



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

IDYLLA SILVA SILMAROVI FERREIRA

# Estratégias da arte em estado de guerrilha.

OURO PRETO

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

IDYLLA SILVA SILMAROVI FERREIRA

# Estratégias da arte em estado de guerrilha.

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa 2: Processos e poéticas da cena contemporânea.

Orientadora: Profa. Dra. Elvina M. Caetano Pereira (Nina Caetano)

OURO PRETO

2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

F383e Ferreira, Idylla Silva Silmarovi.  
Estratégias da arte em estado de guerrilha. [manuscrito] / Idylla Silva  
Silmarovi Ferreira. - 2022.  
141 f.: il.: color., mapa.

Orientadora: Profa. Dra. Elvina Maria Caetano Pereira.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro  
Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Memória. 2. Guerrilha. 3. Performance. I. Pereira, Elvina Maria  
Caetano. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 792.01

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Idylla Silva Silmarovi Ferreira**

### **Estratégias da arte em estado de guerrilha**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Aprovada em 29 de julho de 2022

#### Membros da Banca

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elvina Maria Caetano Pereira - Nina Caetano - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Dodi Tavares Leal - Universidade do Estado de Santa Catarina  
Prof<sup>ª</sup>. Me. Bárbara Leite Matias (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Raquel Castro de Souza - (Universidade Federal de Ouro Preto)

A Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elvina Maria Caetano Pereira - Nina Caetano, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 29/07/2022



Documento assinado eletronicamente por **Elvina Maria Caetano Pereira, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 01/09/2022, às 20:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0388507** e o código CRC **FCC17917**.

Dedicado à memória de Mam'etu de N'kisi Sambugykan e Anyky Lima.

Às ancestrais raivosas das quais herdei fúria e rebolado

À cada pessoa que se ergue em guerrilha,

que entende o desacato como caminho e o trilhar em bonde.

## Agradecimento

Para esse agradecimento, acendo uma vela e, em seguida, abro minha garrafinha de plástico com uma cachaça de banana (d-e-l-i-c-i-o-s-a) que compro na promoção no boteco do Claudinho, na esquina de casa. Hoje gostaria de não somente agradecer, mas, brindar!

Um brinde à Nina Caetano que, além de uma orientadora impecável, é parceira de trabalho e amiga. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP e à CAPES que financiou esta pesquisa. Às bancas de qualificação e de defesa, compostas por Barbara Matias, Dodi Leal, Stella Fischer e Raquel Castro, agradeço muito a generosidade e parceria de vocês todas.

Um brinde às amigas, parceiras e às redes de companheirismos traçadas junto às manas da Toda Deseo, Gruta!, Teatro 171, Plataforma Queerlombos, Zona de Encontro, Cabaré das Divinas Tetas e DeCú (com e sem assento). Um brinde à toda equipe envolvida no processo de feitura e experimentação de Ka'adela, é um desbunde farejar memórias e onçar ao lado de vocês todes.

Um brinde ao Comitê Mineiro de Apoio às Causas Indígenas e ao Instituto Helena Greco de Direitos Humanos e Cidadania, a força de vocês me inspiram a tocar o barco olhando em frente, sem nunca me esquecer do que vem de trás.

Um brinde à Academia TransLiterária, bonde do qual faço parte e me ins-Pira. À equipe criadora de GUERRILHA, agradeço os caminhos abertos juntas. Um brinde a Denilson Baniwá e às Mujeres Creando, na figura de Yollanda Mamani, pela disposição à conversa e por serem faróis para tantas e tantos artistas e ativistas do hoje.

Um brinde à minha família de sangue que me acolhe e sustenta minha existência e à de santo. Às mulheres fortes das quais viemos e somos parte. Por fim, aos N'kisis, entidades e encantados que me conduzem e ensinam a pisar firme o chão.

(toma uma talagada).

## Contra-agradecimento

Coloco no meu copinho mais uma dose da cachaça que está na garrafa de plástico. E, ainda no pulso do brinde:

Brindo às instituições, críticos e curadores de arte que dizem que meu trabalho é panfletário. Assim, meu corpo deixou de ser panfleto e se transformou em outdoor luminoso.

Brindo a cada porta profissional que me foi fechada. Com elas aprendi a arrombar fechaduras e a pular janelas.

Brindo a um coletivo de pessoas da igreja católica que me expulsou da igreja por fazer teatro e ser quem sou. Me libertei desse Deus punitivo, da culpa, do pecado e meu corpo se converteu em festa.

Brindo a um companheiro que sabotava minha prática artística, meu pensamento e escrita. Com isso, me mostrou como funciona uma das fraquezas fundamentais do patriarcado.

Brindo a todos que dizem que eu não existo. Mal sabem eles que, com isso, me revelam onde estão localizados seus próprios fracassos coloniais.

Brindo a todos que nos desejam mortas. Estamos assustadoramente vivas, rebeldes, furiosas e sem papas na língua. Armadas até os dentes com nossos tacones lejanos.

(Tomo mais uma talagada.

Os cachorros da vizinha começam a latir.

Confirmou.)

*“Ésas, las que no están*

*Son la herida que desmadra a todas las heridas*

*Y de ese tajo común se alimenta nuestra rabia.*

*Nosotras, con lágrimas en los ojos*

*y el cuerpo en situación de guerra*

*Nosotras decimos Basta!”*

*(Que la rabia nos valga – Miss Bolivia)*

*“Lá, aqui, onde fomos assassinadas, e nos tornamos mais velhas que a morte, mais mortas que as mortas, e nesse fundo – esse fora que não só não está fora como está dentro de tudo - nesse cerne em que fomos colocadas, fecundamos a vida mais-do-que-viva, a vida emaranhada das coisas” (Não vão nos matar agora – Jota Mombaça)*



## **Resumo**

Esta dissertação discute, a partir do disparador teórico da Arte de Guerrilha, algumas estratégias artísticas, teóricas e políticas que visam projetos de contra e/ou anticolonização das artes da presença. Junto à análise de quatro obras contemporâneas desenvolvidas por artistas racializadas e/ou LGBTQIA+, vai observar seus elementos estéticos e políticos aliados a alguns movimentos de luta de Pindoretá. Propõe, dessa forma, uma perspectiva artística anticolonial como estratégia para visibilizar questões em torno da memória política, coletiva, pessoal, no campo das artes da presença.

Palavras-chave: Performance, memória, arte de guerrilha, anticolonial.

## **Resúmen**

Esta disertación discute, desde el disparador teórico del Arte de Guerrilla, las estrategias artísticas, teóricas y políticas que apuntan a proyectos contra y/o anticolonización de las artes de la presencia. Junto con el análisis de cuatro obras contemporáneas desarrolladas por artistas racializadas y/o LGBTQIA+, se observarán sus elementos estéticos y políticos aliados a algunos movimientos de lucha de Pindoretá. De esta forma, propone una mirada artística anticolonial, como estrategia para visibilizar cuestiones en torno a la memoria política, colectiva y personal, así como a las artes de la presencia.

Palabras clave: Performance, memoria, arte de guerrilla, anticolonial.

# Sumário

- 0 – Barricada. - **15**
- 1 – Arte como estratégia anticolonial. - **24**
  - 1.1 Quatro ações rebeldes. - **26**
  - 1.2 Arte de Guerrilha: o que trova o pensamento - **37**
  - 1.3 Guerrilhar: ação anticolonial em legítima defesa - **41**
- 2 – Revisitar os tempos. - **46**
  - 2.1 06 de Abril de 2021 - **46**
  - 2.2 16 de Julho de 2021 - **48**
  - 2.3 27 de Outubro de 1975 - **56**
  - 2.4 14 de Abril de 2021 - **58**
  - 2.5 01 de Abril de 2021 - **63**
  - 2.6 18 de Outubro de 1492 - **71**
  - 2.7 O movimento contrário do relógio do sul – **76**
- 3 – Levantes de arte-corpa-território - **80**
  - 3.1 Manifestar línguas de atrake - **92**
  - 3.2 Luto reencantado é luta - **97**
  - 3.3 Corpa-coletiva como ameaça aos cis-temas - **108**
  - 3.4 Retomar o território – **118**
- 4 – Alvo: Destituir o imaginário colonial – **125**
- 5 – Referências – **138**
- 6 – Anexos – **143**

## Índice de figuras

Figura 1: Foto de divulgação do espetáculo *GUERRILHA*. Créditos: Lucas Pradino. Arquivos pessoais da artista.

Figura 2: Registro da performance *Coroação da Nossa Senhora das Travestis*. Fotografia de Pammela Ribeiro. Cedida pelo coletivo.

Figura 3: Registro da ação *Pajé Onça Hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo*. Sem indicação de autoria. Retirada do site do Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/paje-onca-hackeando-a-33a-bienal-de-artes-de-sao-paulo-1-2/>

Figura 4: Registro da ação *Plaza de la Chola Globalizada*. Sem indicação de autoria. Imagem do arquivo das Mujeres Creando. Disponível em: <http://mujerescreando.org/de-reina-de-espana-a-chola-globalizada-la-acera-de-enfrente/>

Figura 5: Registro da ação *Pajé Onça Hackeando a 33ª Bienal de Arte de SP*. Foto sem autoria. Retirada do site do Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/paje-onca-hackeando-a-33a-bienal-de-artes-de-sao-paulo-3-2/>

Figura 6: Obra *Dita a Dura*, de Luci Universo. cedida pela artista.

Figura 7: Registro da performance *Coroação da Nossa Senhora das Travestis*. Foto sem autoria. Retirada do perfil de *Instagram* de Sonia Sissy Kelly. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CKEmjDIppII/>

Figura 8: Registro de cena do espetáculo *GUERRILHA*. Fotografia de Alexandre Hugo. Arquivos pessoais da artista.

Figura 9: Registro de cena do espetáculo *GUERRILHA*. Fotografia de Randolpho Lamoniier e Victor Galvão. Arquivos pessoais da artista.

Figura 10: Registro de cena do espetáculo *GUERRILHA*. Fotografia de Alexandre Hugo. Arquivos pessoais da artista.

Figura 11: Imagem da performance *Plaza de la chola globalizada*. Print tirado por mim do vídeo de registro da ação.

Figura 12: Imagem da performance *Plaza de la chola globalizada*. Print tirado por mim do vídeo de registro da ação.

Figura 13: O relógio do sul. Fotografia de Rogerio Camboim. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/rcamboim/33812058381/>

Figura 14: Mapa *Esquerda e direita na América do Sul*. Imagem sem indicação de autoria. Disponível em: <https://infograficos.gazetadopovo.com.br/mundo/esquerda-e-direita-na-america-do-sul/>

Figura 15: Registro da ação de Ailton Krenak na Constituinte de 1988. Foto sem autoria. Retirado do blog de Ailton Krenak. Disponível em:

<http://ailtonkrenak.blogspot.com/2007/02/blog-post.html>

Figura 16: Registro de cena do espetáculo *GUERRILHA*. Fotografia de Alexandre Hugo. Arquivos pessoais da artista.

Figura 17: Registro de cena do espetáculo *GUERRILHA*. Fotografia de Fabiana Leite. Arquivos pessoais da artista.

Figura 18: Registro de cena do espetáculo *GUERRILHA*. Fotografia de Alexandre Hugo. Arquivos pessoais da artista.

Figura 19: Caminhada do Orgulho Trans/travesti. Foto: Gael Benitez. Imagem tirada da rede social da “Semana de Visibilidade Trans/Travesti”. Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/B6JJGKonTyc/>

Figura 20: Black Bloc no Brasil. Sem indicação de autoria. Imagem retirada do jornal Diário do Rio. Disponível em: <https://diariodorio.com/favor-dos-black-blocs/>

Figura 21: Print tirado por mim do perfil do *Twitter* do prefeito de Belo Horizonte, Alexandre Kalil. Disponível em:

<https://twitter.com/alexandrekalil/status/1152232393857744896>

Figura 22: Acampamento Terra Livre. Foto da Mobilização Nacional Indígena. Retirada do *Facebook* da Mídia Ninja. Disponível em:

[https://www.facebook.com/MidiaNINJA/posts/1136826339808843?comment\\_id=1136844006473743](https://www.facebook.com/MidiaNINJA/posts/1136826339808843?comment_id=1136844006473743)

Figura 23: Registro da performance *Plaza de la Chola Globalizada*. Imagem sem autoria. Retirada do Facebook da ATB Digital. Disponível em:

<https://esla.facebook.com/ATBDigital/posts/4658377230870336>

Figura 24: Viaduto D. Helena Greco. Imagem sem autoria retirada do blog do Instituto Helena Greco de Direitos Humanos e Cidadania. Disponível em:

<https://institutohelenagreco.blogspot.com/2016/06/ato-publico-centenario-helena-greco.html>

Figura 25: Derrubada de monumento na Colômbia. Fotografia de Mery Grandos Herrera, tirada do site: Jornal do Comércio. Disponível em:

<https://www.jornaldocomercio.com/ conteudo/galeria de imagens/2021/06/799421-estatua-de-cristovao-colombo-e-tombada-no-marco-de-dois-meses-de-atos-na-colombia.html>

Figura 26: Registro da performance *Monumento à Guerrilheira*. Foto de Marcelo Veronez. Arquivos pessoais da artista.

