como ensinar música para alunos tão pequenos? A questão-problema foi impulso provocador, fazendo Ione de Medeiros esgueirar-se, aos poucos, do modo tradicional

¹⁸⁷ EHRENZWEIG, 1967, p. 32.

¹⁸⁸ EHRENZWEIG, 1967, p. 32.

¹⁸⁹ RIBEIRO, 2012, p. 90.

¹⁹⁰ MEDEIROS, 2019b, p. 08.

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² *Ibidem.*

O touro de Picasso, 1945.

de ensinar música, um “desmantelamento do ensinamento”¹⁹³, um desmonte do modo como ela conhecia o aprender-ensinar-fazer música para se adaptar e adequar o conteúdo de música àquelas crianças.

Desmontar-se de conhecimentos, desmantelar-se de ensinamentos, implicou um processo de ressignificação que gerou deslocamentos determinantes em sua trajetória: o primeiro deles, como observado por Ribeiro¹⁹⁴, “foi a confluência do ensinar e encenar” — a artista-professora acabou por desenvolver diversos exercícios corporais que se utilizam do espaço de maneira flexível, inicialmente para suas aulas de Musicalização na Fundação de Educação Artística e, depois, como base de experiência e de formação dos artistas integrantes do GOM; o segundo, que, posteriormente, torna-se um princípio síntese de seu trabalho, é o desenvolvimento de uma poética cuja gênese está na experimentação — influenciada diretamente pelo contexto espaço-temporal do anos 1970¹⁹⁵, Ione de Medeiros elabora sua metodologia didático-pedagógica para a sala de aula e para seu trabalho artístico “por meio da pesquisa concebida como vivência da construção de sentidos com o corpo do ator ou do aluno em ação. O corpo não é instrumento, não é meio, é condição e processo de expressão artística [...]”¹⁹⁶

17 de março 2011 — Ensaio GOM — Improvisação com Ione, proposição: “aprofundar nos temas anteriores.” — Minha resposta: “??? Pânico, pânico. Localizar... o que?” — Palavra tem um nível de distanciamento, como o gesto. Ir mais, fazer o impossível.... e o segundo?¹⁹⁷

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ RIBEIRO, 2012, p. 90.

¹⁹⁵ Ione de Medeiros participou e contribuiu com uma cena de vanguarda artística dos anos 1970 no Brasil atuando diretamente na cena de Belo Horizonte e à frente dos Festivais de Inverno da UFMG, que, na época, representavam dias e momentos de extremo compartilhamento artístico-educacional entre profissionais e aprendizes. Kaminski conta que “a Escola de Belas Artes reunia professores que faziam parte da movimentada cena da vanguarda das artes plásticas belo-horizontina e incorporava tais tendências em seus projetos em relação ao Festival. O mesmo ocorria com os professores da Fundação de Educação Artística, que havia surgido, em 1963, como uma alternativa ao ensino fortemente conservador existente no meio musical mineiro. A partir de 1970, a Fundação e o Festival de Inverno deram uma guinada em direção à vanguarda, integrando um importante movimento de renovação e circulação da música erudita de vanguarda na América Latina. Além do experimentalismo artístico, buscava-se também um experimentalismo didático, com formas mais livres de ensino. As duas instituições conseguiram direcionar seus interesses para projetos de médio prazo que permitiram uma estabilidade nos setores de artes plásticas e música, em contraste com a presença das artes cênicas no evento. A forma como era organizado o Festival proporcionava um contato intenso, constante e informal entre professores, artistas e estudantes. Era um convívio de muitas horas diárias e que durava um mês inteiro” (KAMINSKI, 2016, p. 332).

¹⁹⁶ RIBEIRO, 2012, p. 91.

¹⁹⁷ Os textos alinhados à esquerda referem-se a extratos dos Cadernos de Registro do pesquisador (iniciam com marcação temporal, data do registro) e/ou são comentários que, como um fluxo de pensamento compartilhado, estabelecem uma relação direta com as elaborações de Ione de Medeiros. Eles têm caráter mais imediato, livre, como num diálogo ou como reflexões reativas processuais à conversa estabelecida no momento.



Ione de Medeiros — Os parâmetros musicais eram vividos muito corporalmente, foi essa abertura que me possibilitou a realizar um processo de transição, para mudar tudo que eu sabia de sofisticado, de muito elaborado, e que era visto, naquele momento, como fundamento dos conhecimentos musicais. Eu não podia colocar em prática o ensino desses conhecimentos, não tinham nada a ver, não era adequado. Eu tive que voltar a zero, jogar tudo que eu tinha acumulado como conhecimento ao chão. E, ainda bem, pois a Fundação [de Educação Artística] era uma escola que possibilitava e incentivava, dando muito espaço, para experimentos artísticos e pedagógicos.¹⁹⁸



¹⁹⁸ Trecho da entrevista realizada com Ione de Medeiros, via Zoom, no dia 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso em: 22 out. 2022.

lício Honorato para
Fabrício Wintode dia
03/01/2010

Quando, em nossa conversa via Zoom, Ione dizia sobre o brincar, o jogo, o lúdico, lembrei-me de todas as sessões de improvisação que fazíamos durante os ensaios do GOM. Tantos foram os momentos em que aproximávamos das mais inusitadas proposições! Realizávamos improvisações que tinham como estímulo as vogais (A, E, I, O, U) outras com o propósito de estabelecer alguma “atmosfera” em cena. Por exemplo, improvisar uma cena com o lima da espera ou da chegada de alguém importante. E esses exercícios podiam ser realizados de coletivamente ou de maneira individual, com apenas uma pessoa experimentando improvisar.

Ione de Medeiros — eu pensava assim, “com todo esse conhecimento que eu tenho, que que eu vou fazer para ensinar aos alunos?”. Foi aí, então, que comecei a fazer alguns cursos, com as próprias professoras da FEA, e lá era uma escola onde se mantinha esse espaço de investigação de formas diferentes e menos tradicionais de ensino da música. Na época, a musicalização era ensinada com exercícios práticos. Por exemplo, cantava-se uma música, parava, batia palmas ritmadas, caminhava, fazia uma roda. Tudo compreendido dentro dos parâmetros da música, mas com uma repercussão corporal.¹⁹⁹

¹⁹⁹ *Idem.*

16 de março de 2011 — Ensaio GOM — Improvisação com Ione. Proposição: “Meu problema é que...”. Minha resposta: “QUERO DORMIR! Quero dormir, gosto de dormir. Um cobertor, um canto e um sono me fazem bem. Acorda, acorda! Gosto de dormir com meu travesseiro. É meu, estou acostumado.” Encaixar e desencaixar. Sou um só, único. Sou dele, ele é meu. Desencadeio ideias. vou conforme a vontade, pura. Os objetos foram iluminando-se e só resta correr atrás deles e “tomar posse” ou “deixar ser apossado por eles”. Contraste: domínio e liberdade do corpo. Fazedor de ações. Desafiar a gravidade, fazer o impossível, vencer obstáculos. Quanto mais complicado, melhor.

Ione de Medeiros — O adulto, na criação artística, repete muito o gesto e a ação de brincar. É preciso de um momento em que a brincadeira seja só brincadeira, que ela não sirva para nada a não ser instalar um espaço para a imaginação. Se deu certo, se deu errado, não importa... As crianças brincam e enquanto se brinca acredito que estamos estruturando um caminho que leva para a arte, para a criação. Na verdade, estou me referindo aqui como “brincadeiras”, mas na verdade elas já são o processo de criação. É que denominar essa etapa da criação como processo, para mim, às vezes pode parecer algo muito, muito sério.²⁰⁰

²⁰⁰ *Ibidem.*

18 de março 2011— Seminário — Casa da Ione — 1º Seminário sobre *O livro dos seres imaginários*, Borges.²⁰¹.

Ione de Medeiros — A criação é um processo, mas às vezes o processo está, justamente, no lúdico, na brincadeira, no prazer, na descoberta. Não é?²⁰²

21 de março de 2011 — Ensaio GOM — Improvisação com Ione, proposição: “Quando eu procuro vencer os meus limites, eu...”. Minha resposta: “forço meu corpo para sair dos limites — alongar, fazer coisas impossíveis com o corpo.”. Mais próximo do “tema”. O que você acha? Colocar as pernas atrás da cabeça. Por quê? Vontade de rir, satisfação, felicidade, sentir bem, divertir-se — perder o controle. Não por não conseguir, mas por perceber que há uma possibilidade de vencer, ultrapassar a etapa. Proposição dois: “pensar em um BICHO.” Qual traria e seria mais próximo de traduzir?

²⁰¹ BORGES, 2007.

²⁰² Trecho da entrevista realizada com Ione de Medeiros, via Zoom, no dia 1 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJM0LI>. Acesso em: 22 de out. de 2022.



Como materializar, por meio das artes cênicas, vogais, caramujos, monstros, pinturas, animais, letras, objetos, a vontade de dormir, a espera, o anti-Super-Homem? Como traduzir e transcriar em/com/a partir/sobre nossos corpos elementos de inúmeras, tantas, infinitas ordens, tal qual nossa capacidade de imaginar? Arriscar investigar os modos de operação que estruturam os corpos elaborados e materializados por Ione de Medeiros e pelo GOM é acreditar e operar, no mundo, pensamentação em arte experimental. As práticas artísticas de Medeiros demonstram-se como gesto potencial, capaz de elaborar, expressar e transmutar paradigmas pré-estabelecidos de, com, sobre, a partir do mundo e dos modos relacionais coexistentes nele.

Corpossonho é especulação artística sudaca fronteira que se efetiva junto ao desafio de extinguir limites e assim elabora sensibilidades e incita descobertas, contingências radicais que impelem, provocam e instituem fluxos de criação artística como processos experimentais vivos que resistem e reexistem em território latino-americano. A prática artística de Medeiros consolida um modo de ação sudaca por constituir-se espaço de resistência às forças nefastas neoliberais. O Grupo Oficina Multimídia há mais de 45 anos realiza um teatro que instaura sua existência por meio da marginalidade diante das imposições do mercado artístico e, sobretudo, estabelece um espaço de permanente irreverência, risco e imersão desmedida na produção de arte experimental.

As obras do GOM são criações artísticas sudacas que instalam atos soberanos de invenção, de irreverência, de subversão de normas e de esperança, estabelecendo a produção artística como força de liberdade para sobreviver à repressão e à hostilidade de duras realidades.

No findar dessa Constelação, reitero Corpossonho como um modo de se fazer arte como gesto-ação para imaginar. Destaco a potência de liberdade, transformação e proposição experimental que as obras artísticas de Ione de Medeiros, junto ao Grupo Oficina Multimídia, tiveram ao se realizarem para além dos paradigmas convencionais e conformados pelos limites definidores das linguagens artísticas. Por meio do compartilhamento de várias criações e modos configurados nos processos de invenção, registramos e materializamos operações de memória como especulação. Os eventos reunidos neste texto aconteceram no final dos anos 1970, até meados de 1980, porém não foram captados por meios tecnológicos. É importante destacar que a materialidade corpossonho de Medeiros se fez/faz existir por força e desejo radical de experimentação artística, inerente à imaginação subversiva geradora de possibilidades diversas, fabulares, especulativas do mundo. Outro reconhecimento importante, para essa constelação, é compreendermos o diálogo das ações artísticas de Ione e artistas parceiros com as formulações irreverentes e indisciplinadas de John Cage, artista que, como Ione de Medeiros, realizou uma trajetória de arte-fronteira entre linguagens. Corpossonho, pensamentação de arte sudaca de Medeiros, ao ser confrontada com as ideias de Cage, e, o contrário, as ideias de Cage ao serem confrontadas com as criações multimeios de Medeiros, expõem um trânsito de modos operativos do fazer artístico que, apesar da distância geográfica, confluem. E esta confluência estabelece o reconhecimento e inserção de uma parte do trabalho de Medeiros, que ainda não tinha sido registrada, a um contexto

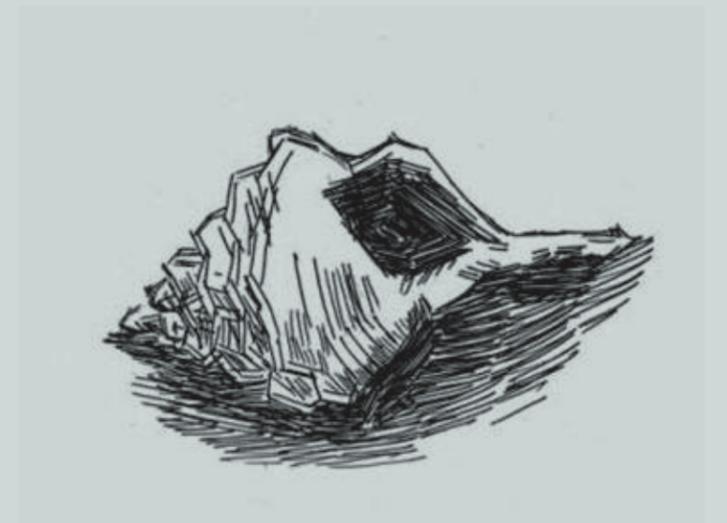


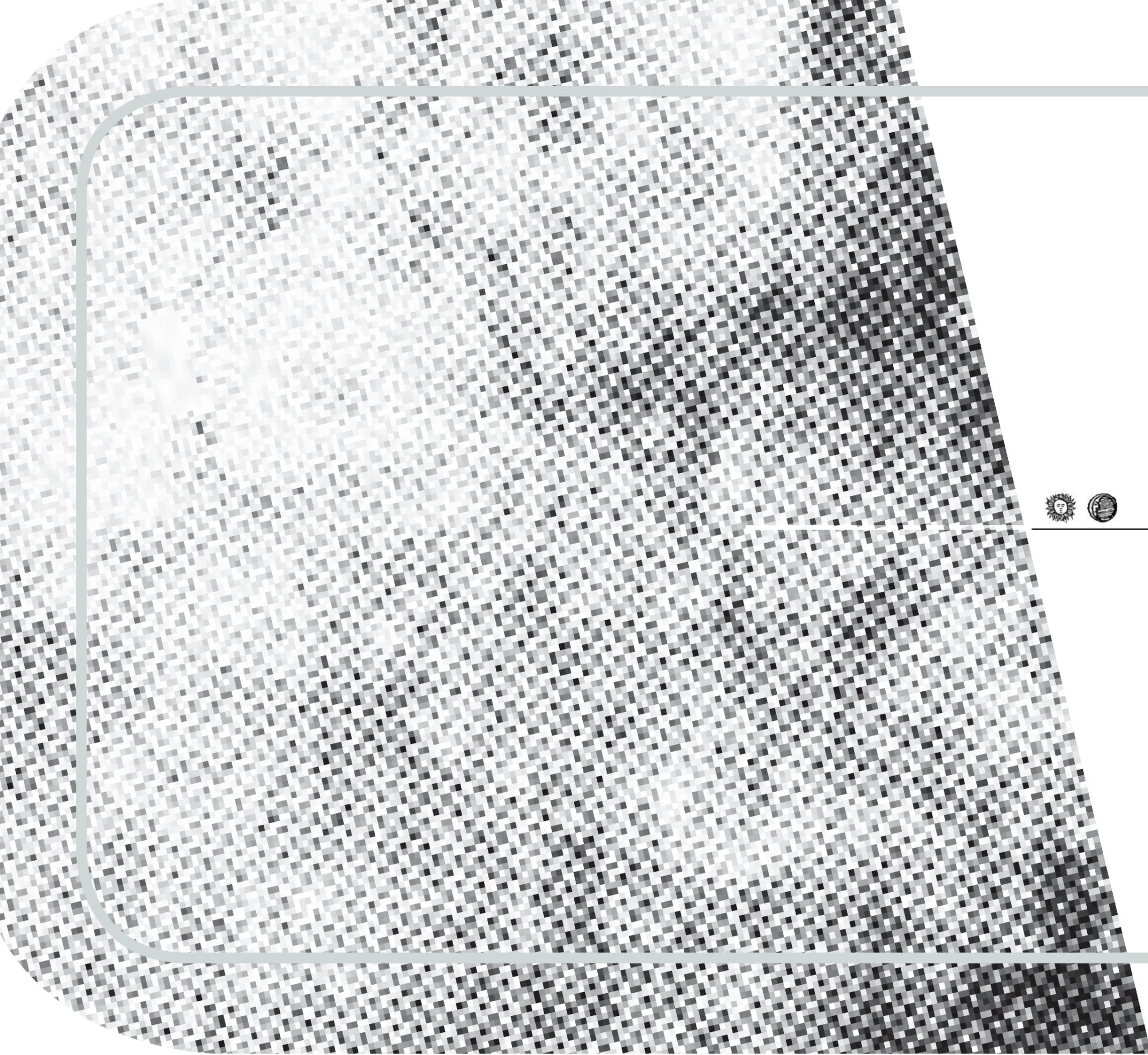
Eu me lembro que quando criança nenhum de meus carrinhos e Comandos em Ação ficavam inteiros. Eu gostava de brincar desmontando, destruindo, desparafusando. Parece que eu era instigado a descobrir, no interior dos objetos-brinquedos, qual o segredo escondido neles que os tornava tão fascinantes. Pensando mais recentemente, essa obsessão por ver dentro existia porque eu acreditava que, como nas pessoas, os brinquedos e as coisas eram dotados de vida. Fiquei pensando nisso esses dias... Eu creditava vida aos objetos e aos brinquedos. Talvez o que eu tentava descobrir não estava exatamente ali, no objeto-brinquedo. Apesar de que, para mim, as coisas são ideias vivas. Para que elas sejam materialmente o que são passaram por um longo processo do existir, primeiro, como ideia imaginada. Pensando um pouco mais, meu fascínio de criança por ver as coisas dentro talvez estivesse não exatamente nos fragmentos que restavam depois de desmontá-las. Porque se assim fosse no primeiro carrinho, no primeiro Comando em Ação, eu teria cessado essa obsessão. Acredito que o que me fazia desconstruir todo objeto-brinquedo era o gosto que eu tinha tomado por vivenciar o próprio processo de descobrir, de desmontar, de desconstruir coisas-ideias-formas. Eu era capaz de ficar uma manhã, uma tarde, um dia, dois ou três ou mais envolvido em minha tarefa, de monta-desmonta carrinhos de fricção, de monta-desmonta controle remoto, lanternas, toca

fitas, vhs... Minha incansável e inesgotável sede por descobrir estava não só no ver o que compunha aquele objeto-brinquedo por dentro, mas, muito mais, no processo de desbravar caminhos e formas de desengrenar engrenagens e com isso ir um pouco mais além, desvelar algo, vendo por meio de outra perspectiva, vendo de dentro, vendo a partir do como funciona, do como se encaixa. Eu tentava descobrir e conhecer outros encaixes, outras serventias, outras finalidades, outros modos de funcionamento das coisas.



Desmontar carrinhos, caixinhas de música, pequenos aparelhos eletrônicos, bonecas, caminhar pelo jardim e colher folhas para extrair delas o caldo verde, gravar músicas e narrações e histórias em fita cassete, ser professor, desenhista, criar minha própria biblioteca, esconder debaixo da cama para ler, colocar para venda os sapatos das minhas irmãs, os lençóis da casa, os objetos pessoais de minha mãe, minhas próprias roupas, numa loja inventada, dobrar e desdobrar tudo que estava no armário. Ser e deixar de ser, num constante e exaustivo exercício de curiosidade e de imaginação, era minha vida de criança vivida em grandes quintais, tomando suco de acerola com limão, laranja e adoçante, sob varandas inacabadas, em cima dos pés de goiaba, manga, seriguela, comendo bolo de fubá, biscoito de queijo e tareco, às vezes pão frito com manteiga, queijo ou salame, nadando nos poços, caixas e cisternas cheias de água da chuva, barrentas e, muitas vezes, cristalinas a ponto de ver os dedos do pé. De alguma maneira era esse modo de serestar criança que dava liberdade e existência à minha intensa e extensa inquietude, à minha incontrolável e infantil capacidade de fazer, de trabalhar, de movimentar, de criar e sonhar. Era essa implicação-compromisso, com a descoberta, com o descobrir-se, que dava liberdade à imaginação, à especulação, ao prazer de desmontar e remontar, de cortar e colar, de vestir e desvestir, de fantasiar e sonhar, sonhar e sonhar.

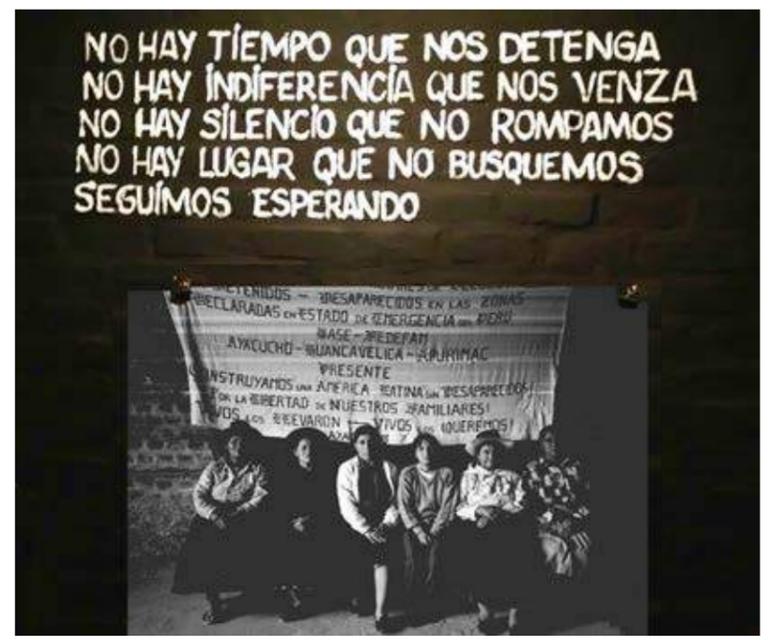




CORPOMUNDO

EXISTIR COMO NÓ. SERESTAR CÍNSA

COM-MEMORAR ENTRE PELES E, EM
RECÍPROCIDADE, CULTIVAR SENSIBILIDADE.



ANDARILHA



AQUELA ELA-MÓS QUE PROCURA
ÍMPETO DE ENERGIA PARA COMEÇAR



Este texto que se inicia tem como propósito reconhecer, em companhia à trajetória da mestra Ana Correa, atriz do Grupo Cultural Yuyachkani, de Lima, Peru, elementos e perspectivas que constituem Constelação Corpomundo. A reflexão-escrita foi sendo elaborada, num movimento que parte, tende e se desenrola no/pelo encontro entre distâncias, culturas, pessoas e espaços. Registrar esses trânsitos confluentes é gesto-ação que materializa a experiência de acompanhar e vivenciar alguns elementos que constituem os modos de fazer arte realizados, há pelo menos 50 anos pelo Yuyachkani. O impulso para essa escrita é a prática artística de Correa materializada em diversas obras do grupo, referenciamos nesta constelação alguns espetáculos e ações cênicas do Yuyachkani, e, principalmente, o estudo com, sobre, a partir da ação cênica *Rosa Cuchillo*¹. Essa obra, estreada no ano de 2002, é criação que catalisou o processo de compreender Constelação Corpomundo.

Tem coisas que não sabemos porque nos acontece. Feitas misteriosamente do não saber, tais coisas são dotadas da capacidade de expressarem seus sentidos no momento mesmo em que ocorrem e dispensam qualquer lasca de pensamento racionalizante. Essas coisas, como forças inéditas de desejo genuíno, voltam a existir um sem fim de vezes, nos co-movem, provocam e impelem a continuar vivendo, a ir mais longe, a buscar além, a permanecer querendo, a persistir procurando, a fazer, a realizar, a gerar e tentar tentar. Em 2008, aos 20 anos de idade, cinco meses depois de iniciar o curso de Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte, pude experimentar e viver, pela primeira vez, uma criação cênica do Grupo Cultural Yuyachkani². Na ocasião, o coletivo integrou a programação da 9ª edição do Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte (FIT/BH)³ com a instalação cênica intitulada *Feito no Peru, Vitrines para um Museu da Memória* (2001).⁴ O grupo foi criado em

1971⁵ e, desde então, já produziu 34 obras teatrais, os trabalhos cênicos do coletivo se relacionam aos processos sócio históricos, culturais e políticos do Peru, evocando a memória como meio para compreensão dos acontecimentos, contextos e conflitos passados e contemporâneos do país.

Feito no Peru, Vitrines para um Museu da Memória é uma elaboração cênico teatral que expressa o olhar artístico do grupo para a ditadura de Alberto Fujimori (1938-), que, de 1990 a 2000, instalou autoritariamente no Peru um governo corrupto e violento que desrespeitou ostensivamente os direitos humanos em seu país. Depois de vivenciar a obra cênica no FIT/BH, em 2008, passei a acompanhar o trabalho do Yuyachkani nas mais diversas, ou, melhor, possíveis oportunidades que surgiam. O grupo, principalmente depois desse ano, esteve cada vez mais presente em eventos, festivais e congressos de arte brasileiros.⁶ Em Belo Horizonte, participei de vários deles, realizando atividades didático-pedagógicas, assim como compartilhando obras cênicas. Participei das programações em todos esses momentos, além de ir a outras cidades, inclusive, em Lima, para participar, por duas vezes, do Laboratório Aberto⁷, encontro didático pedagógico que acontece na sede do grupo em Lima/Peru, composto por espetáculos, demonstrações de trabalhos, mesas de debates, oficinas, treinamentos e experimentos cênicos. Sinto que fui sendo cada vez mais impelido a estar junto a eles. Parecia que, a cada vez que experienciava as obras dos Yuyas, eu tinha uma chance de renovar minha fé na arte, no viver e em mim mesmo. Pois, estar com eles, estar em Magdalena Del Mar, estar em Lima, misteriosamente, sempre significa, de diversas formas, sentir-me em casa, sentir-me participe, acolhido, localizado. E, sobretudo, é experimentar ser aprendiz do modo yuyas de serestar arte, é cultivar uma relação de amizade e de muita generosidade, é nutrir minha força-desejo para continuar o caminho de viver a vida, estar vivo.

Lembro-me da primeira vez que fui espectador de uma criação de Yuyachkani. Tenho viva comigo a experiência de estar diante de Ana Correa, umas das atrizes na instalação cênica supracitada, dirigida por Miguel Rubio, em cena na vitrine⁸ *Peles de mulher*. Ana, em meio à projeção de vídeos e muitas peças de roupa, vestia-se e desvestia-se, tomando vida naquelas

¹ Esta Constelação Corpomundo tem como propósito e companhia a prática artística de Ana Correa e, para isso, lança-se em deriva-andarilha passando transversalmente por entre várias obras criadas pela atriz junto ao Grupo Cultural Yuyachkani. Nesse sentido referenciaremos várias cenas e trabalhos realizados por Correa, mas, sobretudo, a ação cênica *Rosa Cuchillo* (2002), por consideramos que essa criação concentra vários gestões-ações/elementos que nos co-movem a vislumbrar o que denominamos como Corpomundo.

² O grupo também será referido neste texto apenas como Yuyachkani ou Yuyas.

³ Essa edição do FIT/BH, de todas, foi a que conseguiu realizar a maior e mais diversificada programação de espetáculos internacionais. Mais informações em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/instalacao-cenica-peruana-1.295410>, <https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/fit-renovado-em-sua-9-edicao-1.11425>, <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/termino-com-saldo-positivo-1.294954> e <https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/balanco-do-fit-1.11406>. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁴ Criação coletiva de Yuyachkani Conceção e Direção Miguel Rubio Zapata. No Palco: Augusto Casafranca, Ana Correa, Amiel Cayo, Rebeca Ralli, Teresa Ralli, Julián Vargas. Produção: Socorro Naveda. *Feito no Peru*, a obra com a qual Yuyachkani completou trinta anos em 2001. Disponível em: <https://yuyachkani.org/repertorio/hecho-en-el-peru/>. Acesso em: 3 jan. 2023.

⁵ Atualmente o grupo é composto pelo diretor Miguel Rubio Zapata e pelas atrizes e atores Ana Correa, Augusto Casafranca, Débora Correa, Julián Vargas, Rebeca Ralli e Teresa Ralli. E, também, por Daniel Cano García, Gabriella Paredes, Jorge Baldeón, Lucero Medina, Milagros Felipe Obando, Marco Iriarte, Silvia Tomotaki, mais recentes do grupo. Disponível em: <https://yuyachkani.org/historia/>. Acesso em: 30 dez. 2022.

⁶ *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria* (2001, tradução nossa). Mais informações em: <https://yuyachkani.org/repertorio/hecho-en-el-peru/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁷ Disponível em <https://yuyachkani.org/laboratorio-abierto/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁸ Essa vitrine era materializada por meio de um palanque quadrado de 2 X 2 metros. Cada integrante do Yuyachkani ocupava esse espaço numa composição construída junto aos objetos instalados, como numa exposição de galeria. Era uma ação cênica com temáticas diferentes, de acordo com os desejos e a construção autoral de cada ator do grupo, em diálogo com o diretor.



indumentárias, para desvelar distintas presenças femininas. A atriz, em sua ação cênica, compartilhava com o público os distintos papéis sociais das mulheres no Peru (líderes de opinião, de movimentos sociais, defensoras da democracia, trabalhadoras à procura de todo tipo de atividades para sobreviver e sustentar suas famílias). Encontrá-la ali, naquela vivência cênica, foi um modo de experimentar a concretização de elementos cotidianos e artísticos que, embora alguns deles desconhecidos, eram em diversas instâncias sensivelmente reconhecíveis para mim.

Em 2015, em um de meus cadernos, fiz uma lista enumerando o que refiro como “instâncias sensíveis” que vivenciei ao ser, pela primeira vez, espectador de Ana Correa e do Yuyachkani. A lista de tinha como finalidade materializar, por meio da escrita, as motivações que me dariam razões para percorrer os aproximadamente 4.654 quilômetros e encontrar, no 7º Laboratorio Abierto, o Grupo Cultural Yuyachkani em Lima, no Peru. A partir dessas motivações, escritas há sete anos atrás, e, recentemente, encontradas em um de meus diários esquecidos, resolvi esboçar três pequenas notas reflexivas, como sementes-fagulha para esta Constelação Corpomundo.

NOTA 01 pelo existir afeminado

Ao ver, no FIT/BH, Ana Correa, em 2008, realizando sua vitrine *Peles de mulher*, integrante da instalação artística *Feito no Peru, Vitrines para um Museu da Memória*, eu fiquei intrigado, pois me senti pertencente àquela instalação cênica, reconheci vivências minhas, pessoais, nos temas que eram ali expostos. Fico pensando que, de alguma maneira, eu estava reconhecendo em mim a presença e os elementos femininos. Minha vida foi acontecendo, sempre, atrelada, intensamente, às mulheres, que são

temas
espaço na cena
vídeo, em vídeo!
força e presença
mulheres e feminino
eu fiquei solto
espaço
língua, língua
será que vou?

referência definidora para meu caminho. A ação cênica *Peles de mulher* compõe-se de mulheres peruanas. E, também, por que não dizer das tantas que constituem minha pele? Eu me lembro que quando estive diante dessa vitrine senti, vi e reconheci tantas mulheres, espectros-companhia, inclusive aquelas que nem cheguei a conhecer, mas que estão e seguem em mim, como Vó Margarida⁹, Vó Nedina¹⁰ e Tia Ilda¹¹. Não as conheci presencialmente, mas por meio de relatos. Eu as reverencio. Para além das marcas biológicas, elas deixaram muitos vestígios de existência, contados, lembrados e vivificados pelos relatos compartilhados, cotidianamente, em família. Encontrar a atriz Ana Corrêa, de alguma forma restituiu e, até hoje, restitui essas presenças. Ser aprendiz da mestra é, de alguma maneira, um modo de com-memorar minha existência afeminada. É cultivar e sustentar coragem para assumir-me como bandeira de luta, como elo de encontro comigo e com outras tantas bichas. É exercício de reconciliação e legitimação do feminino em minha própria existência bicha que, muitas vezes, foi e é vilipendiada na inter-relação, nesse nosso mundo cis-heterossexualizado, masculino e patriarcal. Assim como as mulheres trazidas pelas peles, vestidas e desveladas por Ana Correa em ação cênica, eu fui desvelando e descamando peles. Vivi e fui marcado por essa experiência-partilha afetada em cada movimento, composição e arranjo cênico.

⁹ Margarida Teodora de Jesus (01/05/1900 – 01/05/1970), minha bisavó, mãe dos meus avós, Abel e José.

¹⁰ Nedina Mendes Soares (12/03/1931 – 12/08/1984), minha avó, esposa de meu avô José e mãe do meu pai, Davis Soares Pereira.

¹¹ Hilda Ribeiro da Trindade (1961–1989), minha tia-avó, mulher do meu tio-avô Miguel, irmão dos meus avós, Abel e José, tia dos meus pais, Davis Soares Pereira e Maria Aparecida Brum da Trindade.

NOTA 02

pele modo de serstar teatro

O arranjo de elementos e modos de ser artista expressos pela caracterização do espaço cênico na vitrine das peles de mulher, com as roupas instaladas, com a projeção de vídeo, no modo como Ana conduz a partilha cênica, demonstram múltiplas dimensões sensíveis de expor e colocar em cena diferentes mulheres e funções exercidas por elas no Peru daquele momento. Ana Correa, com o rosto coberto por uma maquiagem com as cores e grafismo da bandeira do Peru, assumindo seu corpo como plataforma de exposição e testemunho, coloca diante de nós uma mulher-lavadeira. No desenrolar da ação, a atriz desata suas trouxas de roupa para, com as peças desprendidas, fazer aparecer outras mulheres-peruanas, como as senderistas¹², as mineiras, as israelitas¹³, as mães/irmãs dos desaparecidos/assassinados no conflito interno¹⁴, as das cozinhas populares. Vivenciar, como espectador ambulante, essa diversidade de elementos, discursos e narrativas, somados à mescla de objetos, espaços, corpos, elementos multimídias e afecções, fizeram com que eu confirmasse, definitivamente, meu desejo de serestar arte como meio-caminho de vida.

¹² Refere-se às mulheres que integraram o Sendero Luminoso. Elas desempenhavam papéis fundamentais para as ações do grupo, inclusive ocupando cargos de dirigentes e comandantes do movimento. Disponível em: <https://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/572>; <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaey/article/view/31751>; <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/view/15346>. Acesso em: 22 nov. 2022.

¹³ Refere-se a mulheres integrantes da ultraconservadora congregação religiosa Missão Israelita do Novo Pacto Universal (AEMINPU) e integrantes do partido político vinculado a ela, denominado como Frente Popular Agrícola de Peru (FREPOP), um partido milenarista e messiânico cujos membros usam túnicas como as da época de Jesus Cristo. Atualmente, são a segunda maior bancada no congresso peruano. Disponível em: <https://aeminpuperu.org/asociacion-evangelica-de-la-mision-israelita-del-nuevo-pacto-universal.html>; <https://www.dw.com/es/y-el-velo-femenino-ileg%C3%B3-a-la-pol%C3%ADtica-peruana/a-52256128>. Acesso em: 23 nov. 2022.

¹⁴ Refere-se ao Conflito Armado interno do Peru que aconteceu durante 20 anos (1980–2000), durante a administração dos presidentes Fernando Belaúnde (1980–1985), Alan García (1985–1990) e Alberto Fujimori (1990–2000). Conhecida como “guerra suja”, o conflito se tornou um episódio traumático da história do país, por ter tido inúmeras violações dos direitos humanos e por ter deixado sequelas sociopolíticas, entre elas, a morte de aproximadamente 70 mil pessoas que, em sua maioria, eram camponeses, agricultores, *quéchuablantes*, pobres e analfabetos e, em muitos casos, cidadãos que não tinham nenhuma relação com os grupos em conflito, travado entre os grupos de guerrilha, Sendero Luminoso (PCP-SL), o Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA) e as forças armadas nacionais. Essa guerra interna no Peru foi marcada pelo terrorismo e pela violência extremada, tornando-se um conflito mais sangrento do que qualquer outro descrito na história peruana. Disponível em: https://paineira.usp.br/memresist/?page_id=291. Acesso em: 30 de dez. 2022.

NOTA 03

pa uma memória sudaca

Os Yuyas, por princípio prático ético-filosófico, escolheram e escolhem constantemente a tarefa de fazer trabalhos artísticos que lidam com a memória sociopolítica do Peru. As criações cênicas se constituem um amplo e constante exercício de estar diante de acontecimentos, fatos e dados, muitas vezes esquecidos, invisibilizados e ignorados, propositalmente, pela narrativa oficial da história peruana.¹⁵ *Feito no Peru, Vitrines para um Museu da Memória* foi criada como símbolo do aniversário de 30 anos de trajetória do Yuyachkani. Para a ocasião, o grupo decidiu construir uma instalação cênica, inspirando-se em uma galeria — palavra que designa o espaço onde se expõe a obra de arte e, também, um lugar composto de lojas avizinhas, onde se comercializa mercadorias diversas. A instalação partia da ideia de o público percorrer seis vitrines, cada uma ocupada por um integrante do Yuyachkani que, simultaneamente, expunha, em forma de ação dramática *unipersonal*¹⁶, uma proposta para um museu da memória, uma declaração de compromisso e responsabilidade político-social com a cultura e a história peruana.

¹⁵ Em 2017, o grupo estreou a peça *Discurso de Promoción* que tem como resultado uma composição cênica que expõe “a longa lista de dívidas que [a nação, a república peruana, a] independência e a liberdade conquistadas em 1821 têm pendentes com o povo peruano. Yuyachkani faz do “Discurso de Formatura” uma proposta política que olha o país a partir de sua posição no mundo, de uma visão efêmera e intensa convivência para refletir sobre uma mesma memória compartilhada.” (Tradução nossa). Disponível em: <https://yuyachkani.org/repertorio/discurso-de-promocion/>. Acesso dia 25 de nov. de 2022. O referido trabalho integrou a programação do Mirada – Festival Ibero-americano de Artes Cênicas e foi apresentado, no mês de setembro de 2022, em Santos/São Paulo. Disponível em: <https://mirada.sescsp.org.br/apresentacoes/discurso-de-promocion/>. Acesso dia 22 de novembro de 2022.

¹⁶ Optamos por manter a palavra em espanhol, do modo como o Grupo Cultural Yuyachkani denomina suas criações elaboradas para a partir dos desejos e impulsos individuais dos artistas integrantes do grupo. Uma possível tradução ao português do termo seria utilizar a palavra “monólogo”, porém essa denominação, conforme compreendemos aqui, não é adequada à prática de Yuyachkani, na medida em que a peça teatral denominada como monólogo constrói e remete à ideia de um processo que é construído apenas por uma pessoa. Na perspectiva do Yuyachkani essa criação *unipersonal* escapa dessa compreensão do indivíduo isolado e corresponde à uma obra que tem como princípio um desejo compartilhado, que pode ter o impulso originário de uma pessoa apenas ou pode ter apenas uma pessoa em cena, mas não necessariamente.



Num espaço de aproximadamente 2m X 2m, cada atriz e cada ator realiza sua ação dramática solo, expondo cenicamente na vitrine sua relação com alguma temática sociopolítica fundamental e urgente do Peru nas décadas de 1980 a 2000. Como a espiritualidade popular, os ícones da pátria, os migrantes, os indígenas, as mulheres e a corrupção. As vitrines eram denominadas de *El Dorado*, *Pieles de mujer*, *La mano poderosa*, *Embarque desembarque*, *La madre patria* e *El asesor*.

Vivenciar e adentrar a mostra-mercado *Feito no Peru* no dia 02 de julho de 2008 foi, para mim, como experimentar um caleidoscópio de composições que celebrava a força do efêmero e a angústia da ausência. Saí da instalação cênica virado e revirado. Eu tinha vivido, em aproximadamente três horas, algo muito intenso e fugaz — como se tivessem passados alguns minutos, apenas. Resistiu em mim a sensação de que eu tinha conseguido vivenciar o mínimo de tudo que estava proposto ali. Retornei para minha casa com esses tantos sentimentos e, apesar de ter outros vários espetáculos na programação do festival e de, inclusive, já terem esgotados os ingressos para as sessões subsequentes, eu voltei outros dois dias ao Lapa Multishow¹⁷ para estar novamente em meio àquelas vitrines cênicas.

¹⁷ Extinta casa de shows e espetáculos que funcionou no bairro Santa Efigênia, em Belo Horizonte, de 1997 até 2011. O encerramento das atividades do Lapa Multishow tornou-se um caso emblemático para o campo da resistência cultural na capital mineira. O imóvel seria transformado em um estacionamento e graças à mobilização de artistas ele foi declarado como bem de utilidade pública. O objetivo dessa declaração era transformar o espaço em um centro cultural. Porém, em 2015, o prefeito Márcio Lacerda, por decreto, revogou a declaração. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/imovel-do-lapa-multishow-perde-destinacao-cultural-1.1015624>. Acesso dia 29 de nov. de 2022.

Depois dessa primeira experiência, eu vivenciei outros modos de compartilhamento da referida e das outras várias obras em repertório do Yuyachkani. Muitas delas vivenciei algumas repetidas vezes e em ocasiões, espaços, horários e formatos distintos. São elas: *Los músicos ambulantes* (1983), *Adiós Ayacucho* (1990), *No me toquen ese valse* (1990), *Antígona* (2000), *Hecho en el Perú*, *vitruinas para un museo de la memoria* (2001), *Rosa Cuchillo* (2002), *Sin título – técnica mixta* (2004), *El último ensayo* (2008), *Con-cierto olvido* (2010), *Confesiones* (2013), *Cartas de Chimote* (2015), *Pedro Huilca ¿Por qué matar a un obrero en el Perú?* (2015), *Discurso de promoción* (2017), *Quiero creer que estoy volviendo* (2021).

O exercício de rememorar e de resgatar eventos, marcos, acontecimentos e sintomas coletivos, por meio de obras artísticas, estrutura os trabalhos do Yuyachkani e, decisivamente, fez com que eu pusesse em prática o forte desejo de trabalhar e fazer arte, a fim de constituir criações especulativas que questionam as narrativas hegemônicas e oficiais, legitimadas pelas instituições de poder. Quais são as coisas feitas para lembrar? Quais são aquelas, propositalmente, esquecidas?

Yuyachkani é palavra, em *quéchua*, que significa “estou recordando, estou lembrando”. Estar, aprender e conviver com Ana Correa, Miguel Rubio Zapata, Teresa Ralli, Augusto Casafranca, Jorge Baldeón, Daniel Cano, Ricardo Delgado, Milagros Felipe Obando, Débora Correa, Raúl Durand, Socorro Naveda, Gabriella Paredes, Rebeca Ralli, Alejandro Siles Vallejos, Segundo Rojas, Silvia Tomotaki e Julián Vargas é impelir minha prática de investigação artística ao propósito da constante busca por conhecer e reconhecer nossos contextos latino-americanos, exercício de operação a partir, com, sobre o território sudaca. Ao mesmo tempo, um modo de conhecer, reconhecer, interpretar e me relacionar com o mundo, com os limites para além da América Latina, assumindo nossa localização, nossa cultura e nossas referências sudacas como perspectiva, como ponto de vista. Os Yuyas me fizeram perceber, buscar e, constantemente, rememorar, revolver as histórias contadas pelos livros de história, pela mídia oficial, pelo estado, tidas, como oficiais em nossos países colonizados. Com Ana tenho aprendido, desde 2008, que seguir rememorando é, para os sudacas, uma tarefa e um compromisso de todos, e quaisquer, dias.

Para Ana Correa¹⁸, a proposta do grupo, ao criar as vitrines da memória, era estabelecer um museu itinerante, partindo das artes da cena, já que o governo do Peru não respondia à urgente necessidade que os peruanos tinham de gerar espaços e instituições dedicadas à

¹⁸ Percepção expressa durante a conversa virtual do Centro das Artes de Hidalgo, México, sobre os 50 anos do Grupo Cultural Yuyachkani. Disponível em: <https://fb.watch/hPPn6bQxlv/>. Acesso em: 22 nov. 2022.



preservar as memórias do que foi vivido durante o conflito interno no país.¹⁹ *Feito no Peru* foi a primeira obra do grupo realizada como instalação cênica e inaugura, no repertório de espetáculos de Yuyachkani, a relação de extrema liberdade entre as experiências cênicas e o público. As pessoas, espectadoras-participantes, vão ao museu das memórias e, ao adentrarem-no, encontram um espaço que não possui o formato tradicional de uma casa de espetáculos. Para além da conformação em vitrines, é notável a ausência de assentos. Essa escolha é feita como uma forma de convocar o público ao deslocamento, à não quietude, à escolha, ao posicionamento e à tomada de decisão. O espectador decide o quê, quando e quais os modos como ele vivenciará a instalação cênica. Ele é que decide por se acomodar por um tempo no chão, em um canto, ou ficar parado num mesmo lugar, ou movimentar-se para todos os lados, entre outras ações impensadas.

A estruturação cênico-espacial da obra de Yuyachkani, por princípio, convoca os espectadores a elaborarem sua própria trajetória, de modo que cada pessoa será individualmente impelida a tomar posse de um caminho-roteiro dramaturgico. Ou seja, todos que estão ali co-movem juntos por aquelas vitrines, mas cada um fazendo suas próprias escolhas. “Tomar posição frente a” possibilita que os espectadores-dramaturgos elaborem distintas narrativas para existirem, diante o que vivenciam, como donos de suas escolhas e participantes, ativos, da proposta cênica. Todas as pessoas, espectadoras-participantes, partilham um mesmo espaço, porém cada um pondera, escolhe e torna possível sua experimentação em relação à criação do grupo peruano. Como na vida, cada pessoa resolve por si mesma, no átimo do acontecimento, qual a trajetória espetacular irá percorrer, compartilhando, em certa medida, a direção com o mestre Miguel Rubio Zapata, responsável pela concepção e direção geral de *Feito no Peru*.

Ana Correa, em sua ação cênica, tem o rosto maquiado com as cores e grafismo da bandeira peruana, de modo que se transmuta, ao assumir em sua própria face, o símbolo de seu país. A atriz está ali, exposta em vitrine, estampando, em seu próprio corpo, uma transmutação; empunhando em si mesma o processo de, solidariamente, vestir-se de peles-tecidos para desvestir realidades de outras diversas mulheres peruanas. Em um dos momentos da ação, ela usa saia, suéter e capacete para proteção em trabalhos pesados, veste-se em pele de mulher que trabalha nas extração de metais nas minas do Peru. Nesse momento, ela segura uma pequena caixa pedindo esmola àqueles que se solidarizarem e se dispuserem a doar alguma ajuda humanitária.

¹⁹ Somente no ano de 2015 é inaugurado o museu Lugar da Memória, Tolerância e Inclusão Social (LUM), localizado em Lima, Peru, dedicado ao conflito interno peruano das décadas de 1980 e 1990 e administrado pelo Ministério da Cultura do Peru. Mais informações disponíveis em: <https://lum.cultura.pe/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

E, logo depois, segura em uma das mãos uma tocha de fogo e, na outra mão, uma frigideira, referindo-se aos modos de existência-luta das mineiras do Peru. Ana Correa declara que

Miguel [Rubio] me levanta a questão de uma mineradora [...]. ‘Tenho a ideia de uma mineira migrante’, porque o movimento mineiro começou a se deslocar há 30 anos, e trazer suas lutas aqui para a capital [Lima]. E muitos deles ficaram para morar aqui e ficaram assim, em situação de rua nos mercados, com seu chapéu, dando o nome da mina e falando sobre a luta, com uma caixa pequena em mãos, mas finalmente pedindo esmola. Miguel [Rubio], então, me diz, ‘e se você juntar isso que já faz parte dos sem-teto de Lima, aqueles que assumiram a luta e estão vivendo disso, nada mais. Vivendo de pedir esmola às pessoas para uma luta que já tem 30 anos. E, nós, misturamos isso, com todos os elementos do malabarismo, do circo, pois se você anda pelas ruas de Lima, já viu várias crianças e jovens que não pedem mais esmola ou apenas limpam o carro para pedir esmola, mas agora fazem malabarismos, soltam fogo, jogam bolas. Eles mostram algo e pedem o dinheiro²⁰

Na década de 1980²¹, as peruanas trabalhadoras das minas, como forma de luta e resistência, chegavam a caminhar grandes distâncias de seus locais de origem até Lima, em sinal de protesto e de reivindicação por melhores condições de trabalho. Às vezes, essas longas caminhadas eram realizadas por famílias inteiras que andavam durante dias e, ao chegarem na capital do país, ficavam acampadas nas praças e parques, enquanto aguardavam as negociações e as decisões, se suas demandas seriam atendidas ou não. Ao fundo da vitrine *Peles de mulher*, como uma citação a acontecimentos factuais peruanos e compartilhamento de documentos, estão projetadas imagens das grandes marchas das mulheres mineiras, das décadas de 1980 e 1990, sobre as várias peças de roupas armadas como um telão. Ana Correa com-partilha-se em/com peles de mineiras, colocando sua existência naquela vitrine como suporte expositivo, prolongamento dessas peles de mulher. A atriz conta sobre o processo de criação de *Feito no Peru*:

²⁰ “Este medio me plantea el tema de una minera, no, porque yo tengo un trabajo de malabarismo. Entonces Miguel me dice, “tengo la idea de una minera migrante”, porque el movimiento minero hace 30 años que empezó a desplazarse, a desplazar sus luchas aquí en la capital y muchos de ellos se quedaron a vivir acá y se quedaron como este, limosneros en los mercados, con su sombrero, dando el nombre de la mina y hablando de su lucha con su cajita, pero finalmente pidiendo limosna. Entonces él me dice qué tal si juntas esto que ya es parte de los indigentes en Lima, no que asumen su lucha, pero que ya están viviendo de eso nada más, de pedir ayuda a la gente para una lucha que ya tiene 30 años y lo mezclamos con todos los elementos de malabarismo. Si usted camina por las calles de Lima, han visto cantidad de niños y jóvenes que ahora ya no te piden limosna o ya no sólo te limpian el carro para pedirte una limosna, sino que ahora hacen malabarismo, hacen fuego, hacen pelotas y entonces te muestran algo y te piden ayuda.” CORREA, 2002. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/95x69pcm>. Acesso em: 22 nov. 2022, tradução nossa.

²¹ A autora Patricia Amat y León, em sua obra *Transitando caminos: mujeres y minerías*, acompanha, registra e compartilha a história, de mais de 30 anos, vivida pelas mulheres das minas e as mulheres que as apoiaram. As mulheres foram protagonistas na luta por mais direitos, uma luta que ainda permanece na atualidade — elas ainda estão fortes e atuando em resistência à exploração das mineradoras. Disponível em: <https://capiremov.org/es/experiencias-es/el-paro-contra-el-proyecto-minero-antakori/>. Acesso em: 30 dez. 2022.



Eu estava envolvida em uma necessidade pessoal de refletir sobre a partida de minha mãe. Ela desencarnou, partiu, e quando cheguei nos Estados Unidos, onde ela morava, encontrei todos os meus irmãos. Me pediram, meu pai me pediu que eu escrevesse um texto e que eu lesse na despedida da minha mãe. [...] Então, sentei-me para escrever com todos os meus irmãos ao meu redor e comecei a rever a vida inteira de mamãe. E, de repente, eu olho para o final e digo que minha mãe veio aqui para servir. Quero dizer, comecei a ver uma coerência em como ela criou cinco filhos, como ela sustentava uma família da maneira tradicional que uma dona de casa fazia. E aí ela cuidou da mãe dela, ela cuidou do pai dela, o pai dela ficou doente, ela enterrou ele, a mãe dela ficou doente, ela enterrou ela, e quando ela emigrou para os Estados Unidos começou a adotar meninas imigrantes porque ela não tinha suas filhas lá. E começou a ajudar meninas que eram ilegais. E quando cheguei lá encontrei crianças que a chamavam de avó e que iam ao enterro da avó. Então, refletindo sobre tudo isso, me encontro com todas essas mulheres que lutaram todos esses anos e que viveram o desaparecimento de seus filhos. [...] nesse meio, Miguel me dá ideia de uma mineradora [...] porque o movimento mineiro começou a se movimentar há 30 anos, a movimentar suas lutas aqui na capital, e muitos deles ficaram para morar aqui e ficaram assim, mendigos nos mercados, com seu chapéu, dando o nome da mina e falando sobre sua luta com sua caixa, mas finalmente pedindo esmola. [...] E também imagino Sarita Colonia, uma santa não reconhecida pela Igreja Católica, que o povo a inventou, as prostitutas a inventaram, e os ladrões, porque precisavam de uma santa e de um apoio espiritual. [...] e nesse momento coincidiu de eu ter uma viagem para Ayacucho, e viajando à noite no ônibus. Éramos uma delegação. Dois ou três ficaram doentes e eu acordo e, de repente, me vem à cabeça a imagem dessas duas mulheres. E começo a pensar que estou a caminhar e as estou ouvindo, aí vou para lá, onde houve tanta violência e começam a aparecer as imagens das mulheres de Ayacucho que foram tão importantes. A imagem de Edith Lagos²², que era um jovem guerrilheira que, no início, nas origens do Sendero, causou muita assimilação, muita aceitação do povo, quando ainda não sabíamos o que o Sendero Luminoso iria acabar sendo. Todas essas mães de desaparecidos vieram à minha mente, as mulheres de Cayara²³, desenterrando, procurando seus filhos. Quando elas foram informadas de que estavam lá, provavelmente houve um massacre, elas iam cavar com as mãos. Imagens de jovens caminhantes me vieram à mente, exercendo violência, comandando, ordenando a matança ou se matando. Ou, ainda, as mulheres da Associação de Familiares de Detidos e Desaparecidos (ANFASEP)²⁴, que juntas enfrentaram tudo. Então, daqui começou a sair a cena de *Feito no Peru*,

essas peles de mulheres, todas essas mulheres [...].²⁵

Em exercício-devaneio-especulativo, pensemos sobre a pele, revestimento externo do corpo, o maior e mais pesado órgão, que nos embala e que, para além de nos proteger, é nosso tecido latitudinal, extenso, fibroso, reticular, frouxo e elástico; capaz de dar forma e de se mobilizar em distintos modelos; é flexível e resistente, se descama e se refaz; é sensível às vibrações, ao frio, ao calor, ao tato, à pressão; é dotada de terminações nervosas sensitivas e responsável pela termorregulação. Realizar *Peles de mulher* demonstra-se como uma prática artístico-cênica que implica a atriz assumir as potencialidades múltiplas de *ser pele*: o puxar, repuxar, torcer, retorcer e distorcer formas, o compartilhar, receber e alterar padrões, o transmitir sensações, conexões, histórias em relação, o encontrar e perder pontos de encaixe, portos de ancoragem e de desfazimento-descamação, o elaborar condições relacionais para se prolongar e proteger, ser flexível em extremos pontiagudos, deter-se e receber, acolher impacto, evocar junto e de maneira recíproca o existir atado, com intensidade, a corpos e lugares específicos.

Nesse sentido, é reconhecível, no modo de operação-pele, materializado no fazer cênico-artístico de Correa, o enredamento estruturante das culturas de tradição andina. Este texto, em

²⁵ “estaba yo envuelta en la necesidad personal de hacer una reflexión sobre la partida de mi mamá. Ella se desencarnó, se fue y cuando yo llegué a Estados Unidos, donde vivía, me encontré con todos mis hermanos. Me pidieron, mi papá me pide que haga un texto y que yo lea en la despedida de mi mamá. [...] Entonces, yo me senté a escribir con todos mis hermanos alrededor y empecé a revisar toda su vida. Y de repente veo al final y digo, mi mamá vino aquí a servir. O sea, empecé a ver una coherencia de cómo ella creó cinco hijos. Cómo mantuvo una familia de la manera tradicional en que lo hace una ama de casa. Y después cuidó a la mamá, cuidó el papá, el papá se enfermó, lo enterró, la mamá se enfermó, la enterró, y cuando emigró a Estados Unidos empezó a adoptar chicas emigrantes porque no tenía sus hijas allá. Y empezó a ayudar a chicas que estaban ilegales. Y cuando llegué allá encontré niños que le decían abuela y que iban al entierro de la abuela. Entonces ahí, reflexionando todo esto, me encuentro con todas estas mujeres que han luchado todos estos años y que han vivido la desaparición de sus hijos [...] Este medio me plantea Miguel el tema de una minera [...] porque el movimiento minero hace 30 años que empezó a desplazarse, a desplazar sus luchas aquí en la capital y muchos de ellos se quedaron a vivir acá y se quedaron como este, limosneros en los mercados, con su sombrero, dando el nombre de la mina y hablando de su lucha con su cajita, pero finalmente pidiendo limosna. [...] Y también me imagino a Sarita Colonia, es una santa no reconocida por la Iglesia Católica, que el pueblo se la ha inventado, que se la han inventado las prostitutas, los ladrones que tenían necesidad de un santo y un soporte espiritual. [...] y en ese momento coincido un viaje a Ayacucho y viajando en la noche en el ómnibus. Íbamos una delegación, dos o tres, se ponen mal y me despierto y de repente se me viene la imagen de estas dos mujeres y empiezo a pensar que estoy caminando y escucho, estoy yendo ahí donde ha habido tanta violencia y empiezan a venirse las imágenes de las mujeres ayacuchanas que han sido tan importantes. La imagen de Edith Lagos, que fue una joven guerrillera que, al principio, en los orígenes de Sendero, causó mucha asimilación, mucha aceptación de la gente, cuando todavía no sabíamos qué iba a acabar Sendero Luminoso. Se me vinieron a la imagen todas estas madres de desaparecidos, las mujeres de Cayara, desenterrando, buscando a los hijos. Ya cuando les decían que había ahí, probablemente había habido una masacre. Iban a desenterrar con las manos. Se me vinieron las imágenes de jóvenes senderistas, ejerciendo la violencia, mandando, ordenando la matanza o matando ellas mismas. O también, las mujeres de la Asociación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos (ANFASEP), que juntas se han enfrentado a todo. Entonces aquí empezaron a salir en esta escena. De “Hecho en Perú”, estas pieles de mujer, todas estas mujeres [...]”. CORREA, 2002. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/95x69pcm>. Acesso em: 22 nov. 2022, tradução nossa.

²² Disponível em: <https://lum.cultura.pe/cdi/periodico/estudiantes-secundarios-expresan-pesar-por-la-muerte-de-edith-lagos>. Acesso em: 22 nov. 2022.

²³ Disponível em <https://lum.cultura.pe/cdi/periodico/asi-fue-la-matanza-en-cayara>; https://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion_1/caso-cayara-32-anos-de-impunidad/; <http://www.aprodeh.org.pe/caso-cayara-ayacucho/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

²⁴ Disponível em: <https://lum.cultura.pe/cdi/palabra-clave/anfasep-asociacion-nacional-de-familiares-de-secuestrados-detenido-y-desaparecido>. Acesso em: 22 nov. 2020.



consonância às ideias da pesquisadora Carla Dameane Pereira de Souza²⁶, utiliza o termo andino para referir-se àqueles “indivíduos remanescentes do *Tawantisuyo* inca na América Latina, que vivem no contorno geográfico transnacional que corresponde à Cordilheira dos Andes, uma macrorregião do continente americano.”²⁷ A autora adota uma concepção do andino como uma entidade geográfica que “relaciona-se à cultura, a alguns conceitos e formas de comportamento dos povos que vivem nessa região.”²⁸ Para esta constelação é importante demarcar os povos ancestrais e originários da região dos Andes por meio de uma “unidade de culturas semelhantes que, assentadas na região andina e ligadas a civilizações milenares, cultivaram modos de viver e ser que, apesar das rupturas históricas provocadas pela invasão europeia no século XV, podem ser recuperados e reconhecidos.”²⁹

De acordo com Vadillo³⁰, na cosmogonia andina, a existência de cada indivíduo “não se refere à margem de uma totalidade concreta que o integra. O ‘indivíduo’ possui identidade não como mera singularidade ou diferenciação social abstrata, mas está incluído organicamente dentro de um contexto, no interior ou *uku* de um tecido específico de relações.”³¹ Segundo o autor³², *uku*, em *quechua*, significa interior, interno, o que está dentro. É palavra usada

para referir ao corpo, reporta o antigo vocabulário ‘*qquichua*’, de 1608, de González Holguín, [e] na atualidade essa mesa palavra *ukhu* ou *uku* está referenciada no dicionário do *quechua* cusquenho³³ e serve para aludir ao ‘corpo, parte material de um ser animado’, [e] é notável que essa singularidade corporal segue vinculada à sua animação. [...] o que esse corpo singular leva dentro não é apenas materialidade orgânica, mas também sua animação, sua condição subjetiva. Ao mesmo tempo, esse corpo é um microcosmos configurado dentro ou *uku* do grande desenho macrocósmico, quer dizer, o corpo físico-anímico é uma particularidade imersa dentro da totalidade viva.³⁴

Portanto, vestir peles de mulheres, para desvestir realidades peruanas, é perspectiva associativa que se compreende enquanto elemento atado mutuamente, em companhia, feito nó que não se desenlaça e compõe um tecido/pele específico de relações. Realizar *Peles de mulher* implica certo exercício de escavação, dinâmica de movimento que se diz-faz gesto-ponte, que

²⁶ 2017.

²⁷ 2017, p. 17.

²⁸ *Idem*.

²⁹ SOUZA, 2017, p. 18.

³⁰ 2019, pg. 36.

³¹ 2019, p. 36.

³² 2019, p. 35

³³ LIRA, Jorge A. *Diccionario Quechua castellano. Castellano quechua*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Edit. Universitaria, 2008

³⁴ VADILLO, 2019, p. 35, tradução nossa.

resgata, restitui e propõe enredamento, mundo-nó, mundo-vivo, mundo-compartilhado de prática artística que rechaça o individualismo, o excepcionalismo humano, reivindica vidas com-movidas, invoca seres-co-laborativos. Vestir-se de peles em uma dinâmica-descamação, é exercício de fazer-se ruína, deixar pedaços soltos, rastros memória-carne-peles comprometidas.

Vadillo³⁵ explica que, no uso verbal do *quechua*, a palavra ñoqa — *yo/eu* — está incluída, solidariamente, na expressão nós ou ñoqanchis, utilizada para se referir à pessoa integrante da tessitura reticular sociocomunitária. A cosmovisão³⁶ andina não considera cada ser de modo individual. O andino sempre “busca se referir à sua terra natal e a rede social de seu lugar de origem que o inclui.”³⁷ Quando se pergunta a um desconhecido “quem você é?”, “ele responderá, ‘Sou de Andahuaylas’.”³⁸ O que significa que o andino se define para o outro-desconhecido, estranho, a partir de sua cidade, de sua localização. E caso aqueles que estão se conhecendo sejam da mesma cidade, “diante da mesma pergunta, [dirão] seu nome, seguido de uma referência ao lugar que ocupa em uma rede de parentesco, ‘sou fulano, filho de sicrano, sobrinho de beltrano’.”³⁹

Assumimos aqui essa perspectiva andina, pautada na coletividade, como lente afinada à experiência que *Peles de Mulher* nos convida. Um exercício de comprometimento e ocupação das ruínas, disseminação da contaminação em prol de instituir uma sinergia colaborativa para rastrear, co-mover constelação Corpomundo, modo operativo de inter-relação de teatros-artes-pessoas-mundos. Corpomundo é prática artística contaminada, contínua, não determinista, inacabada. Corpomundo é atividade de cosmovisão que materializa potências de vidas convergentes, atadas, comprometidas com uma existência dinâmica multiassociada. Corpomundo é insurgência de vitalidades que configuram, cultivam, co-movem, com-põem, em reciprocidade, lugares e formas de vida. Corpomundo é operação colaborativa do viver, prática artística experimental que possibilita o reconhecimento de histórias, de sensibilidades-conhecimentos, conexões encarnadas, que criam, sustentam e contêm mundos-nós compostos por diversos modos de relação.

³⁵ 2019, p. 35.

³⁶ É importante destacar o uso do termo *cosmovisão* e não *cosmologia*. Bautista (2014, p. 143, tradução nossa) diz que “a ênfase do primeiro está na visão, essa visão indica, sempre, uma mirada, uma perspectiva, um ponto de vista, de um alguém concreto, um alguém presente na visão, não como objeto, mas como sujeito”.

³⁷ “busca referirse al terruño e la red social originaria que lo incluye” (VADILLO, 2019, p. 35, tradução nossa).

³⁸ “seguramente responderá ‘Soy de Andahuaylas’” (ORTIZ RESCANIERE apud VADILLO, 2019, p. 35, tradução nossa).

³⁹ “ante la misma pregunta dará su nombre, seguido de una referencia al lugar que ocupa en una red parentesco.” (ORTIZ RESCANIERE apud VADILLO, 2019, p. 36, tradução nossa).



A ação cênica *Peles de mulher* foi muito importante na trajetória de Ana Correa⁴⁰, a experiência de compartilhar peles com tantas e diversas peruanas lhe deu base e sustentação para seguir buscando e contando a história de luta e resistência de seu país. Correa diz⁴¹, inclusive, que fazer o espetáculo *Adeus Ayacucho*⁴², estreado há aproximadamente dez anos antes da obra *Feito no Peru, Vitrines para um Museu da Memória*, foi, também, fundamental para sua trajetória artística, porque pode experimentar o tempo e a presença de uma outra mulher, antes de Rosa Cuchillo. Em *Adeus Ayacucho*⁴³, segundo ela, o diretor Miguel Rubio pediu a ela que trabalhasse a não presença. Ela estaria por todo o tempo com o ator Augusto Casafranca, em cena, porém, com o propósito de fazer toda a trilha sonora, ao vivo, de tal maneira que contribuísse para intensificar a presença de seu companheiro de cena. A partir dessa identificação de fragmentos e elementos das criações artísticas de Ana Correa e seus modos diversos de vestir peles de diferentes mulheres, podemos reconhecer que essas peles de mulheres dão à atriz o ímpeto de continuar sua trajetória em arte. Correa se coloca em uma constante e permanente busca para a ampliação dos modos sensíveis de materializar corposmundo, de construir e operar distintas linguagens, de se relacionar e comunicar com pessoas, para, sobretudo, revolver memórias e realizar outras formas de elaboração da violência política vivida no Peru entre os anos 1980 e 2000.

Co-movida pelos vestígios desse processo de transmutação em arte, Correa seguiu sua caminho em vida, inclusive, compondo diversas ações artísticas, como a obra *unipersonal Rosa Cuchillo* (2002)⁴⁴, ação cênica elaborada em companhia do diretor Miguel Rubio Zapata e o assistente de direção Fidel Melquíades, para ser realizada em mercados andinos. A sinopse da ação define *Rosa Cuchillo* como

Um rito de purificação, limpeza e florescimento à maneira tradicional de alguns povos dos Andes do Peru. É a história de uma causa de amor. Rosa Cuchillo é a mãe que busca além da morte por seu filho desaparecido, viajando pelos outros mundos (o Mundo de Baixo, *Uqhu Pacha*, e o Mundo de Cima, *Hanaq Pacha*). Seu retorno a esta terra (o *Kay Pacha*) busca harmonizar a vida e através da dança ajudar as pessoas a perderem o medo e começarem a se curar

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-X-eD2oGNbI&t=315s>. Acesso em: 24 nov. de 2022.

⁴¹ 2021, p. 73.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Adeus Ayacucho* é obra *unipersonal* do ator Augusto Casafranca, dirigida por Miguel Rubio Zapata, a partir do texto de Júlio Ortega. Na obra, “Alfonso Cánepa, agricultor de Ayacucho, vítima da violência dos anos 1980, no Peru, decide viajar de Ayacucho a Lima para pedir ao Presidente da República que o ajude a recuperar as partes perdidas de seu corpo que, segundo ele, seus perpetradores levaram para a capital.” Disponível em: <https://yuyachkani.org/repertorio/adios-ayacucho/>. Acesso em: 27 nov. 2022, tradução nossa.

⁴⁴ Disponível em: <https://yuyachkani.org/repertorio/rosa-cuchillo/>. Acesso em: 27 nov. 2022, tradução nossa.

do esquecimento. A ação cênica foi criada em 2002 para ser realizada em Mercados Andinos no interior do país. *Rosa Cuchillo* irrompe no cotidiano dos habitantes e os surpreende num diálogo com a teatralidade através da fábula, da dança, do rito, da fábula, do concreto, do onírico, da criada em 2002 para ser realizada em Mercados Andinos no interior do país. *Rosa Cuchillo* irrompe no cotidiano dos habitantes e os surpreende num diálogo com a teatralidade através da fábula, da dança, do rito, da fábula, do concreto, do onírico, da imagem e da música, para reelaborar memórias coletivas e gerar um novo olhar sobre a história vivida nos últimos 20 anos no Peru.

Em *Rosa Cuchillo*, a atriz desdobra sua inter-relação com e a partir das peles de mulher materializadas na instalação cênica *Feito no Peru*. Em encontro corresponsável, de sentido coproduzido em tensão, as peles de mulher co-movem Correa, Rubio e Melquíades a instituírem uma ecologia de práticas⁴⁵ artísticas comprometidas com seus territórios e tempos a fim de criarem a ação cênica. Ana Correa estreou *Rosa Cuchillo* no dia 24 de novembro de 2002, ano seguinte à estreia de *Feito no Peru, Vitrines para um Museu da Memória*, na cidade de Huamanga, em Ayacucho, irrompendo os limites dos edifícios teatrais para intervir no cotidiano das pessoas pelas ruas e nos arredores dos mercados, comprometendo-se a vida como forma de ocupar, transmutar e configurar mundos-nós enredados.

Minha experiência como espectador de *Rosa Cuchillo* aconteceu, aproximadamente, nove anos depois de Ana Correa iniciar sua peregrinação pelos mercados andinos do Peru. Em 2011, vivenciei a ação cênica pela primeira vez, em um dos galpões da Funarte, em Minas Gerais, quando foi realizada, junto a *Antígona*, *Confissões* e a outras atividades de conversa e discussão sobre as artes cênicas. As atividades faziam parte do Programa de Homenagem a Yuyachkani, Aniversário de 40 anos do Grupo Cultural Yuyachkani, no 7º Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM) — Teatros da Radicalidade, em Belo Horizonte.⁴⁶ Lembro-me, também, que Ana Correa exibiu, em conclusão à ação realizada, o curta metragem *Alma Viva*⁴⁷, que documenta os momentos nos quais o grupo acompanhou a CVR.

Anos mais tarde, pude conhecer os detalhes do processo de criação e da cosmovisão enredada em *Rosa Cuchillo* por meio da conferência cênica, denominada como desmontagem da obra, realizada por Ana Correa. O Grupo Cultural Yuyachkani, com o objetivo de compartilhar seus processos, propõe um conjunto de Demonstrações de Trabalho/Desmontagens na forma

⁴⁵ HARAWAY, 2021, p. 76.

⁴⁶ De quando o Grupo Cultural Yuyachkani esteve em Belo Horizonte, no ano de 2011. Disponível em: https://ecum.com.br/ecum_novo/ff-portfolio/ecum-encontro-mundial-das-artes-cenicas/#1467643828965-1b00c4cf-9ac2. Acesso em: 27 jun. 2022.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRfyq1GvhfE>. Acesso em: 4 jun. 2022.



de conferências ilustradas, nas quais compartilham os diferentes caminhos percorridos para chegarem ao resultado da obra cênica. Para eles, as técnicas teatrais são ferramentas que têm sido úteis para enfrentar as demandas do trabalho. Nessas demonstrações podem ser vistas as premissas coletivas do grupo e os caminhos individuais de cada um de seus integrantes.⁴⁸ E foi por meio delas que pude experimentar e com-partilhar da trajetória da mestra e de continuar meu percurso de aninhamento aos modos de criação artística de Correa e de Yuyachkani.

É importante destacar que ser espectador de *Rosa Cuchillo* deu-se de um modo muito distinto da maneira idealizada pelo Grupo Cultural Yuyachkani, ou, ao menos, podemos considerar que foi dissonante à definição idealizada por Ana Correa: “ação cênica para ser confrontada nos mercados andinos”. E não é que eu esteja elaborando este texto com o propósito de estabelecer uma comparação valorativa, entre experimentar *Rosa Cuchillo* nos mercados andinos e em um galpão. Esse não é um desejo. Identificar o modo como se deu a experiência é uma forma de constatação-trampolim, para num salto eu me lançar-fazer algumas perguntas. O que pretendo é com-mover alguns questionamentos, para especular respostas que são capazes de manter um estado de curiosa inquietação.

Já vivenciei a ação *Rosa Cuchillo* e sua Desmontagem de distintas formas, e em diferentes espaços, em vídeo, pessoalmente na sede do Yuyachkani, por fotos, realizada de modo on-line síncrono e também gravado, num grande palco.⁴⁹ Porém ainda não vivenciei, pessoalmente, a ação sendo realizada num mercado. Tenho trinta e quatro anos. Quando nasci, o conflito interno já acontecia há oito anos no Peru e Ana Corrêa e os Yuyachkani passavam dos quinze anos de trabalho em grupo⁵⁰. Não sou peruano, meus pais também não, e nenhum familiar, amigo ou conhecido tem/tinha alguma relação com o país.

Por que, então, *Rosa Cuchillo* faz tanto sentido para/em mim? Quais são os elementos e características que se conectam, em tantas dimensões, comigo? Por que, de algumas — muitas — maneiras, sinto-me partícipe *del duelo* compartilhado por Ana Correa e por aqueles que foram tão golpeados? Além disso, por que a ação *Rosa Cuchillo* segue ecoando e estabelecendo

pontes por todo o mundo⁵¹, mesmo depois de 20 anos? O que dizer sobre, com, a partir dessa obra cênica tão importante para nossa latino américa? Como fazer uma leitura desse trabalho de forma a construir pontes comigo e com esse tempo nosso? Quais são as características e elementos do trabalho de Ana que têm a ver com o hoje, na atualidade? O que podemos aprender com a proposta de Rosa Cuchillo e que nos conecta ao nosso tempo? Quais são os elementos propostos pela ação cênica *Rosa Cuchillo* que a atualizam e a fazem ser capaz de, sem abrir mão de sua gênese, deslocar-se em direção a outras dimensões, espaços, mundo-feitos? Essas perguntas não foram formuladas para se achar/encontrar alguma justificativa ou respostas possíveis, são perguntas-provoações. Elas foram criadas para instituírem uma dinâmica investigativa. Movimento de busca constante para reconhecer e identificar pistas capazes de com-mover e de intentar tatear engrenagens — modos de operação — estabelecidos em *Rosa Cuchillo*, Ana Correa e o Grupo Cultural Yuyachkani.

Esta constelação Corpomundo tem o propósito de reconhecer mundo-feitos-nós, mundos-inteiros, mundos-vivos comovidos com, nas, sobre, pelas, a partir das peles de Ana Correa e de suas criações em arte. Realizaremos processo de descamação que junto à atriz Ana Correa, de modo inescapável, deseja polinizar vestígios de peles para reelaborar, recriar, ressignificar e com-partilhar histórias, memórias sudacas.

⁴⁸ Disponível em: <https://yuyachkani.org/conferencias-escenicas/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

⁴⁹ Várias dessas versões encontram-se na internet. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc&t=5s>; <https://www.youtube.com/watch?v=rmzEUvbt34g>; <https://www.youtube.com/watch?v=gnl572jwNSw&t=1s>; <https://www.youtube.com/watch?v=4dbP8pkbfgI&t=1020s>; <https://www.facebook.com/100009900998932/videos/1355567718116582/>; <https://www.facebook.com/watch/live/?ref=search&v=574847303625846>; <https://www.facebook.com/CHAUPIMAYO/videos/931943174073721/>; https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=1082538662362580&external_log_id=b852456a-ebd3-440d-9acd-bd4b575799d9&q=ana%20correa%20yuyachkani. Acesso em: 25 nov.2022.

⁵⁰ O grupo iniciou suas atividades no ano de 1971 e Ana Correa passou a integrá-lo em 1978.

⁵¹ Ana Correa já se apresentou em diversas regiões e países do mundo, como Equador, Chile, Colômbia, Bolívia, Argentina, Brasil, Venezuela, Costa Rica, México, Guatemala, Nicarágua, Puerto Rico, Cuba, Estados Unidos, Espanha, Estônia, Holanda, Alemanha, Itália, Dinamarca, China, Japão, entre outros.



CURAMDEIRA



AQUELA ELA-NÓS QUE CURA
ÍMPETO DE ENERGIA PARA COM-MEMORAR



MULHERES PERUANAS
PELAS PELES DE MULHER AIA
PELAS TANTAS MULHERES EN PIEL
PELO LLANTO DE UM POVO EM
DUELO

PARA QUE NO, NUNCA MAIS
SE REPITA.



A cosmovisão de tradição andina tem como concepção, de acordo com Vadillo⁵², três níveis inter-relacionados e inseparáveis de leitura do corpo. O autor os diferencia, em seu livro, para “nos aproximarmos a uma melhor compreensão da corporeidade nos Andes.”⁵³ São eles⁵⁴: nível singular físico-anímico, corpóreo sociocomunitário e corpóreo de comunidade.

Ao primeiro refere-se como *uku* (eu), nosso corpo concreto, tangível e inter-relacionado, composto de características biológicas específicas⁵⁵ e, ao mesmo tempo, singular, subjetivo, espiritual e próprio, dotado de vitalidade.

O segundo é o corpo do ñoqánchis (nós), que inclui *uku* em um corpo social, *ayllu*. Termo que pode ser traduzido como grupo de parentes/família. Na cosmogonia andina, *ayllu* tem sentido ampliado, referindo-se ao corpo social que inclui os ancestrais e potenciais descendentes, podendo se ampliar para incluir ligações por participação, como ser parte de uma cidade, de uma nacionalidade, de uma história, ou ainda mais, parte do gênero humano. Desde que se firme, em inter-relação, por meio da institucionalidade, da ética, do acordo de direitos na interação social, de modo que o “fazer parte” não seja questionável.

E o terceiro é o corpo de *Pacha*⁵⁶, cuja inter-relação é mais vasta, incluindo os vínculos e associações dos seres humanos com outras comunidades não humanas. Comunidades de seres vivos, como as plantas e os animais, que cultivamos ou não: “o bioterritório doméstico e o selvagem, em que vivemos. Os elementos (água, fogo, vento, terra) e as forças materiais e invisíveis que povoam o alto, médio e baixo de *Pacha*, constituindo assim um corpo telúrico, estelar e sacro, um corpo cosmo-participativo, visível e invisível, ao mesmo tempo.”⁵⁷ Esse corpo está entrelaçado aos outros dois, e, juntos, integrados, estabelecem uma noção de corporeidade da cosmovisão andina.