Figura 27: Registro da performance *Ka'adela – uma cartografia destituente*. Foto de Edgar Kanaykõ Xakriabá. Arquivos pessoais da artista.

Figura 28: Registro da performance *Ka'adela – uma cartografia destituente*. Foto de Edgar Kanaykõ Xakriabá. Arquivos pessoais da artista.

Figura 29: Registro da performance *Ka'adela – uma cartografia destituente*. Foto de Edgar Kanaykõ Xakriabá. Arquivos pessoais da artista.

Figura 30: Imagem do monumento à Borba Gato incendiado. Fotografia de Gabriel Schlickmann. Imagem tirada do site do jornal G1. Disponível em:

<https://g1.globo.com/sp/noticia/2021/07/24/estatua-de-borba-gato-e-incendiada-por-grupo-em-sao-paulo.ghtml>

Figura 31: Imagem de templo católico incendiado no Canada. Imagem sem autoria. Retirada do site do Jornal Boca da Mata. Disponível em:

<https://jornalbocadamata.com.br/geral/colunista/igreja-em-chamas-instituicoes-e-adequacoes/>

Figura 32: Registro do Acampamento Levante pela Terra. Fotografia de Edgar Kanaykõ Xakriabá. Cedido pelo artista.

## 0 – Barricada.

Tenho a mania de me apropriar das falas violentas direcionadas a mim e transformá-las em potência de vida: antes de você me xingar, já digo logo que sou e transformo a violência em lugar de existência. Aprendi isso com minha tia-avó, com as teóricas cuir, com as sudakas<sup>1</sup>, com Tertuliana Lustosa, Susy Shock, Glória Anzaldúa, Itziar Ziga, além de outras pensadoras e artistas. Já fui chamada de muitas coisas e, dentre elas, as que mais gosto são as que me associam a algum tipo de animal. Adoro a possibilidade de trair, de algum modo, a espécie humana, de ser bicho gente, ou de ir deixando aos poucos de ser gente. Já fui associada negativamente a alguns bichos como piranha, vaca, cobra, rata, barata, mas o que mais me inspira é ter sido tantas vezes chamada de cachorra ou cadela.

Tenho um apreço muito grande por esse bicho. Não, não tenho cachorro em casa, nem pretendo, mas quando escuto a palavra cadela, me lembro necessariamente daquela cadela de rua, meio esquisita, que às vezes está em bonde às vezes não, que come e dorme em qualquer lugar, trepa com quem quer e que também corre atrás de moto e de ciclista, late para quem não gosta e, principalmente, fareja.

Como artista, venho, no passar dos anos, farejando memórias que estão empoeiradas, abandonadas ao longo da história oficial. Farejo muitas, de vários lugares, como se andasse farejando (como diz a pesquisadora e artista Dodi Leal) o cor-pó do tempo. E farejar essas memórias acabou fazendo com que eu farejasse também a mim mesma.

Essa cadela do meu imaginário costuma ser também aquela caramelo, cadela vira-lata, expressão que já ouvi dizerem a meu respeito quando dizem da minha racialidade: parda, mestiça, caboclinha, morena cor do pecado e por aí vai. O que acontece é que desde 2017 essa palavra - Cadela – povoa meu imaginário com o desejo de fazer algo com ela. Em 2021, aconteceu de colocar essa ideia em prática junto a um

---

<sup>1</sup> Sudaka é uma expressão racista usada por pessoas europeias, principalmente espanholas, para nomear pessoas advindas do sul e centro de Abya Yala (América do Sul e América Central). Artistas e teóricas como Susy Shock e Hija de Perra transformam essa expressão violenta como lugar de debate e afirmação.

coletivo de artistas estrategicamente apelidado de “Coletivo Autônomo Temporário”<sup>2</sup>, uma brincadeira com as Zonas Autônomas Temporárias, de Hakim Bey (2018).

Ao longo do processo dessa feitura, João Nyn – também integrante do coletivo - me provoca uma mudança de grafia: “e se invés de Cadela, usássemos Ka’adela?”. A partir daí tudo mudou, pois Ka’a é um prefixo utilizado nas línguas de tronco Tupi que significa “selva – mata”. Ficamos então com essa dança de pensamento: Ka’adela, Selva-dela, Mata dela, Ka’ad^ela?

Idylla Silva Silmarovi Ferreira, é assim que estou nos documentos oficiais do Estado. Você sabia que Silva também significa selva? Nessa desobediência, percebo minha existência marcada cinco vezes em prefixo ka’a: no sobrenome silva, no sobrenome Silmarovi (que é um ajuntamento dos sobrenomes Silva – Mageste – Rocha – Vieira, invenção do ancestral poeta), na cadela, no farejar o pó da família materna que antes de ser parda foi cabocla (aqueles que vem da selva), e como filha de N’dandalunda e Mutakalambô<sup>3</sup>, ele mesmo a própria Ka’a.

Nesse sentido, desobedeço a ficção colonial imposta a mim criando uma outra, chacoalhando o ecoar de outra memória, re-inventando, re-tomando, re-existindo. Uma transição anticolonial.

Então, Ka’ad^ela? Está no prefixo que, segundo o léxico da língua portuguesa, é um afixo (poderia desse modo pensar não-fixo?) que vem antes do radical. Ka’a brotando do bueiro da cidade, da quebrada de Contagem de onde eu venho, que curiosamente é um bairro chamado ‘bandeirantes’. Cria de quebra que quebra.

Inspirada no pensamento da artista e pesquisadora Jota Mombaça (2021), penso na quebra como a ação de quebrar, movimento abrupto, amontoada de estilhaços, cacos que cortam e que doem quando o seu pó entra no meu focinho e

---

<sup>2</sup> Coletivo de artistas transdisciplinares formado por: David Maurity, Edgar Kanaykô Xakriabá, Fredda Amorim, Idylla Silmarovi, João Nyn, Rafael Bacelar e Vina Amorim.

<sup>3</sup> N’kisi é uma palavra da língua Bantu, falada nos terreiros de candombe Angola, trata da energia primordial da natureza como cachoeiras, matas, mares que são as divindades cultuadas nessa tradição. Em Ketu invés de dizer N’kisi é dito Orixá que apresenta uma pequena diferença dentro das culturas de matriz africana, se Orixá é uma divindade que rege determinado elemento, N’kisi é o elemento em si que é também a própria divindade. No caso dos N’kisis citados: N’dandalunda seria as águas doces (costumeiramente associada a Oxum) e Mutakalambô seria a floresta (costumeiramente associado a Oxossi).



minhas patas tocam o chão da terra que não tenho mais. Quebrada demais para caber em lógica representativa e identitária, fragmentada, apagada. Na quebra, habitar a pororoca. Não são memórias de águas calmas, são de guerra, de perda, de luto e de resistência. Cria dessa terra, trago comigo os fragmentos das memórias de quando fui, trago comigo também as memórias de quando um pedaço meu veio. Não sou um nem outro. Ao mesmo tempo que sou deixo de ser. Como cria da quebra, me recuso a dizer que sou brasileira, talvez seja mais justo dizer: cria de Pindoretá<sup>4</sup>.

Acho que fui demais nessa história. O que quero dizer é que essa ka'adela vem há anos farejando histórias. Começou em 2009, no curso de graduação em teatro da UFMG, em que eu perguntava onde estavam as pensadoras latino-americanas no plano de ensino e onde estavam as travestis na produção artística da cidade. A questão começou a ir para a cena quando começamos a formar coletivos de teatro compostos apenas por mulheres cis-trans e travestis. Isso avançou quando formamos o coletivo Bacurinhas e demos início à nossa saga carnavandalizada militante em calamidades públicas. Acompanhei de perto a formação da Toda Deseo e minhas amigas criando o Teatro Negro e Atitude, Teatro Público, Segunda Preta e por aí vai. A questão continuou quando fomos a uma reunião do FIT-BH e perguntamos (infelizmente seguimos perguntando) onde estavam els artistas indígenas na programação do festival. E quando formamos a Academia TransLiterária e saímos por aí abrindo cartórios de posse do próprio corpo e coroando travestis.

Em 2016, mergulhei mais em minha ka'adelaide farejadora quando estive na Bolívia e por lá encontrei, por casualidade, com diversos movimentos de mulheres que lutaram contra a ditadura militar. Retornei dessa viagem e participei da curadoria de Arte e Política do SESC-Palladium com o solo *GUERRILHA – experimento para tempos sombrios*. Este solo foi um apanhado de histórias de mulheres de Abya Yala<sup>5</sup> que viveram e resistiram ao período ditatorial. Ao longo desse tempo, me juntei a movimentos sociais como as Diversas, Frente Feminista Elza Soares, Instituto Helena Greco de Direitos Humanos e Cidadania, TransVest, Comitê Mineiro de Apoio às Causas Indígenas...

---

<sup>4</sup> Pindoretá é um dos nomes originários deste território que hoje se chama Brasil.

<sup>5</sup> Palavra da nação Kuna que diz de todo território que hoje é considerado “Américas”, sua tradução seria algo parecido com “terra em florescimento” ou “terra madura”.

Todo esse movimento de farejar histórias me trouxe para o que chamo de projeto *E.C.O.S – experimentos cênicos de orientação sudaka* que, num primeiro momento, era um suporte meu de investigação e experimentação em performance. Entretanto, ao longo de sua existência tem se tornado também espaço de compartilhamento e troca com outras artistas, uma plataforma na qual ministramos coletivamente oficinas, experimentamos performances e desenvolvemos outras ações artísticas. Esse é um ponto central: em E.C.O.S. entendo que a história do sul de Abya Yala é composta por diversos movimentos que aconteceram em quase simultaneidade e, como aqui, nesta pesquisa de mestrado, eu enfoco na invasão colonial, nas ditaduras militares e nos golpes do nosso presente.

Grande parte dos trabalhos que compõem minha trajetória e minha pesquisa artística não foram, por muito tempo, considerados como arte. “Isso que você faz é festa, é jogo, é delírio, histeria”, me diziam. O que eu e minhes companheiros de trabalho fazíamos era tudo, menos poético ou estético. “Vocês são radicais demais” e pronto! Bastava nos colocar nessa caixinha e nada que a gente dissesse importava, não nos ouviam porque, para eles, éramos radicais (de fato, eu nem acho tanto) e fim de papo.

Assim chego a essa dissert-Ação que compõe uma desobediência epistêmica, revolta que herdei das que vieram antes de mim e das que andam juntas, dissert-Ação que diz, escreve e se inscreve pelo desejo da criação de outros mundos, com o fim do mundo criado pelo colonizador. Um sussurro, como se algo viesse dizendo aos meus ouvidos e eu transcrevesse chegando até aqui. Algo que se manifesta. Um canto de guerra, de guerrilha, na verdade. Um início do estalar do pensamento.

Nesta trajetória de pesquisa, a Arte de Guerrilha chega como um campo de investigação que surge como resposta artística destinada às ditaduras na América Latina. Uma proposta de anti-arte, contra-arte, pautada na ideia de ‘radicalidade’ estético-política. Em termos bélicos, a guerrilha vem de movimentações inesperadas, atua com movimentos articulados por coordenação, seu território é de difícil acesso. Geralmente matas, campos fechados, estradas de terra, roças, bancos com baixa segurança, favelas que sobem em seus becos. É o que não é favorável para ser campo

de batalha de uma guerra de grande porte, mas possibilita criar emboscadas àqueles que se pensam donos do mundo.