Compreender essas dimensões da existência andina é princípio para vislumbrarmos essa constelação que se estica, feito pele, tecido vivo em relevo inconstante de mortificação e

⁵² 2019, p. 32.

⁵³ “aproximarnos a una mejor comprensión de la corporeidad en el Ande” (VADILLO, 2019, p. 33, tradução nossa).

⁵⁴ No original, os termos são: nível *singular físico-anímico, corpóreo socio-comunitario e corpóreo de mancomunidad* (VADILLO, 2019, p. 32 tradução nossa).

⁵⁵ Segundo Vadillo (2019, p. 32 tradução nossa), “contextura, estatura, características anatômicas, padrões fisiológicos”.

⁵⁶ *Pacha* é o termo que “conceitua o universo em termos de mundo, de espaço-tempo, intimamente interconectado, simultâneo, orgânico, é um conceito inclusivo; os corpos, sejam uma estrela, um vale, um condor, uma cidade, um ser humano ou uma colina, são todos variedade de um broto ou ondulações do espaço-tempo vivo, mutuamente inter-relacionados, conscientes e sensíveis” (VADILLO, 2019, p. 34, tradução nossa).

⁵⁷ “el bio-territorio domesticado y no domesticado en que vivimos. Los elementos (agua, fuego, viento, tierra) y las fuerzas materiales e invisibles que o pueblan en lo alto, medio y bajo de *Pacha*, constituyendo así un cuerpo telúrico, estelar y sacro, un cuerpo cosmo-participativo visible e invisible al mismo tiempo” (VADILLO, 2019, p. 32-33, tradução nossa).

avivamento, para em-volver corpomundo à prática artística de Ana Correa e do Grupo Cultural Yuyachkani. O grupo peruano, com seus mais de 50 anos de trabalho, é um dos coletivos latino-americanos mais longevos e representativos do teatro independente da década dos anos 1980, pertencente “à diáspora moderna, da moderna tradição do Novo Teatro Latino-americano.”⁵⁸ De acordo com o mestre colombiano Santiago García⁵⁹, diretor do Teatro da Candelária, “o movimento de grupo de teatro, organizados na Corporação Colombiana de Teatro, pegou e difundiu em latinoamérica esse conceito nos anos 60. O termo Novo Teatro tem como origem a definição dada por Bertold Brecht ao teatro do período entre guerras dos anos 30, na Alemanha, que o enunciava assim, pelas características de um novo público [em sua maioria burgueses, representantes de uma nova classe média que se expandia por suas relações econômicas e políticas] e não pela antiguidade ou modernidade do teatro.”

São, também, integrantes dessa geração o *Teatro La Candelaria*, fundado em 1966 por artistas e intelectuais, incluindo o diretor Santiago García, na cidade de Bogotá. Montou mais de 80 obras, destacando-se não só pela criação de obras coletivas e solas, mas também por sua produção bibliográfica;⁶⁰ o *Grupo Malayerba*, fundado em Quito, em 1979. Desde seu início, reúne atores com diversos históricos e nacionalidades, a fim de produzir teatro a partir da diversidade cultural e da complexa história do Equador, abordando questões como migração, exílio, violência política e individual e memória coletiva;⁶¹ o *Teatro Taller de Colombia*, fundado em 1972, um dos grupos pioneiros de teatro de rua na Colômbia, foca seu trabalho principalmente na investigação do ator e na cultura de grupo. A maioria dos seus espetáculos são apresentados em áreas populares e espaços abertos ao ar livre como praças, parques e ruas.⁶²

Yuyachkani, desde sua criação, cria um “teatro como construção cultural, que nasce de valores determinados e de acordo com a comunidade de onde nasce, respondendo a relações sociais específicas, como as que operaram em diferentes momentos da história.”⁶³ Ana Correa⁶⁴,

⁵⁸ “diáspora moderna, la moderna tradición del Nuevo Teatro Latinoamericano” (CORREA, 2021a, p. 26, tradução nossa).

⁵⁹ GARCÍA *apud* CORREA, 2021a, p. 26-27, tradução nossa.

⁶⁰ Disponível em: <https://teatrolacandelaria.com/>. Acesso em: 30 dez. 2022.

⁶¹ Disponível em: <http://archivoarte.uclm.es/artistas/malayerba/>. Acesso em: 30 dez. 2022.

⁶² Disponível em: <https://digital.teatrotallerdecolombia.com/>. Acesso em: 30 dez. 2022.

⁶³ “teatro es una construcción cultural que nace de valores determinados de acuerdo a la comunidad donde se genera, respondiendo a relaciones sociales específicas, como lo fueron las que operaron en diferentes momentos de la historia” (RUBIO, 2011, p. 18, tradução nossa).

⁶⁴ CORREA, 2021a.



em sua tese de mestrado em Antropologia Visual⁶⁵, realizou uma investigação sobre a XIII Mostra Nacional de Teatro Peruano ocorrida em 1988, em Andahuaylas. A dissertação de Correa⁶⁶ registra que

em 1988, em pleno Estado de Emergência, entre 17 e 24 de abril em Andahuaylas, foi desenvolvido o XIII Mostra Nacional de Teatro Peruano, com a participação de mais de 300 dramaturgos, integrantes de 23 grupos teatrais, de 12 regiões do País. Durante uma semana, apresentaram espetáculos em comunidades rurais e se apresentaram no Cineteatro Anton Spinoy. Nesse espaço, conseguiram convocar mais de 1.200 espectadores diariamente, para participarem de uma convivência teatral, cultural e política, apesar da presença aterradora de tropas armadas do exército, infiltrados do Sendero Luminoso, militantes da esquerda democrática, policiais, todos dentro e fora da sala disfarçados em meio aos espectadores. Essa Mostra constitui um momento chave no desenvolvimento do teatro independente peruano, porque pela primeira vez aparecem grupos regionais com obras em *quechua*; obras de criação coletiva, a partir da análise da realidade regional, nas quais tematizam sua identidade, cultura, idiosincrasia e lutam por seus direitos [...] A pesquisa de Ana “busca descrever o contexto, as estratégias organizacionais, as contradições, as tensões e as propostas de intervenção na esfera pública, entendida como o campo de conflito a partir do qual se definem o ‘interesse geral’ e a voz oficial em 1988.

A atriz e pesquisadora Ana Correa estabelece um acervo documental que traça-estica pele corpórea sociocomunitária dos grupos peruanos de teatro independente dos anos 1980⁶⁷, grupos de teatro que participaram da Mostra Nacional de Teatro, de 1988 e do Movimento de Teatro Peruano — MOTIN-Lima, cujos integrantes vinham de bairros de trabalhadores e cidades rurais. A grande maioria eram grupos de teatro que tinham como prática a criação coletiva e que, por meio dela, se profissionalizavam, “desenvolvendo uma cultura de ator e atriz múltiplos, [que] vão em busca de públicos novos, de espaços novos para cena e impulsionam uma dramaturgia nacional [peruana] e latino-americana.”⁶⁸

Miguel Rubio declara⁶⁹, no fim dos anos 1980, que o teatro de grupo se impulsionou por

⁶⁵ Compõe também a tese o documentário *Voz e corpos próprios*, dirigido e editado por Ana Correa e Matías Ângulo. No vídeo a autora compartilha memórias da XIII Mostra Nacional de Teatro Peruano ocorrida em Andahuaylas em 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DDLXKdG1CNY>. Acesso em: 30 dez. 2022.

⁶⁶ CORREA, 2021a, p. 3, tradução nossa.

⁶⁷ CORREA, 2021a, p. 28, tradução nossa.

⁶⁸ “desarrollando una cultura de actor y actriz múltiples, van a la búsqueda de nuevos públicos, a la conquista de nuevos espacios para la escena e impulsan una dramaturgia nacional y latinoamericana” (CORREA, 2021a, p. 28-29, tradução nossa).

⁶⁹ “fue impulsado por colectivos de creación donde confluyeron actores, actrices, autores, directores y directoras, dramaturgos y artistas procedentes de todas las disciplinas de las artes escénicas. Ellas y ellos aprendieron a inventar y transitaron por los caminos más diversos, sabiendo que la cultura se gesta en cada momento de la vida” (RUBIO apud CORREA, 2021a, p. 29, tradução nossa).

meio de grupos criativos, os quais reuniam atores, atrizes, autores, diretores e encenadores, dramaturgos e artistas de todas as linguagens das artes cênicas. Eles e elas aprenderam a inventar e percorreram os mais diversos caminhos, sabendo que a cultura se gesta em cada momento da vida. Naquele momento, no Peru, o teatro independente fortalecia sua posição de negação da companhia de teatro, da organização teatral verticalizada que “nega a participação do coletivo.”⁷⁰ A fim de disseminar a constituição de grupos de teatro, integrados por artistas da cena que assumiam, como forma de funcionamento e de criação, o coletivo. Reunir-se em grupo, para criar, significava “a recuperação do teatro como fenômeno coletivo, mudando o autor-diretor-ator-público, questionando a autoridade que o teatro hegemônico estabelecia.”⁷¹

Ana Correa⁷², em sua tese, elabora e aprofunda sua reflexão, delineando o que, no contexto teatral peruano — sudaca — dos anos 1980 era compreendido como criação e funcionamento coletivo. Citando o diretor colombiano, Santiago García, Correa define a criação coletiva como “uma atitude ou disposição no processo de invenção que tem como condição — difícil, controversa — o respeito pelo outro. Saber ouvir, entender e, principalmente, encontrar em grupo as soluções ou descobertas, sem excluir que também poderiam ser encontradas individualmente”⁷³. E sobre o funcionamento coletivo, a autora define com suas próprias palavras que o território teatral que ela e o Yuyachkani habitavam “l era alternativo aos elencos que se formavam e se desfaziam, assim que a montagem e a temporada teatral terminavam. Embora não tivessem modelos estéticos comuns, tinham características predominantes como auto treinamento, treinamento corporal e vocal, aprendizagem de danças nacionais, instrumentos musicais e trabalho em espaços abertos. Era um teatro baseado no trabalho da atriz e do ator.”⁷⁴ Em consonância às definições de Ana Correa, o diretor Miguel Rubio Zapata complementa que, naquele contexto peruano dos anos 1970 e 1980, se reunir em um grupo de teatro foi um modo de se organizar uma célula-mãe para

desenvolver aquela nova teatralidade que exigíamos berrando e que devia andar de acordo com os tempos em que vivíamos, nos quais predominava um sentimento coletivo... [no qual] ousávamos reconhecer a nós mesmos em nossa particularidade e a inventar criativamente o teatro de que precisávamos,

⁷⁰ CORREA, 2021a, p. 29, tradução nossa.

⁷¹ *Idem*.

⁷² CORREA, 2021a.

⁷³ GARCÍA apud CORREA, 2021a, p. 35, tradução nossa.

⁷⁴ CORREA, 2021a, p. 29-30, tradução nossa.



sem sermos obrigados a marchar ao ritmo das culturas hegemônicas.⁷⁵

A partir da perspectiva elaborada por José Maria Arguedas, de um “Peru pluricultural e multilinguístico, onde ‘todo homem não embrutecido pelo egoísmo pode viver feliz todas as pátrias’”⁷⁶, os Yuyas, desde sua criação, mantiveram-se como um grupo que incluiu em suas práticas a memória da grande diversidade peruana, assim como possuía como ponto de inspiração e referência os ritos, o sagrado, o espaço andino. E, para além desse olhar inclusivo e focado na cultura de seu país, o Yuyachkani também, internamente, mantinha e mantém uma cultura de grupo que, em consonância à cosmogonia andina, reconhece, incentiva e estimula as singularidades. Vadillo diz que⁷⁷, na perspectiva da cultura ancestral dos Andes, há “um entrelaçamento de ninhos de formas de vida” no corpo de cada pessoa. E essas formas de vida são heterogêneas entre si — são distinguíveis, e não uma massa homogênea. Segundo Mires Ortiz⁷⁸, “no idioma *quechua*, a palavra *pacha* se traduz como mundo e como tempo, mas também como útero quando é *pach'a*. Uma mulher grávida é *pach'ayuq*, ‘a que tem o mundo dentro.’ E não há ser que habite o mundo que não tenha o mundo dentro.” Nesse sentido, não é que a mulher tenha dentro de si um “ser humano”, mas o mundo. Ao referir-se, portanto, à *pacha*, não se evoca apenas o universo que inter-relaciona pessoas, mas se reconhece cada pessoa como *pacha*. Essa perspectiva da cosmovisão andina demarca uma posição que se distancia dos valores perpetrados pelas culturas euro-ocidentais nas sociedades modernas-antropocêntricas neoliberais que estruturam nossa sociedade contemporânea. A colonização do século XVI e os modos neocoloniais de globalização disseminaram, a níveis transnacionais, uma perspectiva que aparta o mundo da constituição corpórea de cada sujeito, referindo-se, automaticamente, ao mundo o “eu-corpo-ser humano” toma se diferencia e se destaca de modo binário, contraposto, definindo “eu” *versus* “mundo”.

Cada um dos integrantes do Grupo Cultural Yuyachkani, afins a essa perspectiva andina de inter-relação, que “simplesmente é [sendo]”⁷⁹, desde os anos 1970 vem desenvolvendo

⁷⁵ “El grupo fue la célula madre en que nos organizamos para gestar esa nueva teatralidad que reclamábamos a voz en cuello y que debía marchar acorde con los tiempos que se vivían, donde predominaba un sentimiento colectivo... (donde) nos atrevimos a reconocernos en nuestra particularidad y a inventar creativamente el teatro que nos hacía falta, sin vernos obligados a marchar al compás de las culturas hegemónicas” (RUBIO apud CORREA, 2021a, p. 29, tradução nossa).

⁷⁶ CORREA, 2014, p. 54, tradução nossa.

⁷⁷ “en el cuerpo anidan un entretejido de formas de vida” (VADILLO, 2019, p. 46, tradução nossa).

⁷⁸ “En el idioma quechua, la palabra pacha se traduce como mundo y como tiempo, pero también como útero cuando es *pach'a*. Una mujer embarazada es *pach'ayuq*, ‘la que tiene el mundo adentro’. Y no hay ser que no habite el mundo o que no tenga el mundo adentro” (MIRES ORTIZ, 1996, p. 36, tradução nossa).

⁷⁹ “no es objeto de clasificación teórica [...] simplemente es” (MIRES ORTIZ, 1996, p. 36, tradução nossa).

metodologias cênico-teatrais próprias. E para além de produzirem obras que reúnem todos num processo de criação, o grupo realiza montagens que são desenvolvidas apenas com alguns integrantes. Não é uma prerrogativa que todos devam estar em cena ou imersos em um único processo de criação. Várias são as ações e espetáculos realizados por um, dois ou três integrantes. Essa concepção, do que “é, sendo”, tornou-se primordial para o Yuyachkani e materializa a perspectiva do corpomundo, reconhecendo as existências multipluriculturais em intensa inter-relação de subjetividades e expressividades dialógicas.

De acordo com Ana Correa⁸⁰, o incentivo à particularidade e à individualidade foi um modo que o coletivo encontrou para responder às crises que surgiram ao longo dos 50 anos de trajetória de trabalho continuado, “como indicam os camponeses *ayacuchanos*, cada integrante possuiu um ‘ar’ que os distingue dos demais. Esse ‘ar’ não se encontra em cúpula de vidro, mas é poroso, se deixa penetrar e deixa sair formas de [outras] vidas”, produzidas pelo encontro.”⁸¹ Esse é um modo de resposta aos desafios das relações que respeita e encoraja os desejos e impulsos individuais das pessoas organizadas em coletivo. Para a própria sobrevivência do viver em grupo, essa perspectiva, afim às culturas de tradição andina, é um elemento ético e filosófico de visão de mundo que possibilitou a continuidade do trabalho, em coletivo, por tanto tempo.⁸²

Reconhecer que cada um tem seu “ar”, sua própria cultura individual, e fortalecer as identidades pessoais acaba por potencializar o grupo como, nas palavras da atriz Ana Correa, “uma utopia, um ideal em conjunto, um projeto de trabalho, uma casa, um espaço criativo [...]”. Depois de muitos anos podemos dizer que a riqueza do grupo também está na diversidade de seus integrantes, não somos caóticos, mas diversos. A riqueza individual faz a riqueza coletiva.”⁸³ Nesse sentido, é possível compreendermos o corpomundo, na prática artística de Yuyachkani, na medida em que eles se constituem como um grupo que vive a criação coletiva não como uma metodologia de trabalho, mas exercício em ação. O diretor Miguel Rubio define⁸⁴ a criação coletiva experimentada no Yuyachkani como uma atitude anticolonial,

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ “como indican los campesinos ayacuchanos, posee un ‘aire’ que los distingue de los demás... este ‘aire’ no se halla dentro de una campana de vidrio, sino que es poroso, se deja penetrar y deja salir formas de vida” (VADILLO, 2019, p. 46, tradução nossa).

⁸² No ano de 2022, o Grupo Cultural Yuyachkani completou 51 anos de trajetória continuada.

⁸³ “una utopia, un ideal en conjunto, un proyecto de trabajo, una casa, un espacio creativo [...]”. Después de muchos años podemos decir que La riqueza del grupo está también en La diversidad de sus integrantes, no somos caóticos, sino diversos. La riqueza individual hace la riqueza grupal” (CORREA, 2014, p. 54, tradução nossa).

⁸⁴ RUBIO, 2022c, p. 17.



porque se trata de projetar no teatro questões como quem somos e onde estamos. Ela é uma resposta política, pois dialoga com os sonhos e as esperanças dos nossos países. Também está associada a uma estrutura, que é o teatro de grupo. O teatro de grupo e a criação coletiva geram um ator-criador, e, quando digo ator-criador, digo artistas responsáveis pelo que dizem. A partir daí, surge a categoria de ator-criador e atriz-criadora. Portanto, a criação coletiva é, essencialmente, um novo modo de produção, e mais: um novo modo de produção anti-hierárquico que recorre a saberes de uma comunidade artística que quer dialogar com o seu tempo. Creio que esse é o foco central, antes de pensar a criação coletiva como uma categoria, ou método previsível, o qual você supõe que vai gerar um determinado resultado esperado. A criação coletiva do Yuyachkani é uma atitude que visa colher saberes do coletivo.

Atada a essa perspectiva de coletividade que se estabelece como modo de inter-relação, Ana Correa realiza uma trajetória que se assume como arte-transmutação contínua entrelaçada aos processos político-sociais de seu país. A violência e duração do conflito interno, somadas, também, às atitudes corruptas do governo, marcaram o Peru de modo inescapável. O país, depois dos anos 2000, viveu um longo processo de luto por tanta violência vivida e, ao mesmo tempo, de uma complexa reconstrução coletiva, de luta por justiça, para reconhecimento dos crimes, dos criminosos e por reparação das tantas violações ocorridas.⁸⁵ A partir de julho de 2001, por força de reivindicação popular, foi instaurada a Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR), encarregada de investigar e se aprofundar nas causas do conflito armado interno. A Comissão, por meio das audiências públicas, nas quais eram ouvidas as testemunhas e vítimas do conflito, efetivou em todo país um processo de elaboração coletiva dos traumas, do luto e de busca por verdade, memória e justiça, frente às atrocidades e crueldades perpetradas durante o violento conflito interno. Em 2003, a CVR entregou seu relatório final. Conforme apurado, aproximadamente 70 mil pessoas morreram nesse conflito, das quais pelo menos 20 mil ou 30% foram vítimas de violações aos Direitos Humanos por parte da repressão das forças de segurança do Estado.⁸⁶

O Grupo Cultural Yuyachkani participou ativamente desse processo político do país. Segundo Rubio, a partir da instalação da CVR, todo o país “começou a tomar consciência do horror de vinte anos de violência que atingiu violentamente, sobretudo, os mais pobres y vulneráveis”⁸⁷. Os Yuyas começaram a se perguntar: “Por que não ir como grupo de teatro

aos lugares mais atingidos?”⁸⁸. E, a partir do apoio e iniciativa dos Serviços Educativos Rurais (SER), “dentro de uma campanha informativa sobre a Comissão da Verdade e Reconciliação, denominada ‘Para que não se repita’”⁸⁹, eles realizaram apresentações de *Adeus Ayacucho* e *Antígona*⁹⁰, por dois meses (agosto e setembro de 2001), em dez povos e cidades peruanas⁹¹.

A Comissão iniciou as audiências públicas no dia 8 de abril de 2002, na cidade de Huamanga, Ayacucho⁹², e depois percorreu todo o país⁹³. Esse era o momento “em que testemunhas ou vítimas ofereciam seus depoimentos e suas vozes eram escutadas pela primeira vez.”⁹⁴ Além das apresentações dessas obras, o Yuyachkani realizou, também, ações cênicas para espaços abertos⁹⁵, como *O ônibus da fuga* (2001), marco da Campanha Anticorrupção, e a *Tambobambino* (2002), que ocorria nos dias e lugares programados para as audiências da CVR.⁹⁶ Ana Correa conta que, em meio à criação de *Peles de mulher* e toda a realidade de violência e confrontos político-sociais no Peru, ela e Miguel Rubio Zapata encontram um romance

que se chama *Rosa Cuchillo*, de Oscar Colchado Lúcio, escritor *ancashino*. E a anedota é a seguinte: uma mulher cujo filho desaparece e ela o procura e, finalmente, morre de tristeza. “Mas quando eu morrer”, ela diz, “mesmo que eu esteja morta, continuarei procurando”. E nesse momento ela é levada e se vê no topo da cidade. Ela não entende o que aconteceu. Ela se despede e, de repente, eles a chamam e ela se vira e é o cachorro que ela criou quando

⁸⁸ “¿Por qué no ir como grupo de teatro a los lugares más golpeados?” (RUBIO, 2008, p. 56, tradução nossa).

⁸⁹ “dentro de una campaña informativa sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación denominada ‘Para que no se repita’” (RUBIO, 2008, p. 55, tradução nossa).

⁹⁰ *Antígona* é obra *unipersonal* da atriz Rebeca Ralli, dirigida por Miguel Rubio Zapata, versão livre de José Watanabe da tragédia de Sófocles. “A escolha de Yuyachkani foi clara desde o início: a investigação-aproximação do mito clássico de Antígona à realidade peruana, como forma de apelar à memória histórica universal para a procura de sinais que nos ajudem a compreender a nossa própria realidade.” Disponível em: <https://yuyachkani.org/repertorio/antigona/>. Acesso em: 27 nov. 2022, tradução nossa.

⁹¹ “Tingo, María, Huánuco, Ayaviri, Sicuano, Abancay, Chalhuanca, Vilcashuamán, Huanta y Huancayo” (RUBIO, 2008, p. 55).

⁹² Discurso de inauguração das audiências públicas proferido pelo presidente da CVR, Salomón Lerner Febres. Disponível em: <https://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/inaugura.php>. Acesso em: 28 dez. 2022. Registros da inauguração das audiências públicas. Disponível em <https://lum.cultura.pe/cdi/fotografia/inauguracion-de-la-audiencia-publica-de-huamanga>. Acesso em: 17 nov. 2022.

⁹³ Alguns relatos e testemunhos estão disponíveis no site do LUM – Centro de Documentação e Investigação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4xpkXNXm558&list=PLxWwNVWh7uyZ0D-DN6wmy-fQ18fhNeng4>. Acesso em: 30 dez. de 2022.

⁹⁴ CORREA, 2021c, p. 80-81.

⁹⁵ O grupo segue participando ativamente da vida pública-política do país realizando ações de manifestação no Peru. Na tese de doutorado de Ana Júlia Marko, intitulada *Ventanas para un retablo: testimonhos, corporeidades e memórias nas práticas pedagógicas do Grupo Yuyachkani*, defendida no ano de 2021, a pesquisadora realiza um estudo-registro minucioso dessas ações *pasacalle* dos Yuyachkani.

⁹⁶ Trecho da ação *O ônibus da fuga* estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=z2kqwnBFeso&t=110s>. Acesso em: 30 dez. de 2022. *Tambobambino* é definida por Fidel Melquíades como “fusão de instalação plástica e ação cênica”. A proposta da criação aludia a “um rito tradicional do muno andino que consiste em velar as roupas dos ausentes” (MELQUÍADES apud RUBIO, 2008, p. 56, tradução nossa).

⁸⁵ O julgamento dos crimes, mesmo com CVR e o recolhimento de provas irrefutáveis, demoraram 20, 30, 40 anos. Muitos familiares e ou vítimas do conflito faleceram antes dos casos terem alguma resolução.

⁸⁶ Disponível em: <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>. Acesso em: 30 dez. 2022.

⁸⁷ “comenzó a tomar consciencia del horror de veinte años de violencia que se ensañó, sobre todo, con los más pobres y desposeídos” (RUBIO, 2008, p. 56, tradução nossa).



criança, seu filhote, *Huayra*⁹⁷. [...] Então ela diz a ele: “Você viu meu filho, o Libório? Você o tem visto?” Ele “sim, passou por aqui, mas temos que ir, temos que ir porque você tem que atravessar o *Wañuy Mayu*”. Imagine, o rio negro de águas tempestuosas que separa os vivos dos mortos. E ela passa e, quando passa, sai um *Punku*⁹⁸. As portas de *Uhqu Pacha*, o mundo de baixo, se abrem para eles, onde há meio homem, meio animal, e ela se vê pedindo por seu filho e percorre todo o *Uhqu Pacha* [...]. E finalmente ela chega no *Hatun Rumi*⁹⁹, atravessa o rio *Koyllur Mayu*, que é o rio de águas calmas e leitosas que correm pelas estrelas e as estrelas, e a porta do *Hanaq Pacha* se abre [...] e ela encontra o *Wari Wiracocha*¹⁰⁰ e o Filho. Então, eu pego essa anedota. Pegamos isso e juntamos todas as outras fontes. Minha fonte pessoal de minhas perguntas, da minha despedida, a fonte de todas essas mulheres. E na história, no romance de Oscar, *Rosa Cuchillo* acaba sendo a deusa *Cavillaca*. Ela era uma deusa que encarnou para ver como os seres agora viviam no Peru, nesse tempo de guerra. Mas na minha ação, não.¹⁰¹

A ação cênica de Ana Correa, *Rosa Cuchillo*, foi elaborada para ser realizada em mercados andinos no interior do Peru, como um intento corpomundo de intervir e entrar no cotidiano dos habitantes e dos espaços públicos das cidades, a fim de “surpreendê-los num diálogo com a teatralidade através da fábula, da dança, da imagem e da música, para, dessa forma, mexer com a memória e gerar um novo olhar sobre a história”¹⁰² vivida, principalmente, durante os 20 anos de conflito. A ação tinha como objetivo estabelecer e criar vínculos, subjetividades e formas de existir, por meio do amor, da purificação, da limpeza e da floração, para que, junto às populações do interior e nas regiões que foram mais afetadas pela violência, se pudesse “harmonizar a vida e, através da dança, ajudar os excluídos a perderem o medo e começarem a

⁹⁷ Vento.

⁹⁸ Porta.

⁹⁹ Grande pedra.

¹⁰⁰ Grande Deus Criador

¹⁰¹ “Entonces ahí encontramos una novela con Miguel, que se llama *Rosa Cuchillo*, de Oscar Colchado Lucio, un escritor de *ancashino*. Y la anécdota es la siguiente es una mujer que el hijo desaparece y ella lo busca y finalmente lo que se muere de pena. Pero el momento de morir, ella dice, aunque sea muerta, voy a seguir buscando. Y en ese instante es arrebatada y se ve en lo alto del pueblo. No entiende lo que le ha pasado. Y se despide y de repente la llaman y voltea y es el perro que ella ha criado de niña, su perrito *Huayra*. [...] Entonces ella le dice, “¿Has visto a mi hijo el Liborio? ¿Lo has visto?” Ese “sí ha pasado por aquí, pero tenemos que irnos, tenemos que irnos porque tú tienes que cruzar el *Wañuy Mayu*.” Imagine el río negro de aguas tormentosas que separa a los vivos de los muertos. Y atraviesa y cuando atraviesa se le sale un *Punku*. Se les abren las puertas de *Uku Pacha* el mundo de abajo, donde hay mitad hombre, mitad animales y se encuentra preguntando por el hijo y recorre todo el *Uhqu Pacha* [...]. Y finalmente ella llega al *Hanaq Pacha* [...] se encuentra el *Wari Wiracocha* y sale el Hijo y lo encuentra. Entonces yo tomo esa anécdota. Tomamos eso y en fusionamos todas estas fuentes. Mi fuente personal de mis preguntas. De mi despedida. La fuente de todas estas mujeres. Y el cuento, en la novela de Oscar, *Rosa Cuchillo* acaba siendo la diosa *Cavillaca*. Había sido una diosa que había encarnado para ver cómo vivían los seres ahora en el Perú en esta época de guerra. Y en mi acción, no”. CORREA, 2002. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/95x69pcm>. Acesso em: 22 nov. 2022, tradução nossa.

¹⁰² “sorprenderlos en un diálogo con la teatralidad a través de la fábula, la danza, la imagen y la música, para, de esta manera, remover la memoria y generar una nueva mirada sobre la historia” (CORREA, 2009, p. 111, tradução nossa).

se curar do esquecimento para que a memória floresça.”¹⁰³

No dia 24 de novembro de 2002, na cidade de Huamanga, em Ayacucho, Ana Correa estreou a obra, *unipersonal, Rosa Cuchillo*. A ação cênica junta-se a *Adeus Ayacucho* para acompanhar a CVR nas audiências públicas, em diferentes cidades e povoados andinos. Junto a Augusto Casafranca realizaram sessões em mercados, adros de igrejas, praças e espaços abertos onde aconteciam os encontros por justiça.¹⁰⁴ As cidades, os povoados e vilas, em todo o país, estavam marcados pelas violências vividas, por mais de 20 anos, de modo que as feridas ainda permaneciam abertas. O Grupo Cultural Yuyachkani e suas criações cênicas assumem assim o espaço público fraturado, para compor com ele, em efemeridade, materialização de artes cênicas-corpomundo.

Ana Correa, na Desmontagem de *Rosa Cuchillo*¹⁰⁵, explica que a ação cênica está ancorada em quatro raízes: a primeira, nos três mundos da cosmovisão andina (*Hanaq Pacha* — Mundo de Cima; *Kay Pacha* — Este Mundo e *Uqhu Pacha* — Mundo de Baixo), simbolizados pelo *Kintu*, três folhas de coca mais belas; a segunda, nas danças nacionais do Peru, *Hanaq Pacha*: danças de aves que fazem com que a *danzante* se eleve ou decole do chão, como *Dança Turkuy*, que convoca a chuva, de Cusco; *Tiipacalla*, de Cusco; O Voo do Pássaro, do *Tai Chi Chuan* chinês. *Kay Pacha*: danças festivas, delicadas, que acariciam a terra com os pés, como *Pallas de Corongo* de Áncash; *Pandilla* de Puno; e *Santiago* de Junín. *Uqhu Pacha*: danças em que se bate o pé no chão para tomar força e energia da *Mama Pacha*, como a dança dos guerreiros *Shapis*, de Junín, dança do semear em *Huaylas* antigo, de Junín, e dança guerreira *Tucumanos*, de Puno; a terceira, a terceira nos animais sagrados das artes marciais chinesas, *Uqhu Pacha*: a serpente, guardiã dos recintos sagrados. Esta símbolo de renovação permanente, pela mudança da sua pele. Diálogo com as sequências do *Tao*: “O dragão nadando” e “A rã nadando”; *Kay Pacha*: o puma, considerado o Senhor das Montanhas, dos animais andinos, é também “o coração das montanhas”. Diálogo com as sequências “Círculos do gato e do tigre” e “A tartaruga se encolhe”. *Hanaq Pacha*: o condor, que encarna as forças solares e é por si mesmo símbolo do sol. Suas penas são objeto de culto e presença nas mesas xamânicas e curas. São símbolos dos raios do sol. Diálogos com as sequências: “A águia voando” e “O pássaro do jogo dos

¹⁰³ “busca armonizar la vida y a través de la danza ayudar a que la gente excluida pierda el miedo y empiece a sanarse del olvido para que florezca la memoria” (CORREA, 2009, p. 111, tradução nossa).

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRfyq1GvhfE>; <https://lum.cultura.pe/cdi/fotografia/presentacion-teatral-rosa-cuchillo-yuyachkani-huamanga>; <https://lum.cultura.pe/cdi/video/audiencia-publica-de-huanta-y-grupo-yuyachkani>; <https://lum.cultura.pe/cdi/video/grupo-yuyachkani-presenta-obra-rosa-cuchillo>. Acesso em: 30 dez. de 2022.

¹⁰⁵ CORREA, 2021c.



cinco animais”. A quarta, dança da imobilidade, pequena escultura de pedra de Huamanga de Ayacucho, cujas pedreiras principais se encontram nas províncias de Cangallo, povoados que sofreram casos de extrema violência. A escultura de Huamanga é uma manifestação artística característica dessa região. A cor da pedra branca, cor de osso, inspirou a caracterização de *Rosa*, estudo do movimento na imobilidade, estudo físico das grandes esculturas que existem no Cemitério Museu Geral Presbítero Matias Maestro, monumento histórico localizado no centro de Lima desde 1808. E, por fim, traje tradicional de Carhuaz, feito em Ancash, terra da avó de Ana Correa e feito pela Sra. Alicia Vásquez, confeccionista de vestimentas tradicionais.

Essas *Raíces* da cosmovisão andina estruturam o ritual-acontecimento *Rosa Cuchillo*¹⁰⁶ que se institui como choque de sensibilidades capaz de gerar compartilhamento de impressões, de narrativas, de testemunhos e de materialização de experiências traumáticas. O Yuyachkani, mais especificamente Ana Correa, Miguel Rubio e Fidel Melquíades, elaboraram a ação cênica, uma experiência sensível a ser vivida de modo muito breve como alternativa de restituição e reconstrução de vida comunitária. Ana Correa, depois das audiências públicas em Huanta, escreveu ao diretor Miguel Rubio¹⁰⁷ que

a experiência tem sido para a vida, de uma força e humanidade comoventes. Ontem à noite na Vigília, desfilamos com os jovens familiares dos detidos e desaparecidos e depois fomos ao átrio da Igreja, onde fiz *Rosa Cuchillo* para cerca de 500 pessoas, a maioria delas mulheres, que vieram de todas as comunidades. Sentimos que nossa vida e nosso trabalho tinham sentido, que tudo que havíamos aprendido, recolhido, sentido, expressado durante todo esse tempo era para isso, vir aqui acompanhar todas essas mulheres com olhos grandes e lacrimejantes de esperança. A certa altura sentimos que o tempo tinha parado e num longo silêncio pudemos nos olhar e nos reconhecer como humanos que têm o direito de ser melhores, de buscar a felicidade, de se curar do medo e da tristeza. Que tristeza, quantos suspiros.

¹⁰⁶ A ação dura aproximadamente 25 minutos. De acordo com Ana Correa (CORREA, 2009, p. 09, tradução nossa): “Estrutura geral: 1. Música de abertura 3 minutos, Rosa Cuchillo percorre todo o mercado, sobe na pequena mesa e assenta-se senta no banco. 2. Testemunho de Rosa Cuchillo, 6 minutos de voz amplificada. 3. Ritual de dança, 16 minutos e 40 segundos”.

¹⁰⁷ “La experiencia ha sido para la vida, de una fuerza y humanidad conmovedora. Ayer por la noche en la Vigilia, desfilamos con los jóvenes familiares de detenidos y desaparecidos y luego llevamos al atrio de la Iglesia en donde hice Rosa Cuchillo para unas 500 personas en su gran mayoría mujeres que habían llegado de todas las comunidades. Sentimos que nuestra vida y nuestra labor tenía sentido, que todo lo que habíamos aprendido, recogido, sentido, expresado durante todo este tiempo era para esto, para llegar aquí a acompañar en la esperanza a todas estas mujeres de ojos grandes y llorosos. En un momento sentimos que el tiempo se congeló y en un silencio largo pudimos mirarnos y reconocernos humanos que tenemos derecho a ser mejores, a buscar la felicidad, a curarnos del miedo y la tristeza. Cuanta tristeza, cuantos suspiros” (CORREA apud RUBIO, 2008, p. 78, tradução nossa).

Corpomundo, nessa experiência sensível, demonstra-se como capacidade de afetar conjuntamente as dinâmicas sociais, esticando pele em fluxo de interação por meio do florescimento de memórias compartilhadas, teia fluxo-trama significativa que constitui, a partir de uma realidade anterior, pregressa, novas formas de produção de subjetividade compartilhada. Silvia Rivera Cusicanqui¹⁰⁸ explica que no mundo andino *aymara*¹⁰⁹ as diferentes forças do mundo confluem em espaço-entre *taypi*, que é zona de contato, encontro e violência, entre mundo do espírito — *ajayu* — e mundo da vida material — *qamasa* ou energia vital. Segundo Rivera¹¹⁰, “nesse mundo tripartido, o embate ou oposição torna-se uma fonte de dinamismo: incute incerteza e contingência no mundo humano e no cosmos como um todo e é precisamente por isso que a ação coletiva e a transformação do que existe se tornam possíveis.” É no *taypi* onde acontecem as transformações, produto das ações coletivas. Esse espaço traz consigo potencial de catalisar as alterações, enredar conflitos e apelar para os confrontos.

Em uma das descrições sobre *Rosa Cuchillo*, Ana Correa diz “ação cênica para ser *confrontada* em mercados andinos”¹¹¹. Essa definição dada pela atriz que criou e concebeu a ação nos permite reconhecer em *Rosa* a capacidade de pulsar corpomundo, de provocar momento, espaço e qualidade de interpenetração latente, tornando possível, que reconheçamos *taypi* (zona do encontro) diversas e multidimensionais. A ação se propõe como força de confrontação, de encontro, de choque, *taypi* diversos constituídos, por exemplo, no confronto entre *Rosa Cuchillo* (ação cênica) e espaço-vida cotidiano (espaços abertos no interior do Peru); entre Ana Correa (atriz) e *Rosa Cuchillo* (história e personagem); feirantes, mercadoras e pessoas nos mercados andinos (público) e *Rosa Cuchillo* (ação cênica); artes cênicas (arte, elaboração sensível) e fatos da história recente do Peru (violências e acontecimentos recentes); esquecimento e lembrança (modos de elaborar o trauma); cosmogonia andina e violência (ancestralidade como alternativa à barbárie); tristeza e com-memoração (elaborar os traumas); doença e cura; floração e amortecimento. Todas essas e outras inter-relações possíveis, não escritas aqui, são formas de vida heterogêneas em si mesmas que, em efemeridade de ação cênica-pele, atam-se de modo

¹⁰⁸ 2015, p. 209.

¹⁰⁹ As comunidades que vivem no contorno geográfico transnacional do altiplano do Andes são falantes, em sua maioria, da língua *quechua* ou da língua *aymara*, a depender de sua localização. Especialmente no Peru, na Bolívia e no Equador temos muitos povos indígenas andinos que falam o *quechua*. Algo a se destacar é que vários são os dialetos que desmantelam a ideia de identidade homogênea e comum. Os povos *aymara* estão presentes no Peru — regiões mais ao sul —, na Bolívia, no Chile e na Argentina.

¹¹⁰ “En este mundo tripartito, el choque u oposición deviene en una fuente de dinamismo: infunde incertidumbre y contingencia al mundo humano y al cosmos en su conjunto, y es precisamente ésta la razón por la que la acción colectiva y la transformación de lo existente se hacen posibles” (CUSICANQUI, 2015, p. 211, tradução nossa).

¹¹¹ “acción escénica para ser confrontada en mercados andinos” (CORREA, 2009, p. 111, grifo e tradução nossa).



reticulado para co-laborarem. E esse trabalho com-movido, reunião-trama de pensamentos, práticas, existências, sentimentos, constitui formas-de-ver-sentir-o-mundo.

Cusicanqui¹¹² explica que no mundo andino *aymara*, o *alaxpacha* (Mundo de Cima, exterior e luminoso) se opõe ao *manqhapacha* (mundo de baixo, interior e escuro), mas ambos só podem ser vividos a partir do *akapacha*: o aqui-agora da história, o espaço-tempo em que a sociedade “caminha” em seu caminho, “carregando o futuro nas costas — *qhipha* — e olhando o passado com os olhos — *nayra* —, como o provérbio *Qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani* diz”¹¹³. Esse aforismo *aymara* consta como epígrafe do livro de Cusicanqui¹¹⁴ e em nota de rodapé ela faz uma tradução, “mesmo que seus significados mais sutis se percam”¹¹⁵, que diz: “olhando para atrás e adiante (para o futuro-passado) podemos caminhar no presente-futuro”. Mais ao fim do livro, ela retoma a ideia do aforismo dizendo que o passado pode ser futuro, o qual vive nos sonhos do presente. Ao invés de nostalgia, o passado traz consigo um gesto coletivo de atualização com-memorativa, de reapropriação paródica. Nas palavras de Cusicanqui, “a festa, o ritual e o passeio por vastos e acidentais territórios trazem até nós o passado vívido, atuante e sensível. Longe de nos fazer sofrer, essas imagens nos energizam e nos emocionam: nos incitam a explorar e atualizar nossas potencialidades utópicas.”¹¹⁶

Rosa Cuchillo, de Correa, é arte-ação-corpomundo que, desde a mirada andina, demonstra-se como possibilidade de renovação, realização e remissão da catastrófica ação humana, tornando-se ato de libertação, de desvelamento de capacidades subversivas e de atualização de configurações e modos de existência, mundos-feitos, constituindo uma memória presente. Uma memória que é com-partilhada e co-laborada em ação artística que assume a luta popular e social como espaço de saber, de possibilidade e de condição para a produção de modos localizados de conhecimento e de des-construção de narrativas. A ação *Rosa Cuchillo* é materialização corpomundo a partir da compreensão da importância de se fortalecer e habitar os universos populares, a fim de multiplicar e atualizar suas significações, para se assimilar, compreender e resistir frente às incompatíveis formas capitalistas e neoliberalistas que historicamente se impuseram sobre os territórios latino-americanos.

¹¹² CUSICANQUI, 2009, p. 211, tradução nossa.

¹¹³ “cargando el futuro en sus espaldas (*qhipha*) y mirando el pasado con los ojos (*nayra*), como lo dice el proverbio *Qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*” (CUSICANQUI, 2009, p. 211, tradução nossa).

¹¹⁴ CUSICANQUI, 2009.

¹¹⁵ “aunque sus significados más sutiles se pierden” (CUSICANQUI, 2009, p. 209, tradução nossa).

¹¹⁶ “La fiesta, el ritual, la caminata por vastos y accidentados territorios traen hasta nosotros al pasado viviente, actuante y sensible. Lejos de hacernos sufrir, estas imágenes nos energizan y emocionan: nos instan a explorar y a actualizar nuestras potencialidades utópicas” (CUSICANQUI, 2009, p. 301, tradução nossa).

Constelação Corpomundo *Rosa Cuchillo* é materialização pela escrita a fim de compreender, refletir com, a partir e sobre a multiplicidade de narrativas, de saberes, de experiências corpóreas. Experiências que convocam comprometimento e que instituem processos de criação artística como lugar de compartilhar vontades, ideias, discursos e, sobretudo, de cura dos traumas e violências vividas em tempos de catástrofe.

Constelação Corpomundo *Rosa Cuchillo* é materializar gestos-ações diferenciados que apontam, testemunham e identificam dores, abusos sofridos, suas causas e seus culpados, é busca incansável por justiça, e, ao mesmo tempo, é efetivar e partilhar, em arte cênica, pública, o desejo e a crença na coletividade, na vida em comunidade.

Constelação Corpomundo *Rosa Cuchillo* é modo de vida colaborativo, que produz e também é produzido, é reconhecer uma soma de inter-relações, que são equivalentes e extensivas a todos humanos e não humanos, é a compreensão de que a vida se dá por uma soma de relações recíprocas vividas em comunidade. Bautista¹¹⁷ diz que muitas vezes essas relações sinalizam um modo de ser de uma referida organização social, porém essa perspectiva de “modo de ser” elabora e postula uma compreensão reflexiva como se tudo já estivesse definido. No entanto, para ele, “o que aparece [nos modos relacionais de uma comunidade-*ayllu*] não é precisamente algo dado, mas algo cuja referência não se esgota na determinação fixa e limitada dos elementos.”¹¹⁸ Pois uma comunidade-*ayllu* indica uma “comunidade de parentes”¹¹⁹, um modo de relação aberto que se estabelece na própria existência e que reconhece todo e qualquer ser vivo [humano e não humano] como “parente potencial”¹²⁰. A comunidade de parentes consiste em um modo de relação que estabelece a existência existindo-vivendo-agindo-sendo-realizando-cooperando-criando. O *ayllu* indica não uma comunidade pura, seca, definida de antemão por descendência consanguínea — está voltado para uma extensa congregação de parentes em potencial. A comunidade é, por princípio, portanto, determinada como aberta,

¹¹⁷ 2014, p. 142.

¹¹⁸ “lo que aparece no es precisamente algo dado sino algo cuya referencia no se agota en la determinación fija y limitada de sus elementos.” (BAUTISTA, 2014, p. 142, tradução nossa).

¹¹⁹ “comunidad de parientes.” (BAUTISTA, 2014, p. 142, tradução nossa).

¹²⁰ “parente potencial” (BAUTISTA, 2014, p. 143, tradução nossa).



como um mundo de equivalentes, Bautista utiliza-se os trabalhos e reflexões de Rengifo¹²¹ para expressar mais precisamente essa perspectiva. Para ambos, a comunidade de parentes aberta — *ayllu* — é lugar¹²²

onde a noção de pessoa é vivida como um atributo de tudo o que existe e não apenas imputável aos membros da comunidade humana, a palavra “parentes” é também extensiva às plantações, à roça. Os camponeses consideram as batatas de seu roçado como suas filhas e, quando são recém-incorporadas, dão-lhes o nome de noras. A personificação, mais que um atributo, é o pleno reconhecimento do caráter sujeito de todos os parentes em potencial.

Constelação Corpomundo *Rosa Cuchillo* é comunidade, espaço onde estão conjugadas, em experiência inter-relacional, dimensões/instâncias do comum/coletivo/socializado e da unidade/individual. Para Bautista, comum é “aquilo de que todos participamos, para o qual tendemos e expressamos naquilo que produzimos, que é, em última análise, nós mesmos”¹²³, e unidade aquilo “que se expressa, tem o caráter de um encontro sempre em processo de realização, por isso é um encontro do qual se parte, mas também para o qual se tende sempre, num desejo contínuo [infinito] que se põe em movimento na existência.”¹²⁴ Portanto, de acordo com essas elaborações, para a cosmovisão andina não existe o indivíduo isolado e autocentrado em si mesmo. *Ayllu*, comunidade de parentes, afirma sua existência em seu próprio fazer. Afirmar comunidade é fazer comunidade, é interatuar em corresponsabilidade com parentes. Decidir, viver, realizar, materializar comunidade de parentes-corpomundo é fazer ato de encontro, confronto, atrito, presenças, efêmeras e transitórias, de parentes. É saber re-produzir, re-generar, re-novar, aglutinar, agrupar, absorver, receber, acolher de modo que a “vida seja possível ser continuada e ampliada”¹²⁵.

¹²¹ Educador intercultural e intelectual peruano, tem vários trabalhos e reflexões sobre educação e intercambio entre culturas de princípios e universos distintos, tem vários trabalhos publicados e outros inéditos sobre o tema. Bautista em seu livro cita muitos trabalhos ainda não publicados de Rengifo, como o *El ayllu*, de 1996. Nestes escritos o autor desenvolve uma perspectiva sobre a comunidade a partir da relação das pessoas andinas com a terra, numa cultura denominada por Rengifo como “agrocêntrica”.

¹²² “la congregación siempre extensiva de parientes potenciales; de modo que la comunidad, por principio, se determina como una comunidad abierta. En un mundo de equivalentes y donde la noción de persona es vivida como un atributo de todo cuanto existe y no sólo adjudicable a los miembros de la comunidad humana, la palabra “parientes” es extensivo también a los cultivos, a la chacra. Los campesinos consideran a las papas de su chacra como a sus hijas y cuando recién se incorporan le dan el nombre de nueras” (RENGIFO *apud* BAUTISTA, 2014, p. 142, tradução nossa). “La personificación, más que un atributo, es el reconocimiento pleno del carácter de sujeto de todo pariente potencial.” (BAUTISTA, 2014, p. 142-143, tradução nossa).

¹²³ “es aquello en lo que todos participamos, a lo cual tendemos y expresamos en lo que producimos, que es, en última instancia, nosotros mismos” (BAUTISTA, 2014, p. 143, tradução nossa).

¹²⁴ “que se expresa, tiene el carácter de reunión siempre en proceso de realización, por eso se trata de una reunión de la cual se parte, pero también a la que siempre se tiende, en un continuo desiderátum que pone en movimiento a la existencia” (*Idem*, tradução nossa).

¹²⁵ “de modo que la vida sea posible de ser continuada y ampliada.” (BAUTISTA, 2014, p. 147, tradução nossa).

Constelação Corpomundo *Rosa Cuchillo* é com-memorar com os parentes, em comunidade de parentes, num parentesco que não é fixo, que vai se constituindo ao longo da ação cênica e, sobretudo, ao longo das apresentações em acompanhamento da CVR. Um parentesco que “vai se estendendo, como o modo que tem de estar-sempre-sendo”¹²⁶ a comunidade.”¹²⁷ Assim, realizar a ação cênica não é apenas promover uma apresentação, mera organização em que se realiza algo para o outro participar/assistir, é a expressão mesma do modo de viver em comunidade com todos aqueles que estão presentes compartilhando a ação cênica e, sobretudo, aos ausentes os vivos e os não vivos, humanos e não humanos. *Rosa Cuchillo* é pensamentação em arte que vai além do próprio ato cênico, efêmero, se expande, se estica e se estende para o cotidiano, para as múltiplas formas de vivê-lo, instituindo uma perspectiva de arte que, estruturada pela cosmovisão andina, reconhece a integralidade das existências humanas¹²⁸ e não humanas conectadas no viver. É impensável, por exemplo, dentro dessa visão de mundo, a separação ou alienação entre “humano-natureza ou entre humano-Deus; tal separação implicaria uma distância, um afastamento, uma independência impossível. [...] ‘não há conceito de solidão e orfandade, mas sim de amparo. O andino vive acompanhado das divindades e da natureza, as quais ampara, cuida e protege.’”¹²⁹

¹²⁶ Segundo o autor, a expressão ‘bem-sempre-está’ ainda é usual no castelhano rural, para indicar a forma não estática como se é como pessoa, sempre sendo e estando, nunca concluído ou acabado, mas sempre aberto.

¹²⁷ “que se va extendiendo como el modo que tiene de estar-siempre-siendo la comunidad” (BAUTISTA, 2014, p. 144, tradução nossa).

¹²⁸ Sobre essa noção do humano Bautista cita Rengifo para explicá-la, “nos Andes, a noção de *runa* (homem, em *quechua*) ou *jaque* (homem, em *aymara*) não pode ser simplesmente equiparado à noção de homem ocidental. A noção de *runa* não implica transcendência do não-humano, uma libertação da natureza, mas sim a experiência mais íntima e afetiva do modo de vida da natureza e das *wacas* (em *quechua waca* pode tanto referir-se à divindade cultuada, como o lugar onde se cultua) bem ‘dentro’ de *runa*”. (RENGIFO *apud* BAUTISTA, 2014, p. 148, tradução nossa).

¹²⁹ “hombre-naturaleza o entre ser humano-Dios; tal separación supondría una lejanía, un extrañamiento, una independencia imposible [...] ‘no hay el concepto de soledad y orfandad sino el de amparo. El andino vive acompañado de las deidades y la naturaleza a quienes ampara, cuida y protege’” (BAUTISTA, 2014, p. 146, tradução nossa).

Corpomundo

Com-memorar

Com-prometer

Corpomundo

Compartilhar

Com-viver



Bisa Margarida



Vó Nedina



TIA HILMA



R\$ 10,00 Meia Entrada Lt1

FITBH2018

HECHO EN PERÚ (PERU)

ÚNICO

Julho July / Julio Juli / Luglio

Julho July / Julio Juli / Luglio

04

Sexta Friday / Viernes Freitag / Venerdì

Feito no Peru:

hapa Multishow

19horas 30min.

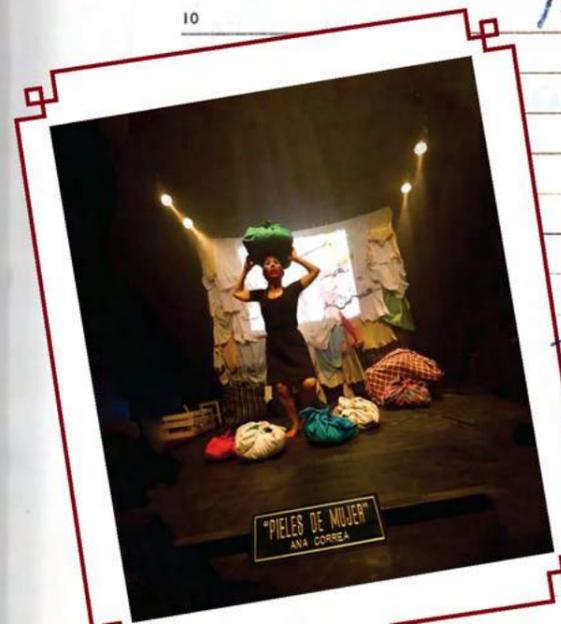


Foto Vitrine Peles de Mulher

↳ Fotos
Rosa Cuchillo
Interior
do Peru





ESTOU PENSANDO

ESTOU RECORDANDO



GRUPO CULTURAL

YUYACHKANI

terra
treme
febre
inconsequente



ENAMORADA



AQUELA ELA-NÓS QUE PERGUNTA
ÍMPETO DE ENERGIÁ PARA CO-LABORAR



LO QUE CANTO NO ES MI CANTO
NI LO CANTO POR CANTAR
LO APRENDÍ DE LAS ESTRELLAS
QUE NO CALLAN POR CALLAR

FACUNDO CABRAL¹

¹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=67Zw6jexohQ>. Acesso em: 25 jun. 2022.



No caminho emaranhado labiríntico em processo de reflexão e escrita, lembrei-me das fotos que registram as primeiras vezes em que *Rosa Cuchillo* foi realizada nos povoados e nas cidades andinas, no interior do Peru. As imagens da ação cênica, de quando o Grupo Cultural Yuyachkani acompanhava as comissões das audiências públicas, expõem a potência corpomundo que a criação de Ana Correa instaura ao se realizar no espaço das praças e mercados andinos. Por meio delas, podemos reconhecer o “corpo [retícula intrincada entre Ana em pele de *Rosa* e *ayllu*] como algo coletivo interpenetrado de intensa subjetividade e expressividade dialógica”¹³⁰. Os gestos, as posturas do corpo, o tablado que serve como palco para ela dançar, os olhares que ela lança ao público, a abertura do corpo que se volta ao espaço que a recebe. E, sem se sobrepor, em confrontação, as barracas, a multidão, os Andes, as placas da cidade, as pinturas nos muros, os produtos da feira andina, a terra-cinza, os tijolos das construções. Todos esses elementos inter-relacionais estão ali dispostos, entrelaçados, amarrando corpomundo, mundo-feito-nós, mundo-feito-Ana-Rosa-alma-viva-que-retorna, em potencial ação de arte-comunidade.

Cusicanqui¹³¹, em sua sociologia da imagem, credita às imagens a força de construir narrativas críticas, capazes de fazer conectar culturas visuais diversas, potências de interpretação e desmistificação. A sociologia da imagem seria um contraponto às formas de percepção construídas pelas culturas ocidentais letradas e “permite captar os sentidos bloqueados e esquecidos pela língua oficial.”¹³² Sentidos esses, capazes de fulgurarem histórias vivas que estavam encobertas e que lutavam insistentemente por imergi-las, uma vez provocadas e engendradas em um jogo de forças, à visibilidade. Com meus inúmeros questionamentos, com meus sentidos e emoções vividos, com as fotos do arquivo de Yuyachkani, afim às ideias de Cusicanqui, abri novamente as fotos-registro de *Rosa Cuchillo* e, ávido por reconhecer os jogos de força irrompidos, comecei a mirar os arquivos.

Coloquei-me num exercício de procura dos possíveis sentidos bloqueados e da possível existência de vidas resistentes, submersas, naquelas imagens. Esta escrita, lastro essa busca, arrisca e aposta na constelação corpomundo com apaixonada percepção de que a ação cênica *Rosa Cuchillo*, ao longo de seus 20 anos de trajetória ininterrupta, entre desmontagens, adaptações, reformulações, conferências e várias apresentações por todo o mundo, é uma obra que gera sentido interrogativo frente ao nosso tempo atual, se instituindo como gesto de reação, de resistência, de com-partilhamento, de com-prometimento, de com-vivência, de com-

¹³⁰ “cuerpo como algo colectivo interpenetrado, de intensa subjetividad y expresividad dialógica” (VADILLO, 2019, p. 47).

¹³¹ CUSICANQUI, 2021.

¹³² CUSICANQUI, 2021, p. 20-22.

memoração, de cultivo.

Rosa Cuchillo é corpomundo que cura o esquecimento, que aponta e demarca a repressão, os assassinatos, a hostilização e o racismo que ainda persistem de modo dinâmico em *latinoamérica*, em meio ao mundo em que vivemos, devastado e em ruínas. Sobretudo, propõe-se como ação de cuidado, de hospitalidade, de acolhimento e de compromisso com a criação artística que se faz coletivamente. Na cosmogonia andina, as existências, sejam humanas ou não, ou “grande ou pequeno, ondulante como um rio ou sólido como uma rocha, etérea como uma nuvem”¹³³, tudo é derivação de *pacha*, onde tudo ocorre em simultaneidade, de modo inter-relacionado.

Em uma das fotos, registradas à distância, vemos as barracas de plástico azul, muitas delas, concentradas como num centro da cidade, e à direita está Rosa Cuchillo, dançando com sua vara de caminhante. Nessa composição-registro¹³⁴ é possível observarmos simultaneidade e inter-relação — ao mesmo tempo que a maioria das pessoas está no centro, atenta à dança de alma viva, a feira continua funcionando, de modo que podemos reconhecer alguns que permanecem, de diversas formas, em suas atividades cotidianas. Simultaneamente, Rosa-alma-penada-que-retorna contrasta com seu entorno, primeiro pela cor de osso estampada em sua pele-figurino, que referencia as estátuas de barro produzidas por artistas populares peruanos e, segundo, por estar em cima de um tablado, que tem 90 centímetros de altura, fazendo com que ela fique um pouco mais alta que os demais.

Ana Correa¹³⁵ conta que quando estava realizando a turnê, acompanhando as audiências públicas da Comissão de Verdade e Reconciliação, ela chegava às cinco, seis da manhã, junto com todas as feirantes, alugava o espaço que ocuparia e iniciava, ao mesmo tempo que todas ali, a montagem de sua barraca, onde realizaria o compartilhamento de sua história. Algumas vezes, as feirantes ficavam curiosas quanto ao que Ana Correa iria comercializar, e isso acabava sendo motivo para uma conversa e, já na chegada, iniciar uma aproximação e um contato afetivo com as mulheres dos mercados. Ana, como as vendedoras das feiras andinas, utilizou um espaço de 1,5m por 1,5m, coberto pelo mesmo plástico azul utilizado em outras barracas. Depois de montar seu espaço, ela saía, ia se vestir, maquiar, se preparar, e só mais tarde voltava já caracterizada como Rosa Cuchillo para iniciar o compartilhamento de sua ação cênica.

¹³³ “grande o pequeno, ondulante como un río o sólido como una rocha, etérea como una nube” (VADILLO, 2019, p. 45, tradução nossa).

¹³⁴ A foto mencionada está localizada na página p. 328-329.

¹³⁵ CORREA, 2002. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/95x69pcm>. Acesso em: 22 nov. 2022, tradução nossa.



Outro aspecto que se relaciona à ideia de simultaneidade inter-relacionada, nas gravações e registro em vídeo de *Rosa Cuchillo*, é o fato notável que, em meio ao alvoreço dos mercados, praças e espaços abertos das cidades e povoados andinos, do interior do Peru, Ana Correa-Rosa estabelece um ritmo próprio de caminhada e intervenção, um ritmo de “alma viva que retorna”. Ela percorre a rua e os lugares, até chegar em seu posto na feira. Nesse peregrinar para chegar, dá-se tempo de ação para ela saudar, encontrar e convidar as pessoas para irem vê-la dançar. Ana Correa declara que¹³⁶ nesse momento ela vai conversando diretamente com as pessoas, em castelhano ou *quechua*, convidando-as a vê-la dançar, a participarem da comemoração, a ouvirem a história que ela tem para contar. Cusicanqui¹³⁷, a partir da cosmovisão andina, propõe o termo *ch'ixi* e utiliza o termo para se referir à conjugação de características, realidades, elementos opostos que não se submetem um ao outro. Operam assim justapondo as diferenças concretas e não tendem à uma comunhão desproblematizada. A autora elaborou essas ideias partindo de *ch'ixi*, palavra *aymara*, que é utilizada para referir a uma cor produzida pela justaposição, em pequenos pontos/manchas, brancas e pretas. Essa aproximação de contrários acaba por resultar em uma cor cinza, consequência da “mistura imperceptível do branco e do preto, que se confundem na percepção sem nunca se misturar por completo.”¹³⁸ Essa noção *ch'ixi* (cinza) retoma a ideia da cosmovisão *aymara*, de algo que não se mistura, de uma existência mestiça que se constitui não por mescla, mas por justaposição de contrários, de algo que “é e não é, ao mesmo tempo”¹³⁹, como um modo de conjugar as manifestações políticas, sociais e culturais das civilizações andinas em contínua interpelação do contemporâneo.

As cosmogonias andinas desafiam as epistemologias de tradição moderno-ocidental e, Cusicanqui aposta em *ch'ixi* (justaposição de contrários) para tentar compreender as complexidades das relações culturais que são estabelecidas em territórios latino-americanos. A autora realiza sua leitura a partir da observação das pessoas no país onde vive e nasceu, Bolívia. Neste espaço-nação, tão atingido e impactado por processos de colonização, vivem povos e realidades que existem e reexistem por meio de um longo processo de convivência de distintas, opostas, perspectivas culturais (moderno-ocidental e ancestral originária). Impelindo uma constante criação e recriando modos próprios, peculiares, combinações de contradição-diálogo entre valores contemporâneos-modernos com cosmovisões das culturas ancestrais

milenares (originárias e imigrantes).¹⁴⁰ Portanto, a inter-relação com esses tempos e culturas, em similaridade, simultaneidade, dissonância e consonância, em *Rosa Cuchillo*, se evidencia por meio de diversos elementos: pela dança, pela peregrinação, pela altura do tablado, pelo tempo de caminhada mais lento e cerimonioso, pelo convívio com as feirantes, pelo modo expositivo das barracas, pela assimilação das formas pré-estabelecidas do trabalho de venda no mercado, pela vestimenta tradicional do povoado de Carhuaz, que, em cor de osso, caracteriza e paramenta a alma viva que retorna, e, por fim, pela intervenção no ritmo, no espaço e no cotidiano dos mercados andinos.

Os registros de *Rosa Cuchillo* demonstram operação *ch'ixi* na medida em que expõem e constituem a coexistência de elementos heterogêneos que se conjugam em justaposição, estabelecendo corpomundo, existindo mundo-feitos-nós. Ao serestar *ch'ixi* — cinza —, numa dimensão encarnada, em experiência vinculada à comunidade, *Rosa Cuchillo* estabelece regimes de reciprocidade que fortalecem e são responsáveis por realizar o ritual de cura e limpeza do medo e da doença do esquecimento. Em uma de suas correspondências com o diretor Miguel Rubio, Ana Correa conta-lhe:

Hiromi me disse uma vez que depois do terremoto em Kyoto o governo japonês colocou assistência psiquiátrica e psicológica em todas as escolas e empregos. Aqui teremos que fazer isso, urgente. E aqui também nós entramos, com nossos ritos, com nossos cheiros, flores, danças, canções. Eu sei que essas audiências são o começo, que quando houver justiça e os responsáveis tiverem que responder pelos seus atos, as feridas vão começar a sarar [...]. Após a apresentação, as comunidades ocuparam toda a Plaza de Huanta. Em um canto, você podia ver as comunidades camponesas *quechua* evangélicas, fazendo cruces e cantando suas canções evangélicas em *quechua*. Em outro, estavam os jovens de parentes que fizeram silhuetas dos desaparecidos, torturados e mortos e as colocaram no chão, onde os velavam. Do outro lado da Praça, estava a APRODEH, que havia pedido aos familiares para trazerem fotos de seus parentes, vítimas da guerra. Centenas de pessoas trouxeram fotos. A APRODEH as fotocopiou e colou em murais. No centro da Praça, estavam os da Comissão da Verdade. As comunidades que vieram ficavam próximas umas das outras e as mulheres sentavam no chão para amamentar seus filhos pequenos e conversar entre si. Foi uma vigília fervorosa, com aquela verdade e simplicidade que têm as comunidades camponesas. Depois da vigília em Huamanga, onde participamos com a Teresa, no dia seguinte, realizei “Rosa...” na porta do Mercado de Huamanga, e eu não conseguia parar de chorar enquanto contava minha história e via as mães chorando comigo também. Na Igreja de São Francisco, que fica em frente ao mercado, fizemos todo o espetáculo “Adeus Ayacucho” sob um sol intenso [...]. Antes de iniciar as funções em Huamanga, enquanto Fidel e Pachón montavam e

¹³⁶ *Idem*.

¹³⁷ CUSICANQUI, 2021, p. 10.

¹³⁸ CUSICANQUI, 2021, p. 110-111.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ Esta concepção sobre os processos culturais realizada por Cusicanqui também podem ser aproximadas para refletirmos sobre as inter-relações sociais em outros territórios sudacas, como Peru, Brasil, Chile. Países que também foram colonizados, vivem e convivem com culturas, valores de diversas origens e perspectivas adversas.



procuravam as conexões e os pontos de luz, eu entrava e saía do mercado, com Anti ao meu lado, convidando as pessoas a me seguirem. Depois do ação, eles vieram até nós para contar sobre seus parentes mortos, sobre a Comissão da Verdade, sobre o que iria acontecer agora. Conhecemos Carlos Iván [Degregori, antropólogo, comissionado da CVR], que viu as ações de saudação, mas se desencontrou nos horários e não pode ver “Rosa Cuchillo”, no entanto pudemos agradecer-lo por seu apoio. Finalizando este e-mail, iremos à Audiência. Agora há pouco, nos poucos momentos livres, vimos na TV que estão retirando as pessoas do local, mas eles acabaram de nos prometer entrada. Ao anoitecer, iremos a Huamanga para retornar a Lima. A sensação é de plenitude e é preciso suspirar para poder continuar. Obrigado por “Rosa Cuchillo” e por “Adeus Ayacucho”. Muito obrigado, Miguel. Um abraço forte. Ana.¹⁴¹

A ação cênica *Rosa Cuchillo*, ao se estabelecer como processo de invenção de mundo-feito-nós, entranhou, mutuamente, o sentir plenitude, o suspirar necessário para se poder continuar, o agradecer, o abraçar e o constituir pontes com-partilhando corpomundo. Corpomundo compreendido também como intento de seguir o caminho, entrelaçando-se com ele. Viver-parente, com-vivendo e materializando modos inter-relacionais que compreendem a reciprocidade como responsabilidade mútua, e, assim, reivindica corresponsabilidade. Nota-se em *Rosa Cuchillo* que, mesmo tratando-se de uma ação *unipersonal*, Ana Correa não age de maneira ilhada, individual. O desejo latente e que, por vezes, em seus relatos e registros se destaca é a inquietude em realizar-se em arte o ato de presença com-memorativo, para re-produzir, re-generar, re-novar. Artes cênicas como prática de grupo-comunidade, multitudinária, em consonância com a vida, de modo que ela, a vida, se amplie em solidariedade. Não se trata de superar, avançar e progredir — estes não são intentos de corpomundo —, trata-se mais de

¹⁴¹ “Una vez Hiromi me contó que después del terremoto en Kioto el gobierno japonés había puesto en todos los colegios y trabajos, asistencia psiquiátrica y psicológica. Aquí tenemos que hacerlo, urgente. Y aquí también entramos nosotros, con nuestros ritos, con nuestros olores, flores, danzas, cantos. Sé que estas Audiencias son el inicio, que cuando haya justicia y los responsables tengan que responder por sus actos, empezarán a cerrarse las heridas [...] Después de la función las comunidades, tomaron toda la Plaza de Huanta. En una esquina podías ver a las comunidades campesinas *quechuahablantes* evangélicas haciendo cruces y cantando sus cantos evangélicos en quechua, por la otra estaban los jóvenes de familia-res que habían hecho siluetas de los desaparecidos, torturados y muertos y las habían puesto en el suelo, donde las velaban. En otro extremo de la Plaza estaba APRODEH, que había solicitado a los familiares que tuvieran fotos de sus parientes víctimas de la guerra que las trajeran. Habían acudido cientos con sus fotografías. APRODEH las fotocopiaba y las pegaba en murales. En el centro de la Plaza estaban los de la Comisión de la Verdad. Las comunidades que habían venido estaban juntas unas a otras y las mujeres se sentaban en el suelo para dar de mamar a sus hijos pequeños y conversar entre ellas. Fue una vigilia fervorosa, con esa verdad y sencillez que tienen las comunidades campesinas. Después de la vigilia en Huamanga en donde participamos con Teresa, al día siguiente di función de ‘Rosa...’ en la puerta del Mercado de Huamanga, y no pude dejar de llorar mientras contaba mi historia cuando veía a las mamitas llorando también conmigo. En la Iglesia de San Francisco que está al frente del mercado hicimos todo ‘Adiós Ayacucho’ bajo un sol intenso. [...] Antes de empezar las funciones en Huamanga, mientras Fidel y Pachón armaban y buscaban las conexiones y pun-tos de luz, yo recorría dentro y fuera del mercado, con el Anti al lado, invitando a la gente a seguirme. Después de la función se nos acercaban a contarnos de sus familiares muertos, de la Comisión de la Verdad, de qué iba a pasar ahora. Nos vimos con Carlos Iván, quien ha visto las acciones de saludo, pero nos cruzamos en horarios y no pudo ver ‘Rosa Cuchillo’, sin embargo, pudimos agradecerle el apoyo. Terminando este e-mail, tendremos acceso a la Audiencia. Hasta ahora los pocos momentos libres lo hemos visto por TV que están colocados fuera del recinto, sin embargo, ahora nos han prometido pases. Por la tarde-noche nos iremos a Huamanga para regresar a Lima. El sentimiento es de llenura y hay que suspirar para poder seguir. Gracias por ‘Rosa Cuchillo’ y por ‘Adiós Ayacucho’. Muchas gracias Miguel. Un fuerte abrazo. Ana” (RUBIO, 2008, p. 81, tradução nossa).

suscitar respostas potentes a acontecimentos devastadores, aquietar águas turbulentas, reconstruir lugares tranquilos, [...] aprender a estar verdadeiramente presente, não como um eixo que se esfuma entre passados horríveis ou endêmicos e futuros apocalípticos ou de salvação, mas mais como bichos mortais entrelaçados em abundantes configurações inacabadas de lugares tempos, matérias e significados.¹⁴²



¹⁴² “suscitar respuestas potentes a acontecimientos devastadores, aquietar aguas turbulentas y construir lugares tranquilos, [...] aprender a estar verdaderamente presentes, no como un eje que se esfuma entre pasados horribles o endémicos y futuros apocalípticos o de salvación, sino como bichos mortales entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias y significados” (HARAWAY, 2021, p. 20, tradução nossa).

TERRA



AQUELA ELA-NÓS QUE PONDERA
 ÍMPETO DE ENERGIA PARA COM-VIVER



[...] comecei a vida teatral em um momento político de ditadura militar no país.¹⁴³ Desde que comecei a fazer teatro, senti a necessidade de ter um diálogo com o público em relação ao que eu estava sentindo, ao que estava acontecendo. Tentei vários caminhos, tentei um caminho da Escola Nacional de Teatro e, de repente, no meio de passeatas, mobilizações dos mineiros, lutas de rua, me vi fazendo farsas medievais na escola. E senti que não podia fazer farsas medievais enquanto todas as mineradoras estavam mobilizadas e os camponeses e os sindicatos. Então eu fui para uma opção de grupo. E sinto que a partir desse momento minha relação com o país, com a política, foi sempre de diálogo. Talvez no princípio tentando expressar as ideias políticas que eu tinha. Mas, aos poucos, a gente foi modificando, porque também fomos amadurecendo. Eu fui amadurecendo em relação ao que é o meu trabalho como cidadã neste país. Esse diálogo político foi mudando e eu diria que agora está relacionado mais a uma busca da humanidade, em que ela incorporaria todos esses conceitos políticos, cidadãos, éticos. Eu sinto que foi um começo muito ideológico e que passou pelo meu ser, pela minha vivência, pela vivência do meu grupo. Todo o processo de mudança, nesses trinta anos, trinta anos de violência no país, me fez ir modificando essa forma de ver o diálogo entre o ator ou atriz e o público. E agora o teatro e a reflexão passam por mim, dentro de mim, pelas minhas vísceras, pelos meus sentimentos, emoções, o que eu sinto. E tento comunicar não mais exclusivamente a partir da mente e da ideologia, e não só do coração, mas também do inconsciente, do que pode nos unir e nos fazer revalorizarmos, como seres humanos, que é o que sinto que se deteriorou muito nestes anos no país.¹⁴⁴

¹⁴³ A ditadura militar peruana (1968-1980) pode ser dividida em duas fases completamente distintas: 1968-1975, presidida pelo general Juan Velasco Alvarado, com o golpe de Estado de 3 de outubro de 1968, que depôs o então presidente Fernando Belaúnde Terry (1963-1968). Durante essa fase, ainda que tenha sido instaurado um regime militar destinado a apaziguar as tensões sociais e colocar o Peru nos trilhos do desenvolvimento capitalista, o regime reformista de Alvarado apresentou um certo grau de perspectiva progressista e de inserção social. São desse período as iniciativas de reforma agrária, a organização dos trabalhadores e dos movimentos sociais, até mesmo como forma de mitigar as tensões provenientes dos setores populares, camponeses e sindicais. Após a deposição do general Alvarado, instaurou-se a ditadura militar de Francisco Morales Bermúdez (1975-1980), por meio da qual foram adotadas medidas de austeridade econômica liberal e de intensa repressão aos trabalhadores urbanos, estudantes e camponeses. Disponível em: https://paineira.usp.br/memresist/?attachment_id=68. Acesso em: 28 nov. 2022.

¹⁴⁴ “[...] comencé a la vida teatral en un momento político de dictadura militar en el país. Y desde que empecé a hacer teatro sentí la necesidad de hacer una interlocución con el público en relación a lo que yo iba sintiendo, lo que iba pasando. Entonces intenté varios caminos, intenté un camino de la Escuela Nacional de Teatro y de repente, en medio de marchas, de movilizaciones de los mineros, de lucha callejera, yo me encontraba haciendo farsas medievales en la escuela. Y sentí que no era haciendo farsas medievales cuando toda la minería estaba movilizada y los campesinos y los sindicatos. Entonces me salí a una opción grupal. Y siento que desde ese momento mi relación con el país, con la política, fue siempre de interlocución de quizás en un principio tratar de expresar las ideas políticas que yo tenía. Pero poco a poco siento que hemos ido modificando eso, porque nosotros hemos ido madurando también yo he ido madurando en relación a cuál es mi que hacer como ciudadana en este país. Entonces este diálogo político, ha ido cambiando y yo diría que ahora es una búsqueda más de la humanidad donde incorporaría todos esos conceptos políticos, ciudadanos de ética. Entonces yo siento que un comienzo fue muy, muy ideológico y eso ha ido atravesando mi ser, mi experiencia, la experiencia de mi grupo, todo el proceso de cambio en estos treinta años, treinta años de violencia en el país que me ha hecho ir modificando esa manera de ver el diálogo entre el actor o la actriz y el público. Y ahora el teatro y la reflexión pasa por mí, por dentro de mí, por mis vísceras, por mis sentimientos, emociones, lo que yo siento. Y eso trato de comunicarlo y ya no comunicarlo a la mente y a la ideología. Y ya no solo al corazón, sino también al inconsciente, a lo que nos pueda juntar y hacer revalorar como seres humanos, que es lo que yo siento que se deterioró mucho en estos años en el país”. CORREA, 2002. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/95x69pcm>. Acesso em: 22 nov. 2022, tradução nossa.

Para além da ação, Ana Correa realiza uma conferência cênica, denominada como *Rosa Cuchillo, a desmontagem*¹⁴⁵, para revelar os segredos, intimidades, desdobramentos e derivações que aconteceram durante o processo de criação de *Rosa Cuchillo*. Esse com-partilhamento cênico é uma proposta de trabalho que o Grupo Cultural Yuyachkani realiza a partir de várias obras em repertório.¹⁴⁶ O propósito dessa construção espetacular, em estado de vulnerabilidade, é com-partilhar aspectos do processo de pesquisa — as práticas realizadas, as dúvidas, as heranças familiares, culturais, cosmogônicas e as referências artísticas. E, nesse sentido, podemos considerar que realizar uma desmontagem é outro modo de dizer-fazer corpomundo, entrelaçando-se a uma prática implicada a incessantes relações novas e insurgentes, mantendo-se num processo aberto, em permanente busca por com-vivência. Donini¹⁴⁷ pondera que “se colocar em desmontagem é uma espécie de liberação da atmosfera das arquiteturas clássicas, feitas para proteger, para não suscitar vulnerabilidades, para apaziguar o risco”. Operar gesto de desmontar-se consiste em re-dobrar a dobra da relação, é estabelecer outros mundos-feitos-nós, em potência de entrelaçamento, a partir, com, sobre mundos-feitos-nós existentes. Ana Correa escolheu como metáfora a ideia de “processo biológico de uma macieira”¹⁴⁸ para estruturar o com-partilhamento da trajetória-caminho de *Cuchillo*. A partir dessa figura simbólica, a atriz agrupa elementos do processo de criação em cada uma das partes da árvore.