E quando digo “donos do mundo”, trato dos “senhores de engenho”, dos coronéis, bispos e generais, mas também dos doutores da academia, que se colocam como donos das bocas, das mentes, do conhecimento que determina o que é e o que não é. Eles se mostram e contam suas histórias como grandes heróis, belos e brancos, com suas armas que, ao meu ver, representam os falos machos com que exercem seus poderes. Colocam em meus ovários o terço e o crucifixo, esfriando a cabeceira da minha cama de solteira. Colocam nas praças suas estátuas para que não nos esqueçamos deles, mas de nós. Esses detentores do mundo estão por aí dizendo o sim e o não, escolhendo quem vive e morre e como isso acontece. Vez ou outra eles nos dão voz, como se nunca a tivéssemos, demonstrando sua bondade que visa nossa conversão como sujeitos nesse mundo, o que, no frigidar dos ovos, significa que nos tornemos como eles.

Eles tentam isso há tanto tempo que por vezes parece que conseguiram. Eu mesma me pego pensando como eles, agindo como eles, escrevendo como eles, performando como eles performam, mesmo que eu tente a todo instante dizer não. O ato de desertar é um exercício constante de destituição e criação. A praga que nos lançaram foi tão forte que o inconsciente também acaba se manifestando como o deles. Mas ainda que fique bem parecido nunca será igual.

Dizem que as guerrilhas foram uma movimentação que fracassou. E a reflexão em torno da Arte de Guerrilha, elaborada por um pensador e crítico de arte belorizontino, também. Mesmo com o seu dito fracasso, ainda conseguimos perceber suas reverberações, afinal estou aqui escrevendo a partir disso. Existe ainda hoje um ‘fantasma guerrilheiro’ que assombra o imaginário dos poderosos e, em alguns países como no México, a guerrilha segue viva na EZLN (Exército Zapatista de Libertação Nacional – <Viva Zapata!>). Talvez uma guerrilha bem-sucedida seja também uma que fracassa, porque uma guerrilha também pode ser um motim, uma incandescência, um clarão no céu em meio a tempestade. Talvez fracassar seja uma questão importante, que demarca a não-fixidez de um corpo que transita.

Assim como a guerrilha eu também fracasso. Meu corpo de mulher cisgênera não se encaixa no padrão dos papéis sociais que ele representa. Esse corpo colocado

como trabalhadora, como a que deve servir, não somente ao homem, mas ao sistema que ele cria. Não prestei nem para isso, o que faz de mim um orgulhoso fracasso. Também fracasso no desejo sexual esperado e, aqui, existimos em bando. Fracasso ao ser colocada como um corpo pardo. Esse pardo que vem de uma tentativa de apagamento histórico que, de tanto esfregar a borracha no papel, rasgou esse trecho da linha.

Ainda assim eles tentam me (nos) fazer, não igual a eles, mas parecida. Como um xerox mal tirado de uma máquina com excesso de tinta. Ou um mimeógrafo jorrando álcool, que tem sido um bom companheiro meu no passar dos dias. Isso também dá muito errado para eles, já que existem modos de viver o mundo, conhecimentos incorporados e transmitidos a mim (e a nós) pelas inúmeras vozes que me falam em sonho, no terreiro, dentro do meu corpo. Pulsa a necessidade de aprender a língua dos sonhos e entender seus sinais. Aí está o mistério, no modo de se relacionar, na maneira como este corpo dança, atua e conduz suas narrativas. A dificuldade de organização do pensamento dentro dos conformes de entendimento cartografado por esse mapa que me chama de sul, por primeiro autodenominar-se norte. Que se divide binário, separando bom e ruim, salvação e castigo, homem e mulher, esquecendo dos Exus e Pombagiras nas encruzilhadas.

Na ausência de um território de pertencimento, pego um facão e abro trilhas da criação artística e criamos outros territórios. O que se produz é, como dizemos na quebrada, “nós por nós expondo os B.O.”. Colocamos as nossas questões na efemeridade que as artes da presença propõem e com a autonomia que sonhamos. Tentamos demarcar o imaginário daquels<sup>6</sup> que estão na ação conosco no território inventado e, quando finda a ação, els tem a liberdade de lidar ou não com aquilo que foi apresentado e proposto.

---

<sup>6</sup> Utilizo a linguagem neutra inclusiva nesta dissertação como estratégia de inclusão do pensamento de corpos trans e, também, por acreditar que ela atua como um golpe no sistema de linguagem da língua portuguesa. Optei, por utilizar o sistema “el”, que pode ser lido como êl/él. Esse sistema será utilizado em todo o texto, exceto quando eu estiver dizendo de mulheres e homens cisgêneros. O modelo utilizado está presente em: *Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa*, organizado por Gioni Caê. Já informo também, que utilizarei o pronome ele/dele quando estiver também me referindo aos detentores de poder e demais inimigos de gente como eu. Por sua vez, quando for falar de experiências de corpos dissidentes, utilizarei a palavra ‘corpa’ como outro golpe feminista na língua portuguesa.

De todo modo, tento afundar caravelas. **Ação anticolonial em legítima defesa.** E aí já sou chamada pejorativamente de artista panfletária, o que não me incomoda já que meu corpo é um panfleto de lutas, como disse el vereadore Indianare Siqueira durante o processo eleitoral de 2020. Aqui está outro fracasso, a de ser uma artista engajada que sabe que não consegue transformar as coisas. Que por vezes se sente imobilizada. Regada dum orgulho latino-americano, já me sinto vitoriosa se conseguir perturbar a fila do teatro, do pão, da boate, com os fracassos que carrego junto dos meus patuás.

Voltando aos donos do mundo, vi Ailton Krenak contando que eles chegaram aqui uma vez e não esqueceram o caminho, vindo até nós sempre doentes, famélicos, com sede, perdidos. Se eles vissem a si mesmos nos espelhos que nos dão talvez sucumbissem de dor. Intuo, inclusive, que seja exatamente este o motivo porque nos dão todos esses espelhos. Nesse desencontro, os ensinamos a andar, damos comida, ensinamos o movimento da sanfoninha e mostramos como caminhar pelas trilhas criadas por nossos próprios pés e de outres e de muitas pessoas, tantas que é impossível contar num censo do IBGE.

Pensando por essa lógica, penso em monstruosos orgulhos de fracassos. Nessa história que não é a dos ditos vencedores. Habitando o trânsito, latindo nas fronteiras, articulamos corpas como campo de batalha, com o fundamento de que este não visa o extermínio, mas a potencialização do sentido da vida, ou seja, o encantamento que também é “uma astúcia de batalha e mandinga em um mundo assombrado pelo terror” (SIMAS e RUFINO, 2020, p.64).

Talvez a trajetória no momento seja essa. Evidenciar que o plano deles deu errado porque estamos aqui: me lembro, penso, sei. Sei tanto, que o saber que digo não é comprovado por documentos e fatos históricos desenhados por eles. Sei por outra via, sei porque eu sou o buraco da rede revelando o vazio, ou os pedaços de cacos da quebra. Mas também sou como eles, de algum modo. Ambos fracassados. Sou um fracasso porque eles fracassaram primeiro. Porque carrego duas ou três vozes dentro de mim que falam e falam e falam e falam, muitas vezes em contradição e, quando tento falar essas falas, o som que sai é um grunhido de uma língua cortada que tenta se pregar de novo na boca.

Eles vêm ocupando nosso inconsciente, nos matando e fazendo com que a gente se esqueça de quem somos. Apesar de tudo e por justa rebeldia, estamos aqui. Isso custa para eles. Somos nós o objeto do desejo escondido nas esquinas, à noite, onde ninguém vê, quando eles estão sozinhos e frágeis. Somos nós que preparamos a comida, limpamos a casa, catamos o lixo, vendemos suas roupas, somos babás de sua prole e damos destino aos mortos, inclusive falamos com els.

Existe aqui a ka'a que sou e ela sussurra em meu ouvido. Ela me conta dos segredos que eles desconhecem e que eu não desaprendi. Ela risca seus pontos no chão e me conta suas histórias. Com ela lanço flechas sabendo que estamos há muito tempo em guerra. E as flechas me (nos) interessa profundamente. Eles não as enxergam porque, como são tão grandes, acabam ocupando muito espaço e não percebem as sutilezas. As flechas são certeiras e, quando há destreza, voam firmes e acertam o alvo. A flecha é como a memória, que está de tocaia frente ao esquecimento imposto. Manuseá-la junto de seu arco exige uma corpa desperta, conhecedora do tempo, no presente, em estado de ação, **em resistência**.

A ka'a que sou driblou a morte para se fazer viva nesse presente. Eles não conseguem vê-la com seus olhos, ela é um encantamento que se camufla nas pequenas coisas. É uma escritora da corpa que se adapta e existe. Ela é palavra convocada. Como nos diz Dione Carlos (2019), “é o despertar de uma memória roubada”. Somos uma e duas ao mesmo tempo. Guerreamos juntas para despachar o carregamento que os donos das colônias nos mandaram. E despachar é um ato, uma ação física, assim como resistir também é.

De cá, a defesa de nossas corpas-territórios, da nossa presença, dos nossos coletivos, do nosso direito de bem viver. Tudo isso é ação e movimento. Se observar com cuidado, é possível perceber nossa movimentação nas ruas a todo instante. É no corre do dia a dia que está nossa estratégia de articulação, pois se eles nos mandam guerra, respondemos com guerrilhas, cada uma com seu modo de luta, em seus lugares. *GUERRILHA – experimento para tempos sombrios, Pajé Onça Hackeando a 33ª Bienal de São Paulo, Coroação da Nossa Senhora das Travestis e Plaza de la Chola Globalizada* são as ações que me ajudam a articular todo esse pensamento combatente aqui.

Estamos prontos, companheiros! Cada um em sua posição para que o ataque aconteça por todos os lados. Flechas serão lançadas e atravessarão também a nós. Nossas corpas prontas para o ataque. A inspiração é uma Espada de São Jorge que dá em qualquer lugar e resiste a tudo. Estamos retirando o laço dos chicotes presos na cintura e as máscaras de ferro dos nossos rostos. Se a treva é sobre território, tombaremos os monumentos e retomaremos as ruas! Afinal, é o lado de cá que tem o corpo fechado. **São os nossos pés que escrevem dançando enquanto erguemos nossas barricadas.**

## I - Arte como estratégia anticolonial.

As ações que me proponho analisar nesta dissertação traçam importantes estratégias de visibilidade e de reconstrução de memórias que foram roubadas, apagadas ou ofuscadas. Atuam diretamente contra a violência do Estado, seja no que diz respeito ao racismo colonial, à misoginia e/ou à transfobia. Seria impossível pensar tais estratégias sem a presença dessas corpos. Isso não significa que dei conta, a partir das obras apresentadas, das diversas corpos que guerrilham nas artes. Assim, sabendo que essa ausência já aconteceria, me propus a articular ações, artistas e coletivos que trazem em suas existências pontos de encontro com a minha própria.

Quando fizemos o espetáculo *GLÓRIA*, do coletivo Toda Deseo, em 2018, convidamos a socióloga e ativista Avelin Buniacá Kambiwá para falar sobre a perspectiva dela em relação ao teatro no Brasil. Essa fala está publicada na revista *Zona de Encontro*, de organização minha, em que Avelin traz a seguinte questão:

O teatro chega no Brasil como mais uma arma de opressão. Ele vem com os Jesuítas para trazer uma mensagem bíblica de um deus estrangeiro. [...] Então esse é um registro que nos dói quando pensamos no teatro. [...] Usar das artes é mais uma forma de genocídio da nossa cultura (KAMBIWÁ, apud SILMAROVI, 2019, p.205)<sup>7</sup>.

Ainda nesse sentido, o filósofo Kaká Werá nos conta, na palestra *Teatro x Resistência: revitalizando raízes*, proferida durante a edição 2013 do *ECUM – Encontro Mundial das Artes Cênicas*, que a primeira peça de teatro importada ao Brasil foi o *Auto da Barca do Inferno*, escrita por Gil Vicente. Nessa montagem apresentada aqui nos primeiros anos de invasão portuguesa, os personagens considerados vilões recebiam os nomes de lideranças indígenas daquele tempo e a peça, apresentada na língua Tupi-Guarani, tinha a função de separar os povos de sua cultura. Penso que foi aí que, em Pindoretá, separamos pela primeira vez arte da vida e criamos uma fronteira.