As *Sementes* se referem ao romance *Rosa Cuchillo*, de Oscar Colchado Lucio; ao contexto político de guerra interna no Peru; à mulher peruana, mais conhecida como Mamá Angélica, que perdeu seu filho Arquímedes como vítima das violências perpetradas contra inocentes e, por isso, tornou-se defensora incansável das mulheres que perderam seus entes queridos; à memória pessoal da atriz e às mulheres de sua família; à memória artística da atriz; e, por fim, aos postos ambulantes do Mercados Andinos. As *Raízes* se ligam à cosmovisão andina; às danças nacionais do Peru; aos animais sagrados; à dança da imobilidade; e, por fim, ao traje tradicional de Carhuaz. O *Tronco* remonta aos objetos rituais de *Rosa Cuchillo* — banco, vara de madeira, vaso cerimonial, faca —; à música de instrumentos pré-hispânicos que foi composta por Tito La Rosa, músico e pesquisador de instrumentos pré-incaicos e andinos. Os *Galhos* se referem à mesa ritual, estrutura composta pela mesa de madeira e toldo azul, como as barracas dos vendedores ambulantes das feiras andinas. Por último, os *Frutos* dizem do

¹⁴⁵ Mais informações disponíveis em: www.yuyachkani.org/conferencias-escenicas. Acesso em: 22 nov. 2022.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ 2019, p. 61.

¹⁴⁸ CORREA, 2021c, p. 66.



acompanhamento à CVR, da produção de conhecimento acadêmico em desdobramento da ação cênica e da contribuição com a batalha dos afetados pela guerra interna para conseguirem a “aprovação da Lei de Busca [de Pessoas Desaparecidas durante o período de violência, 1980-2000] que se deu em 26 de maio de 2016”¹⁴⁹.

A partir dessa metáfora arbórea, entrelaçamento *pacha*, Ana Correa expõe às pessoas sua dissecação poética¹⁵⁰. Podemos reconhecer a macieira como símbolo síntese *taypi-ch'ixi*, pois, ao ser escolhida como símbolo-eixo da Desmontagem, a atriz demonstra filiação à cosmogonia andina, que reconhece tanto os seres vivos humanos e não humanos como parentes, pertencentes à comunidade. De modo justaposto, o fruto que essa árvore gera é a maçã, o fruto proibido na narrativa mítica cristã-ocidental da criação do mundo. Eleger, como metáfora-símbolo, a árvore que pode gerar vários frutos proibidos é um modo de evocar Adão, Eva, a serpente e, também, a condenação eterna da mulher. Ela que, por ter se atrevido a experimentar esse fruto símbolo do pecado e ter, segundo o mito, induzido Adão a, também, experimentá-lo, é a responsável e eternamente culpada pela expulsão dos dois do Jardim do Éden, o paraíso. Eva, ao consumir o pecado, terminou por condenar toda a humanidade, obrigada a, eternamente, enfrentar desafios, provas e tormentos na Terra.

Essa dupla referência-*taypi* conjuga cosmovisões distintas — a andina e a mítica-cristã —, e se estabelece não só como zona de contato, fronteira, como, também, zona de fricção. A árvore de maçãs, metáfora *ch'ixi*, enreda e entrelaça corpomundo, conjugando, em estado de confrontação, concepções distintas capazes de com-moverem espaços inter-ativos, mundo-feitos-nós. Nós menores que propõem inversões de ideias, transmutação de valores, concepções e práticas, operam como um exercício de limpeza do medo e do esquecimento. É fundamental compreender e reconhecer as possíveis operações corpomundo materializadas por essa prática artística de parentes em comunidade, para que possamos desvelar modos estabelecidos por Correa em seu exercício vital de realizar e criar arte.

Assumir a macieira como eixo estruturante da desmontagem de *Rosa Cuchillo* é realizar uma retomada de um símbolo que, historicamente, condenou a mulher ao pecado e à culpa.

Ana Correa, ao escolher a macieira, realiza um ritual, simbólico e secreto¹⁵¹, de limpar as mulheres do medo estigmatizante. E, ao mesmo, tempo com-memora com seus espectadores, de modo implícito e metafórico, a efetividade da condenação imposta pela narrativa patriarcal que tinha um objetivo definido: a submissão do feminino, relegado a ser pária e coadjuvante aos acontecimentos e fatos da sociedade. Além disso, ao realizar essa operação simbólica, Ana Correa, traz ao campo de visibilidade as mulheres peruanas, sudacas. Estas, pela perspectiva da resistência e luta, são historicamente líderes e protagonistas. No entanto, continuam sendo invisibilizadas e extirpadas das narrativas oficiais da história — a não ser quando, de modo reificado, são relegadas ao status de pecadoras, de não confiáveis, de sedutoras, traidoras, fracas e vulneráveis, adjetivações, em alguma instância, estigmas tipificadores derivado do mito cristão.

Ana Correa, ao assumir seu processo de criação de maneira inter-relacionada à macieira, veste-se de pele-*Eva* para convocar mulheres à visibilidade, mulheres peruanas, latino-americanas, aquelas que influenciaram/participaram do processo de criação da ação cênica¹⁵² e a ampla comunidade de outras Rosas-Anas-Evas. Mulheres desconhecidas, assassinadas, silenciadas que, de diversas maneiras, ao longo dos tempos, em resistência, empunham e afiam a faca para se defenderem do estupro, do feminicídio, do abuso de poder. Mulheres que cravam em Terra seus *cuchillos*, que buscam seus familiares mortos desaparecidos, que cavam chão com suas próprias mãos, que denunciam, que clamam, reivindicam e lutam contra a violência, contra o extermínio e contra todo imperativo masculino-patriarcal. Afim à ideia de Cusicanqui, Correa constitui corpomundo trazendo à tona a possibilidade de se repensar a noção andina de *pachacuti*. De acordo com a autora, *pachacuti* é mundo a revés,

uma reversão no tempo/espaço, o fim de um ciclo e o início de outro, quando um ‘mundo invertido’ pode se reerguer, [...] é viver o tempo presente, tanto o passado inscrito no futuro, princípio de esperança, quanto o futuro inscrito no passado, *qhipnayra*, e supõe uma mudança na percepção da temporalidade, ou seja, no surgimento de tempos mistos na consciência e na prática.

¹⁴⁹ CORREA, 2021c, p. 81.

¹⁵⁰ Ana Correa (2021c, p. 67) pede que o público considere a desmontagem de Rosa Cuchillo “mais do que uma conferência acadêmica, uma ‘dissecação poética.’” Apropriando-se do conceito elaborado por Ileana Diéguez (DIÉGUEZ, 2009; 2018).

¹⁵¹ Qualificamos esse “ritual como simbólico e secreto” porque Ana Correa não disse isso. É fundamental ratificar que em nenhum momento da desmontagem a atriz cita essas referências ou explica para os espectadores o porquê da escolha da macieira como símbolo estruturante. Estamos tentando realizar um exercício de pensamento, de fabulação especulativa, para com-mover modos operativos da prática de Correa como forma de escape, de seguir com o problema (HARAWAY, 2021) a fim de com-por constelação corpomundo.

¹⁵² Ana Correa menciona no roteiro da desmontagem (CORREA, 2021c) as mulheres de sua família, Rosa, sua avó paterna; Paula, sua avó materna; Victoria Clotilde, sua mãe; Mamá Angélica, mãe de Arquímedes, morto e desaparecido por militares durante o conflito armado interno. Ela tomou como missão de vida a busca por seu filho e lutou incansavelmente por justiça às vítimas da guerra peruana; e, por fim, Alicia Vásquez, que costurou a vestimenta utilizada por Correa na ação cênica.



Assumir a macieira como estrutura para a Desmontagem, implica efetivar mundo revés, como uma “micropolítica de la mátria.” Numa dimensão Ana, expõe e atrela seu processo de criação a um ser vivo, árvore, entrelaçando sua prática artística e assumindo como símbolo-síntese, ícone, uma vida não humana. Correa metaforiza as várias perspectivas de seu percurso de trabalho por meio das partes da árvore (Raízes, Tronco, Folhas, Frutos) que constituem uma árvore. Essa escolha coloca em destaque e expõe a inerência de Ana Correa e de suas modo de fazer arte como gesto que institui uma ação reversa ao mundo moderno-ocidental, restituindo valores, perspectivas e modo de ser afinados à cosmovisão andina. E, além disso, simbolizar-se por meio de uma macieira é materializar corpomundo, para além da perspectiva da com-vivência dos vários elementos e formas de vida, subvertendo a perspectiva cristã que tipifica as mulheres. É tomar para si um símbolo que estigmatiza e estrutura a narrativa patriarcal, para subverter as ordens e as normatividades conformadas, é habitar *ch'ixi*, materializar corpomundo feito-mundos-nós e realizar *pachacuti* numa perspectiva “*mátria-pacha*”¹⁵³. “Onde os contrários se enfrentam, sem paz, sem calma, em permanente estado de fricção e eletrificação, o que cria o magma que possibilita as transformações históricas [...] e, que, também, permite que surjam situações cognitivas impensáveis pela lógica euro-americana, como a ideia de que o passado pode ser visto como futuro.”¹⁵⁴ O “futuro é ancestral!”, diria Krenak.¹⁵⁵

O mito cristão sobre Adão e Eva vivendo no Jardim do Éden estabelece, também, uma perspectiva condenatória da serpente. Ela é a influência que seduz Eva a cair em tentação, manipulando-a e induzindo-a a pecar, motivo pelo qual a serpente ficou eternizada como animal traiçoeiro, perigoso, execrável, digno do extermínio e extinção. Em algumas versões, inclusive, dizem que ela, antes desse malfazer, tinha pernas e podia caminhar, subir em árvores e correr pelos jardins magníficos do paraíso. Porém, como castigo, acabou por ser condenada a perder as pernas e ter de se arrastar eternamente.

Em posição díspar ao mito cristão, nas cosmovisões andinas a serpente representa e está relacionada ao *Uqhu Pacha*, Mundo de Baixo. Ela é a “guardiã dos recintos sagrados. É símbolo de renovação permanente, pela mudança da sua pele.”¹⁵⁶ Entrelaçando-a às significações da

cultura tradicional andina, podemos identificar a serpente em vários elementos de *Rosa Cuchillo*. Na parte *Raíces*¹⁵⁷ da Desmontagem, a atriz conta que baseia seus treinamentos corporais realizando práticas contínuas de *Tai Ching Chuan*, *Qigon* e *Tao para saúde*¹⁵⁸. A atriz, mestre e instrutora dessas práticas escolheu especificamente seis sequências do *Tao para saúde* para realizar no treinamento de preparação de *Rosa Cuchillo*, valendo-se de duas dessas sequências para cada um dos três mundos andinos.¹⁵⁹ Segundo Correa, o *Uqhu Pacha* — Mundo de Baixo — está em diálogo com

as sequências do *Tao*: ‘O dragão nadando’ e ‘A rã nadando’. O puma, animal sagrado do *Kay Pacha*: considerado o Senhor das montanhas, dos animais andinos, ele também é ‘o coração das montanhas’. Diálogo com as sequências ‘Círculos do gato e do tigre’ e ‘A tartaruga se encolhe’. O condor, animal sagrado do *Hanaq Pacha*: encarna as forças solares e é por si mesmo símbolo do sol. Suas penas são objeto de culto e presença nas mesas xamânicas e curas. São símbolo dos raios do sol. Diálogo com as sequências: ‘A águia voando’ e ‘O pássaro do jogo dos cinco animais’.

A serpente também está presente no trecho da Desmontagem, referenciado pela atriz como *Tronco*¹⁶⁰. Essa parte da árvore e do processo de criação expõe os símbolos expressos no banco e na vara de andarilha, objetos rituais utilizados na ação cênica *Rosa Cuchillo*. Sobre o banco, Ana Correa diz que¹⁶¹ ele se compõe de três pernas, cada perna se relaciona a uma dos mundos da cosmovisão andina, e, além disso, tem marcas que remetem aos animais e símbolos sagrados, “a serpente de duas cabeças que amarra as três pernas; a Cruz do Sul chamada *Chakana*, talhada debaixo do assento; as patas do puma insinuadas nas pernas do banco; e o assento tem dois pássaros talhados.”¹⁶² A vara de andarilha, que acompanha sempre a peregrinação da mãe em busca de seu filho desaparecido, tem forma de serpente, “como símbolo que da *Uqhu Pacha*, terra dos ancestrais.”¹⁶³ Na cosmovisão andina as varas são poderosas, não sendo decorativas ou um simples instrumento de apoio. Valdillo diz que¹⁶⁴ as varas têm grande importância na manutenção da circulação energética vital para as populações dos Andes.

¹⁵⁷ CORREA, 2021c, p. 74.

¹⁵⁸ A atriz é mestre e instrutora dessas práticas corporais orientais, assim como também de outras. E realiza as sequências de movimentos de maneira permanente. Durante a pandemia, teve a oportunidade de participar de um grupo online que a mestre realizava as sequências de movimentos e de danças. O grupo era muito diverso e as práticas realizadas de modo online, aberto e gratuito, via Zoom.

¹⁵⁹ CORREA, 2021c, p. 76.

¹⁶⁰ CORREA, 2021c, p. 77.

¹⁶¹ CORREA, 2021c, p. 78.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ VADILLO, 2019, p. 193.

¹⁵³ CUSICANQUI, 2018.

¹⁵⁴ “[...] es un vuelco en el tiempo/espacio, el fin de un ciclo y el inicio de otro, cuando un “mundo al revés” puede volver sobre sus pies, [...] donde se enfrentan los contrarios, sin paz, sin calma, en permanente estado de roce y electrificación, es la que crea el magma que posibilita las transformaciones históricas, para bien o para mal. Pero también hace posible que broten situaciones cognitivas que desde la lógica euro-norteamericana serían impensables, como la idea de que el pasado pueda ser mirado como futuro” (CUSICANQUI, 2018, p. 84, tradução nossa).

¹⁵⁵ KRENAK, 2022.

¹⁵⁶ CORREA, 2021c, p. 76.



No *Valle del Colca*¹⁶⁵ ela é uma insígnia inerente ao cargo de *Yaku*-prefeito ou autoridade da água, um símbolo de comando, de autoridade. Somente a autoridade pode estar com a vara em mãos, e deve sustentá-la sempre na forma vertical, com a mão direita. A vara tem o poder sobre as águas, e estar em posse dela designa à *Yaku* responsabilidade pela chegada da água. Inclusive, em algumas festas e rituais, “o oficiante que, ritualmente, incita a chegada da água, carrega uma vara.”¹⁶⁶ Mais ao norte do Peru, existem ainda as varas curandeiras, que “têm o poder em si mesmas e devem ser empregadas em contexto de rituais de cura com determinada cautela, servem para as limpezas, o reordenamento terapêutico [...] nos trabalhos de bioenergética andina que permitem a circulação e recirculação harmoniosa das energias vitais do corpo.”¹⁶⁷ Ana Correa declara¹⁶⁸ que, para sua ação *Rosa Cuchillo*, a vara de madeira foi o objeto que lhe deu estrutura para instaurar um tempo de caminhada distinto do cotidiana. E, além disso, a haste de madeira, conectada à pesquisa sobre os pés nas danças tradicionais andinas, lhe sugeriu uma distinta gestualidade para suas mãos. Segundo Correa¹⁶⁹, em certo momento do processo ela teve que deixar a vara e reconhecer a herança incorporada em seus membros, braços, mãos, pulsos, dedos, cotovelos. Nas palavras de Ana Correa, “fiquei com a lembrança da rota de seus movimentos, de seus impulsos. Assim pude fazer uma nova seleção de gestos que puderam significar maneiras próprias de abrir portas, umbrais, e assim entrar nos outros mundos.”¹⁷⁰

Diante dessas significações da cosmovisão andina, resta-nos a dúvida: quem é companhia de quem? A Vara-serpente acompanha a andarilha-*Rosa-Ana* ou o contrário? Perguntas que nos co-move, de modo inter-relacionado, a reconhecer corpomundo em companhia à prática artística de Ana Correa. Ação de arte que desierarquiza elementos, e, ao mesmo tempo, reconhece a dimensão cósmica e sagrada dos objetos, dos animais, das pessoas, das plantas, das plantações. A partir e em companhia da identificação desses elementos na obra *unipersonal Rosa Cuchillo*, e em sua Desmontagem, podemos reconhecê-las como constelações corpomundo que se instituem em resistência às modalidades de um pensamento fundamentado pela separação, pelo

¹⁶⁵ *Valle del Colca* é um cânion formado pelo rio Colca, no sul do Peru, localizado a cerca de 160 quilômetros a noroeste da cidade de Arequipa.

¹⁶⁶ “el oficiante que ritualmente incita la llegada del agua porta una vara” (VADILLO, 2019, p. 193, tradução nossa).

¹⁶⁷ “tienen poder en sí mismas y deben ser empleadas en contextos rituales de sanación con determinada cautela, sirven en las ‘limpias’, en el reordenamiento terapéutico [...] en los trabajos de bioenergética andina que permiten la circulación y re-circulación armoniosa de las energías vitales del cuerpo” (VADILLO, 2019, p. 194, tradução nossa).

¹⁶⁸ CORREA, 2021c, p. 78.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Ibidem.*

binarismo, pelo contraste entre o pensar e fazer, entre a matéria e o espírito.

Além disso, a presente constelação corpomundo delinea a prática artística instituída por Ana Correa como saber que insurge de uma cultura cosmogônica ancestral dos povos que vivem em nosso território sudaca há milhares de anos. O engendramento de pensamento corpomundo parte da compreensão de que as experiências compartilhadas são potências que, em mundos-feito-nós-*ch'ixi*, energizadas pela fricção, impulsionam e co-laboram para a cura e limpeza de processos de silenciamento e de violência que ocorrem e interditam, cotidianamente, a existência de mulheres, indígenas, negros, pessoas lgbtqiap+ e com deficiência (PCD's).

Retorno às imagens e fotografias que registram a ação, realizada durante a CVR, para tentar recuperar mais elementos e mobilizações com-movidas por *Rosa Cuchillo*. Ao vê-las, torna-se ainda mais latente a força corpomundo que as fotografias exalam. Corpomundo que se materializa em trama-comunitária, emaranhada de afeto, de cuidado, de desejo. É notável a energia de cumplicidade e reciprocidade projetada pelos olhos de Ana Correa e daquelas pessoas ali retratadas. Corpomundo *Rosa Cuchillo* é estrutura-ação-cênica-reticular que, em regime de com-partilhamento, potencializa desejo de vida, cura para o medo e, também, esperança de conquista da justiça. Ana Correa, em uma de suas entrevistas, quando estava realizando a turnê acompanhando a comissão, declarou: “sinto que estou acompanhando emocionalmente as pessoas, cujos familiares, que sofreram na própria carne, estão testemunhando. [...] Sinto-me como uma força intermediária, como quem vem de lá [do lado dos mortos] e lhes diz: se aqui floresce a memória e se faz justiça, lá [onde os mortos estão] haverá calma e paz.”¹⁷¹

¹⁷¹ “siento acompañando emocionalmente al pueblo, cuyos familiares que han sufrido en carne propia están testimoniando. [...] Yo me siento como un intermediario, como alguien que viene de allá y les dice, se aquí florece la memoria y se hace justicia, allá hay calma, hay paz”. CORREA, 2002. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/95x69pcm>. Acesso em: 22 nov. 2022, tradução nossa.

Hay ocasiones en que negar es también una forma de afirmar. Decirle no a la injusticia es, sobre todo, una forma de abrir las puertas a la reconciliación.

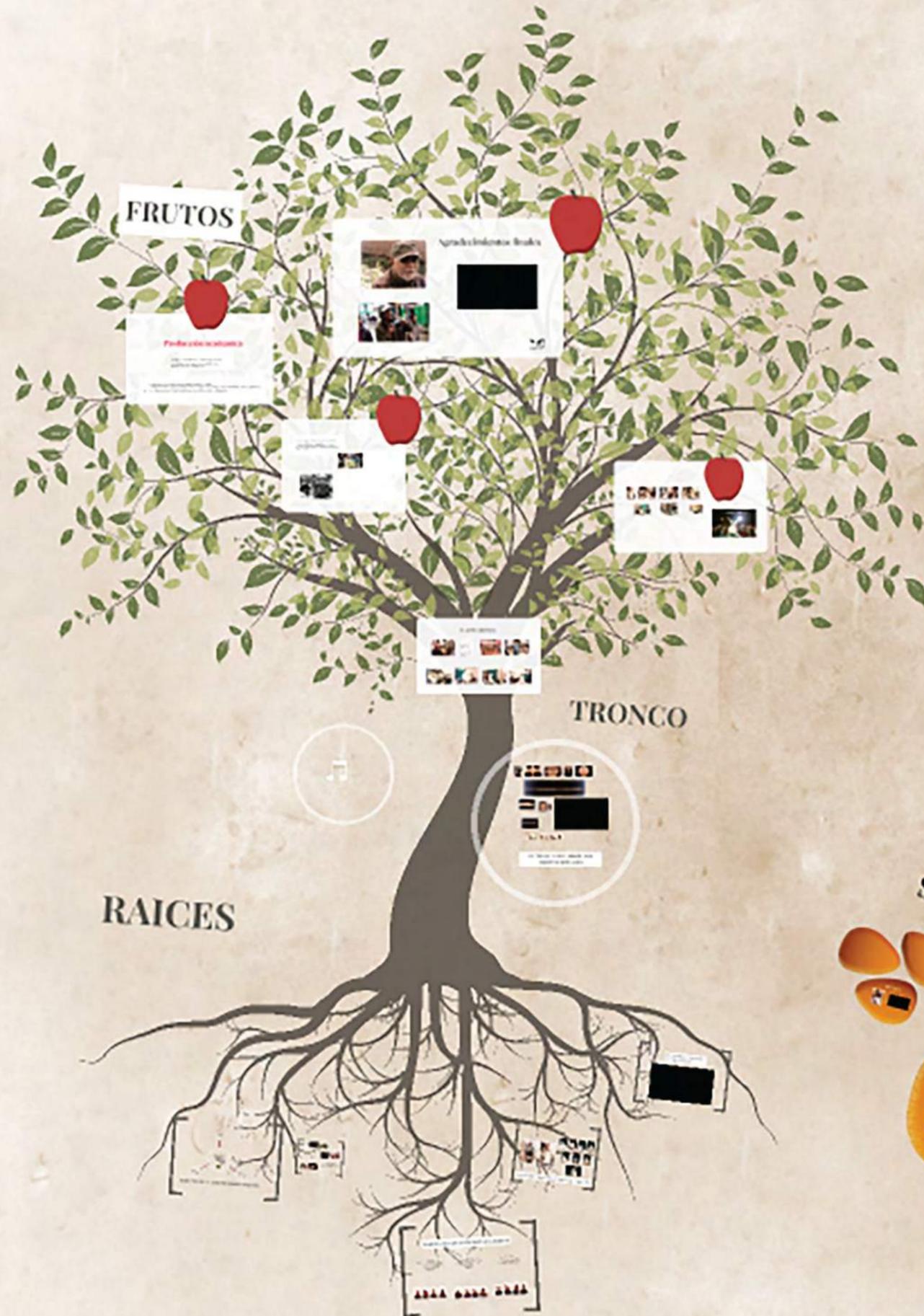
Salomón Lerner Febres CVR



ma sede 2002

→ Rosa Cuchillo pelo mundo

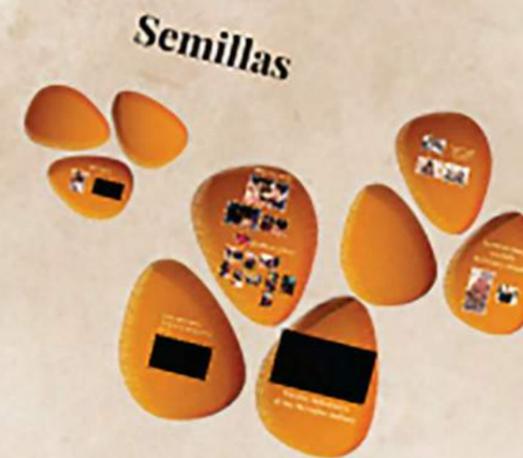




Rosa Cuchillo

Basada en la novela homónima de Oscar Colchado Lucio

Ana Correa
Dirección: Miguel Rubio



→ Macieira na apresentação da desmontagem



Memórias 04/08
 de Trabalho Quinta
 Ros. Prod. E. Yuya

Desmatado 05/08
 Rosa Sexta
 C. Yuya

- 1) começa a
com parta e roupa
de Rosa. + Eris Nike.
↳ fala sobre grupo início
e o que acreditavam
- 2) la feria - espacio mercados
andinos
- 3) da novela - Rosa Cuchillo
Oscar
- 4) Este mundo - Ray PACHA - Puma
Mundo de alpa - Uki palha - serpent
Mundo europa - Uki palha - condor
alcor.
colibri
(pajaro)
- 5) Entre mundos
- 6) Tia - Suño com Rosa
↳ conecta o mundo
naí alla del mundo

Registro
 Rosa Cuchillo
 DIÁRIO DE
 BORDO




06/08

- 30) Ela y jira - nunã
- 31) Ela planta
- 32) Ela quite
- 33) Ela durpede
- 34) Ela gira epecha
- 35) 2º - Uku pecha
↳ ELA + PESSOAS +
Animas
registro de movimentos
- 36) 3ª parte - mundo Ariba.
↳ contos sobre a
historia
↳ PERRO de Rosa
movimentos recitadas de falas
- 37) Banco - cotidiano das mulheres
↳ 3 PARTES
↳ da primeira
↳ amarela - pelo serpente
↳ aberto 2 partes



06/08

- 38) Rio de águas trankitas
↳ ASKE pecha
↳ rio que foge a trankito -
- 39) Dança com a vana.
- 40) Planter um cochillo em
de solo y se se protege
- 41) Trabalho con espaldas
↳ mudrac na
- 42) Mudrac - poder e acion
↳ (partes) de fezes
↳ de diti
↳ wira




06/08

- 38) Raizans
(Abuela Rosa curandera)
↳ flores
↳ cerâmica de um conito
↳ sin fim de Ayacucho
- 39) Aguas porain
de abuela de Anna
(Rosa)
água florida - andina
narana / bento
- 40) Retalor de Rosa
p/ florescu
- 41) vana p/ a camirante
con serpente
- 42) Rosa Cuchillo - Adaga
↳ regalo de
↳ Pachacamac do mar
↳ profundo
↳ com uchillo
↳ e tentacles



Galpão Cine Horto - Rua Pitangui, 3613
Belo Horizonte - MG - Brasil

Ingresso rápido

058369015583737376

R\$ 10,00 Meia Entrada Lt1

EL ULTIMO
ENSAYO (PERU)
Galpão Cine Horto

19/06/2012 19:30 ÚNICO

00037

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE

opidp! ossa/bui

8 El

9 [Urgên

10 → Rede

11 → DVD

12

13 → ver e

14 → pagar

15 → reades

16 → ver

17 separar

18 → carta

19 → levar

20 → agenda

→ ligar pi Sérgio e Palácio da Arte

→ ver computador do BDNG

→ pagar Carlos R\$680,00

→ pagar aluguel/luz

Rosa Cuchillo
 Ecom
 2011

PI 05 férias de pau.

14	15	16	17	18	19	20	11	12	13	14	15	16	17
21	22	23	24	25	26	27	18	19	20	21	22	23	24
28	29	30	31				25	26	27	28	29	30	

Semana / Semana / Week 25

JULHO							AGOSTO						
Julio - July							Agosto - August						
S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D
M	T	W	T	F	S	S	M	T	W	T	F	S	S
						1	1	2	3	4	5		
6	7	8	9	10	11	12	6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19	13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26	20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31			27	28	29	30	31		
30	31												

minha
 agenda 2012
 Fit/BH

CORPOMUNDO



AQUELA ELA-NÓS QUE PERSEVERA
 ÍMPETO DE ENERGÍA PARA CONTINUAR



A Terra 1 — Buinaima: Deus criador dos Witotos estava sentado sonhando. Havia apenas água e escuridão ao redor. Nisso ele soprou nas mãos e cuspiu. E onde sua saliva branca caiu formou-se uma pequena ilha de barro úmido. Então Buinaima se levantou e começou a andar em espiral. A cada passo que dava, a terra ficava maior e mais sólida e começava a girar e a ficar plana. Assim foram feitas as planícies, as colinas, as montanhas. E Buinaima soprou... uuuuuuuuh.

A Terra 2 — Buinaima: O Deus criador dos Wuitotos desceu, porque eles estavam todos sob a terra na forma de sementes. Buinaima deu a um deles uma *pucuna*¹⁷² que soprou e fez um enorme buraco de luz! Assim surgiram os seres, um a um, e Buinaima foi dando fôlego, nome e significado. E como as pessoas descendem de animais, elas se organizaram em clãs. O clã do tamanduá, o clã do morcego da noite, o clã da garça branca do céu. Tudo é pessoa. Plantas é pessoa. Animais é pessoa. Pessoas são pessoas. Meninas é pessoa!¹⁷³

Essa história é contada por Ana Correa em umas das cenas da obra *Discurso de Formatura*, a cena foi inspirada no mito Uitoto¹⁷⁴ sobre a criação do mundo.¹⁷⁵ Cada fragmento citado acima, no espetáculo é compartilhado com o público separadamente e a atriz utiliza-se da voz amplificada por um microfone para fazer soar melhor suas palavras. O Yuyachkani, na obra cênica, instaura uma cena-ritual para contar a versão dos Uitotos sobre como o mundo e todas

¹⁷² Arma que se constitui por um canudo, no qual são inseridos dardos, pequenas flechas ou outros elementos pontiagudos que são disparados por sopro forte de uma das pontas.

¹⁷³ “La Tierra — Buinaima: Dios creador de los Witotos estaba sentado soñando. Solo había agua y oscuridad alrededor. En eso soplo sus manos y escupió. Y allí donde cayó su blanca saliva se formó una diminuta isla de arcilla mojada. Entonces Buinaima se paró y empezó a caminar en espiral. A cada paso suyo la tierra se hizo mas grande y más sólida y empezó a girar redonda y plana. Así se hicieron las planicies, los montes, las montañas. Y Buinaima sopló... uuuuuuuuh. La Tierra 2 — Buinaima: Dios creador de los Wuitotos, bajó, porque todos estaban abajo de la tierra en forma de semillas. Buinaima entrego una pucuna a uno de ellos que soplo y se hizo un inmenso agujero de luz! Asi fueron saliendo los seres, uno a uno y Buinaima fue dando aliento, nombre y sentido. Y como la gente descende de los animales se organizaron en clanes. El clan del oso hormiguero, el clan del murciélago de la noche, el clan de la Garza blanca del cielo. Todo es persona. Las plantas es persona. Los animales es persona. La gente es persona. ¡Las niñas es persona!”. (Esse texto foi cedido, gentilmente, por Ana Correa para compor esta Tese, mas ainda não foi publicado. Tradução nossa).

¹⁷⁴ Os Uitoto, Witoto, Güitoto ou Murui-Muinane são uma etnia indígena que vive em várias regiões da Amazônia da Colômbia, do Brasil e do Peru.

¹⁷⁵ Existem algumas versões sobre o mito dos Uitotos. Entre elas, a que é mais difundida integra uma publicação do etnólogo Konrad Theodor Preuss (PREUSS, 1994a, 1994b), livro onde ele organiza o registro a partir de dos Uitotos de Colômbia. Outra versão é do indígena da Amazônia peruana Rember Yahuarcani López, descendente dos Uitotos, nascido na Comunidade Nativa da Ancón Colômbia. O livro tem texto e ilustrações do autor (YAHUARCANI, 2015).

os seres vivos que o habitam foram criados. Nela, todo ser que vive no mundo é pessoa, o deus criador dos Uitotos não personifica, não estigmatiza, não culpa e nem condena, nenhum deles, por toda eternidade. “Tudo é pessoa. Plantas é pessoa. Animais é pessoa. Pessoas são pessoas. Meninas é pessoa”, tudo e todos estavam sob a terra na forma de sementes e foram criados a partir do sopro de Buinaima. Aversa ao mito cristão, a versão dos Uitotos para a criação do mundo ecoada em cena por Ana Correa e pelo Yuyachkani é alternativa-possível, materialização corpomundo, que se demonstra como experiência-encontro capaz de gerar processos de identificação simbólica e de vislumbrar outras possibilidades de vida com-partilhada.

Conforme formula Chimamanda Ngozi Adichie¹⁷⁶, não há uma única maneira de se contar a história, reconhecer e legitimar uma versão apenas, como a versão verdadeira, é roubar a dignidade e desconsiderar os mais diferentes modos culturais de existir, é não reconhecer a diversidade de existências, opostas, afins, complementares, infinitas. Sim, nós temos alternativas. Para além de Adão, Eva e a serpente, nós podemos encontrar outras maneiras de reconhecer e legitimar nossos mitos de origem. Cada comunidade tem diante de si diversos modos de organização, crenças, tradições e assimilações culturais que podem ser colocados em prática e alteradas ao longo da experiência do viver. O Grupo Cultural Yuyachkani vem continuamente, há mais de 50 anos, operando exercício de pensamentação no, do, a partir, com o mundo. Sobretudo, vem realizando um teatro de grupo e de criação coletiva que funda suas bases crendo na efemeridade do fazer artístico e na transitoriedade espaço-temporal compartilhada com os espectadores. Nas palavras de Rubio,

[...] nos tornamos animais, pedra e papel. Nos afundamos na terra e fomos semente e depois fruto. Também criamos asas e, às vezes, voamos. Para alargar nossos braços e mãos, pegamos bandeiras e para crescer andamos até em palafitas. Nos preparamos, também, para sair às ruas e, assim, transformar qualquer espaço em um lugar para o encontro cênico. Nascemos e renascemos muitas vezes. Com nossas vozes, convocamos o corpo de nossos ancestrais e dançamos com eles. Dessa forma, também reconhecemos em nós esses outros corpos que expressam a diversidade de culturas corporais. E assim, dançamos ritmos diferentes.¹⁷⁷

¹⁷⁶ ADICHIE, 2019.

¹⁷⁷ “[...] nos hemos transformado en animales, en piedra y en papel. Nos hemos hundido en la tierra y hemos sido semilla y luego fruto. También nos han crecido alas, y a veces hemos volado. Para que nuestros brazos y manos se alarguen, les pusimos banderas y para crecer hasta nos montamos en zancos. Nos preparamos también para tomar la calle, y así convertir cualquier espacio en un lugar para el vínculo escénico. Hemos nacido y vuelto a nacer muchas veces. Con nuestras voces hemos convocado el cuerpo de nuestros ancestros y danzado con ellos. De ese modo también hemos reconocido en nosotros esos otros cuerpos que expresan la diversidad de culturas corporales. Y así, hemos danzado ritmos diferentes” (RUBIO, 2008, p. 35 e 36, tradução nossa).



E assim, Ana Correa sai às ruas, transforma os espaços em espaços de encontro, faz renascer *Rosa Cuchillo*, convoca suas ancestrais e dança com elas, consigo e com todas aquelas pessoas que ali dispostas constituem, ainda que por um período efêmero, uma comunidade. Corpomundo pensamento de arte experimental de Ana Correa e do Grupo Cultural Yuyachkani demonstram-se como reivindicação de *Bem Viver*.¹⁷⁸ Este é um modo de organização coletiva-comunitária dos povos ancestrais originários que habitam o território sudaca. Bem Viver, para os *quechuablantes* é *sumak kawsay*; para os *aymara*, é *suma qamaña*; no guarani, é *nhandereko*; e no castelhano é *Buen Vivir* ou *Vivir Bien*. Esse termo refere-se a uma alternativa que afirma a vida, humana e não humana, por meio da construção coletiva de modos qualificativos do viver, que envolve a defesa, o cuidado, o cultivo, a produção e ampliação da riqueza compartilhada. Bem viver é “um processo proveniente da matriz comunitária de povos que vivem em harmonia com a natureza”¹⁷⁹ e, sobretudo, é reconhecer valores, experiências e práticas que sintetizam uma civilização que se mantém em vida viva. A ação cênica *Rosa Cuchillo* é corpomundo entrelaçado às corporalidades sudacas em dissidência e vem efetivando uma trama-pele reticular de luta e de resistência, situando a trajetória de Ana Correa e do Yuyachkani em território de arte que se mantém como matéria ampliada, como pele de inscrição de existências extensa, pele de afetos, memórias e trajetórias. Nas palavras de Ana Correa,

o que acontece com você nas suas entranhas? Então, neste caso, começo com algo muito pessoal. O que há lá, na vida após a vida? A gente vem aqui para evoluir, a gente vem com uma tarefa: qual é a minha contribuição? Por que meus filhos escolheram nascer comigo? Por que escolhi nascer com essa mulher? Por que cabe a mim agora avaliar a vida de minha mãe em sua despedida? E por que eu tinha que viver isso, nesse momento, com tudo que estava acontecendo no Peru?¹⁸⁰

¹⁷⁸ ACOSTA, 2016.

¹⁷⁹ ACOSTA, 2016, p. 24.

¹⁸⁰ “¿Y qué te pasa por tus entrañas mismas? Entonces, en este caso, comenzó como algo muy personal. ¿Qué hay en la vida después de la vida? Uno viene aquí para evolucionar, uno viene con una tarea. ¿Cuál es mi aporte? ¿Por qué mis hijos me eligieron nacer conmigo? ¿Porque yo elegí nacer con esa mujer, porque me toca a mí ahora evaluar la vida de mi mamá para despedirla? ¿Y por qué me tocó vivir en este momento y con todo que estaba ocurriendo en el Perú?”. CORREA, 2002. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/95x69pcm>. Acesso em: 22 nov. 2022, tradução nossa.

Constelação Corpomundo *Rosa Cuchillo* é proposta-resposta de Ana Correa às suas próprias perguntas e se constitui como tarefa “de dar resposta de maneira recíproca a [...] tempos confusos encharcados de dor e alegria; de padrões amplamente injustos de dor e alegria, de um desnecessário assassinato da continuidade, mas também de um ressurgimento necessário.”¹⁸¹ É fazer comunidade de peles e sobre peles, e entre peles com-viver em contrários, em contraste, colaborando para seguirmos lembrando, recordando e lutando. Essa constelação é ser fuga, trama-linha que desvia e envolve e tece trabalho pela recuperação e ressurgimento de configurações, cosmovisões ancestrais, que afirmam espaço-localização e ativam alternativas possíveis.

Constelação Corpomundo *Rosa Cuchillo* é comunidade que se materializa de forma desierarquizada, feito-mundo-nó que entrelaça atriz, peles de mulher, luto, memórias, violência, rito, dança, história, os seres vivos humanos, os não humanos, os objetos. Existir corpomundo em arte é se fazer existir fazendo outros existirem, em companhia mútua, é habitar com intensidade lugares específicos para ser capaz de responder às urgências de modo recíproco, é cultivar sensibilidade e permanecer de luto, trazendo os mortos numa presença ativa, re-ativa, inter-ativa dos mundos-feitos-nós.

Constelação Corpomundo *Yuyachkani* é perseverança no existir com-movido, a fim de seguir com-memorando, materializando um modo de arte cênica que se aninha em uma ampla e diversa comunidade de parentes que intenta e se implica na defesa da terra, da água, da vida, dos novos e alternativos modos de organização, da coletividade e do compartilhamento.

Constelação Corpomundo *Yuyachkani* é instaurar confrontação e especular, por meio da arte, novas formas de vida, com consciência de que “cada momento histórico, cada geração, cada comunidade tem todo o direito de indagar sobre sua própria cultura e gerá-la no presente.”¹⁸²

Constelação Corpomundo *Yuyachkani* é vislumbrar “um teatro baseado nas ritualidades, em vínculos comunitários e reciprocidade, no vínculo com tudo o que está vivo, [...] uma teatralidade de convivência, [...] do convívio com todos os seres vivos, com os animais e as plantas.”¹⁸³

¹⁸¹ “de dar respuesta de manera recíproca, en todos [...] los tiempos confusos están anegados de dolor y alegría; de patrones ampliamente injustos de dolor y alegría, de un innecesario asesinato de la continuidad, pero también de un resurgimiento necesario” (HARAWAY, 2021, p. 19, tradução nossa).

¹⁸² RUBIO, 2022c, p. 22.

¹⁸³ *Idem*.



— Rosa, Rosa Cuchillo!

Ao virar vi o meu *allhuchay*¹⁸⁴, meu cãozinho *Huayra*¹⁸⁵, que criei quando menina, morta por um puma com um golpe para me roubar uma ovelha.

— *Huayra, allhuchay.*

— Não se assuste Rosa, vim por você, vim te ajudar.

— Você viu meu Libório?

— *Ari*¹⁸⁶. Sim. Ele passou por aqui antes que você. Vamos, temos que cruzar o *Wañuy Mayu*, o rio tormentoso de águas negras que separa os vivos dos mortos.

E assim, abraçadinha com meu *allhuchay*, entramos no rio e a correnteza nos arrastou, *chazaum, chazum, chjloloj, chaz, chaz...*¹⁸⁷ Não sei por quanto tempo até que, por fim, toquei a terra e me arrastei até a outra margem e ali abriu-se para nós um *Punku*¹⁸⁸, a Porta do *Uhqu Pacha*¹⁸⁹, o Mundo de Baixo, que para cada um se abrirá de forma diferente, onde não se podem desandar os caminhos. E ali me encontrei com homens e mulheres metade animais, metade pessoas. Perguntando a eles por meu Libório, ajudei a alguns, outros me ajudaram e outros me fizeram correr espantada. Assim chegamos no *Hatun Rumi*¹⁹⁰, e agachando-me até o chão eu lhe disse:

— Grande Senhor das pedras, por meu filho Libório estou perguntando.

— Fique tranquila, Rosa. Seu filho Libório caminha na sua frente. Agora você tem que continuar e cruzar o *Koyllur Mayu*, o Rio Branco de águas leitosas e tranquilas que surca as estrelas e os faróis de luz.

Então, entrei no rio com meu *allhuchay*. De repente, senti a areia quente e pude respirar tranquila. Olhei para mim mesma e me vi como agora você está me vendo. Tranquila, cheguei na outra margem e ali se abriu para mim um *Punku*, a porta do *Hanaq Pacha*, o Mundo de Cima. Dali, vi sair voando um beija-flor, longe, longe. Do fundo vi sair uma luz branca que vinha até mim e ali vi o *Gran Gapaj*, o *Wari Wiracocha*¹⁹¹. Do meio do seu coração vi sair meu filho Libório, a quem abracei e beijei por fim. Agora estou aqui por um tempo, nada mais. Estou recorrendo os povoados, os mercados, as praças, os lugares onde as pessoas se reúnem. Por quê, sabe? Meu povoado ainda está doente de medo e de esquecimento e por isso eu os estou limpando, fazendo-os florescer, para que floresça a memória. Porque quando há justiça no *Kay Pacha*, nesta terra, há alegria no *Hanaq Pacha*, no Mundo de Cima. E por isso agora vou dançar para você, vou te limpar e te florescer! Para que floresça a memória!¹⁹²

E assim o faz. Nos lugares abertos e públicos, onde as pessoas se reúnem, **ELA** dança, para limpar e re-florescer a memória daqueles que amedrontados se adoecem de esquecimento. **ELA** com-partilha e com-move seu testemunho, em posse de seu *vaso ceremonial*¹⁹³, rega com água de florais e pétalas de rosa todos que estão ali. Um ritual de purificação. **ELA** com-memora e com-vive sua história com os quaisquer que ali estão — pessoas, animais, plantas, terra, ar, o espaço. O aroma de flor, feito benzeção, ganha o mundo — o cheiro exalado é rede de fios infinitos lançada por **ELA** para criar vínculos entre sentimentos, lutos, esperanças, emanando vida, tratando de curar os traumas da violência, fechando feridas abertas, lutando para o não esquecimento, para que floresça e reflorasça, surja e ressurja e persista a memória. Depois, **ELA** pega sua *Lliqlla*¹⁹⁴, põe o chapéu, despede-se e parte para outros lugares. **ELA**

é Rosa *Huanca*, mulher camponesa, do povoado de *Carhuaz* em *Áncash*¹⁹⁵, que, quando jovem, dormia “ao lado de uma faca plantada no meio de uma cruz desenhada no chão para se defender de estupradores”¹⁹⁶ e, por isso, ficou conhecida como Rosa Cuchillo. Já adulta, tornou-se protagonista da busca por Libório, seu único filho que, entre tantos outros desaparecidos/assassinados, tornou-se vítima da violência implacável que imperou no Peru, de 1980 a 2000, durante o Conflito Armado Interno. Rosa, mesmo depois da morte, peregrina à procura de seu filho e percorre três mundos da cosmovisão andina¹⁹⁷ até que, no Mundo de Cima, do meio do coração do *Gran*

¹⁸⁴ Cãozinho.

¹⁸⁵ Vento.

¹⁸⁶ Sim.

¹⁸⁷ Onomatopeias que a atriz faz com sua voz simulando o som das águas.

¹⁸⁸ Porta.

¹⁸⁹ Mundo de baixo.

¹⁹⁰ Grande Pedra.

¹⁹¹ Grande Deus criador.

¹⁹² CORREA, 2021c, p. 83-84.

¹⁹³ “O vaso tem a forma de um *kero*, estreito no meio, mais aberto na boca e na base. Este desenho ancestral simboliza a conexão dos três mundos. O que se coloca dentro de um *kero* tem um valor especial. Neste caso, Rosa Cuchillo tira o *kero* por um orifício da mesa, pelo *Uqhu Pacha*, contendo as águas florais e as pétalas de rosa para a limpeza e florescimento. O desenho do *kero* é inspirado no desenho de um pequeno vaso cerimonial da cultura *Vicus* de Ayacucho. Ele representa um caminho sem fim por onde avançam pés com quatro dedos (simbolizando os quatro *suyos* ou quatro direções do mundo), e pés com três dedos, número do mistério e dos três mundos. (CORREA, 2021c, p. 78).

¹⁹⁴ Manta cuidadosamente tecida, decorada com bordados e desenhos, usada pelas mulheres para cobrir os ombros e as costas, para carregar o bebê e outras necessidades cotidianas.

¹⁹⁵ *Áncash* é um departamento localizado na região nordeste do Peru. Ao redor do departamento encontram-se La Libertad, Huánuco, Pasco e Lima, que está ao sul.

¹⁹⁶ RUBIO, 2008, pg. 75.

¹⁹⁷ *Uqhu Pacha* (Mundo de Baixo), *Kay Pacha* (Este Mundo) e *Hanaq Pacha* (Mundo de Cima).



Gapaj, o *Wari Wiracocha*, vê sair Libório e, aliviada, lhe abraça e beija. Depois de encontrar seu filho, como “alma viva que retorna”¹⁹⁸, Rosa Cuchillo ainda se mantém em peregrinação, agora, neste mundo, *Kay Pacha*, por entre as cidades e povoados para contar-dançar sua história, fazer-mostrar publicamente a dor e o vazio deixado pela ausência de um filho que desapareceu forçadamente pela ação violenta de organizações e forças armadas, para denunciar-lembrar os horrores vividos em seu país e, sobretudo, contar-dançar história, fazer-mostrar publicamente, denunciar-lembrar — como ritual, com-memoração, de limpeza e florescimento. **ELA**

é Mamá Angélica, Angélica Mendoza de Ascarza, que segundo Ana Correa era a *Rosa Cuchillo* real, por ter lutado incansavelmente para descobrir o paradeiro de seu filho Arquímedes. Ele foi morto e desaparecido por oficiais militares do Quartel General Los Cabitos, em 2 de julho de 1983, em Ayacucho. O depoimento de Mamá Angélica foi fundamental na reconstrução dos fatos sobre as atrocidades cometidas em Los Cabitos. Este lugar ficou conhecido por ter sido onde os militares prendiam, assassinavam e desapareciam com os corpos dos camponeses e estudantes que sequestravam. Ela não sabia ler, nem escrever, não dominava o espanhol e se comunicando em *quechua* deu seu testemunho na CVR com-movendo todo o país. Faleceu em 28 de agosto de 2017, aos 88 anos. Mais de 30 anos depois dos acontecimentos, em 18 de agosto do 2017, os juízes condenaram Edgard Paz e Humberto Orbegozo, coronéis reformados, culpados por tortura, desaparecimento forçado e execução extrajudicial de 53 pessoas em Huamanga em 1983. Mama Angélica esteve presente no julgamento e morreu dias depois, “nos deixando uma lição de amor e inteireza, de coragem e perseverança.”¹⁹⁹ **ELA**

é dessas mulheres-mães, muitas que sequer tiveram alguma notícia, sequer encontraram os corpos de seus filhos mortos. E, diante da impossibilidade de os velarem, seguiram

denunciando os assassinatos e as políticas de extermínio ainda existentes no Peru. Outras muitas faleceram de tristeza, como Rosa Cuchillo, sem saber o que aconteceu com seus amados filhos.²⁰⁰ **ELA**

é Ana Correa Benítes²⁰¹, irmã de Débora Correa Benítes, ambas nascidas em Lima, capital do Peru. Pelo lado paterno, netas de Rosa, camponesa das alturas de Carhuaz, em Áncash, que se mudou para Lima e trabalhou como feirante no Mercado de Lince. E, pelo lado materno, netas de Paula de *Huánaco*, curandeira que, por meio do ritual andino de passar um ovo de galinha negra carioca pelo corpo das crianças, rezava e regava água floral nelas, curando o susto e o mau olhado. A avó, Paula, dirigia seu olhar para outro lugar, logo que a criança a ser curada chegava, “Onde estava justamente a alma daquela criança, caminhando fora do seu corpo”²⁰². Com o ritual, a avó de Ana e Débora conseguiam, em três sessões, juntar a alma ao corpo novamente. **ELA**

é dessas mulheres que resistiram, resistem e seguem, apesar de tamanha dor, certas de que não há esquecimento, de que não há superação, e, sobretudo, continuam o curso da vida. **ELA**

é *Rosa Cuchillo*, criada, em 2002, por Ana Correa, atriz peruana, integrante do Grupo Cultural Yuyachkani desde os anos de 1970, que, por causa do falecimento de sua mãe, Victoria Clotilde, passou por um longo processo de luto e de reflexão pessoal, o que acabou fazendo com que se aproximasse, ainda mais, da cosmovisão andina de sua família, resgatando traços ancestrais. A atriz, a partir de seu processo de luto, em companhia do diretor Miguel Rubio Zapata e de Fidel Melquíades, elaborou a ação cênica *unipersonal* para ser realizada pelo interior do Peru, nos mercados andinos, adros de igrejas,

¹⁹⁸ “un alma viva que regresa” (RUBIO, 2008, p. 74, tradução nossa).

¹⁹⁹ CORREA, 2021c, p. 70.

²⁰⁰ Disponível em: <https://ojo-publico.com/2035/adios-un-hombre-que-buscaba-la-familia-que-le-quitaron>. Acesso em: 26 nov.2022.

²⁰¹ A atriz, Ana Correa, compartilha em sua Desmontagem de Rosa Cuchillo todos os segredos e minúcias vividas, experimentadas por ela durante o processo de criação da ação cênica.

²⁰² CORREA, 2021c, p. 72.



praças e espaços abertos das cidades mais afetadas pela guerra.²⁰³

ELA

é Ana Correa artista múltipla que acompanha, há mais de 30 anos, tocando, ao vivo, a trilha sonora do espetáculo solo de Augusto Casafranca, *Adeus Ayacucho*. A peça, que também acompanhou a CVR no Peru, é baseada no conto homônimo do escritor Julio Ortega, estreou em 1990, foi criada sob a direção de Miguel Rubio e é repertório do Grupo Cultural Yuyachkani. Ana, na lateral da cena, sentada num pequeno tapete, acompanha toda a peça, realizando a trilha sonora ao vivo. Ela é a companhia do personagem, um camponês morto e mutilado durante o conflito interno de Peru, nos anos 1980. Ele, alma viva que retorna, conta sua própria história. Nas palavras de Ana, “construí minha personagem com a indicação do diretor da “não-presença”: estar pouco visível, embora presente, e observar permanentemente o protagonista de forma que, se os espectadores me olhassem, meu olhar os levasse ao personagem central.”²⁰⁴

ELA

é *Rosa Cuchillo* ação que materializa a dedicação de Ana Correa às artes como profissão, que põe em relevo sua formação constante, autodidata, em compromisso à militância política, às raízes culturais peruanas, à história de seu país e, também, à sua própria. Ana Correa conta²⁰⁵ que quando estava vivendo seu processo de luto, por ter perdido sua mãe, Miguel Rubio disse a ela que elaborasse algo artisticamente com tudo o que ela estava sentindo. Porém, por tanta tristeza, Ana não queria se colocar fechada em uma sala de ensaio, e, por isso, resolveu viajar pelo interior do seu país, ir viajando pelos povoados e cidades, fazendo teatro pelas ruas, praças e mercados. O diretor, então, lhe respondeu, “pega uma câmera, registra todos os mercados.”²⁰⁶ Como ela já estava acostumada e sempre ia aos mercados andinos, continuou sua prática. No entanto, agora, ela foi

visitando aqueles espaços públicos das cidades, realizando registros e observações minuciosas, foi nessa busca pelos mercados, que começou “a ver todas as mulheres que vendiam nas bancas e [...] a conversar com elas sobre a guerra e a ouvir histórias tão tristes, tremendamente tristes.”²⁰⁷

ELA

é milhares de mães peruanas que não puderam realizar o enterro dos seus filhos, vivendo diariamente o luto e a incerteza, que não cessa. *Rosa Cuchillo*, ação cênica *unipersonal* de Ana Correa, se constituiu como tarefa “de dar resposta de maneira recíproca [...] tempos confusos encharcados de dor e alegria; de padrões amplamente injustos de dor e alegria, de um desnecessário assassinato da continuidade, mas também de um ressurgimento necessário.”²⁰⁸

ELA

é Ana Correa, atriz que se mantém em constante processo de criação artística resistindo e re-existindo pelas de mulheres, materialização de corpomundo. Em setembro de 2022, estreou uma nova criação cênica *unipersonal*, em companhia da direção de Miguel Rubio Zapata, intitulada *María J.* Nesta obra a atriz se dedica a contar a história de Maria Jesus Alvarado (1878-1971), professora autodidata e socióloga, considerada primeira feminista peruana, mulher que iniciou a luta para reivindicar os direitos das mulheres no país, assim como de crianças, trabalhadoras e indígenas E, para isso, Correa realizou uma investigação documental e histórica sobre as múltiplas inter-relações de Alvarado com a vida social, cultural e política do Peru.

ELA

Ana Correa, se veste da pele de mais uma mulher e segue se fazendo existência em mundo-feito-nós, materializando corpomundo como resposta com-movida a chamados que reivindicam o cuidado, o afeto, o não esquecimento, a não superação, o não avanço, o não progresso, e se esboçam como berçário especulativo de mundo. Esse mundo. Onde estamos. Onde

²⁰³ A ação cênica foi realizada em Ayaviri (Puno), Urubamba (Cusco), Abancay (Apurímac), Huamanga y Huanta (Ayacucho), Huancayo (Junín), Huánuco, Lima, Huancavelica, Puno.

²⁰⁴ CORREA, 2021c, p. 70.

²⁰⁵ CORREA, 2009, p. 01.

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ “de dar respuesta de manera recíproca, en todos [...] los tiempos confusos están anegados de dolor y alegría; de patrones ampliamente injustos de dolor y alegría, de un innecesario asesinato de la continuidad, pero también de un resurgimiento necesario” (HARAWAY, 2021, p. 19, tradução nossa).

Claro!

A mulher é silenciada e retirada da história. Meu personagem acha que essa Pandemia expôs o que somos como república. Mulheres sem direitos, fomos retiradas da história. É por isso que não ficamos chocados ao ver dezenas de alunas grávidas em suas próprias casas nesse confinamento obrigatório. Por causa dessa barbárie, meu personagem acha que faltam mulheres nessa pintura. Mulheres como Manuelita Sáenz, por exemplo, que lutou como capitã dos Hussardos na Batalha de Ayacucho, que selou a independência da América. Que lutou na retaguarda da Batalha de Junín. Que lutou na batalha de Pichincha, que libertou Quito. Que foi condecorada pelo próprio General Don José de Sanmartín como Cavaleira da Ordem do Sol. 45 anos antes, outra mulher, Dona Micaela Bastidas Putucawa, lutou contra a Coroa espanhola. O que diria Micaela Bastidas a Manuelita Sáenz? Iria lhe dizer, certamente, que, por ousar pensar, dirigir, escrever, administrar, assinar, lutar para sonhar, cortaram sua língua, cortaram seus seios, cortaram suas nádegas. Eles rasgaram em pedaços! E não contente com isso, por ordem do rei Carlos III, foram presas 93 mulheres de sua linhagem. Acorrentadas pelos tornozelos e forçadas a andar descalço de Cusco ao México em uma Caravana da Morte! Morrendo uma a um para que não sobrasse em sua família barrigas capazes de produzir índios com ideias libertárias.

→ *Quadrinho da cena de Discurso de Promoción EOH*

Essa pintura é insuficiente!

Esse palco é insuficiente!

Este espaço é insuficiente!

Deveríamos ser capazes de contar nossa história de outras maneiras!

Por isso, convoco, agora,

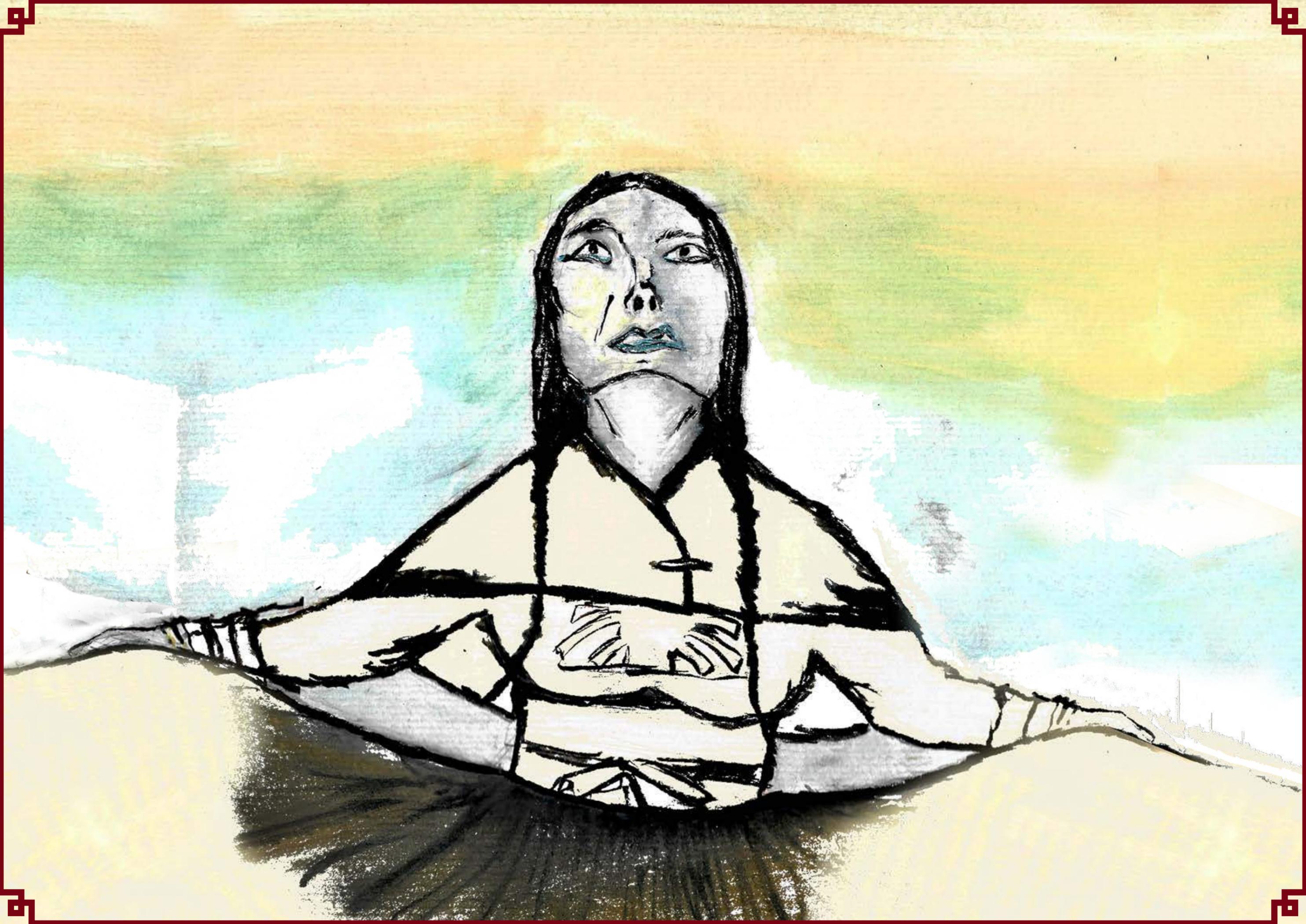
o espírito libertário, dos homens e mulheres que lutaram nos Pampas de la Quinoa, em Ayacucho!

vivemos. Pois, se por aqui imperar a justiça, nos outros mundos, quaisquer, haverá de ter calma e paz.

Antes de darmos prosseguimento, reitero esta Constelação, Corpomundo, como um modo de se fazer arte como gesto-ação para compartilhar. Destaco na prática artística de Ana Correa, conjuntamente com o Grupo Cultural Yuyachkani, a capacidade de se fazer comunidade, de se inter-relacionar com o mundo, com os seres vivos — humanos e não humanos — de forma associativa, transitória, efêmera, em reciprocidade e corresponsabilidade. Gostaria de destacar, também, no acionar de Correa a atitude artística de se conectar às culturas e tradições ancestrais milenares dos povos andinos, não apenas para transformá-las e colocá-las no campo da visibilidade e da discussão, mas, sobretudo, como modo constituinte e estruturante do existir em vida, como forma que dá base e contorno ao próprio viver. Desse modo, é importante retomar a percepção de que os estratos de obras que compõem esta Constelação Corpomundo estabelecem vínculos com as comunidades no interior do Peru e, simultaneamente, como diversas outras partes do mundo. E, assim, criam uma rede de diálogo, reconhecimento e associação ampla que possibilita o reconhecimento de corpos sudacas como potências encarnadas do mundo. Corpomundo é modo de se fazer arte como fios tentaculares que se atam, mesmo que em efemeridade, às mais diversas pessoas, pessoas-comunidade, pessoas-planta, pessoas-humanas, pessoas-objetos, pessoas-minerais, pessoas-terra, pessoas-bicho, pessoas-almas penadas. E, sobretudo, a gestualidade propositiva, de Ana Correa e do Yuyachkani, estabelece um modo comunitário de vida implicada e com-movida pela inter-relação, pela mutualidade, pelo compromisso com as histórias que estamos vivendo agora, com aquelas que viveram os nossos ancestrais e, também, com as que viverão aqueles que vierem depois de nós.

Em *Discurso de Formatura* ou *Discurso de Formação*, obra do grupo Yuyachkani, estreada em 2017, Ana Correa realiza uma cena que efetiva sua indignação diante à histórica invisibilização, silenciamento e assassinato de mulheres. À frente do quadro, *Proclamação da Independência do Peru* (1904), a atriz toma o protagonismo da cena para reivindicar à presença de mulheres naquela pintura. (Texto cedido pela atriz, tradução nossa. Ainda não publicado)









CONSIDERAÇÕES
FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

constituir corpos sudacas antes do fim.

Corpolítica, Corpossonho e Corpomundo são constelações em confluência, comunidades de parentes de peles flexíveis, que se fizeram existir como mundo-feitos-nós, como perspectivas existenciais, lentes de leitura de experiências vividas por meio de práticas e criações artísticas configuradas por Francisco Casas e Pedro Lemebel e as Éguas do Apocalipse, Ione de Medeiros e o GOM e Ana Correa e o Grupo Cultural Yuyachkani. Neste texto registramos a reflexão — por meio de palavras, imagens de desenhos e fotografias — sobre seus modos de se fazer arte que extinguem limites prévios e se auto instituem, em fricção vivencial, como zonas de especulação intersticial, materializadas por ações cênico-artísticas, para além dos modos convencionais paradigmáticos do Teatro. Nesse sentido, sob a perspectiva do corpo enquanto campo material de inscrição da experiência, reconhecemos que materializar *Corpolítica, Corpossonho e Corpomundo*.

Corpolítica é forma de abrir campo para existir por meio de ações cênicas que reivindicam a participação, é serestar *loca*. É evocar destituição para refundar-se a si mesmo. Pensamentação corpolítica, aos modos égua, é realizar arte feita de sangue do não esquecimento. É abrir cova no chão, não para enterrar os mortos, mas para que a terra fique menos espessa e que insurjam ao campo do visível as bichas-locas.

Corpossonho é configurar ranhuras de imaginação, fendas para imaginar e campos para se fazer pensamentação experimental. É compreender arte como modo vivencial de liberdade. É deslocar as relações utilitárias e cotidianas, com ironia e humor. É transmutar o íntimo-privado em íntimos-compartilhados. Corpossonhos são imagens que se com-põem de forças incapturáveis, potências de teatros-fronteiras, para além dos paradigmas da representação.

Corpomundo é modo de se fazer arte como espaço de partilha, como campo para com-partilhar e realizar mundo-feitos-nós. É transmutação pele, arte que se despega das normatividades sociais e age em gestualidades compositivas de memória, que se realiza em ruínas, por elas. Ações cênicas de criação corpomundo existem com e a partir dos vestígios de uma comunidade de parentes. É potência de pluriculturas multilinguísticas. É com-mover, com-prometer, com-fluir e com-memorar. É re-unir em luto e, por ele, se curar da dor e do esquecimento.

É fundamental reconhecer que essas três Constelações são modos de configurar, cultivar e registrar gestos-práticas artísticas que se fizeram existir em território sudaca. Portanto são modos de compreensão, miradas alternativas, para acontecimentos cênicos efêmeros cujos elementos são o corpo, a oralidade, a música, o jogo, os sons, a experiência, o espaço, os ritos, os lugares, as imagens, a dança, a festa, as visualidades, os ruídos, o encontro. Artes de interstícios de cena— teatros-fronteira — arquiteturas de estruturas sem registro, que se mantêm de pé, deitadas, saltitantes, sentadas, de joelho e caminhantes-seguem, resistem, reexistem espaço para existir, imaginar e compartilhar. Identificamos a partir de, com, sobre as práticas e ações artísticas de:

Casas e Lemebel, *Corpolítica* como espaço para existir. Nesta Constelação, registramos um modo de realizar ações artístico-políticas operacionais como realizar ações cênicas como *reclamo de participación*, como um existir *loca*, para destituição de si, para não esquecer os mortos, para inserir existências invisibilizadas ao campo do visível e, por fim, para constituir linguagem que subverte a violência e a injúria (*locabulário*).

Medeiros e o GOM, *Corpossonho* como espaço para imaginar. Nesta Constelação, registramos um modo de realizar ações cênicas para extinguir os limites entre as

linguagens artísticas, como forma de materializar o fazer artístico atrelado ao desejo de vivenciar liberdade, como pensamentação experimental em arte capaz de deslocar as relações cotidianas e utilitárias, como forma de expressão, não linear, atrelada ao desejo de materializar ideias e composições imagéticas.

Correa e Yuyachkani, *Corpomundo* como espaço para compartilhar. Nesta Constelação, registramos um modo de realizar ações cênicas despegadas das normatividades sociais para não esquecer fatos e acontecimentos traumáticos, para ressignificar e reelaborar memórias, para estabelecer comunidades de parentes, e, por fim, para enredar existências, humanas e não humanas, em trama horizontal de forças entrelaçadas em bem viver.

Compreendemos essas Constelações como gestos-ações sudacas que se instituíram a partir, com, sobre o desejo de materialização de criações artísticas que insurgem, dialogam e intervêm em seus contextos com propósitos confluentes, ainda que específicos e distintos. Para Haraway, quando estamos vivendo em contextos espaço-temporais complexos, em crise, cujos conflitos sócio políticos estão latentes, o compromisso de toda a sociedade é cultivar a capacidade de responder às urgências do mundo de maneira recíproca, de suscitar respostas potentes aos acontecimentos do mundo e entrelaçar-se mutuamente, de modo localizado, aos seus contextos. “Nas palavras de Haraway, “a tarefa é nos fazer capazes de dar resposta de maneira recíproca.”¹ Nesse sentido, essa tese, se enredou em práticas artísticas sudacas para nelas reconhecer modos de resposta/reação e para, também, fazer de si mesma trajeto-forma de proposição-resposta.

Corpos sudacas se constitui como pensamentação experimental, composição-escritura que deseja-intenta construir-se na fronteira entre linguagens artísticas, entre gêneros textuais, entre maneiras de comunicação. E, sobretudo, se com-promete às diversas formas de criação artística-existencial que têm como propósito cultivar comunidade, multiplicar afetos

e viver relações em reciprocidade para especularem infindáveis mundos-feitos-nós, ainda não pensados, mas que estão por vir. Essa perspectiva reconhece pensamentação em arte experimental como gesto-processo capaz de, em regime de mutualidade e em contextos específicos, intervir sensivelmente no mundo. Materializar arte sob esta perspectiva é realizar movimento que institui inter-relações potenciais, das mais diversas, estabelecidas com, a partir, sobre, em atrito friccionado entre espaços, tempos, ideias, ações e vidas, humanas e não humanas.

Ao final, podemos pensar que se faz necessário dar continuidade a reflexões que possam constituir corpos sudacas como respostas-dúvidas com sentimento de que as perguntas serão companhias permanentes. E, por isso, são inescapáveis a responsabilidade e a disposição de colocar-se aberto às colisões com o mundo para reconhecer as crises, as cicatrizes, os defeitos, as ranhuras e encará-los como elementos irrevogáveis aos processos de invenção em arte. Constelações *Corpolítica*, *Corpossonho*, *Corpomundo* como práticas artísticas que materializam e instauram fabulações especulativas, aliadas aos defeitos, à ruína, ao erro, às incapacidades, às cicatrizes, aos traumas. Reconhecer essas lacunas serve não para superá-las, mas para seguir vivendo.

Esperamos que esta tese possa co-laborar com outras diversas e ainda não pensadas formas de entrelaçar-se a mundos-feitos-nós. E que essas elaborações, registradas nestas páginas, possam contribuir às mais distintas práticas artísticas. Sobretudo, àquelas que se implicam em gestos-ações que intentem a extinção de limites previamente definidos e se assumem como zona intersticial de teatros-arte-fronteira. Acreditamos que esta tese propõe e demonstra que as escritas e as linguagens são processos infindáveis em constante formação e constituição. Por isso esperamos ecoar para além dessas páginas a possibilidade, o encorajamento e o incentivo para que outras formas de escrita e elaboração textual possam se materializar de modo a desafiar e proporem deslocamentos das formas legitimadas e convencionais.

As ações cênicas e práticas de criação aqui investigadas — sejam catalisadoras de liberdade, de invenção desapegada das normatividades sociais — podem desdobrar-se em escritas outras, podem aninhar em sua pele reticulada múltiplas existências dissonantes, confluentes, que instituem exercícios de pensamentação experimental de mundo. Acreditamos nas inter-intrarelções engendradas em coletividade, para com, sobre, a partir delas tramar, fabular, especular, materializar mundo-feitos-nós, modos de existência do porvir. Por fim, também, esperamos que este trabalho se aninhe junto a uma comunidade de parentes que serestam, tramam e cultivam fabulações artísticas que se implicam em processos subjetivos compartilhados como estratégia de resistência e re-existência sudaca. Constituir-se corpos sudacas,

¹ “la tarea es volvernos capaces de dar respuesta de manera recíproca”. (HARAWAY, 2021, p. 19, tradução nossa).

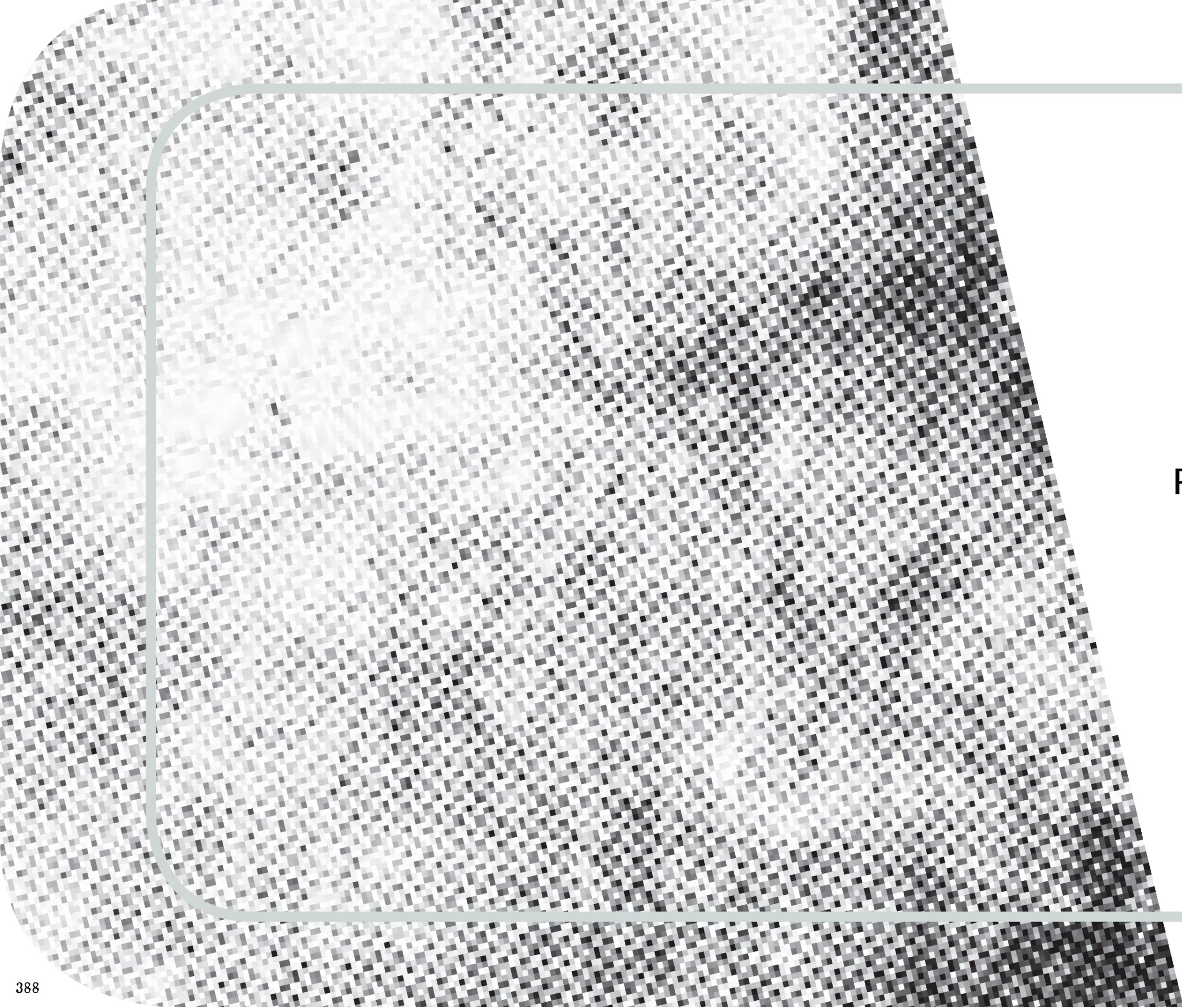
como um recurso tático de solidariedade, de companheirismo para identificar similaridades e comuns sensíveis partilhados, implica elaborar juntas criativamente uma prática de existência que se torna possibilidade em ação.

Esticamos nossa pele para além dos limites já conhecidos, comprometendo-nos em um processo que desveste, desvela e dispõe nossas lacunas, nossas falhas, nossas ausências. Nossa pele que se expande e comprime é trama reticular, que, por meio de seus espaços-ausência, condição prévia constituinte, assume seu existir. Temos consciência e assumimos os riscos de apostar na multiplicidade como campo de pesquisa. Assim como também assumimos o grande desafio de realizar uma escrita implicada ao ato-modo-forma de escrever. Ecoando o pensamento de Haraway que alerta que “importa quais pensamentos, pensa pensamentos, [...] quais conhecimentos, conhecem conhecimentos, [...] quais relações, relacionam relações, [...] quais mundos, mundializam mundos, [...] quais histórias, contam histórias.”² Esse questionamento proposto pela autora nos alerta sobre o poder de escolha, para decidir e definir quais os caminhos e modos operativos serão os pilares de sustentação de nossas práticas. A autora convoca os leitores à compreensão de que a configuração dos modos de se fazer, implica, define e expõe o que se está fazendo, inter-relação em mutualidade, enredada em movimentos de fricção experimentada. Desse modo o gesto-ação desta tese acredita que as lacunas expostas, são lugares potenciais para que outros entrelaçamentos aconteçam.

Vislumbramos caminhos futuros para esta pesquisa, como o reconhecimento de outros elementos das obras das artistas referenciadas nesta tese, de modo a amplificar e ratificar as peculiaridades de cada constelação. Vislumbramos também a possibilidade de intercambiar a lente de compreensão de corpos sudacas para outras criações artísticas de outros coletivos e corpos sudacas. Os poros deste texto estão dispostos, respirando, ávidos por estabelecer outros diversos espaços de criação, reflexão e pesquisa que possam materializar reflexões sobre artes cênicas que se perfazem mundos-feitos-nós e desejam, vorazmente, intervir no cotidiano constituindo espaços extraordinários.

² “Importa qué pensamientos piensa pensamientos, [...] qué conocimientos conocen conocimientos, [...] qué relaciones relacionan relaciones, [...] qué mundos mundializan mundos, [...] qué historias cuentan historias”. (2019, p. 65, tradução nossa).





REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES

As ilustrações desta tese são imagens do autor, resultado de um processo de criação desenvolvido, durante a pesquisa de doutorado por meio de diversas técnicas analógicas e digitais, como aquarela, giz pastel, spray, lápis de cor, guache, grafite, nanquim, bordado e desenho à mão livre, fotografia, projeção de vídeo, desenho com mesa digital e à caneta. Algumas ilustrações são criações originais, outras, releituras inspiradas e derivadas de obras de diversos artistas e materiais gráficos, como jornais, revistas e fotografias. Todas as fontes estão relacionadas abaixo. Ao longo de toda tese optamos por, em algumas páginas, não inserir legendas nas imagens, para que o leitor pudesse ter uma melhor fluidez de leitura e de contato direto com as composições elaboradas.