Apesar de o teatro, como conhecemos hoje, ter sido utilizado como estratégia colonial, existem dados arqueológicos e antropológicos recém-descobertos de que os povos Maia, em período pré-invasão, exerciam o que els arqueólogos e antropólogos

---

<sup>7</sup> Link de acesso à publicação: [https://issuu.com/zonadeencontro/docs/texturas\\_issuu](https://issuu.com/zonadeencontro/docs/texturas_issuu)



chamam de Política Teatral. De acordo com o site do Núcleo de Pesquisa Arqueológica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul<sup>8</sup>, foram encontradas ruínas de teatro no centro de Abya Yala, principalmente nas regiões onde hoje estão Guatemala e o estado de Chiapas, em Anahuac (nome originário do México). Ainda de acordo com o site:

Segundo a investigação, nos anos 800-850 d.C. em Plan de Ayutla, vivia “uma nova dinastia que tratava de se legitimar através do teatro político”, usando esse poder sobre as minorias da região, o que significa que apenas frequentava o teatro quem interessava à elite manipular. (...) “As sociedades maias ficaram conhecidas por Estados teatrais porque os seus governantes utilizavam os teatros para exercerem publicamente o seu poder de forma teatral”, esclarece Martos López, acrescentando que os mesmos propósitos se aplicavam à religião ou a outras questões simbólicas (NUPARQ-UFRS, 2012, s/p).

Acredito que é necessária uma compreensão mais aprofundada do que seria essa “política teatral” Maia, mas, apesar disso, se entendemos a teatralidade e a performatividade de modo ampliado, podemos percebê-la nos ritos e festas tradicionais que desejam também cuidar da manutenção da cultura e da vida dos povos tradicionais. A própria Avelin aponta, no texto já citado, que apesar do modo como esse teatro chegou à Pindoretá, os jogos e as brincadeiras já estavam presentes desde sempre no cotidiano das aldeias, de modo a cuidar das culturas dos povos.

A artista e pesquisadora Thalita Motta (2019) vai apontar, em suas pesquisas, elementos de performatividade e teatralidade na política brasileira, evidenciando como têm sido usados como estratégias de manipulação popular pela nova direita do país. Opto por não aprofundar nessa perspectiva agora, pois me interessa mais me ater ao princípio colonial ocorrido pré e durante a invasão europeia em nosso continente. Desse modo, se vemos elementos dos campos das artes sendo articulados para determinados fins como estratégia, quais são as nossas? Como nós, artistas engajados em nossas lutas, entendemos nosso fazer artístico estrategicamente?

**E é aqui que eu me posiciono:**

*Ergo o arco, puxo a flecha das costas, e miro.*

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.ufrgs.br/nuparq/news/descoberto-no-mexico-um-teatro-maia-com-1200-anos>

## 1.1 - Quatro ações rebeldes.

São muitas as ações que guerrilham no nosso agora. São muitos os ataques que sofremos por todos os lados. Denilson Baniwá me conta em entrevista que gente como a gente sempre guerrilhou, que nós sempre lutamos. Isso é uma verdade. Então, posso dizer que, quanto maior o ataque, maior a resposta. A coisa têm estado intensa para nós que estamos do lado de cá da força.

Por isso o verbo guerrilhar – que será discutido logo à frente - toma sentido. Porque não se pretende firmar como um conceito definidor de nada, é um conceito que nasce de uma rebeldia. Aqui, nesta escrita, ele diz mais da minha própria perspectiva sobre estratégias que artistas têm se utilizado para responder aos diversos ataques contra suas existências. Não pretendo também dizer que tal artista é guerrilheiro, porque meu interesse é identificar esses elementos e encontrar pontos em comum nas diferenças de nossas corpas e práticas. Pontos de resistência que envolvem as lutas em torno da nossa memória e existência no campo das artes, que luta por nossa presença nos livros, nas ruas, nas exposições, na história. Como aponta Linn da Quebrada (2021), “nós não só conheceremos a verdade mas produziremos verdade”.

Sigo em aliança também com o pensamento da feminista decolonial Suely Aldir Messeder (2020), quando ela escreve acerca da pesquisadora encarnada, que se permite ser afetada diante do que está pesquisando, como uma estratégia anticolonial de construção do conhecimento. E em diálogo com o pensamento de Fredda Amorim (2019), quando propõe uma escrita que sai da pele, isto é, uma escrita de afetação. Se afetar ou, como me disse Dodi Leal em uma conversa, se causar pel outre, ou seja, tomar a causa para si, é uma forma de me rebelar nesta escrita, que passa por minha pele e escorre por ela. Uma escrita em guerrilha.

### **Ação rebelde 1: *GUERRILHA – experimento para tempos sombrios*, de Idylla Silmarovi<sup>9</sup>**

---

<sup>9</sup> Ficha técnica: Idealização, atuação e dramaturgia: Idylla Silmarovi. Direção: Raquel Castro. Direção musical e performance musical: Claudia Manzo. Iluminação: Akner Gustavson. Produção: Fernanda Rodrigues. Orientação de pesquisa histórica e acervo: Instituto Helena Greco de Direitos Humanos e Cidadania.

Onde estão as narrativas das mulheres que lutaram contra as ditaduras na América Latina? Foi dessa pergunta que nasceu o espetáculo *GUERRILHA – experimento para tempos sombrios*<sup>10</sup>. O trabalho estreou em 2016, pouco tempo antes do processo de *impeachment* da presidenta eleita Dilma Rousseff e logo após eu ter retornado de uma viagem à Bolívia e ao Peru, onde acessei alguns movimentos de mulheres que compuseram essa história apagada pela hegemonia cisheteropatriarcal.

Tirar memórias empoeiradas do tempo. Buscar compreender e empreender uma narrativa a partir das mulheres e do tempo na América Latina. Como a ditadura ainda afeta nossos corpos? Como nos afeta um luto ainda não elaborado com a devida profundidade das marcas? Comecei, com este espetáculo, a compreender o tempo como uma estrutura circular, a entender que não existe superação, nem democracia com o fim da ditadura, pois, como me conta Amelinha Telles, ex-guerrilheira urbana brasileira, “não há democracia com corpos insepultos”. “Não há democracia sem demarcação de terras”, me conta Sonia Guajajara, guerreira da luta indígena no país. “Não há democracia quando envelhecer é privilégio”, me conta Anyky Lima, presidenta da ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transsexuais. Com a montagem do espetáculo vieram essas e outras questões, que começaram a me atentar para as lutas em torno dos direitos humanos, tendo como disparador o período ditatorial.

O espetáculo começa na rua, com um banho de sangue. Apesar de ser chamado de solo, *GUERRILHA* foi criado por muitas mãos. Textos escritos por mim e por outros escritores e escritoras. Falas retiradas de documentários, entrevistas e livros. Biografias, algumas lidas com afinco. O sonho foi também um elemento central nesse processo. A conexão com o sonho dos anos 1960 de unidade latino-americana, o sonho revolucionário, o sonho que nos faz encontrar encantades e aqueles que já fizeram a passagem. Falar com les morties, sobre les morties, desde les morties. Também falar com les vives. Assim tive o Instituto Helena Greco, como orientação de pesquisa e Bizoca como nosso farol. As dinamites estão presas em nós, em nossas filhas, nos

---

<sup>10</sup> Link de acesso ao teaser do trabalho: [https://www.youtube.com/watch?v=VqxER\\_0SA1M](https://www.youtube.com/watch?v=VqxER_0SA1M)

maridos, nas portas e janelas, caso o embaixador tente fugir, explodiremos tudo. Foi o que aconteceu no sindicato de las Amas de Casa<sup>11</sup>.

O livro *Manual do Guerrilheiro Urbano*, de Carlos Marighella, ajuda a compreender o contexto dessas narrativas. Em *GUERRILHA*, as músicas de tantas cantoras e intérpretes latino-americanas amarram a dramaturgia, cuidam das transições da atriz e del espectador. Uma caixinha de som toca “as que comandam vão no TRÁ”, em ritmo de arrocha. Um discurso de palanque e vamos retirando a mordação.

## Punhos esquerdos erguidos, repita comigo: Guerrilheiras da América, uni-vos.

A atriz caminha por um corredor junto dels espectadores. Em suas mãos um regador com água e essência de macadâmia. O cheiro da essência invade o espaço enquanto ela rega os próprios cabelos, dizendo os nomes das várias guerrilheiras que compõem a história de nosso continente. Uma sala onde histórias de mulheres são contadas. Por aqui, quase nada é escrito, mas é transcrito e organizado. Minha história se mistura com a delas e se distingue. Claudia Manzo – diretora musical do trabalho – canta a *Tonada de la Luna Llena* e les espectadores são divididos em dois grupos, um que escuta e outro que escuta e assiste. Depois els trocam. Na saleta, pequena, fria e úmida, a atriz com uma máscara de fita crepe cai, e cai novamente e novamente e novamente, enquanto o que é dito são as vozes das próprias mulheres contando em minúcias as torturas que sofreram e como encontraram suas companheiras (as que encontraram) mortas, jogadas em algum lugar. La Gaitana, que compõe a memória indígena colombiana, é aqui um pavão que narra sua história: aquela de quando, em um motim coletivo, sequestrou o colonizador espanhol que, por cada aldeia em que passou, teve cortado um pedaço de seu corpo até implorar pela morte.

---

<sup>11</sup> No livro “Si me permiten hablar”, uma biografia de Domitila de Chungara transcrita por Moema Visser conta desse episódio em que Domitila faz alguns reféns para negociar a soltura de companheiros de luta e, como ameaça ao poder ditatorial boliviano, prende dinamites em seu corpo, nos corpos das companheiras e suas filhas e também, no espaço, ameaçando explodir tudo caso o Estado não negocie com elas.

Ano de 2016, Rede Globo, Aécio Neves, Bolsonaro, Igreja Universal, continua a Operação Condor. Um ditador que pede a queima das Bruxas and Military Intervention, now. Ele toma um tiro de bazuca. Dessa bazuca sai papel colorido, mas explode. Nós também matamos, ainda que simbolicamente. Por fim, um brinde às mulheres rebeldes, que escolheram o desacato como caminho, parafraseando a dedicatória do livro *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*, de María Galindo, pedindo que a guerra não nos seja indiferente. Em cada processo, a atriz experimenta diferentes mascaramentos. Sua identidade por vezes importa, por vezes não. O que importa é que ela é uma mulher, latino-americana, racializada, dialogando com outras mulheres vivas e mortas, em relação íntima com quem escolhe assistir ao espetáculo/ação.



Figura 1: Foto de divulgação do espetáculo *GUERRILHA – experimento para tempos sombrios*.  
Créditos: Lucas Pradino. Arquivos pessoais da artista

## **Ação rebelde 2: Academia TransLiterária e a Coroação de Nossa Senhora das Travestis<sup>12</sup>**

A Academia TransLiterária nasce na cidade de Belo Horizonte no ano de 2016, como uma frente de ação da ONG TransVest. A ONG tem, como principal linha de ação, funcionar como um curso pré-vestibular gratuito, para colaborar com os processos de inserção da população trans/travesti nas universidades. A Academia TransLiterária vinha, então, como uma frente que propunha ações dentro do eixo da arte-educação em cooperação com esse processo. Em 2017, o coletivo se compreende como uma frente autônoma e se desliga da ONG e, a partir desse passo, inicia seu processo investigativo e experimental em torno da cultura trans/travesti. Passa então a realizar oficinas de criação, produção de performances, montagem de espetáculos teatrais, saraus de poesia, publicação de contos e poesias, bem como realização de festas e prêmios literários dedicados a essa população.

Atualmente, o coletivo conta com 15 artistas, majoritariamente pertencentes à população trans/travesti, tendo também algumas pessoas cisgêneras aliadas à luta. Nesta dissertação, apesar de citar outros trabalhos do grupo, atentarei mais profundamente à apreciação e análise da performance *Coroação da Nossa Senhora das Travestis* que, criada no ano de 2018, ainda é realizada nos dias de hoje. Vamos a ela.

O som da matraca usada na sexta-feira da Paixão, morte do Nazareno, invade a rua. Cheiro de incenso invade as corpas e é levado pelo vento perfumando o caminho. Ao longe, se vê uma pequena procissão. Duas pessoas à frente, vestidas de branco, abrem os trabalhos com o som e o cheiro. Outras pessoas, também vestidas de branco, caminham com velas acesas nas mãos. Um andor feito com cabos de vassoura pintados de branco presos a um tecido rosa choque, rosa chique. Quatro pessoas seguram os cabos desse andor. Embaixo de sua sombra, a senhora coroada da noite. A cada coroação, uma senhora ocupa esse posto. Dia de celebrar a sua existência, no país que mais mata travestis no mundo.

---

<sup>12</sup> A Academia TransLiterária e a performance em questão é uma criação coletiva entre os artistas: Brisa Alekmin, Ed Marte, Fernando Cardoso, Idylla Silmarovi, JoMaKa, Lui Rodrigues, Marta Neves, Nickary Aycker, Pitty Puri, Rods Carizu, Titi Rivotril e Yunni Arllen.