Figura 1 — Colagem digital *Corpos Sudacas*, 2022.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 2 — Poema visual *Palavratéria*, 2020.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 3 — Poema visual *Prelúdio*, 2021.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 4 — Desenho digital *América Revés*, 2022.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 5 — Desenho *Tornar-se constelação breu I*, 2022.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 6 — Colagem digital *Pela inversão da invasão*, 2021.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 7 — Colagem digital de *Intervenção Urbana*, 2021.
Fonte: Imagem do autor, a partir de registros fotográficos do coletivo *Viva JK* de intervenção urbana, projeção de imagens do autor na empena do edifício *JK*.

Figura 8 — Desenho *Aquele-eu-corpo-nós*, 2022.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 9 — Colagem digital *Tornar-se constelação breu II*, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de diário de bordo do autor digitalizado e montagem digital de desenho e aquarela do autor.

Figura 10 — Colagem digital *Imensidão de céu escuro*, 2022.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 11 — Bordado digitalizado *Trama-gosto*, 2020.
Fonte: Imagem do autor, a partir de bordado à mão livre digitalizado.

Figura 12 — Desenho *Corpo ao chão*, 2022.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 13 — Colagem digital *Los maricas violentados*, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de recortes de mídia impressa chilena, da década de 70. GÓMEZ L., J. Ante el juez los 12 maracos detenidos. In: *Puro Chile*, vol. 39. Santiago: Impr. Horizonte, 1971. p. 01 e 13. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-551149.html>. Acesso em: 22 de jan. de 2023. GÓMEZ L., J. Crimen homofóbico en Carmen 664. In: *Puro Chile*, vol. 39. Santiago: Impr. Horizonte, 1971. p. 12 e 13. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-551148.html>. Acesso em: 22 de jan. de 2023. GÓMEZ L., J. Detective mató a la loca de hot pants. In: *Puro Chile*, vol. 39. Santiago: Impr. Horizonte, 1971. p. 11. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-551150.html>. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

Figura 14 — Colagem digital *Há cadáveres! I*, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de ERRÁZURIZ, Paz. Santiago Gastón Padilla. In: ERRÁZURIZ, Paz; DONOSO, Claudia. *La Manzana de Adan*. Santiago: Zona editorial, 1990, p. 87.

Figura 15 — Colagem digital *Há cadáveres! II*, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de UGARTE, Marco Ugarte. Operativo Militar Comuna de San Miguel - Santiago, Maio/1986. MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. *Fragmentos/Memorias/Imágenes: a 40 años del golpe*. Santiago: Museo de la Memoria y los derechos humanos, 2013, p. 42. Disponível em: <https://web.museodelamemoria.cl/publicaciones/fragmentos-memorias-imagenes-a-40-anos-del-golpe/>. Acesso em: 19 de jan. de 2023. [Catálogo].

Figura 16 — Colagem digital *Memória é fogo! I*, 2022.
Fonte: Imagem do autor. Fotografia de arquivo pessoal. Créditos para Rafael De La Savia, 2020.

Figura 17 — Colagem digital *Oração pelos indigentes*, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de fotografia de arquivo pessoal. Créditos para Rafael De La Savia, 2020. Frame do vídeo *Él barco ebrio* (1994). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=taOYNjdQBZk>. Acesso em: 19 de jan. de 2023.

Figura 18 — Colagem digital *Homossexuais, um projeto. Homossexuais por mudança*, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de recortes de mídia impressa chilena, década de 70/80 e 90. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/que-no-muera-el-sexo-bajo-los-puentes/>; <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83103.html>. Acesso em: 19 de jan. de 2023.

Figura 19 — Colagem digital *O presidente ri de que?*, 2019.
Fonte: Imagem do autor, a partir de recortes de mídia impressa chilena, década de 70/80 e 90. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-de-que-se-rie-presidente/>. Acesso em: 19 de jan. de 2023.

Figura 20 — Colagem digital *As duas éguas*, 2022.

Fonte: Imagem do autor, a partir de MARINELLO, Pedro. 1988. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-a-media-asta/>. Acesso em: 16 de nov. de 2022.

Figura 21 — Colagem digital Trajetória atrás I, 2022.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 22 — Colagem digital Trajetória atrás II, 2022.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 23 — Colagem digital A mídia sobre As Éguas na irrupção em eventos da esquerda democrática, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de recortes de mídia impressa chilena, década de 70/80 e 90. Disponíveis em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/que-no-muera-el-sexo-bajo-los-puentes/>; <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-de-que-se-rie-presidente/>. Acesso em: 19 de jan. de 2023.

Figura 24 — Colagem digital *Hija de Perra, presente!*, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de GUTIÉRREZ, Caleb. Disponível em: <https://queerlombos.org/2020/07/13/a-caldeira-de-hija-de-perra/>. Acesso em: 19 de jan. de 2023.

Figura 25 — Colagem digital Exibição marica na Praça de Armas em 1973, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de CLARIN. Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron “los maracos” en la Plaza de Armas. In: *Clarín*, ano 19, número 6777. Santiago: 1972. p. 24. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-551162.html>. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

Figura 26 — Colagem digital Coisas de criança, 2020.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 27 — Colagem digital O beijo, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de VIVADO, Mario. In: D21 PROYECTOS DE ARTE, Exposição *Lo que sida se llevó*. Buenos Aires: D21 Proyectos de Arte, 2011, p. 05 e 08. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/catalogo-de-exposicion-lo-que-el-sida-se-llevo-yeguas-del-apocalipsis/>; https://issuu.com/departamento21/docs/cat_logo-mario-vivado. Acesso em: 19 de jan. de 2023. [Catálogo].

Figura 28 — Colagem digital Fúria *Marica*, 2021.
Fonte: Imagem do autor, a partir de ORREGO, Diego Leiva. In: PEREIRA, Iván Ojeda. *Postales del estallido social chileno* — entre la vivencia y la memoria. Santiago: Universidad de Chile, 2020, pg. 52. Disponível em: <https://facso.uchile.cl/publicaciones/169215/postales-del-estallido-social-chileno>. Acesso em: 17 de nov. de 2020.

Figura 29 — Aquarela Fúria *Marica*, 2022.
Fonte: Imagem do autor.

Figura 30 — Fotografia Refundação da Universidade do Chile I, 1989.
Fonte: Imagem do autor, a partir de BERENGUER, Carlos e NILO, Ulisses. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 31 — Fotografia Refundação da Universidade do Chile II, 1989.
Fonte: Imagem do autor, a partir de BERENGUER, Carlos e NILO, Ulisses. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 32 — Colagem digital Esse cavalo é éguas, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de MASSIELLO, Francine. *The art of transition*. Durham: Duke University, 2001, pg. 01. Disponível em: https://issuu.com/departamento21/docs/dossier_histo_rico_yeguas. Acesso dia 17 de jan. de 2019. BERENGUER, Carlos e NILO, Ulisses. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 33 — Colagem digital GolDiva I, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de recortes de mídia impressa chilena sobre as éguas. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/category/prensa/>; <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-search.php?keywords=yeguas%20del%20apocalipsis&start=0&searchmode=and>. Acesso em: 17 de jan. de 2019. BERENGUER, Carlos e NILO, Ulisses. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 34 — Desenho digital GolDiva II, 2021.
Fonte: Imagem do autor, a partir de EYZAGUIRRE, Jaime. *Ventura de Pedro Valdivia*. Santiago: Editorial Ercilla, 1942. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8221.html>. Acesso em: 17 de jan. de 2019. HERRERA, Antonio de. *Historia general de los hechos de los Castellanos en las islas i tierra firme del mar océano*. Madrid: Oficina Real de Nicolás Rodríguez Franco, 1730. Disponível em: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98363.html>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 35 — Colagem digital Refundação da Universidade do Chile, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de BERENGUER, Carlos e NILO, Ulisses. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/>. Acesso em: 17 de jan. de 2019. DIARIO LA NACION. Desnudo sobre una yegua. In: *Diario La Nación*, 16 de octubre de 1994. Santiago: 1994, p. 12 e 13. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/la-nacion-16-de-octubre-de-1994-paginas-12-y-13/>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 36 — Colagem digital Ações de Arte com escândalo, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de DIARIO LA SEGUNDA. Acciones de arte con escándalo. In: *Diario La Segunda*, 07 de diciembre de 1989. Santiago: 1989, p. 42 e 43. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/la-segunda-07-de-diciembre-de-1989-paginas-42-y-43/>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 37 — Colagem digital Memória é fogo! II, 2021.
Fonte: Imagem do autor. Fotografia de arquivo pessoal. Créditos para Rafael De La Savia, 2020.

Figura 38 — Colagem digital Destituir, 2022.
Fonte: Imagem do autor, a partir de TORREALBA, Isidora. In: PEREIRA, Iván Ojeda. *Postales del estallido social chileno* — entre la vivencia y la memoria. Santiago: Universidad de Chile, 2020. Disponível em: <https://facso.uchile.cl/publicaciones/169215/postales-del-estallido>

-social-chileno. Acesso em: 17 de nov. de 2020.

Figura 39 — Fotografia *Ay, Sudamérica!*, 1985.

Fonte: Imagem do autor, a partir de CADA. Disponível em <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/item/503-cada-ay-sudamerica.html>. Acesso em: 17 de nov. de 2020.

Figura 40 — Colagem digital *Las palomas*, 2022.

Fonte: Imagem do autor, a partir de MARINELLO, Pedro, 1990. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1990-instalamos-pajaritos-como-palomas-con-alambritos/>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 41 — Fotografia Antúrios, 2020.

Fonte: Imagem do autor

Figura 42 — Colagem digital sobre fotografia e desenhos Capucha de Bicha, 2021.

Fonte: Imagem do autor. Fotografia de arquivo pessoal. Créditos para Rafael De La Savia, 2020.

Figura 43 — Frames de vídeo Os assassinos têm casa, 2021.

Fonte: Imagem do autor a partir de frames do vídeo Os assassinos têm casa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ymORqh0M9jM&t=22s>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 44 — Desenho Esse cavalo é égua!, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 45 — Poesia concreta CorposHistória, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 46 — Poesia concreta Sendo Processos, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 47 — Colagem digital Aos que vão se tornando, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 48 — Colagem digital Revistas Censuradas, 2022.

Fonte: Imagem do autor, a partir de recortes das censura às revistas chilenas *Cauce*, *Apsi* e *Analisis*. Disponíveis em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-773.html#documentos>. Acesso em: 17 de dez. de 2021.

Figura 49 — Estêncil Onde estão?, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 50 — Colagem digital A conquista de América, 2022.

Fonte: Imagem do autor, a partir de ERRÁZURIZ, Paz. 1989. Disponíveis em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>. Acesso em: 17 de dez. de 2021. REVISTA APSI. El ritual de las yeguas. In: *Revista Apsi*, 16 de outubro de 1989. Santiago: 1989, p. 06. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/revista-apsi-16-de-oktubre-de-1989-pagina-6/>. Acesso em: 17 de mai. de 2020.

Figura 51 — Colagem digital América que *marica* queremos? *I e II*, 2023.

Fonte: Imagem do autor, a partir de Mapa. Disponível em: <https://i.pinimg.com/564x/d9/33/32/d933323026ca0a943d72aab6f47e5677.jpg>. Acesso em: 17 de mai. de 2022. MARINELLO, Pedro. 1990. Pedro Marinello, 1990. Disponível em: encurtador.com.br/fyNO1. Acesso em: 17 de mai. de 2022.

Figura 52 — Colagem digital Intervenção *Viuda*, CADA, 1985.

Fonte: Imagem do autor, a partir de CADA. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&compuesta=6837>. Acesso em: 17 de mai. de 2022.

Figura 53 — Colagem digital *Las dos Fridas*, 2022.

Fonte: Imagem do autor, a partir de MARINELLO, Pedro. 1990. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-las-dos-fridas/>. Acesso em: 17 de mai. de 2022.

Figura 54 — Serigrafia Continente Des-fronteirado, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 55 — Colagem digital Olho que pega américa, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 56 — Fotografia Lemebel e sua maquiagem de foice, 1986.

Fonte: Imagem do autor a partir de MARINELLO, Pedro. 1986. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83117.html>. Acesso em: 17 de mai. de 2022.

Figura 57 — Fotografia O grupo dos chilenos degenerados, 1927.

Fonte: Imagem do autor a partir de SUCESO. Un grupo de degenerados sorprendidos en Valparaíso. In: *Suceso*, n. 1284, v. 32, 1927 de outubro de 1989. Santiago: 1989, p. 06. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-551128.html>. Acesso em: 17 de mai. de 2020.

Figura 58 — Colagem digital Eu-égua, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de registro do espetáculo *Efêmero*. PAULA, Marlon de. 2022.

Figura 59 — Colagem digital Mãos que desejam, 2020.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 60 — Colagem digital sobre desenho Pássaro dos sonhos, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 61 — Colagem digital sobre desenho Olho que tudo vê, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de desenho disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDWo40wqc7b/>. Acesso em: 22 de out. de 2021.

Figura 62 — Poesia concreta Corpossonho, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 63 — Colagem digital sobre desenho Comunidade de pássaros dos sonhos I, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 64 — Roteiro manuscrito de duas ações realizadas no Concerto Misto I (data não definida).

Fonte: Imagem do autor a partir de a partir de manuscrito de MACHADO, Estevão. Data não definida — aprox. 1977 -1980.

Figura 65 — Roteiro manuscrito de duas ações realizadas no Concerto Misto II (data não definida).

Fonte: Imagem do autor a partir de a partir de manuscrito de MACHADO, Estevão. Data não definida — aprox. 1977 -1980.

Figura 66 — Colagem digital A boa experiência da Oficina Multimédia (data não definida).

Fonte: Imagem do autor a partir de recortes de mídia impressa de Belo Horizonte. Arquivo pessoal de Estevão Machado. Data não definida — aprox. 1980.

Figura 67 — Poesia concreta Uma a ave, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 68 — Foto ação Palestra Sobre a Menstruação das Baleias de Estevão Machado — MAAV (data não definida).

Fonte: Imagem do autor a partir de foto de MACHADO, Estevão. Data não definida — aprox. 1980.

Figura 69 — Poesia concreta Serestar fronteira, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 70 — Foto Teatro Heloísa Guimarães — FEA (data não definida).

Fonte: Imagem do autor a partir de foto disponível em: encurtador.com.br/aD468 . Acesso em: 17 de mai. de 2022. Data não definida — aprox. 1980.

Figura 71 — Colagem digital Imagine!, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de foto disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-10-10/john-lennon-e-yoko-ono-uma-parceria-criativa-e-amorosa.html>. Acesso em: 22 de out. de 2021.

Figura 72 — Colagem digital sobre desenho — Comunidade de pássaros dos sonhos II, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 73 — Poesia concreta e desenho Arriscar I, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 74 — Poesia desenho Arriscar II, 2022.

Fonte: Imagem do autor,

Figura 75 — Colagem digital Arriscar III, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 76 — Frame de vídeo A classe morta, 2004.

Fonte: Imagem do autor a partir de frame de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w9x3pZIHtIg>; <https://www.youtube.com/watch?v=o5Ti3NX6oB0&t=4s>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

em: 17 de jan. de 2019.

Figura 77 — Fotografia Como como somos, 2013.

Fonte: Imagem do autor a partir de LIMA, Netun. Foto de arquivo.

Figura 78 — Colagem digital As cartas perfumadas de amor, 2009.

Fonte: Imagem do autor a partir de frame de vídeo *As cartas perfumadas de amor*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8lph_ch2Fsk&t=84s. Acesso em: 23 de jun. de 2020.

Foto: Lúcio Honorato.

Figura 79 — Frame de vídeo As feras do GOM, 2007.

Fonte: Imagem do autor a partir de frame de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=auv22C91PAI&t=57s>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 80 — Frame de vídeo À noite sonhamos, 2012.

Fonte: Imagem do autor a partir de frame de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dRjbgubcX9I&t=38s>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 81 — Colagem Digital Programa do Primeiro espetáculo do GOM, 1980.

Fonte: Imagem do autor a partir de programa do espetáculo Sinfonia em Re-Fazer. Material cedido por MACHADO, Estevão. 1980.

Figura 82 — Desenho Caramujo I, 2011.

Fonte: Imagem do autor a partir de desenho de Diário de Bordo. Arquivo pessoal.

Figura 83 — Desenho Caramujo II, 2011.

Fonte: Imagem do autor a partir de desenho de Diário de Bordo. Arquivo pessoal.

Figura 84 — Desenho Caramujo III, 2011.

Fonte: Imagem do autor a partir de desenho de Diário de Bordo. Arquivo pessoal.

Figura 85 — Desenho Caramujo IV, 2011.

Fonte: Imagem do autor a partir de desenho de Diário de Bordo. Arquivo pessoal.

Figura 86 — Desenho Formações corpo e objeto. Caramujo e casa, 2011.

Fonte: Imagem do autor a partir de desenho de Diário de Bordo. Arquivo pessoal.

Figura 87 — Desenho Caramujo V, 2011.

Fonte: Imagem do autor a partir de desenho de Diário de Bordo. Arquivo pessoal.

Figura 88 — Desenho Caramujo VI, 2011.

Fonte: Imagem do autor a partir de desenho de Diário de Bordo. Arquivo pessoal.

Figura 89 — Litografia *O touro* de Picasso, 1945.

Fonte: Imagem do autor a partir de litografia PICASSO. *O touro*, 1945. Disponível em: <https://arteref.com/arte/as-etapas-de-el-toro-de-picasso-do-academico-ao-abstrato/>. Acesso em: 17 de jan. de 2022.

Figura 90 — Fotografia Espetáculo Zaac e Zenoel, 1997.

Fonte: Imagem do autor a partir de MUNIZ, Guto. 1997. Disponível em: <https://oficcinamulti-media.com.br/v2/espeticulos/zaac-e-zenoel/>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

Figura 91 — Fotografia Ione e eu, 2011.

Fonte: Imagem do autor. Fotografia de arquivo pessoal. Créditos de Lúcio Honorato, 2011.

Figura 92 — Colagem digital sobre desenho Caramujo dos sonhos, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 93 — Fotografia Efêmero, 2017.

Fonte: Imagem do autor. Fotografia de arquivo pessoal. Créditos para Felipe Chemicatti, 2016.

Figura 94 — Desenho Pássaro Um, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 95 — Colagem digital A concha, 2020.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 96 — Fotografia Parede Expositiva espetáculo *Sin Título*, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 97 — Colagem digital Andarilha, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de foto de MELQUIADES, Fidel, 2002. Material cedido pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

Figura 98 — Colagem digital A lista de 2015, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 99 — Colagem digital Curandeira, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de foto de MELQUIADES, Fidel, 2002. Material cedido pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

Figura 100 — Colagem digital Feito no Peru, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de fotografia de arquivo pessoal. Diário de Bordo digitalizado. Foto de MUNIZ, Guto, 2008.

Figura 101 — Colagem digital *Rosa Cuchillo I*, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de foto de MELQUIADES, Fidel, 2002. Material cedido pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

Figura 102 — Colagem digital Estou recordando Estou pensando, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de bordados à mão livre de mesma autoria. Material cedido pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

Figura 103 — Colagem digital *Enamorada*, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de foto de MELQUIADES, Fidel, 2002. Material cedido pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

Figura 104 — Colagem digital *Rosa Cuchillo II*, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de foto de MELQUIADES, Fidel, 2002. Material cedido pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

Figura 105 — Colagem digital Terra, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de foto de MELQUIADES, Fidel, 2002. Material cedido pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

Figura 106 — Colagem digital *Rosa Cuchillo III*, 2022.

Fonte: Imagem do autor. Material cedido pelo Grupo Cultural Yuyachkani. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/grupoyuyachkani/photos>. Acesso em: 20 de jan. de 2021.

Figura 107 — Imagem do Prezi da desmontagem de Rosa Cuchillo, 2022.

Fonte: Imagem cedida pela atriz Ana Correa.

Figura 108 — Colagem digital Diário de Bordo – Registro espetáculo, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 109 — Colagem digital *Rosa Cuchillo Ecum*, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de foto de LIMA, Netun, 2011. Disponível em: <https://ecum.files.wordpress.com/2011/04/espeticulo-rosa-cuchillo-peru.jpg>. Acesso em: 20 de jan. de 2021. Agenda do autor digitalizada.

Figura 110 — Colagem digital Corpomundo, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de foto de MELQUIADES, Fidel, 2002. Material cedido pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

Figura 111 — História em quadrinhos Discurso de *Promoción*, 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir de cena do espetáculo Discurso de Promoción, 2017. Texto cedido pela atriz Ana Correa. Tradução nossa.

Figura 112 — Aquarela *Rosa Cuchillo*, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 113 — Desenho digital Plantas e Palo Santo, 2022.

Fonte: Imagem do autor.

Figura 114 — Colagem digital É tudo nosso, é tudo nosso 2022.

Fonte: Imagem do autor a partir da fotografia *The Versatile Jean Cocteau*, 1949, de Philippe Halsman, do mapa *Terra Brasilis*, 1519, de Lopo Homem e do desenho *Chef Camacan Mongoye*, 1835, de Jean-Baptiste Debret.

ENTREVISTAS REALIZADAS

MACHADO, Estevão. *Entrevista realizada com Estevão Machado*. Zoom. 26 de jan. de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/bdbD3CnYOU8>. Acesso em: 22 de out. de 2022

MEDEIROS, Ione de. *Entrevista realizada com Ione de Medeiros*. Zoom. 1 de fev. de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/bdbD3CnYOU8>. Acesso em: 2 de nov. de 2022

SANTOS, Paulo. *Entrevista realizada com Paulo Santos*. Zoo. 9 de jan. de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/iez6XsHtmOY>. Acesso em: 22 de jan. de 2022.

REFERÊNCIAS DE VÍDEOS

CORREA, Ana. *50 años del Grupo Yuyachkani*. Peru, 2021. Disponível em: <https://fb.watch/hPPn6bQxlv/>. Acesso em: 22 de nov. de 2022.

_____. *50 años del Grupo Yuyachkani*. Peru, 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/CHAUPIMAYO/videos/931943174073721/>. Acesso em: 30 de dez. de 2022.

_____. *Conferencia escénica: Rosa Cuchillo*. Peru, 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/live/?ref=search&v=574847303625846>. Acesso em: 30 de dez. de 2022.

_____. *Conferencia virtual: el me hace danzar a mi*, 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/live/?ref=search&v=574847303625846>. Acesso em: 30 de dez. de 2022.

_____. *Escuela de espectadores: desmontando la obra Rosa cuchillo*. Argentina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-X-eD2oGNbI&t=315s>. Acesso em: 24 de nov. de 2022.

_____. *Interview with Ana Correa (Grupo Cultural Yuyachkani)*. Nova Iorque, 2002. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/95x69pcm>. Acesso em: 22 de nov. de 2022.

_____. *Rosa Cuchillo*. Chiapas, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4dbP8pkbfgI&t=1020s>. Acesso em: 30 de dez. de 2022.

_____. *Rosa Cuchillo*. Rhode Island, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc&t=5s>. Acesso em: 30 de dez. de 2022.

_____. *Rosa Cuchillo*. San Marcos, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rmzEUvbt34g>. Acesso em: 30 de dez. de 2022.

_____. *Voz e corpos próprios*. Peru, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DDLXKdG1CNY>. Acesso em: 30 de dez. de 2022.

_____. *webkintal_SEIS | Corpas, política e arte – trajetórias sudacas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=shC1EARR7QE>. Acesso em: 24 de nov. de 2022.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociologia da Imagem. Uma visão a partir da História Andina*. Colômbia, 2009. Disponível em: <https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/enc09-keynote-lectures/item/275-09-silvia-rivera-cusicanqui>. Acesso em: 30 de dez. de 2022.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Alma Viva*. Peru, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRfyq1GvhfE>. Acesso em: 30 de dez. de 2022.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *O ônibus da fuga*. Peru, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z2kqwnBFeso&t=110s>. Acesso em: 30 de dez. de 2022.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *El teatro por dentro: Rosa Cuchillo el desmontaje*, 2020. Disponível em: encurtador.com.br/cewSV. Acesso em: 30 de dez. de 2021.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *El teatro por dentro: Rosa Cuchillo el desmontaje*, 2020. Disponível em: encurtador.com.br/cewSV. Acesso em: 30 de dez. de 2021.

GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA. *A classe morta*, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w9x3pZIHtIlg>; <https://www.youtube.com/watch?v=o5Ti3NX6oB0&t=4s>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA. *À noite sonhamos*, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dRjbgubcX9I&t=38s>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA. *As feras do GOM*, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=auv22C91PAI&t=57s>. Acesso em: 17 de jan. de 2019.

GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA. *Cartas perfumadas de amor*, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8lph_ch2Fsk&t=84s. Acesso em: 23 de jun. de 2020.

GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA. *Como como somos*, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mHqYperSdqk>. Acesso em: 3 de nov. de 2020.

LEAL, Dodi. *Representatividade Trans nas Artes I: o trans fake no Brasil*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Njc38PA8EVo. Acesso em: 3 de nov. de 2020.

MEDEIROS, Ione. *Conferência no 50º Festival de Inverno da UFMG*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UVvbeffH_SE. Acesso em: 10 de out. de 2022.

_____. *Programa Ribalta – Diretores*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Es5ryi8TDQ&t=2s>. Acesso em: 10 de out. de 2022.

_____. *Webkintal_CINCO | TeatroS para além do Teatro – extrapolando normatividades*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L-BIZvX0cPE>. Acesso em: 10 de out. de 2022.

OBRAS CÊNICAS E ESPETÁCULOS

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *El Teatro es un Sueño*, Lima/Peru, 2022; *Quiero creer que estoy volviendo*, Lima/Peru, 2021; *Discurso de promoción*, Lima/Peru, 2017; *Pedro Huilca ¿Por qué matar a un obrero en el Perú?*, Lima/Peru, 2017; *Cartas de Chimbote*, Lima/Peru, 2015; *Confesiones*, Lima/Peru, 2013; *Con-cierto olvido*, Lima/Peru, 2010; *El último ensayo*, Lima/Peru, 2008; *Sin título, técnica mixta*, Lima/Peru, 2004; *Rosa Cuchillo*, Lima/Peru, 2002; *Hecho en el Perú*, Lima/Peru, 2001; *O ónibus da fuga*, Lima/Peru, 2001; *Santiago*, Lima/Peru, 2000; *Antígona*, Lima/Peru, 2000; *Adiós Ayacucho*, Lima/Peru, 1990; *No me toquen ese valse*, Lima/Peru, 1990; *Los músicos ambulantes*, Lima/Peru, 1983. Dirección: Miguel Rubio Zapata. Disponível em: <https://yuyachkani.org/repertorio/>. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA. *Biografia ou Jogo do Poder*, Belo Horizonte/Brasil, 1983; *K*, Belo Horizonte/Brasil, 1984; *Domingo de Sol*, Belo Horizonte/Brasil, 1985; *Decifra-me que eu te devoro*, Belo Horizonte/Brasil, 1985; *Quantum*, Belo Horizonte/Brasil, 1987; *Sétima Lua*, Belo Horizonte/Brasil, 1988; *Navio-noiva e gaivotas*, Belo Horizonte/Brasil, 1989; *Epifanias*, Belo Horizonte/Brasil, 1990; *Alicinações*, Belo Horizonte/Brasil, 1991; *Bom dia, Missislifi*, Belo Horizonte/Brasil, 1993; *Happy Hour*, Belo Horizonte/Brasil, 1994; *BaBACH-dalghara*, Belo Horizonte/Brasil, 1995; *A rose is a rose is a roses*, Belo Horizonte/Brasil, 1997; *Zaac e Zenoel*, Belo Horizonte/Brasil, 1998; *In-Digestão*, Belo Horizonte/Brasil, 2000; *A casa de Bernarda Alba*, Belo Horizonte/Brasil, 2001; *A acusação*, Belo Horizonte/Brasil, 2005; *Bê-a-Bá BRASIL: Memória, Sonho e Fantasia*, Belo Horizonte/Brasil, 2007; *As últimas flores do jardim das cerejeiras*, Belo Horizonte/Brasil, 2010; *Play it again*, Belo Horizonte/Brasil, 2012; *Aldebaran*, Belo Horizonte/Brasil, 2013; *Macquinária 21*, 2016; *Boca de Ouro*, Belo Horizonte/Brasil, 2018. Dirección: Ione de Medeiros. Disponível em: <https://oficcinamultimedia.com.br/v2/espetaculos/>. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

YEGUAS DEL APOCALIPSIS. *Coronación de espinas*, Santiago/Chile, 1988; *Bajo el puente*, Santiago/Chile, 1988; *Media asta*, Santiago/Chile, 1988; *Refundación de la universidad de Chile*, Santiago/Chile, 1988; *Tiannamen*, Santiago/Chile, 1989; *Que no muera el sexo bajo los puentes*, Santiago/Chile, 1989; *De que se ríe presidente*, Santiago/Chile, 1989; *La conquista de américa*, Santiago/Chile, 1988; *Estrellada San Camilo*, Santiago/Chile, 1989; *Lo que el sida se llevó*, Santiago/Chile, 1989; *Cuerpos contingentes*, Santiago/Chile, 1989; *Instalamos pajaritos como palomas con alambritos*, Santiago/Chile, 1990; *Estrellada*, Santiago/Chile, 1990; *De la nostalgia*, Santiago/Chile, 1991; *Homenaje a Sebastián Acevedo*, Santiago/Chile, 1991; *Tu dolor dice: minado*, Santiago/Chile, 1993; *Cadáveres*, Santiago/Chile, 1996; *Ejercicio de memoria*, Santiago/Chile, 1997. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/category/acciones/>. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

34ª BIENAL DE SÃO PAULO (Brasil). *Faz escuro mas eu canto*. São Paulo, 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7328>. Acesso em: 20 de dez. de 2022. [Catálogo].

ACOSTA, Alberto. *O “Bem Viver”*. Uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia Literária; Ed. Elefante, 2016.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGÜERO, Felipe. Los civiles (la derecha) en la represión. In: DÉLANO, Manuel; VERA, Richard; AGUILERA, Silvia (dirección y edición). *Represión en dictadura: el papel de los civiles*. Santiago de Chile: LOM, 2005. p. 31.

AKOTIRENE, Carla. *O que é Interseccionalidade?* São Paulo: Editora Letramento, 2018.

ALLENDE, Salvador. *Mensaje presidencial leído desde los balcones del Palacio de La Moneda*. Santiago, Chile, 21 de mayo de 1973. Disponível em http://www.salvador-allende.cl/Discursos/1973/21_mayo_1973.pdf. Acesso em: 10 de mar. de 2022.

_____. Último Discurso. 2016. Disponível em: <https://www.textos.info/salvador-allende/ultimo-discurso/descargar-pdf>. Acesso em: 18 de out. de 2020.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos do estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1970.

ÁLVAREZ, Juliana Sandoval. *Sospechas maricas de la cueca democrática - arte, memoria y futuro en “Las Yeguas del Apocalipsis” (1988-1993)*. Dissertação de Mestrado. Colômbia: Universidade dos Andes, 2017. Disponível em <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/34345>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

ÁLVAREZ, Juliana Sandoval. *Sospechas maricas de la cueca democrática - arte, memoria y futuro en “Las Yeguas del Apocalipsis” (1988-1993)*. *Estudios de filosofía*, n. 58, p. 9-39, 2018. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a02>. Acesso dia 20 de jan. de 2022.

ALVES, C. E. R. *Nome sui generis: o nome (social) como dispositivo de identificação de gênero*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017.

AMARU, Jym Qhapaq. *Cosmovisión andina: Inka PachaQaway*. Lima: Pachayachachi, 2012.

ARBOLEDA, Paola. ¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador In: Lemebel, Perlongher y Arenas. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*. Ecuador, Quito, N° 39, 2010.

ARGUEDAS, José María. *Canto Quechua*. Lima: Dentro Ediciones, 2021.

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota*. La acción pos dictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAÉRE, Felipe de; ZANELLO, Valeska; ROMERO, Ana Carollina. Xingamentos entre homossexuais: transgressão da heteronormatividade ou replicação dos valores de gênero, *Revista Bioética*, Brasília, n. 23, v. 3, p. 623-33, set. – dez. 2015.

BALDERSTON, Daniel. *El Deseo, Enorme Cicatriz Luminosa. Ensayos Sobre Homosexualidades Latinoamericanas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2004.

_____. *Baladas de la loca alegría: Literatura queer en Colombia. Lecciones Doctorales*. Medellín: Doctorado en Literatura, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, 2007.

_____; GUY, Donna (comp). *Sexo y Sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

_____; QUIROGA, José. *Sexualidades en disputa: Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005.

BARCELLOS, José Carlos. *Entre o passado e o futuro: configurações do homoerotismo masculino em narrativas dos anos 1950*. Matruga, no. 17. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

_____. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

_____. *Homoerotismo e abjeção em O lugar sem limites de José Donoso. Literatura Ey lingüística*. Santiago, no. 18, 2007. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100007&script=sci_arttext. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

BARROS, César A. Desaparición, danza, insistencia: variaciones de la cueca sola. In: *Tradução, Remixação e Disseminação*. Série Trans-In-corporados. Rio de Janeiro, vol. 2, 2017.

BASBAUM, R. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

BASCHET, JÉROME. *Adeus ao capitalismo*. Autonomia, sociedade do bem viver e multiplicidade dos mundos. São Paulo: Autonomia Literária e Glac Edições, 2021.

BAUTISTA S., Rafael. *La descolonización de la política: introducción a una política comunitaria*. La paz: Plural Editores, 2014.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro, Garamond, 2006.

BERENGUER, Carmen. Entrevista a DIMTER, Hugo. José Luis Federici, la primera gran derrota del régimen. *El mostrador*, 28 de agosto de 2017. Santiago, Chile. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/08/28/jose-luis-federici-la-primera-gran-derrota-del-regimen/>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

BERENGUER, J.; ALDUNATE, C.; CASTRO, V. Orientación Orográfica de las chullpas. In: *Likan, la importancia de los cerros en la fase Toconce*. Simposio Culturas Atacameñas: 175-220, U. Del Norte, Antofagasta, 1984.

BERENGUER, J.; MARTÍNEZ, J.L. El río Loa. El arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago – Chile, p. 79-99, 1986.

BERRUETA, Gonzalo. *Discurso público de organizaciones homosexuales en Chile: construcción identitaria y proceso de expresión*. Memoria para optar al doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 2012.

BIANCHI, Soledad. *Lemebel*. Santiago de Chile: Montacerdos, 2018.

_____. Lemebel de reajo. *Revista Casa de las Américas*, La Habana (Cuba), n. 295, abr. – jun. 2019.

BLANCO, Fernando A.; POBLRETE, Juan. *Desdén al infortunio: Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2010.

BONILLA, María Fernanda Sarmiento. *Experiencias de las Teatralidades de(s) coloniales: formación, Creación y política en las calles e Abya Yala*. Colombia: Ediorial Politécnico Grancolombino, 2021.

BORGES, Luis Jorge. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BRESCIA, Maura. Las Yeguas del Apocalipsis en una acción de arte. *La Época*, 1989. Disponible em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83070.html>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

_____. “Una corona de espinas y un cristal roto para el poeta Raúl Zurita”. *La Época*, 1988. Disponible em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-555017.html>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

BRUNNER, José Joaquín. Chile: entre la cultura autoritaria y la cultura democrática. In: ZEMELMAN, Hugo. *Cultura y política en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI – Universidad de las Naciones Unidas, p. 85-98, 1990.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Corpos que Importam: Os limites discursivos do “sexo”*. Tradução: Veronica Daminelli, Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 edições, novembro 2019.

_____. *El Género en Disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Ciudad de México: Paidós, 1990.

_____. *Lenguaje, poder y identidad*. Madrid: Síntesis, 1997.

_____. *Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. In *Cadernos de leitura*, n. 78, 2018. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

_____. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 e 2010.

_____. *Undoing gender*. New York e London: Routledge, 2004.

_____. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos aires: Paidós, 2006.

CABRERA, Mario Federico. Las Yeguas del Apocalipsis: aportes de la Historia de las Ideas para una lectura de La refundación de la Universidad de Chile (1988). *Algarrobo-MEL*, v. 04, n. 04, 2015. Disponível em: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/mel/issue/view/56>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

CÁCERES, Marcelo Valenzuela. Sodomía en el derecho penal chileno del séc. XX. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos XLII [Sección historia del derecho chileno]*, Valparaíso, Chile, p. 635-657, 2020.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Trad. Rogério Dubrat revista por Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____. *Musicage — Artes visuais*. John Cage em conversações com Joan Retallack. Trad. Daniel Camparo Avila. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2021.

_____. *Musicage — Palavras*. John Cage em conversações com Joan Retallack. Trad. Daniel Camparo Avila. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2015.

_____. *Silêncio Conferências e escritos de John Cage*. Coord. Mariano Marovatto. Trad. Beatriz Bastos, Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CALDERÓN, Andrea Soto. Introdução. In: RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens*. Conversações com Andrea Soto Calderón. Belo Horizonte: Chão de Feira, p. 13-42, 2021.

CANNABRAVA FILHO, Paulo. Anatomia de um golpe I: a história do 11 de setembro no Chile. *Revista eletrônica Diálogos do Sul*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/america-latina/60459/anatomia-de-um-golpe-i-a-historia-do-11-de-setembro-no-chile-por-paulo-cannabrava-filho>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

CAPARRÓS, Martín. Soy sudaca. *The New York Times*, Nova Iorque, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/es/2019/02/04/espanol/opinion/martin-caparros-sudaca.html>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

CANTO NOVOA, Nadinne, *Cultura y Hegemonía. Notas sobre la construcción del Hombre Nuevo en la Unidad Popular*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Arte, Departamento de Teoría del Arte de la Universidad

de Chile, Santiago de Chile, 2010.

CARRARA, Sérgio; SIMÕES, Júlio Assis. “Sexualidade, Cultura e Política: a trajetória da categoria homossexual na antropologia brasileira” In: *Cadernos Pagu*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, v.28, p. 65-99, 2007.

CARRARA, Sérgio; GREGORI, Maria Filomena; PISCITELLI, Adriana;. (org.) *Sexualidade e Saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

CARREÑO, Rubí. *Avenida Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

CARVAJAL, Fernanda. *Arte y disidencia sexual durante la transición democrática en Chile: Las Yeguas del Apocalipsis y la noción de travestismo como categoría de inscripción*, 2013. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/242292660/Carvajal-Arte-y-disidencia-sexual-durante-la-transicion-democratica-en-Chile-pdf>. Acesso em: 20 de mar. de 2022.

_____. “Nos montamos y se detuvo el tiempo”. Temporalidad y política en las Yeguas del Apocalipsis. *Re-visiones*, n. 11, 2021. Disponível em: <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/455/827>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

_____. *Prácticas artísticas de disidencia sexual y perturbaciones sobre los signos de la izquierda política*. In VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Argentina, 2013.

_____. *Yeguas*. 2011. Disponível em: <https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/05/yeguas-concurso-de-ensayos-f-carvajal.pdf>. Acesso em: 22 de nov. de 2020.

_____. *Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento*. Carta, Primavera-Verano, 2012.

CARVAJAL, Fernanda, LONGONI, Ana e VINDEL, Jaime. Overgoze – Desnudar la opresión in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina - Proyecto Expositivo*. Madrid: MNCARS, 2012.

CASAS, Francisco. “El gran problema es que las maricas siempre han sido despolitizadas. Entrevista a Diego Rojas, 2019. Disponível em: <https://www.infobae.com/america/cultura/2019/10/15/francisco-casas-yegua-del-apocalipsis-el-gran-problema-es-que-las-maricas-siempre-han-sido-despolitizadas/>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

_____. *Filtraciones II*. Chile, Santiago, 2009. Entrevista concedida a Federico Galende. In: *Filtraciones II: conversaciones sobre arte en Chile (de los 80 a los 90)*. Chile: Editorial Arcis, 2009.

_____. Francisco Casas y la mejor performance que se ha hecho en la historia de Chile. Entrevista concedida a Angela Barraza. *Fisuras*, 2013. Disponível em: <http://angelabarrazarisso.blogspot.com.co/2013/01/entrevistafranciscocasas.html>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

_____. La insoportable levedad de los (las) disidentes sexuales Yeguas del Apocalipsis. *Errata – Revista de Artes Visuales*, n. 12. Bogotá, Colômbia: Tangrana Gráfica, p. 232-235, 2014.

_____. Una yegua sola. Entrevista concedida a Alfredo López. *Caras*, n° 715. Chile, Santiago, 2015. Disponible em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-579799.html>. Acceso em: 2 de nov. de 2020.

_____. *Yo, yegua*. Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores, 2017.

CASAS, Francisco e LEMEBEL, Pedro. Entrevista concedida a SALAS, Fabio. Las Yeguas del Apocalipsis. *Cauce*, v. 7, n. 204, p. 26 – 29, 1989.

_____. Que no muera el sexo bajo los puentes. *Revista Trauko*, Santiago, n. 16, 1989. Disponible em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-que-no-muera-el-sexo-bajo-los-puentes/>. Acceso em: 2 de nov. de 2020.

CATALÁN, Carlos. *Políticas culturales estatales bajos el autoritarismo en Chile*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1986.

CAUSHI, Eliseo Alvarado; AGUIRRE, Martín Quiroz. *Quechua – Básico de Áncash*: Huaylas Sur. Áncash: Killa Editorial EIRL, 2017.

CHILE. *Decreto no 23, 18 de septiembre, 1979. Declara a la cueca danza nacional de Chile*. Santiago: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Disponible em: www.leychile.cl. Acceso em: 3 de fev. de 2022.

CHILE. *Bando Militar No 19, 8 de Septiembre, 1984*.

COMITÊ INVISÍVEL. *Motim e destituição agora*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. Informe Final. Tomo VII, 2003. Disponible em: www.cverdad.org.pe. Acceso em: 22 de dez. de 2022.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Yuyanapac*. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

CONTARDO, Óscar. *Raro: una historia gay de Chile*. Planeta, Santiago, 2011.

CORREA, ANA. Construyendo una ruta, entre memorias y objetos. *A(l)berto – Revista da SP Escola de Teatro*, São Paulo, v.1, p. 38-46, 2011.

_____. El arte es un camino de sanación para una sociedad. 2015. Disponible em: <https://tvrobles.lamula.pe/2015/03/27/ana-correa-el-arte-es-un-camino-de-sanacion-para-una-sociedad/tvrobles/>. Acceso em: 23 de dez. de 2022.

_____. El desmontaje de “Rosa Cuchillo”. In: *Journal of Theatre Anthropology*, p. 225-234, 2021a. Disponible em: <https://jta.ista-online.org/issue/view/1>. Acceso em: 24 de dez. de

2022.

_____. Experiencias de activismo cultural: Aprendizajes. Ana Correa (Actriz y directora teatral) – Grupo Cultural Yuyachkani. In: OLIVOS, Fernando; SALAZAR, Ximena (org.). *Artivismo: cambio social y activismo cultural*. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia, p. 54-62, 2014.

_____. *La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano (Andahuaylas, 1988) y a creación de una voz y un cuerpo público*. 2021. Tesis (Magistra en Antropología Visual) - Pontificia Universidad Católica Del Perú, Lima, 2021b.

_____. Marea roja ponte el alma, crónica de insurgencia y creación. *Conjunto: revista de teatro latino-americano*, n. 198, p. 7-10, 2021c.

_____. Rosa Cuchillo, desmontagem e tradução. *Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 8, n.1, p.63-85, 2021d.

_____. Sanaciones y reparaciones simbólicas: rosa Cuchillo. *Revista Karpa 2.1*, 2009. Disponible em: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.1/Site%20Folder/anacorrea.html>. Acceso em: 23 de dez. de 2022.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*. California: Standord, 2009. Disponible em: <https://blogs.law.columbia.edu/critique1313/files/2020/02/1229039.pdf>. Acceso em: 2 de nov. de 2022.

_____. *On intersectionality: essential writing*. California: The New Press, 2019.

CUENTAS, Isadora Lucía Lora. *Yuyachkani en la posmodernidad: Visibilización y resistencia*. 2019. Tesis (Magistra en Artes Escénicas) - Pontificia Universidad Católica Del Perú, Lima, 2019.

CUNHA, Antônio Geraldo do. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Lexikon, 2017.

CUNHA, Antônio Geraldo do. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Lexikon, 2019.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Nociones comunes/Tinta limón, 2010.

_____. *Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

_____. *Sociología de las imágenes: ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta y Limón, 2015.

_____. *Un mundo ch'ixi es posible*. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Nociones comunes/Tinta limón, 2018.

DAMÁSIO, António. *A estranha ordem das coisas*: as origens biológicas dos sentimentos e das culturas. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

DAVIS, Fernando in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina - Proyecto Expositivo*. Madrid: MNCARS, p. 181-185, 2012.

DE LA CADENA, Marisol. Em conversa com Antônio Bispo dos Santos [Nêgo Bispo] e Fernanda Regaldo, intitulada Pelos rios do céu. Como confluem águas e saberes? In: *seres-rios*. MOULIN, G., ESTEVES, B., TORRES, J. BERTELLI, M., CANÇADO, W., CARNEVALLI, F., LOBATO, P. (org.). Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2021.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2002.

DIÉGUEZ, Ileana Caballero. *Cenários liminares – teatralidades, performances e políticas*. Trad. Luis Alberto Alonso; Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016.

_____. *Cuerpos sin duelo*: iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba (Argentina): DocumentA/Escénica, 2013.

_____. *Cuerpos sin duelo*. Iconografías y teatralidades del dolor. Monterrey: Publicaciones UANL, 2016.

_____. De cuerpos y sombras. A propósito de la mirada y de la pérdida. In: DIÉGUEZ, Ileana Caballero; FARIAS, Maritza; INSUNZA, Iván; SAAVEDRA, Lorena (org.). *Poéticas del dolor*. Hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada. Santiago: Oxímoron, 2017.

_____. Desmontagem cênica. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 1, n. 1, p. 5-12, 2014.

_____. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes*: procesos de investigación y creación. México: Universidad Iberoamericana, 2009.

_____. *Escenarios Liminales*: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani...más allá del teatro). Ciudad de México, 2004. Disponível em: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/41/EscenariosLimina-les.pdf. Acesso em: 20 de dez. de 2022.

_____. *Escenarios liminales*. Teatralidades, performances y política. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *Sala Preta*, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014.

_____. Práticas de visibilidade. Ethos, teatralidade y memoria. México, 2005. In: RUBIO, Miguel Zapata. *El cuerpo ausente*: performance política. Lima: Grupo Cultural Yuya-

chkani, 2008.

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (org.) *Desmontagens*. Processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7 letras, 2018.

DIMTER, Hugo. José Luis Federici, la primera gran derrota del régimen. *El mostrador*, 28 de agosto de 2017. Santiago, Chile. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/08/28/jose-luis-federici-la-primera-gran-derrota-del-regimen/>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

DONINI, Angela. Escavações para lidar com as ruínas e os soterramentos decorrentes do trauma colonial. In: *Ekstasis*: revista hermenêutica e fenomenologia, Rio de Janeiro, v. 08, n. 2, p. 51-62, 2019.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos*. Introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: SESC, 2016.

_____. (org.). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: ENSAD, 2017.

_____. (org.). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: ENSAD, 2019.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I*. Convivio, experiencia y subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. *Filosofía del teatro II*: cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel, 2010.

_____. *Una filosofía del teatro*: el teatro de los muertos. Lima: Ediciones Ensad, 2016.

_____. *O Teatro dos mortos*: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

_____. *Teatro y Territorialidad*: perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado. Barcelona: Editorial Gedisa, 2021.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Tradução: Joseane Prezzotto, Marcelo Bourscheid, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Roosevelt rocha e Sérgio Maciel. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

EHRENWEIG, Anton. *A ordem oculta da Arte* — Um estudo sobre a psicologia da imaginação artística. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

FESTIVAL DE INVERNO. Material de divulgação do 13º Festival de Inverno. BU - UFMG, Belo Horizonte, Col. Esp., FI, cx.1979. [Catálogo].

FIGUEROA, Tamara. *La resistencia de la loca barroca de Pedro Lemebel*. Barcelona: Egales, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999. (v. 1).

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GAJARDO, Alejandra. La cultura mariposa. *La Época*, Sección Cultura, 2 de junio de 1995. IN: GONZALO, León. *Lemebel oral*. 20 años de entrevistas 1994-2014. Buenos Aires: Mansalva, p. 28-30, 2018.

GALINDO, Maria. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. La Paz: Editorial Mujeres Creando, 2013.

GAGO, Verónica. *A potência ou o desejo de feminista transformar tudo*. São Paulo: Elefante, 2021.

GAMBOA, Andrea y PINCHEIRA, Iván. *Organizaciones juveniles en Santiago de Chile. Invisibles Subterráneas*. Santiago de Chile: LOM, 2009.

GARCÉS, Erwin Salazar. Constelaciones Inkas. Disponível em: <http://qoyllur.blogspot.com/2009/06/constelaciones-inkas-un-listado.html>. Acesso em: 15 de nov. de 2020.

GARCIA, Silvana. Feito no Peru. *Repertório*, Salvador, v. 1, n. 17, p.89-95, 2011.

GASPARINI, Pablo. *Riscos do português / riscos do castelhano: a língua portuguesa na poesia do argentino Néstor Perlongher*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 9, n.1, 2005, p. 27-40. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/4-Riscos-doportugu%C3%AAs.pdf>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

_____. *No entremeio do trágico: Perlongher e os 'Cadáveres' da Nação*. Disponível em: <http://periodicos.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2086>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

_____. *Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portuñol*. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXXVI, n. 232-233, p. 757-775, 2010. Disponível em: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/6752/6926>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

GASPARRI, Javier. *Perlongher en la trinchera: sexualidad y afición*. In: VII Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH, VII, 2012, Salvador. Anais, Salvador, 2012.

_____. *La 'voluntad de saber' según Perlongher*. Disponível em: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso2011/actas/ponencias/gasparri.htm>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

_____. *Poesía y política em Néstor Perlongher*. *Anclajes*, La Pampa, XVI.1, 2012, p.

17-38. Disponível em: <http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/article/view/98>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

GÉREZ, Luciano. La performance como constructora de identidad. *Arte y investigación*, n. 16, p. 01-09. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de la Plata 2019. DOI: <https://doi.org/10.24215/24691488e044%0D>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

GONZALO, León. *Lemebel oral*. 20 años de entrevistas 1994-2014. Buenos Aires: Mansalva, p. 28-30, 2018.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Sueli. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

HAAS, Marta. *Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói Nóis Aqui traveiz (Brasil)*. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

HARAWAY, Donna. *J. Seguir con el problema*. Buenos Aires: Edición Consonni, 2021.

HERRERA, Rufo. Prefácio. In: MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, p. 9-11, 2007.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HURTADO, Paloma. *Memoria en movimiento*. La performance Rosa Cuchillo como agencia subalterna. 2013. Tesis (Licenciada en Literatura Hispánica) – Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2013.

HURTADO, Federico García; PALACIO, Pilar Roca. *Pachakuteq – una aproximación a a cosmovisión Andina*. Lima: Juan Gutemberg Editores Impresores E.I.R.L, 2021.

JARA, MICHELL SARA MURA. *Reconstrucción Histórica de la Cueca Sola*. Desde el imaginario político y social em Chile (1978-1990), 2014. Tesis (Licenciado en Historia y Ciencias Sociales) – Universidad Arcis, Santiago, 2014.

JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 2020.

JIMÉNEZ, Rolando. *Cuando en Chile tener relaciones homosexuales era un crimen: 20 años de la derogación del artículo 365 del Código Penal*. Santiago: Chile, 2019. Entrevista concedida a Cecília Yáñez. Disponível em: <https://www.latercera.com/que-pasa/noticia/cuando-en-chile-tener-relaciones-homosexuales-era-un-crimen-20-anos-de-la-derogacion-del-articulo-365-del-codigo-penal/598768/>. Acesso em: 20 de nov. de 2020.

JODOROWSKY, Alejandro. *Teatro sin fin*. Madrid: Ed. Siruela, 2009b.

JOYCE, James. *Cartas a Nora*. São Paulo: Massao Ohno, 1988.

KAMINSKI, Leon Frederico. Teatro, liberdade e repressão nos Festivais de Inverno de Ouro Preto, 1967-1979. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 32, n. 59, p. 327-355, 2016.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *O futuro é ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. *Encontros*. Organização de Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

_____. Ideia para um mundo em desencanto. In: *Cajubi. Ruptura e reencanto*. São Paulo: Incompleta, 2021.

_____. *O tradutor do pensamento mágico*. São Paulo, 2019. Entrevista concedida a Bruno Weis. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ailton-krenak-entrevista/>. Acesso em: 20 de nov. de 2020.

LAQUEUR, T. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 200.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-242, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMEBEL, Pedro. Como un tiara de rubies en la cabeza de un pato malandra... Debates críticos en América Latina 1. *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, v. 1, p. 177-189, 2008.

_____. Lemebel. Conversaciones por chat. Entrevista concedida a Catalina Mena. *Paula, Revista*, nº 1153, p. 54-61. Santiago, Chile, 2014. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-576315.html>. Acesso em: 17 de fev. de 2022.

_____. *El cronista de los márgenes*. Entrevista concedida a Andrea Jeftanovic. Clifor-
nia, 2000a. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/89d1v7rw>. Acesso em: 20 de nov. de 2020.

_____. El cuerpo castigado - una entrevista a Pedro Lemebel. Entrevista concedida a John Better Armella. *Latin America Literature Today*, 2017.

_____. El informe Rettig (Recado de amor al oído insobornable de la memoria) in *De perlas y cicatrices*. Santiago Del Chile: Editorial LOM, 1998.

_____. Entrevista concedida a Frederico Galende. In: *Fitraciones II: conversaciones sobre arte en Chile (de los 80 a los 90)*. Chile: Editorial Arcis, 2009.

_____. *Háblame de amores*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

_____. *Loco Afán, Crónicas de sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000b.

_____. “Los mataron por atrás”. *Revista Página Abierta*. Santiago, nº 29, p. 20, 1990.

_____. O Informe Rettig. In: *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, n. 91, setembro de 2013. Disponível em: https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_91_web.pdf. Acesso em: 17 de fev. de 2022.

LIMUJLA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

LIRA, Jorge A. *Diccionario Quechua castellano. Castellano quechua*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Edit. Universitaria, 2008.

LOBO, Cecilia Lanza. El mariconaje guerrillero de Pedro Lemebel. *Revista Rasca Cielos*, La Paz – Bolivia, ano 3, p. 12-13, 2020.

LONGONI, Ana et al., *Seminario-Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), 26 y 27 de octubre de 2012*. Madrid: Centro de investigaciones artística – MNCARS, 2012.

LÓPEZ, F. López. El discurso sobre la emancipación de la mujer durante el conflicto armado interno en el Perú: memorias de las mujeres del PCP-Sendero Luminoso. *Revista Del Instituto Riva-Agüero*, n. 2, p. 121-157, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.18800/revistaira.201701.004>. Acesso em: 23 de nov. de 2022.

LORA, Isadora Lucía Cuentas. *Yuyachkani en la posmodernidad. Visibilización y resistencia*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2019.

LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Autêntica, 2018.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifiesto traveco terrorista. In: *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 28, p. 384-409, 2016.

MALLMANN, Francisco. *América*. São Paulo: Editora Urutau, 2020.

MALLMANN, Francisco. *Haverá festa com o que restar*. São Paulo: Editora Urutau, 2018.

MARAVALL, Javier. *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970 – 1990)*. España, Madrid: UAM, 2012.

MARISTANY, José Javier. ¿Una teoría queer latinoamericana?: postestructuralismo y políticas

de la identidad en Lemebel, Revista Lectures du Genre, nº 4, 2008, pág. 17-25. Disponível em: http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html. Acesso em: 22 de jan. de 2022.

MARKO, Ana Julia. *Ventanas para un retablo*: testemunhos, corporeidades e memórias nas práticas pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani. 2022. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

_____. Voz pra quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, v. 8, n. 1 e 2, p. 27-45, 2020.

MARKO, Ana Julia; TELLES, Narciso; YAMAMOTO, Fernando. Como Enfrentar solidões? Entrevista coletiva a Yuyachkani. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 8, n.1, p. 345–347, 2021.

MARKO, Ana Julia; ZAMARIOLA Paola. Memórias e horizontes de Yuyachkani em seu 50 aniversário. Entrevista a Teresa Ralli. *Teatro Situado Revista de Artes Escénicas con ojos Latinoamericanos Experiencias pedagógicas en la enseñanza teatral*, n. 3, nov. 2021. [Segunda parte].

MEDEIROS, Ione de. *A função da Arte*. Entrevista concedida a Germán Milich, 2007. Disponível em: <http://aimensaminoria.blogspot.com/2007/04/entrevista-com-ione-de-medeiros.html>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

_____. Arte-expressão, comunicação. *Letras – Periódico Cultural*, nº 25, Ano III. Belo Horizonte, 2008.

_____. *Entrevista sobre o MAAV* — não publicada. 2019.

_____. *Grupo Oficina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. 2007.

_____. Ione Medeiros: 35 anos à frente do Grupo Oficina Multimédia. *Jornal Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 2018. Entrevista concedida a Paulo Henrique Silva. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/entretenimento/ione-medeiros-35-anos-a-frente-do-grupo-officina-multimedia-1.621187>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

_____. Ione de Medeiros: a arte como exercício de liberdade. *Bom dia Europa*, Portugal, Lisboa, 2019a. Entrevista concedida a Angelo Mendes Corrêa e Itamar Santos. Disponível em: <https://bomdia.eu/ione-de-medeiros-a-arte-como-exercicio-de-liberdade/>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

_____. Ione de Medeiros: “Na criação ou na vida, você está dentro do labirinto”. *Veja*, São Paulo, 2012. Entrevista concedida a Bruno Cesar Dias. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/ultima-flores-officina-multimedia/>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

_____. O paradoxo das certezas provisórias. *Letras*. Belo Horizonte, 2018a. Disponível em: <https://letras.cidadescriativas.org.br/2018/04/10/o-paradoxo-das-certezas-provisorias/>.

Acesso em: 2 de nov. de 2020.

_____. Texto para participação em Mesa Redonda realizada no 1º FIP – Festival Internacional de Performance no Galpão Cine Horta. Belo Horizonte/MG — não publicado. 2009.

MEDEIROS, Ione; FORTES, Jonnatha Horta. *Vanguarda nas alterosas: 42 anos do Grupo Oficina Multimédia*. Entrevista concedida a Felipe Cordeiro, 2019b. Disponível em: <https://primeirosinal.com.br/vanguarda-nas-alterosas-42-anos-do-grupo-officina-multimedia/>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

MELLO NETO, Antônio Alves Barbosa. *O grupo cultural Yuyachkani e as múltiplas tessituras do discurso cênico*: a teatralidade, a performatividade e a desmontagem. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

MELQUÍADES apud RUBIO, Miguel Zapata. *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

MENA, Catalina. Tiempo de Yeguas. *Jornal La Tercera*, Santiago – Chile, 20 abr. 2018. Caderno tendências. Disponível em: <https://www.latercera.com/tendencias/noticia/tiempo-de-yeguas/139426/>. Acesso em: 20 de nov. de 2020.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Práticas corporais e alteridade na cultura de grupo: Yuyachkani e Workcenter*. 2013. Disponível em: <https://pt.sli-deshare.net/fernandomencarelli/prticas-corporais>. Acesso em: 10 de jul. de 2022.

MIGNOLO, Walter D. Desobediencia epistémica (II), pensamiento independiente y libertad de-colonial. *Otros Logos: Revista de Estudios Críticos*, Neuquén – Argentina, n. 1, dez. 2010.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.

MIREZ ORTIZ, Alfredo. *Lo que cuento no es mi cuento*: cultura andina y tradición oral. Cajamarca, Perú: Acku Quinde, 1996.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 01, n. 2, p. 341-354, 2016.

MOULIAN, Tomás. *Chile Actual – Anatomía de un mito*. Santiago: LOM/ARCIS, 2002.

MOSS, Margi. Em conversa com Antônio Bispo dos Santos [Nêgo Bispo] e Fernanda Regaldo, intitulada Pelos rios do céu. Como confluem águas e saberes? In: *seres-rios*. MOULIN, G., ESTEVES, B., TORRES, J. BERTELLI, M., CANÇADO, W., CARNEVALLI, F., LOBATO, P. (org.). Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2021.

NUNES, Roberson de Sousa. *Do texto literário ao texto espetacular pós-moderno nas lingua-*

gens cênicas do Oficina Multimédia, 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

NÚÑEZ, Héctor. “La representación de lo gay en la sociedad homofóbica” en *Varones: entre lo público y la intimidad*, Olavarría, José y Márquez, Arturo (Ed.). Chile: FLACSO, 2003.

OBREGÓN, Vania. *La Mujer en el Régimen Militar, 1973 - 1989*. Santiago: Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia, Universidad de Santiago de Chile, 2000.

OJALVO, Álvaro. *Nosotros, los chilenos: Masculinidad hegemónica y homosexualidad masculina en el Chile Contemporáneo (1973 – 1998)*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Chile: Universidad Finis Terrae, 2008.

OLIVEIRA, J. M. Fazer e desfazer o género: Performatividades, normas e epistemologias feministas. In S. Neves (Coord.), *Género e ciências sociais*. Maia: ISMAI, p. 49-66, 2011.

OLOIXARAC, Pola. *Las constelaciones oscuras*. Argentina: Penguin Random House, 2015.

ORELLANA, Patricio y HUTCHISON, Elizabeth Q. *El Movimiento de Derechos Humanos en Chile, 1973 – 1990*. Santiago de Chile: CEPLA, 1991.

PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da Fundação de Educação Artística*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

PEÑALOZA, Carla. En el Nombre de la Memoria, Las Mujeres en la Transmisión del Recuerdo de los Detenidos Desaparecidos. In: *Cyber Humanitatis*, n° 19, 2001. Disponível em <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/8870/8702>. Acesso em: 10 de dez. de 2021.

PERLONGHER, Néstor. *Caribe Transplatino*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Evita Vive y Otros Relatos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009.

_____. El sexo de las locas. In: *El Porteño* [suplemento *Cerdos y Peces*], n. 27, Buenos Aires, março, 1984.

_____. *Lamê*. Campinas: Unicamp, 1994.

_____. *O que é AIDS?*. São Paulo: Brasiliense, 1987

_____. *O Negócio do Michê: A Prostituição Viril em São Paulo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

_____. *Papeles Insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

_____. *Poemas Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

_____. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

_____. *Un Barroco de Trinchera*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.

PINEDO, M. Encarnación. Mujer y familia en Sendero Luminoso (1974-2019): de la teoría a la práctica. *Cuadernos De Historia*. Serie Economía Y Sociedad, n. 25, p. 135-162, 2020. Disponível em <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/view/31751>. Acesso em: 23 de nov. de 2022.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PIGNATARI, Décio. *Teoria da guerrilha artística*. São Paulo: Correio da Manhã, 1967.

PIÑA, Carlos David. *Lo popular: notas sobre la identidad cultural de las clases subalternas*. Santiago: Flacso, 1984. Disponível em: <https://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1984/001004.pdf>. Acesso em: 2 de nov. de 2022.

PINOCHET, Augusto. Mensaje a la mujer chilena. In: Republica de Chile – 1974, Primer año de la Reconstrucción Nacional. Editorial Gabriela Mistral, p. 191-200, 1974.

POBLETE, Juan. *La escritura de Pedro Lemebel como proyecto cultural y político*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2019.

PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2016.

PRECIADO, B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, jan-abril, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390>. Acesso em: 10 de mar. de 2022.

_____. *Terror anal y manifiestos recientes*. Buenos Aires: La Isla de la Luna, 2013.

PREUSS, Konrad Theodor. *Religião y mitología de los Uitotos*. Primera Parte. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Nacional, 1994a.

_____. *Religião y mitología de los Uitotos*. Primera Dos. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Nacional, 1994b.

PORTOCARRERO, Gonzalo. ¿Inacabadas Ruinas? Notas críticas sobre el imaginario peruano. In: SALCEDO, Américo Meza; SULCA, Ricardo Soto (Org.). *Racionalidad e Irracionalidad en la Cotidianidad del Sujeto*. Huancayo: PuntoCom, 2006.

PROJETO MEMÓRIA E RESISTÊNCIA. Disponível em: https://paineira.usp.br/memresist/?attachment_id=68. Acesso em: 28 de nov. de 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, p. 72, 2005.

_____. *As distâncias do cinema*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 166, 2012a.

_____. *O destino das imagens*. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, p. 151, 2011.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2015.

_____. *O trabalho das imagens*. Conversações com Andrea Soto Calderón. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. Arte pós-violência no Peru: as experiências do Colectivo Sociedad Civil e de Yuyachkani. *Urdimento*, v. 1, n. 26, p. 144-153, 2016.

RIBEIRO, Marília Andrés. Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. Ambiente cultural da Rítmica Corporal de Ione de Medeiros — Belo Horizonte na década de setenta. In: VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, Campinas, 2010. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3560>. Acesso em: 20 de jan. de 2021.

_____. A Rítmica Corporal do GOM. A abordagem de Ione de Medeiros. In: MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficina Multimídia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T., 2007.

_____. Aspectos afetivos da prática de rítmica corporal do Grupo Oficina Multimídia – Brasil. *Revista Karpa 3.2*. Journal of Theatricalities and Visual Culture. California State University - Los Angeles, 2010.

_____. *Corpo, afeto e cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas*. 2012. 324 f. Tese (Doutorado em Artes e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

_____. De registro a reflexões sobre o corpo em processo de criação. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 4, 2020.

_____. ; HISSA, Cássio Eduardo Viana. Tecendo vozes: a polifonia no Grupo Oficina Multimídia. *Ver. Voz e Cena*, Brasília, v. 03, n. 02, 2022, p. 14-26. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em: 14 de jan. de 2023.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2019.

RICHARD, Nelly. *Cuerpo correccional*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1980.

_____. *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007a.

_____. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2007b.

_____. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.

_____. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006.

_____. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. *Bagoas*, n. 05, p. 17-44, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>. Acesso em: 3 de nov. de 2020.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Unesp, 2010.

RITTER, Jonathan. La música testimonial ayacuchana: de la memoria a la sobrevivencia. In: CONDORI, Francisco. *Música, memoria y educación: conferencias magistrales*. Hamburgo: Universidad de Hamburgo, 2019.

RIVAS, Felipe. *De la homosexualidad de Estado a la Disidencia Sexual: Políticas sexuales y postdictadura en Chile. Tercer Circuito de Disidencia Sexual, CUDS*. Santiago de Chile, 2011a. Disponível em: www.bibliotecafragmentada.org. Acesso em: 10 de fev. de 2022.

_____. “Diga “queer” con la lengua afuera” en Por un feminismo sin mujeres, fragmentos del Segundo Circuito de Disidencia Sexual. CUDS, Santiago, 2011b.

_____. *La disidencia sexual y el devenir político de la CUDS*. 2010. Disponível em: www.feliperivas.blogspot.com. Acesso em: 10 de fev. de 2022.

_____. *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual (CUDS)*. Santiago: Editorxs, 2011c.

ROBINO, Carolina. Las Yeguas del Apocalipsis: las últimas locas del fin del mundo. In *Revista Hoy*, v. 21, n. 736. Santiago: Araucaria, p.42-45, 1991.

ROBLES, Victor Hugo. *As éguas do apocalipsis*, 2009. Disponível em: <http://banderahueca.blogspot.com/>. Acesso em: 2 de nov. de 2020.

RODRIGUES, Éder. A mulher que andava em círculos. In: RODRIGUES, Éder; Alexandre, Marcos. *Dramaturgias de [re(e)]xistências*: A mulher que andava em círculos e Happy Hour. Tradução de Sara Rojo e Marcos Alexandre. Belo Horizonte: Ed. Javali, 2018, p. 41-68.

RODRIGUES, Rita de Cássio Colaço. Homofilia e homossexualidades: recepções culturais e permanências. *História*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 365-91, 2012.

ROIG, Arturo. *La universidad hacia la democracia. Bases doctrinarias e históricas para la constitución de una pedagogía participativa*. Mendoza: Ediunc, 1998.

ROJAS, Zenobio León. *Diccionario*. Quechua-español y español-quechua. Áncash: Killa Editorial, 2013.

ROJAS-TREMPE, Lady. Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. In: *Latin American Theatre Review*, vol. 28. n. 1, Fall, p. 159-165, 1994.

ROJO, Sara. O teatro argentino dissidente das últimas décadas. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 17, p. 185-194, 2008.

_____. Performance e teatro na América Latina. In: VECCHI, Roberto; ROJO, Sara (Org.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, POSLIT, 2004, p. 39-48.

_____. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Trad. Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Nadyala, 2011.

_____. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

RUBIO, Miguel Zapata. 50 años de Yuyachkani. *Conjunto*, Revista de teatro latinoamericano, Cuadernos De Historia, Serie Economía Y Sociedad, n. 25, p. 135–162, 2020. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/view/31751>. Acesso em: 23 de nov. de 2022.

_____. *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

_____. *El gran Teatro de Paucartambo*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2022a.

_____. *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

_____. O grande teatro de Paucartambo. In: *Sala Preta*. São Paulo, v. 16, p. 26-38, 2016.

_____. O teatro e nossa América. *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas*, n. 22, p. 259-266, 2014.

_____. *Raíces y semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

_____. Sobre viver em grupo. *Subtexto: revista de teatro do Galpão Cine Horto*, n. 11, p. 164-199, 2015.

_____. Trajetória cercanas. In: *Revista E*, n. 6, ano 29, São Paulo, p. 16-22, 2022b.

_____. Uma cena com múltiplas entradas Entrevista com Miguel Rubio Zapata por Pao-

la Lopes Zamariola, Ana Carolina Fialho de Abreu. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 8, n.1, p. 327-344, 2021.

RUIZ, Clodoaldo Soto. *¿Chaymantaqá? ¿Y después? Quechua avanzado*. Lima: IEP, 2016.

RUSSO, Jane; VENÂNCIO, Ana Teresa A. Classificando as pessoas e suas perturbações: a “revolução terminológica” do DSM III. *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 9, n. 3, p. 460- 483, jul.- set. 2006.

SAFFIOTI, H. I. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SALAS, Fabio. *Las yeguas del apocalipsis*. Cauce. Santiago - Soc. Ed. La República, 1983-1989 (Santiago - Tecnoprint) 7 v., no. 204, (1 mayo 1989), p. 26-29.

SALAZAR, Gabriel. *Movimientos sociales en Chile*. Santiago de Chile: Uqbar Ediciones, 2012.

SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio (1998). *Historia Contemporánea de Chile I: Estado, legitimidad y ciudadanía*. Santiago de Chile: LOM, 1998.

_____. *Historia Contemporánea de Chile II: Actores, identidad y movimiento*. Santiago de Chile: LOM, 1999.

_____. *Historia Contemporánea de Chile V: Hombres y feminidad*. Santiago de Chile: LOM, 2002.

SÁNCHEZ, José; BELVIS, Esther (Org.). *No hay más poesía que la acción – Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. México D.F.: Paso de Gato, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. [Nêgo Bispo]. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: UnB, 2015.

SANTOS, Jirlaine. *Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado Lucio a Yuyachkani: performance e violência política no Peru*. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SANTOS, Laura Gomes dos Santos. *A mãe enlutada toma a palavra: Hilda Peña, de Isidora Stevenson, e Rosa Cuchillo, do grupo Cultural Yuyachkani*. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras: estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./ dez. 1995. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 10 de mar. de 2022.

SHOCK, S. Eu, monstro meu. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 15, p. 91–97, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/44779>. Acesso em: 30 de jan. de 2023.

_____. *Poemario trans pirado*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2011a.

_____. *Relatos en canecalón*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2011b.

SILVA, Geison de Almeida Bezerra. *A experiência política em Proibido retornar; A pequenina América e sua avó Sifrada de escrúpulos e Bê-a-bá Brasil: Memória, Sonho e Fantasia: Dramaturgias, Estéticas, Sujeitos e Memórias*. 2014. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SIMÕES, Silvia Sônia. O golpe de estado e a primeira fase da ditadura civil-militar no Chile. In: *Espaço Plural*, n. 27, 2012. p. 195- 213.

SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Japão/EUA: Warner Bros, 1990. 120 min., em cores.

SOTOCONIL, Araucaria Rojas. Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. *Revista Musical Chilena*, n. 212, p. 51-76, 2009.

SOTOCONIL, Araucaria Rojas. *Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989*. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 63 n. 212, p. 51-76, jul./dez., 2009.

SOUSA, Thaís Helena Rissi de. *Yuyachkani: teatro e performance enquanto registro e memória na latino-américa*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2014.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. *A encenação do sujeito e da cosmogonia a andinos: César Vallejo e Yuyachkani*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

_____. *A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani*. 2013. Tese (Doutorado em Literaturas Modernas e Contemporâneas) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

_____. Choque de Heterogeneidades: A Montagem “Shock” nas instalações plástico-performáticas do Teatro de Grupo Yuyachkani. *Anais Abrace*, Campinas, 2010.

_____. O que aprendemos com o passado: Sin título, técnica mixta, revisado (2015), de Yuyachkani. *Aletria*, v. 26, n. 1, p. 49-66, 2016.

_____. Relatos do sujeito andino em Anta warmikuna (2011) e Kay punku (2007), ações cênicas e documentais de Ana Correa e Débora Correa (Yuyachkani). *Moringa: Artes do espetáculo*, v. 3 n. 2, 2012. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15351>. Acesso em: 9 de abr. de 2022.

_____. Ritualidades en escena: la presencia de José María Arguedas en Cartas de Chimbote (2015), de Yuyachkani y la teorización del Wanka moderno. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 8, n. 1, p. 39-62, 2021.

SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo, org. *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SPENCER, C. *Homossexualidade: uma história*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Silêncios da ditadura. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 37-46, jul. 2015.

SUTHERLAND, Juan P. *A Corazón Abierto: Geografía Literaria de la Homosexualidad en Chile*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

_____. “La ciudad neoliberal ha borrado el deseo”. Santiago, 1 de junho de 2013, Artes. Disponível em: <http://www.elciudadano.cl/2013/06/01/70004/juan-pablo-sutherland-la-ciudadneoliberal-ha-borrado-el-deseo/>. Acesso em: 10 de mar. de 2022.

_____. *Nación Marica: prácticas culturales y crítica activista*. Santiago: Ripio, 2009.

_____. Traductibilidad y proyección política: la sistematización y politización de los saberes in D’UVA, Mónica; FERNANDÉZ, Josefina; VITURRO, Paula. (compiladoras). *Cuerpos Ineludibles: un diálogo a partir de las sexualidades en América Latina*, Mónica. Buenos Aires: Ed. Ají de Pollo, 2004, pág.113-120.

SZTUTMAN, Renato. Prefácio — um livro sonhado. In: LIMUJLA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo: Ubu Editora, p. 9-18, 2022.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e repertório*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2015.

TELLES, Narciso. Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória. *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas*, n. 17, v. 1, p. 143-149, 2011.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

UGARTE, Augusto Pinochet. *El día decisivo: 11 de Septiembre de 1973*. Santiago do Chile, 1979.

_____. *Geopolítica*. Chile: Editorial Andres Bello, 1974.

URTON, Gary. *Animals and Astronomy in the Quechua Universe*. Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. 125, nº. 2, 1981, p. 110-127.

_____. *En el cruce de rumbos de la tierra y el cielo*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 2006.

_____. La orientación en la astronomía quechua e Inca. In: *La tecnología en el Mundo*

Andino. Runakunap Kawsayninkupaq Rurasqankunaqa. Tomo I, p. 475-490. Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

VADILLO, David h. Alvarado. *Una comprensión andina del cuerpo*. Lima: Multigrafik Ediciones, 2019.

VALÈRY, Paul. *A arte de pensar: ensaios filosóficos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

VICH, Victor. *El canibal es el otro - violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

_____. *Poéticas de duelo*. Ensayos sobre arte, memoria y violencia Política en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

_____. Poéticas do luto: memórias que ocupam a cidade. *Sala Preta*, v. 14, n. 2, p. 4-22, 2014.

VILLAGRÁN, Fernando. Cuando el verdugo vistió de paisano. In: DÉLANO, Manuel; VERA, Richard; AGUILERA, Silvia (dirección y edición). *Represión en dictadura: el papel de los civiles*. Santiago de Chile: LOM, 2005. p. 17.

WITTING, M. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006.

YAHUARCANI, Rember López. *El sueño de Buinaima*. Lima, Perú: EGRAF, 2015.

Z. ALEGRÍA, Camila. *Carmen Berenguer, la jinete invisible* in Rosa – una revista de izquierda, 2018. Disponível em <https://www.revistarosa.cl/tag/yeguas-del-apocalipsis/>. Acesso em: 20 de jan. de 2022.

ZAMARIOLA, Paola Lopes. *Desplazamientos desde abajo: contextos de investigação e criação das cenas latino-americanas contemporâneas*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

_____. Discurso de promoción: acumular imagens, vislumbrar imaginários. *Pós: Revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG*, v. 8, n. 15, 2018. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistapos/in-dex.php/pos/article/view/629/pdf_acesso_17/10/2018. Acesso em: 22 de dez. de 2022.

ZANATTA, Loris. *Uma breve história da América Latina*. São Paulo: Cutrix, 2017.



ANEXO

ROTEIRO DE ENTREVISTA

— Entrevista realizada com Ione de Medeiros, Estevão Machado e Paulo Santos —

PARTE I:

SOBRE O CONCERTO MISTO

SOBRE O MAAV

SOBRE A FUNDAÇÃO DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

SOBRE O CONTEXTO DE CRIAÇÃO DO COLETIVO — SOBRE BELO HORIZONTE E

SOBRE OS FESTIVAIS DE INVERNO DA UFMG

PARTE II:

DESCRIÇÃO DAS AÇÕES CRIADAS

COMPREENSÃO SOBRE ARTE INTEGRADA

CONTRIBUIÇÕES QUE A EXPERIÊNCIA NO MANDIOCA COM RIM GEROU

PARTE III (realizada apenas com Ione de Medeiros):

SOBRE O IMAGINAR

SOBRE O SINCRÉTICO NAS CRIAÇÕES

OUTRAS CRIAÇÕES DO GOM

SOBRE O EXPERIMENTAL

SOBRE SONHOS E O INCONSCIENTE NA CRIAÇÃO

Las Yeguas del Apocalipsis



Oficina Multimédia