A procissão chega ao local previamente marcado, onde a audiência já está esperando. Todes se posicionam, formando um grande V, com a senhora da noite em seu centro. Guardam o andor. Finda o som da matraca. Alguém abre os caminhos. “Boa noite. Não estamos aqui para roubar nem para matar. Estamos aqui para coroar a nossa senhora, não a SUA senhora, mas a nossa, a senhora das travestis”. Todes respondem, com um grito risonho: “Nossa senhora!”. Algumas pessoas saem da formação inicial e distribuem à audiência um santinho, com a imagem da senhora das travestis e uma oração destinada a ela, escrita em Bajubá (dialecto falado por muitas pessoas Trans/travestis), enquanto o grupo canta: “travê travê, travesti rainha, travê travê, travesti rainha”. A audiência é convidada a cantar junto. A canção entoada por tantas vozes soa como um canto de ninar aos meus ouvidos.

Depois de distribuídos os santinhos, ainda cantando o coletivo entrega presentes à sua senhora. Em dupla, vão montando sobre sua corpa uma grande alegoria, entregando a ela sapatos de salto, bijuterias, leques... Por fim, no lugar do manto, é colocada uma grande e brilhante bandeira trans e uma coroa dourada de plástico. Ali está a nossa senhora. Toda a Academia TransLiterária a reverencia. A matraca volta a soar. Pitty Puri<sup>13</sup>, membra do coletivo, diz: “Agora vamos, todes juntas, falar à nossa senhora das travestis”. Ela lê uma frase e todes (audiência incluída) respondem. Ao fim, gritam: “VRÁ!”. Nossa senhora das travestis diz: “Agora eu vos dou a minha benção” e, então, realiza o seu “show”. A cada senhora coroada é uma benção diferente. Bate-cabelo, dublagem, poesia, canto, show, discotecagem, falas sobre a importância das vidas trans/travestis... Todas essas benções já passaram por ali. Depois da benção, cada pessoa segue seu caminho. Nas bolsas, levam o santinho da nossa senhora.

---

<sup>13</sup> Pitty Puri é travesti artista e prostituta pertencente ao povo indígena Puri e que vem desenvolvendo experimentos performativos dentro da Academia TransLiterária.



Figura 2: Registro da ação *Coroação da Nossa Senhora das Travestis*. Fotografia de Pammela Ribeiro. Cedida pelo coletivo.

### **Ação rebelde 3: Pajé Onça<sup>14</sup>. Aparições propostas por Denilson Baniwa**

Chinelo de dedo. Bermuda. Ele está sem camisa e usa sobre os ombros um cobertor com estampa de onça. Um maracá em uma das mãos que toca incessantemente. Na outra, flores amarelas. Seu rosto traz uma máscara de onça. Ele está hackeando a 33<sup>a</sup> Bienal de Arte de São Paulo. Começa a ação num monumento dedicado à invasão colonial e, de lá, segue para a Bienal. Se posiciona de frente a uma grande fotografia, com a imagem de duas crianças indígenas, feita por um fotógrafo branco. Como sempre, as crianças não têm nome. Uma delas está com a coluna encurvada para frente, olhar baixo, enquanto a outra está com uma das mãos apoiadas no rosto. Ambas com o olhar distante. Ou somos nós que estamos distantes? Não sei dizer. O que posso afirmar é que o Pajé Onça fica ali, diante delas e olhando para nós, parado por algum tempo até que sai para caminhar pela galeria.

<sup>14</sup> Link com trechos da ação: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>





Figura 3: Registro da ação *Pajé Onça Hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo*. sem indicação de autoria. Retirada do site oficial do Prêmio Pipa.

Denilson é um artista, pertencente ao povo Baniwá, que atua em diversas plataformas. Apesar de atualmente viver na cidade de São Paulo, nasceu dentro de seu território e de lá começou seu processo como artista. Em várias entrevistas, ele afirma que o caminho das artes foi acontecendo em sua trajetória, que não foi algo que ele buscou avidamente. Entretanto, hoje ele é considerado um dos principais expoentes da AIC – Arte Indígena Contemporânea. Esse termo, AIC, nasce na aliança de diversos artistas indígenas como o próprio Denilson Baniwa, além de Jaider Esbell, Daiara Tukano, João Nyn, Gustavo Caboco e outros que vêm, nos últimos anos, conceituando coletivamente o que seria a produção artística dos indígenas na contemporaneidade.

Continuando sua ação, Denilson se posiciona de frente para um grande quadro escrito “Antes tudo era um”. Fica ali um tempo lendo. Segue o caminho pela galeria que é dedicada aos povos indígenas: há várias fotografias de pessoas indígenas, nenhuma delas tem nome, porque o nome que tem é a assinatura do artista branco. Ele para diante dessas fotografias, e deixa uma flor aos pés de cada imagem. Passeia por várias galerias tocando seu maracá. O público da exposição se pergunta se ele está na programação, quem ele é, onde que encontra o nome da performance no catálogo. Mas Denilson não foi convidado. Como o próprio artista aponta no nome da ação e em

entrevista cedida a mim, ele é um hacker que estudou o território e foi para ali ocupá-lo em assalto e de modo efêmero, passando por todos os espaços tocando seu instrumento e cantando em sua língua originária.

Em seguida, ele entra na livraria que tem dentro do museu. Ali, calmamente, vê o que existe na prateleira. Curiosamente o livro *Arte de Guerrilha*, já citado aqui, está lá. Mas ele escolhe o livro *Breve história da Arte*, que leva na capa a imagem da Monalisa. Entra na fila do caixa. Paga o livro e o leva consigo. Ele volta para o lugar onde iniciou a ação. Coloca seus objetos no chão. Cuidadosamente retira a máscara de onça, a capa de cobertor, o chinelo de dedo. Está Denilson, como se estivesse nu, com o livro às mãos.

Ergue o livro ao alto, mostra às pessoas. E inicia sua fala, direta. “Breve história da arte. Tão breve, que não coube dizer da nossa arte”. Enquanto fala, o artista rasga o livro e deixa suas folhas caírem ao chão. Ali, ele aponta as imagens expostas em “homenagem” aos indígenas e pergunta ao público “é isso o índio? É aqui o lugar dos índios, presos ao passado? Nos roubam o tempo, nos roubam a arte. Breve história da arte”. Ele rasga o livro por completo. Termina sua fala com “estamos vivos”. Pega o maracá e vai embora tocando. Sem clima de cena, sem clima de performance. Ele vai embora, tocando seu maracá, como quem se limpa de um carregamento.

#### **Ação rebelde 4: Plaza de la Chola Globalizada<sup>15</sup>: uma ação das Mujeres Creando**

Outubro de 2020. Na data que celebramos os 528 anos de ininterrupta resistência indígena em Abya Yala, o coletivo Mujeres Creando sai por La Paz, carregando objetos, câmeras filmadoras, celulares, caixa de som com microfones. Vão até a Plaza Isabel la Católica. Dizem que, no sul de Abya Yala, somos como formigas que, apesar de pequenas, quando agem em bando invadem espaços. Assim fazem as Mujeres. Algumas, com a ajuda de uma escada, sobem ao longo da estátua de Isabel, a Católica, símbolo da catequização dos povos indígenas invadidos pela Espanha.

---

<sup>15</sup> Link de acesso ao vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=9KizjwBIQMI&t=113s>



Figura 4: Registro da ação *Plaza de la Chola Globalizada*. Sem indicação de autoria. Retirada do site das Mujeres Creando.

Algumas pintam a placa escrita “Plaza Isabel, la Católica” de tinta vermelha, enquanto outras erguem um grande estandarte feito à mão, no qual está escrito “Plaza de la Chola Globalizada”; outras, no alto de Isabel, a vestem com trajes típicos das indígenas Aymara. Outras ainda colam, ao longo do monumento de granito, cartazes escritos “Luchar hoy significa no morir mañana”. Muitas outras pessoas, principalmente mulheres, estão em volta, assistindo o acontecimento. María Galindo, fundadora do coletivo, se destaca da multidão e grita a plenos pulmões acerca daquele símbolo colonial sendo transformado e, em seguida, passa a palavra para três mulheres Aymaras ali presentes, as protagonistas da ação.

Elas dividem a fala que, como uma navalha, corta o cotidiano da cidade, atravessa os corpos do país em que 90% da população se declara indígena e conta, de cima do monumento ressignificado, dos 528 anos de resistência indígena, de como os brancos gostam de ver as cholos como selvagens, para amansá-las e subordiná-las.

Uma diz: “Ser uma chola rebelde, não me calar. Não sou uma chola submissa, não sou idiotizada. Por isso hoje, quero batizar essa praça como da chola Globalizada”<sup>16</sup>.

Depois dessa fala, uma mulher trans toma a frente do discurso, carregando sua bandeira, e toma a fala dizendo da luta pela vida das mulheres, de todas as mulheres. Outra se soma à fala, trazendo a realidade das trabalhadoras sexuais. Uma adolescente diz de sua condição de estudante. Outras mulheres se posicionam: todas que querem, têm seu tempo para falar. Por fim, finalizando o rito de batismo, uma mulher indígena quebra uma cabaça repleta de água aos pés da estátua. Então saem para caminhar, todas juntas com seus cartazes, até a sede do governo boliviano.

Mujeres Creando é um coletivo fundado por María Galindo e Julieta Paredes em 1991, na Bolívia. Atualmente, o grupo foi dividido em dois movimentos: Mujeres Creando Comunidad, gerido por Julieta Paredes, e Mujeres Creando, gerido por María Galindo, sendo o último nosso foco de análise. Elas vêm, ao longo dos anos, trabalhando dentro do eixo: “Índias, lesbianas y putas. Todas juntas, revueltas y hermanadas”. Realizam desde então uma série de ações políticas e artísticas pelo país, ganhando, com o tempo, visibilidade e ocupando espaços também internacionais, tais como bienais, salões de arte contemporânea, congressos etc. Em El Alto, periferia da cidade de La Paz, elas nutrem um espaço cultural chamado Virgen de los Deseos, bem como uma rádio, acessível no site do grupo.

Suas ações artísticas envolvem pichações, performances, documentários, shows, palestras e livros, entre outras atividades que, ao longo dos anos, vêm realizando em relação aos monumentos coloniais presentes na Bolívia. Questionam a ideia de obra de arte e do ser artista, questionam também as palavras ativismo e militância, posicionando-se então num lugar entre, inominável, como é, para elas, uma aliança entre mulheres indígenas, prostitutas e lésbicas, dentro de um continente colonizado.

---

<sup>16</sup> “Ser uma chola rebelde, a no callarme, no soy una chola sumisa, ni soy idiotizada. Por eso hoy, quiero bautizar esa plaza, como de la chola globalizada”.

## 1.2 - Arte de Guerrilha: o que trovoa o pensamento.

*Foi daqui que veio a primeira ideia que me atravessou em 2016.*

O ano é 1968 e estamos no Brasil, em contexto de ditadura civil-militar que durará até 1985. No ano em questão, além de toda perseguição e caça às pessoas que não concordavam com a política de ódio do regime, tivemos a promulgação do Ato Institucional nº 5, o AI-5, pelo governo do General Costa e Silva. O AI-5 impunha ideias de liberdade vigiada, proibição de frequentar alguns locais, proibição de manifestações ou atividades de cunho político, entre outras. Este documento dava ao presidente o poder para dissolver o Congresso Nacional, suspender direitos políticos democráticos por mais de 10 anos e retirava o direito de *habeas corpus* de todas as pessoas que fossem intituladas, pelo Estado e pelos militares, como “subversivas”, assim como instaurou e legitimou a censura às obras de arte e a les artistas.

Nesta época, foi se construindo e sendo sedimentado, por várias razões e interesses econômicos de poder, no Brasil e no mundo, um medo social que assegurava a permissão da “caça” a comunistas. Sem que houvesse discussões preocupadas com o aprofundamento teórico da denominação “comunista” naquele momento (como vemos se repetir nos dias de hoje), esta noção foi utilizada para referir-se a sujeitos que não se adequaram e colocaram em questão o sistema autocrático vigente: cis-heteronormativo, patriarcal, colonizador, branco e principalmente, ditatorial.

Em resposta a esse contexto, nasce no Brasil o conceito de Arte de Guerrilha, idealizado pelo crítico de arte mineiro Frederico Morais.

Dinâmico, irreverente e sensível às urgências dos novos tempos, Frederico Morais foi talvez o maior exemplo brasileiro do que à época se chamava de “nova crítica”. [...] pretendia-se uma crítica que fosse ela mesma criadora e portanto agisse, por assim dizer, do lado de dentro da arte, em parceria direta com os artistas (FREITAS, 2013, p. 28).

Em seu livro *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo* (2013), Arthur Freitas traça uma profunda historiografia da Arte de Guerrilha que diz ser um “conceitualismo ideológico Latino Americano” (P.54) e na qual conta que Frederico Morais foi um típico crítico militante, propulsor de ideais e inventor de seu tempo, além de analisar algumas obras ou antiobras do período em questão.

Com o conceito de Arte de Guerrilha, Morais opunha-se abertamente aos mitos do “milagre brasileiro” e do imperialismo estadunidense, propondo uma “desrepressão” total do sujeito, valorizando a precariedade e o improvisado para el artista afirmar suas posições de mundo em relação à política e à própria definição de arte. O conceito, elaborado em diálogo com os trabalhos de outros artistas da época, todos eles jovens, radicalmente experimentais e performativos, surge alinhado às suas respostas artísticas. Podemos citar como expoentes da Arte de Guerrilha artistas como Cildo Meireles, Artur Barrio e Thereza Simões, entre outros.

Esse ‘conceitualismo ideológico’, no entanto, já vinha sendo desenvolvido por alguns artistas e pensadores da América Latina. Em 1967, o poeta e escritor Décio Pignatari publicou no jornal *Correio da Manhã* o artigo *Teoria da Guerrilha Artística*, em que colocava a questão do artista como um guerrilheiro, apontando que a guerra está para a arte clássica, assim como a vanguarda estava para a guerrilha. O próprio Frederico Morais reconhece a inspiração de seu pensamento a partir da escrita do poeta. Pignatari aponta a aproximação e apropriação dos esquemas tático-militares guerrilheiros no fazer artístico combativo daquela época.

Nada mais parecido com uma constelação do que a guerrilha, que exige uma dinâmica e uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada por subordinação. Em relação à guerra clássica, linear, a guerrilha é uma estrutura móvel, operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada. [...] Sua força reside na simultaneidade das ações: Abrem-se e fecham-se frentes de uma hora para outra. É a informação (surpresa) contra redundância (expectativa). Nas guerrilhas, a estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia – e a estratégia com a tática. [...] Nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda consciente de si mesma. Na guerrilha tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros (PIGNATARI, 1970, p. 168).

Na Argentina, em 1968, o artista Julio Le Parc publica o texto *Guerrilha Cultural*, no qual aponta que a função dels artistas seria, principalmente, a de criar perturbações no sistema, ao organizar “uma espécie de guerrilha cultural contra o estado atual das coisas, sublinhar as contradições e criar situações onde as pessoas reencontrem sua capacidade de produzir mudanças”. Ainda segundo ele, “o interesse agora não está na obra de arte com suas qualidades de expressão, de conteúdo, etc; mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte é a atitude do artista” (LE PARC apud FERREIRA, 2006, p. 26).

Também na Argentina, o artista portenho León Ferrari escreve *A Arte dos Significados*, em que vai criticar a vanguarda artística de seu país, apontando que, ao se tentar renovar os modos artísticos, ela estava, de fato, obedecendo uma elite cultural e social. Desse modo, para Ferrari e Le Parc, a arte teria apenas duas direções a seguir: continuar do mesmo modo ou mudar de público, ampliando o fazer às maiorias e conectando-se à realidade: “A arte não será nem a beleza nem a novidade, a arte será a eficácia e a perturbação. A obra de arte realizada será aquela que dentro do meio por onde o artista se move, tenha um impacto equivalente, em certo modo, a um atentado terrorista num país que se liberta” (FERRARI apud FREITAS, 2013, p.59).

Em fevereiro de 1970, Frederico Moraes publica, na revista *Vozes*, o artigo intitulado *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, em que assinala a importância de uma arte que vá na contramão de uma obra contemplativa e que esteja disposta a tirar o público de seu lugar de passividade. Para ele, el artista não seria mais el criadore de uma obra, mas ume propositore de situações ou apropiadore de objetos e eventos, não tendo controle sobre o acontecimento em si. A essa arte vivencial, deu o nome de Arte de Guerrilha: “Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir uma emboscada da qual só sai

ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte” (MORAIS, 1970, s/p).

Cinquenta anos depois me parece razoável olhar novamente para a Arte de Guerrilha e considerá-la, ao pensar em respostas artísticas do nosso tempo. Mas mirá-la com olhar crítico, atento às questões atuais, fortalecidas no decorrer dos últimos cinquenta anos. Considerar que alcançamos avanços importantes nas lutas identitárias, as quais culminam em questões éticas e estéticas para a arte e para o âmbito social e político, como, por exemplo, a ascensão significativa da população negra e pobre ao ambiente universitário, a liberdade de expressão de gênero, as novas proposições de linguagens trazidas pela população trans e travesti, as demandas de indigenizar o pensamento levantadas pelos povos originários.

Para seguir na elaboração desse pensamento, convoco as propostas do artista uruguaio Luis Camnitzer, um dos pensadores do conceito de Arte de Guerrilha que, em 1969 apresentou em Washington a conferência *Arte Contemporânea Colonial*, em que aponta o impasse de artistas do sul global de ter seus trabalhos direcionados a três caminhos possíveis: o estilo internacional (em que seu pensamento ético e estético se pauta pela globalização das artes), o folclorismo regional (que reconhece sua cultura e cria suas obras a partir dela) e a subordinação ao conteúdo político-literário (uma arte engajada politicamente). Como possibilidade de mudança desse quadro, apontou dois caminhos: um moderado, em que el artista assumiria o subdesenvolvimento econômico como estímulo cultural e outro, extra-artístico e mais radical, em que se comprometeria a afetar as estruturas culturais por meio das estruturas sociais e políticas.

Desse modo, propunha um espelhamento com as guerrilhas urbanas latino-americanas como possibilidade de mudança estética radical para as artes, pois acreditava que os movimentos guerrilheiros, como os Tupamaros uruguaiois, possuíam altíssima densidade de conteúdo estético e expressões que poderiam contribuir para mudanças totais nas estruturas seja da arte, seja do campo político.



### 1.3 - Guerrilhar: ação anticolonial em legítima defesa

*Guerrilha (guer-ri-lha) Substantivo feminino. A principal estratégia é a ocultação e a extrema mobilidade das combatentes, chamadas de guerrilheiras. (Idylla Silmarovi, 2016).*

A Arte de Guerrilha dispara a criação artística e se transforma ao longo do caminho disparador até encontrar seu alvo. Começo na Arte de Guerrilha para chegar nessa outra coisa que se desenha. No trecho acima, parte do espetáculo *GUERRILHA – experimento para tempos sombrios*, busquei no dicionário o significado dessa palavra. Guerrilha é um modo de guerrear que acontece clandestinamente, que diz de uma forma tática voltada para aqueles que não detêm poder armamentício para se defender e/ou atacar em uma guerra de grande porte.

É uma forma de luta que se contrapõe ao Estado. Repleta das mais diversas táticas de combate, a guerrilha tem por característica se apropriar do terreno onde o conflito acontece. Els guerrilheiros ocupam um determinado espaço, estudam o território, traçam rotas de fuga, tecem alianças com els moradores daquela região, espalham seus panfletos e suas ações são rápidas. Como uma das táticas, els guerrilheiros por vezes apelam ao cansaço de seu oponente que, por não conhecer profundamente o território ocupado, acaba se desgastando e se cansando por passar por rotas mais difíceis para atingi-les. Uma questão importante também na tática de guerrilha é o uso das armas, muitas vezes não-convencionais, se comparadas às disponíveis para o Estado. Acabam usando armas de fogo com defeito, ou outras armas como arco e flecha, lanças, facões, bem como uso de lutas de defesa pessoal como a capoeira e outras técnicas paramilitares.

De todo modo, percebo a guerrilha como uma forma de lutar em resistência. Apesar de tudo e contra todo o aparato do Estado, a luta de guerrilha é dinâmica e se desenha a partir dos recursos disponíveis. Dessa maneira, utilizo a expressão *GUERRILHAR* como verbo, articulando-a como uma ação física contra o sistema político vigente, bem como contra o sistema de arte vigente. Guerrilhar, no meu entendimento, vem como uma forma de agir e reagir artisticamente que inventa suas estratégias, seus suportes e territórios de modo criativo, em ataque direto, como uma onça que fica em tocaia e ataca sua presa no rosto, ou seja, não deixa espaço para

escape. Assim, podemos pensar que guerrilhar tem a ver com produzir uma tensão, tensionar as linhas do tempo, do espaço, da corpa, da relação com el espectadore. Algo parecido com o momento em que esticamos um elástico e ele está prestes a arrebentar. Guerrilhar não é o arrebento, mas o movimento de esticar o elástico. Guerrilhar é o ataque ao mesmo tempo que é a fuga, ação assim como é também a reação. É pergunta bem como é resposta.

Quando fui ler o livro *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*, de Ileana Diéguez Caballero (2011), me deparei com a citação que a autora faz, bem na introdução, de um escritor argentino chamado Ernesto Sábato, retirada da obra intitulada *La Resistência*, sobre a qual me debrucei antes mesmo de seguir lendo a pesquisadora. O trecho em questão, que inspirou Caballero e, posteriormente, a mim é o seguinte:

Acredito que há que resistir: esse tem sido o meu lema. Mas hoje, quantas vezes me perguntei como encarar essa palavra. Antes, quando a vida era menos dura, eu entendia a resistência como um ato heroico [...]. A situação mudou tanto que devemos revalorizar, com muita cautela, o que entendemos por resistir. Não posso dar uma resposta. Se tivesse essa resposta sairia com um exército da salvação, ou esses crentes delirantes – talvez os únicos que acreditam no testemunho – a proclamá-lo nas esquinas com a urgência que nos devem dar os poucos metros que nos separam da catástrofe. Acho que não, intuo que é algo menos formidável, muito menor, como a fé num milagre [...]. Algo que corresponda a noite na qual vivemos (SÁBATO, 2000, p.72).

Ao ler Sábato, comecei a repensar meus estudos em torno da Arte de Guerrilha, este conceitualismo ideológico disparador do meu pensamento crítico e prática como artista e pesquisadora. Há anos, venho trabalhando com a memória política, articulando modos de tirar da poeira o pensamento e prática de diversos pensadores e artistas sudakas racializadas. A partir dessa leitura, então, começo a perceber as alianças, noção utilizada por María Galindo (2013), ou os causamentos, como os chama Dodi Leal (2021), que traço com os movimentos sociais também como cria deles. Todes els e nós pedimos, no fim das contas, que nossas memórias não sejam esquecidas, que saibamos o que nos passou e que reconheçamos a importância de nossos traumas, mas, sobretudo, de nossas lutas e nosso bem-viver, ao longo da história de Pindoretá e Abya Yala.

Lutamos pela memória dels nosses que foram assassinades, dels nosses desaparecides, dels encarcerades, das nossas artes e culturas. Atacamos o inimigo pela retaguarda, onde ele menos espera, e o surpreendemos de tal modo que nossa existência e experiência não tem como não ser notada. Damos um “bafão” bem na cara do sistema. Como aquela onça em tocaia, mordemos o rosto do nosso opressor, depois de passar horas, dias, séculos o observando. É assim que guerrilhar se torna uma ação anticolonial em legítima defesa que, de acordo com o artigo 25 do Código Penal brasileiro, é realizada por “quem, usando moderadamente dos meios necessários, repele injusta agressão, atual ou iminente, a direito seu ou de outrem”.

Se comecei tratando das obras do corpus de análise com o que trazem de presença e discurso, me coloco agora num lugar de observadora que vai tratar das estratégias que esses artistas articulam no fazer de suas obras. Denilson Baniwá me conta, em entrevista, que a ação *Pajé Onça Hackeando a 33ª Bienal de São Paulo* tem, como aponta o próprio nome, uma estratégia de hackeamento. O artista estudou o território da Bienal e, baseando-se nessa figura que compõe a cosmovisão Baniwá, entrou no espaço dela. Em seu relato, me conta que a equipe de seguranças demorou a entender que sua ação não estava programada e que, quando perceberam isso, ficaram sem saber exatamente o que fazer já que, nas palavras do artista, “a performance tem essa coisa meio sagrada” (BANIWÁ, 2021), ou seja, a equipe de seguranças ficou com medo de intervir na frente do público. Em seu hackeamento, o artista desenhava ao longo da ação rotas de fuga para driblar a segurança, se posicionando sempre que possível onde havia mais pessoas “do público”, para que sua ação pudesse seguir.

Algo muito parecido com a ação *Plaza de la Chola Globalizada*, das Mujeres Creando que, por sua vez, apostaram na presença física do maior número possível de mulheres e apoiadores do movimento para poderem trajar a estátua de Isabel, la Católica e convertê-la em chola, evitando assim, uma ação mais incisiva e violenta da polícia local. Se o Pajé Onça tinha por estado de performance o silêncio até o momento da retirada de seu mascaramento, as Mujeres Creando utilizavam megafones, microfones e cantos coletivos para explicitar o discurso de sua ação.

Em *GUERRILHA – experimento para tempos sombrios*, a estratégia está, principalmente, em trazer a maior quantidade de vozes de mulheres na criação dramaturgica para narrar uma história que é sempre protagonizada por homens. Está presente nas nossas estratégias de ocupação. Já realizamos o trabalho embaixo do Elevado Helena Greco, em ocupações secundaristas, ocupações universitárias, sindicatos e cursinhos pré-vestibulares. Após a estreia de *GUERRILHA*, que aconteceu no SESC-Palladium, nunca mais voltamos à sala de teatro, senão à essas ocupações. E, na *Coroação da Nossa Senhora das Travestis*, buscamos estratégias de visibilidade coletiva e de valorização da vida de pessoas trans/travestis em espaço público, nos pautando numa paródia das coroações cristãs para exaltar essa outra senhora sempre posta à margem, a partir de uma ação na qual fosse importante tanto a participação do coletivo quanto da audiência.

Nesse sentido, entendo que tais obras guerrilham, pois demarcam existências diante de um Estado que nos desejam mortes. Porque tensionam as artes e a política em busca de justiça histórica para nossas corpos. A memória, então, é um elemento estratégico fundamental para nossas artes que guerrilham, já que tensionamos constantemente o que lembramos e esquecemos, entendendo que essa é uma forma de politização do fazer artístico. Guerrilhar nas artes é agir com justa rebeldia – como dizem os<sup>18</sup> zapatistas. Guerrilhar pode ser uma indisciplina das artes, nas artes.

A resistência não é um conceito abstrato é uma prática específica que se desenvolve na esfera social, cultural, ética e política, implicando irremediavelmente na práxis de corpos e sujeitos. Creio que a resistência inclui hoje a emergência de formas liminares de existência e de ação essencialmente efêmeras e anárquicas. A dissensão e a dissidência manifestam-se em expressões individuais, mas também de ações coletivas de dionicidade cidadã onde se desdobram novas formas de acoplamento de corpos ofegantes, fora do controlar das máquinas do poder (CABALLERO. 2011. p. 166).

---

<sup>18</sup> Utilizo aqui “oas”, como modo que os próprios zapatistas demarcam a linguagem neutra inclusiva em seus escritos e falas públicas.

Buscando desdefinições –

Guerrilhar:

<sup>1</sup>verbo em ação transitória direta

<sup>2</sup>montação da nossa memória, como uma drag se monta

<sup>3</sup>parafraseia Jaider Esbell, armadilha para curiosos.

<sup>4</sup>fazer do luto também verbo.

<sup>5</sup>Vou enrolar um cigarro, a fumaça para nós é sagrada.

<sup>6</sup>não nadar contra a corrente, mas ser como peixe que mergulha tão fundo que a correnteza não leva

<sup>7</sup>Ação pelo fim desse mundo para que o nosso mundo exista

<sup>8</sup>criar territórios autônomos

<sup>9</sup>chutar a bomba de gás de volta pro front de PM e, se pá, quebrar umas vidraças

<sup>10</sup>a alegria é nossa vingança

<sup>11</sup>aquilo que dizem que está morto e renasce em **ação coletiva**

<sup>12</sup>nem antiarte nem contra arte

<sup>13</sup>xaxo conceitual de ka'a

<sup>14</sup>estratégia

<sup>15</sup>tocaia, ataque, fuga.

<sup>16</sup>ação anticolonial em legítima defesa.

*(na numerologia: 6+1 = 7, Laroyê Exú e Pombagira!)*

## 2 - Revisitar os tempos.

*Zará Tembo, Zará!*

(Saudação ao N'kisi Kitembo, rei da nação Angola)

### 2.1 - 06 de Abril de 2021

22 graus às 20h na cidade de Belo Horizonte. Fiz uma entrevista com Mam'etu Sambugyan<sup>19</sup>, minha mãe de santo. O convite foi feito para conversarmos sobre Kitembo. Procurei muitas coisas na internet, encontrei muitos sites falando sobre esse N'kisi<sup>20</sup> mas, com medo de me referenciar em algo errado, chamei Mam'etu para conversar sobre o assunto, já que ela é minha biblioteca viva, minha mais velha.

Fiquei o dia inteiro nervosa com essa conversa, tentei fazer um plano de perguntas e, assim que tive essa ideia, descartei. Ao longo dos meus pouquíssimos quatro anos (nesta terra) de terreiro, aprendi que, em nossa relação tradicional, não adianta muito planejar demais. Somos levades a estruturar nosso pensamento e nosso dia de formas diferentes. Por vezes marco de realizar algum trabalho em casa às 14h e ele começa às 16h; o tempo é outro, que não o desse relógio que aprendemos.

Mam'etu contou o caso de meu avô de santo, Tat'etu Cecy Taocy com seu pai, meu bisavô Tat'etu Gytadè, que havia ligado para que ele (meu avô) fosse ao Rio de Janeiro em caráter de urgência. Meu avô desmarcou todos os seus compromissos e foi. Chegando lá, meu bisavô ficou quatro dias sem olhar pra Tat'etu Cecy Taocy e, no quinto, Cecy Taocy perguntou ao seu pai o motivo dele ter sido convocado. Meu bisavô disse que depois conversariam. Essa conversa nunca aconteceu. Quando Mam'etu

---

<sup>19</sup> Mametu de N'kisi Sambugyan é a liderança espiritual do Uzo Atim N'sumbo N'Zazi, candomblé na Nação Angola, situado em Belo Horizonte-MG.

<sup>20</sup> N'kisi é uma palavra da língua Bantu, falada nos terreiros de candombe Angola, trata da energia primordial da natureza como cachoeiras, matas, mares que são as divindades cultuadas nessa tradição. Em Ketu invés de dizer N'kisi é dito Orixá que apresenta uma pequena diferença dentro das culturas de matriz africana, se Orixá é uma divindade que rege determinado elemento, N'kisi é o elemento em si que é também a própria divindade.

Sambugykan me conta essa história, enquanto conversamos de Kitembo, penso que o tempo é também desprendimento e disponibilidade.

Conta a nossa cosmologia que houve um período de muita seca nos arredores do Congo, em África, em que muitas famílias passaram fome e sede, já que não havia modos de caçar e pescar. As pessoas daquela comunidade então, diante da morte e da falta de perspectiva, pediram que o tempo delas de fome e sede acabasse. Depois de pedirem a mudança do tempo, foi enviado chuva àquela terra e, dessa forma, acabou a miséria. Desde então Kitembo tornou-se rei de Angola, do povo Bantu.

Os povos Bantu, raiz da nação de Angola, eram povos nômades. Definiam onde construiriam sua nova morada a partir dos sinais de Kitembo. A cada vez que o povo precisava migrar de uma terra a outra, uma bandeira branca era erguida e, para onde o vento soprasse, era o rumo que els angolanes deveriam tomar. Quando chegavam na terra em que viveriam, escolhiam uma árvore, preferencialmente Iroko (ou gameleira). Construía sua aldeia ao redor dessa árvore e nela penduravam, o mais alto possível, uma bandeira branca para mostrar a todo povo Bantu que ali existia uma roça. Atualmente, todos os terreiros da nação Angola mantêm a tradição da bandeira branca erguida, marcando que ali é território angolano. Quando Mam'etu me contou essa história, entendi que o tempo também é ar e casa.

Kitembo é filho de Nanã, irmão de Angoro, Kavungo e N'sumbo. É também a árvore de Iroko. Aquele que representa a conexão com as raízes. O elo entre els que estão, els que vieram e els que virão. É a árvore conectada à terra com seus galhos que balançam no ar. A morada dels ancestrais, que nos conecta com nosses antepassades. Dentro da tradição do candomblé, seguimos uma série de hierarquias. Todas elas estão ligadas às nossas funções dentro da ancestralidade. Essa dimensão se dá tanto nos planos do agora, desta vivência na terra, quanto como consequência de outros tempos como, por exemplo, no caso das Makotas e Tatas Kambonos que, dentro da tradição, carregam cargos que vêm de outras “encarnações”.

Apesar de muitas vezes não carregarmos o mesmo sangue, formamos famílias dentro de nossos terreiros: mães, tios e tias, pais, avós, irmãs e irmãos. Toda essa ordem é desenhada fundamentalmente pelo tempo de existência que você representa dentro da casa. Não necessariamente articulado dentro da lógica cronológica linear. Se uma

mãe de santo nasceu há sessenta anos, mas fez o santo há 18, e outra mãe tem 40 anos mas fez o santo há 30 anos, a que tem mais tempo de santo é a mais velha. Nós carregamos o nome da nossa casa, que vem dels avós, que vem dels bisavós, que vem... que vem... que vem... até que chegamos em nosses grandes ancestrais, o próprio N’kisi. O tempo é árvore e, assim, aprendi com Mam’etu que tempo também é ancestralidade e continuidade.

Nessa conversa, Mam’etu me ensinou que para conhecer Kitembo melhor é só ir para o lado de fora, ir para “o tempo” e ficar ali, pensando neste N’kisi. Como diz a zuela<sup>21</sup>, “olha eu tempo, olha eu tempo”. Deixar a brisa bater em nossa corpa, olhar o céu e ver como está, se há nuvens, sol, se o vento está forte. Assim, aprendi que tempo também é espaço.

Se estou mal, se minha vida precisa de mudança, se as coisas não andam bem, posso pedir que Kitembo olhe para mim. Se estou feliz posso agradecê-lo. Meu irmão de santo, Lucas, disse que a primeira oferenda que se faz a Kitembo é a fé. Então, vou ao lado de fora e faço minha prece. Como acontecia com os povos Bantu, em África, a brisa que me responde é ele mesmo. Contudo, por vezes, ele pode girar rápido demais. Ao passo que pode ser uma brisa leve, ele se converte em tornado, tão forte que derruba tudo a seu redor. Assim, Mam’etu me ensinou que lidar com tempo requer cuidado, ele é rei. Dessa forma, peço licença.

*“Tempo é movimento. Se não há vento nem a Terra gira”*

(SAMBUGYKAN, Mam’etu. 2021).

## **2.2 – 16 de Julho de 2021**

### **E tudo o que foi roubado, tomaremos de volta.**

Um dos elementos fundamentais do sistema colonial em nosso continente, perpetuado e atuante em nosso presente, é a visão linear do tempo, que o percebe como uma linha reta, dividida entre passado, presente e futuro. Os pontos dessa linha não se encontram, pelo contrário, um demonstra a superação do outro. Nessa ordem

---

<sup>21</sup> Canto sagrado que compõe a mitologia do N’kisi ou entidade. Geralmente as zuelas são memórias trazidas de África, que conectam os candomblecistas de agora ao território ancestral africano.



cronológica, o passado seria uma série de eventos que aconteceram, o presente é aquilo que nos acontece no agora e o futuro é aquilo que virá. Esse sistema afeta também a nossa percepção histórica, fazendo com que hoje, quando estudamos História, encontremos estranhas expressões como “povos primitivos”, “Descobrimento do Brasil” e por aí vai. Por mais que possamos ter entendimento de que um caminho leva a outro, a sensação que temos é a de que um processo é finalizado para iniciar outro, não havendo possibilidade de coexistência e de continuidade das estruturas de poder, por exemplo.

O sistema linear de tempo instaura também o tempo dividido em dias e horas e, assim, divide o nosso tempo pessoal a serviço do capitalismo: das 8h às 18h estamos em horário de trabalho e, ao meio-dia, temos a hora de almoço. Calculamos o tempo de deslocamento até o local de trabalho (que não é contado como carga horária na folha de pagamento), calculamos o tempo do sono, o tempo de limpar a casa, preparar a marmita, tomar café, o tempo de conviver com a família. Vivemos em um tempo dividido em prol do trabalho. Nossa possibilidade de descanso será no fim de semana, sendo que normalmente se trabalha nos sábados até por volta das 14h. O descanso mesmo acontece principalmente no domingo, já que, no sétimo dia, até Ele descansou.

O tempo é dividido também em meses e, depois de doze meses compostos por cerca de 30 dias, existe o direito a férias de 30 dias uma vez ao ano. Se calcularmos com mais afinco, podemos pensar que, em um ano (que contém 365 dias), temos no máximo 53 domingos, o que nessa linha de raciocínio daria: 53 domingos + 30 dias de férias que resultam em uma média de 282 dias de trabalho para uma brasileira que trabalha formalmente. Ou então, pensando em 8 horas de trabalho diárias, o que infelizmente chega a quase ser um privilégio dentro da classe trabalhadora, chegamos ao número de 2.256 horas trabalhadas ao longo de um ano.

Esse tempo linear também nos ensina que o que passou, passou. Que águas passadas não movem moinho e que o futuro a Deus pertence. Expressões apropriadas pela cultura para que aprendamos que só temos esse tempo do agora. Entretanto o agora fica ocupado demais a serviço do trabalho que financia o capital. Esse financiamento que poderia chamar também de manutenção da economia, estimula a viver comprando e descartando, com o dinheiro mediando todo o nosso acesso aos

direitos básicos como moradia, água potável, eletricidade, alimentação. Ficamos com o tempo tão cheio para conseguir existir dentro desse cenário que nos esquecemos daquilo que aponta José Mujica no documentário *Human*, de 2017: “Quando compro algo, ou você compra, não pagamos com dinheiro, pagamos com o tempo de vida que tivemos que gastar para ter esse dinheiro”<sup>22</sup>.

Esse tempo é ainda mais duro quando pensamos os tempos das mulheres, que geralmente carregam o peso das tarefas não remuneradas pelo sistema, como os trabalhos domésticos e a criação da prole. Muitas vezes, junto ao tempo gasto no trabalho doméstico, ainda temos o trabalho remunerado, pelo qual recebemos cerca de 30% a menos que os homens.

Julieta Paredes, pensadora feminista comunitária do povo Aymara, Bolívia, trata desse tempo que é roubado das mulheres pela estrutura patriarcal marcada pelo capitalismo/colonialismo. Em seu livro *Para descolonizar el feminismo* (2020), aponta que o patriarcado europeu opera nas corpas das mulheres no roubo do tempo, que se dá a partir do momento em que elas perderam o direito à terra, à cooperação nos cuidados da casa e na geração de “bens” para a existência familiar. Esse processo faz com que elas fiquem confinadas a reproduzir e manter o lar de forma gratuita. Para a pensadora:

O trabalho doméstico feito pelas mulheres, como dissemos antes, era reconhecido como trabalho, mas nessa transição para a acumulação capitalista, que tem lugar a partir dos anos 1500, as mulheres são prejudicadas tanto e quanto esse trabalho doméstico não é valorizado financeiramente e é naturalizado como dever das mulheres. A circulação do dinheiro e o pagamento do trabalho através de um salário e acordos contratuais afeta as mulheres duplamente, porque se invisibiliza o trabalho doméstico como trabalho e como gerador de acumulação capitalista. Por outro lado, o trabalho assalariado não reconhece as mulheres que; por igual trabalho, deveriam ganhar um igual salário (PAREDES, 2020, p.49. Tradução minha)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Documentário *Human* é dirigido por Yann Arthus-Bertrand, lançado em 2015. O trecho citado está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3HvZayqGEPI>.

<sup>23</sup> El trabajo domestico hecho por las mujeres, como dijimos antes, era reconocido como trabajo, pero en esta transición a la acumulación capitalista, que tiene lugar a partir de los 1500, las mujeres son perjudicadas em tanto y cuanto esse trabajo domestico no se valora monetariamente y se lo naturaliza como deber de las mujeres. La circulación del dinero y el pago del trabajo a través de uma salario y contratos contractuales afecta a las mujeres doblemente, porque se invisibiliza el trabajo domestico como trabajo y como generador de acumulación capitalista. Por otro lado, el trabajo assalariado no

Se pensarmos no caso das mulheres trans e travestis, esse tempo roubado está também quantificado na expectativa de vida dessa população. No Brasil, a expectativa de vida para a população cisgênera é de 76 anos, mas, no caso das mulheres trans e travestis, essa expectativa de vida cai para 35 anos<sup>24</sup>. Nesse caso, temos o roubo de 41 anos ou de 14.965 dias, o que, em horas, dá uma média de 359.160 horas roubadas dessa população.

Dessa maneira, podemos pensar o tempo linear como mecanismo da estrutura patriarcal, colonial e capitalista, que rouba o nosso tempo de nós mesmas e que não compreende a coexistência de outros tempos. Esse tempo, que é uma linha reta, apaga histórias e narrativas, organiza o mundo a partir de uma única perspectiva, inventa noções de superação de processos históricos e afeta intimamente o cotidiano das nossas corpos.

Na performance *Pajé Onça* (2019) de Denilson Baniwá, a reflexão sobre o roubo se dá durante toda a ação. Seus questionamentos incidem, principalmente, sobre o roubo do tempo dos povos indígenas que faz com que a branquitude os “prenda ao passado”. A ação, como já mencionada no capítulo anterior, acontece de modo hackeado na Bienal de Arte de São Paulo. Em um salão repleto de fotografias de corpos indígenas com assinatura de artistas brancos, Denilson passeia pelo tempo, como se ele tivesse vindo desse futuro (que seria o nosso presente), para visitar os antepassados em sinal de luto e reverência.

Com sua ação, Denilson circula no tempo linear do mundo dos brancos e do mundo da arte. As obras ali expostas parecem, ao meu ver, querer transportar nós espectadores para um tempo passado que, ainda que não seja pré-invasão, busca esse tom. As imagens estão em preto e branco, os corpos indígenas retratados estão adornados em suas tradições, ou seja, com pinturas, joias e cocares e em meio à floresta onde parecem viver. Existe um tom bucólico em todas as obras, uma mirada que colabora diretamente com o imaginário do indígena nu, selvagem, em meio às matas, isolado, que não fala português, que não usa celular, em suma, imaginários coloniais

---

reconoce a las mujeres que; por igual trabajo, deberían ganhar um igual salario. (PAREDES, 2020, p.49)

<sup>24</sup> Dados consultados no site oficial da ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transsexuais. Disponível em: <https://antrabrasil.org/category/violencia/>.

que ainda atravessam nossas corpos. Imagem congelada num tempo que talvez nunca tenha existido dessa forma. Uma corpa “natural”, de ume “índio de verdade”, como gostam de apontar muitos não-indígenas quando se deparam com pessoas indígenas em contexto urbano.

Denilson, assim, traz duas principais relações com o tempo. O tempo que aquelas fotos pretendem retratar e seu tempo presente, em sua condição de artista indígena contemporâneo. El espectador, desse modo, pode se perguntar: “ainda existe? Achei que já tinham morrido todes”. Ele busca na história da arte mais um símbolo que corrobora sua ação. Compra o livro *Breve História da Arte* e se dirige para o mesmo lugar de onde partiu, após adentrar o espaço da Bienal. E ali temos uma imagem tripla do tempo: o tempo das fotografias que pretendem tratar de algum “passado”, o tempo da corpa do Denilson ali em performance e o tempo da história da arte. O artista então dá a cartada final de sua ação, dizendo:

*Breve história da arte?*

*Tão breve que não vejo arte indígena*

*Tão breve que não vejo arte indígena nessa história da arte*

*Mas eu vejo indígenas nas referências, em suas culturas roubadas.*

*Roubo! Roubo!*

*Sem direito a futuro.*

*Eles roubam a imagem, eles roubam o tempo, eles roubam a arte.*

*Roubo! Roubo!*

*Os indígenas não pertencem ao passado.*

*(BANIWÁ, 2019).*



Figura 5: Registro da ação *Pajé Onça Hackeando a 33ª Bienal de Arte de SP*. Foto sem indicação de autoria. Retirada do site oficial do Prêmio Pipa.

O tempo de Europa e de Abya Yala se desconhecem. Essa ideia de desconhecimento é tão forte que, por exemplo, Ailton Krenak vai apontar, em diversas palestras, a invasão não como um encontro entre dois povos, mas sim como um desencontro, no qual não houve formas de negociação advindas daqueles sujeitos que chegaram doentes, perdidos e com fome em nossas praias, sendo, por sua vez, resgatados pelos povos que ocupavam o litoral.

Com esse desencontro e desconhecimento de tempos, o europeu vai reduzir a compreensão de mundo dos povos de Abya Yala segundo os padrões da cultura europeia daquela época, marcada pelo início do capitalismo e pela caça às bruxas. O roubo se dá também a partir do momento em que a Europa coloca as corpos nativos de Abya Yala como pertencentes a um tempo passado, “primitivo” em relação ao europeu, tendo em vista que a Europa é o presente e, dessa forma, a contemporaneidade, o avanço e o progresso. Como aponta a pensadora feminista comunitária Julieta Paredes:

Assombrados, ignorantes e ambiciosos, fagocitaram e comeram nossos tempos, territórios, corpos, vidas, cultura e história. O resultado desses atos reducionistas, é de etiquetar-nos como incivilizados, atrasados, selvagens,

feios e feias, segundo os parâmetros da cultura europeia (PAREDES, 2020, p. 37. Tradução minha)<sup>25</sup>.

Para os povos indígenas, el Pajé é uma liderança espiritual e política. Um de seus trabalhos dentro da comunidade está no fato de que el consegue viajar pelos tempos do mundo espiritual e fazer negociações com els encantades. Essa negociação pode ser para curar algume doente ou trazer alguma proteção para a comunidade, por exemplo. Dentro da cultura Baniwá, el Pajé Onça é ume que alcançou uma grande sabedoria, ume pajé de grande maturidade e conhecimento das coisas deste mundo e do mundo espiritual. Dessa forma, é um ser sábio que transita por diversos mundos e tempos e que, devido a seu conhecimento, pode negociar com eles e, assim, voltar para o sue própie.

Ao performar el Pajé Onça, Denilson Baniwá aponta em entrevista que chama a atenção para a sua própria condição de artista que sai da aldeia (de seu mundo e de seu tempo) e negocia com o mundo não-indígena das artes (outro mundo e outro tempo). Performa não somente el Pajé, mas, principalmente, a sabedoria de alguém que sabe circular entre tempos e mundos. El Pajé Onça de Denilson Baniwá traz, então, com sua sabedoria multitemporal, uma crítica sistemática à estrutura colonial que visa dar manutenção ao tempo roubado dels indígenas, condicionades a ficar preses a um passado, definido como tal pelo invasor. Ele evidencia ao mundo não-indígena, as estruturas de roubos das culturas, das artes e dos tempos indígenas dentro desse mercado das Bienais, exposições e afins. Repensar o conceito de tempo, também no campo das artes, pode ser uma estratégia de resistência pelo direito à existência de nossas corpos, culturas e memórias.

Nessa perspectiva, podemos compreender que o tempo não é um elemento isolado, mas algo relacional, que afeta a existência em muitas dimensões. Em um tempo que circula, nossas percepções acerca da ideia de passado-presente-futuro são desmanchadas, uma vez que, ao perder a linha reta que demarca início e fim, ela se torna espaço (circular-cíclico) e passível de encontro (continuidade). Para Julieta Paredes, descolonizar a ideia de contemporaneidade e do tempo linear é uma estratégia

---

<sup>25</sup> Asombrados, ignorantes y ambiciosos se fagocitaron y comieron, nuestros tempos, territorios, cuerpos, vidas, cultura y historia. El resultado de esos actos reduccionistas, son el de etiquetarnos como incivilizados, atrasados, salvajes, feos y feas, según los parámetros de la cultura europea (PAREDES, 2020, p. 37).

de recuperação “de nosso tempo, nossas vidas, nossos corpos, nossa memória, nossa dignidade, nossos saberes e nossas lutas de libertação” (PAREDES, 2020, p.37. tradução minha)<sup>26</sup>.

A cineasta Graciela Guarani, realizou um documentário chamado *O tempo circular*<sup>27</sup>, feito junto de uma das aldeias do povo Pankararu. A diretora convidou algumas pessoas da comunidade para falar sobre tempo e a luta de seu povo e, dentre essas convidadas, estavam pessoas de diversas faixas etárias, o que pode ampliar a dimensão da circularidade do tempo, numa perspectiva vinda de Pindoretá-Brasil.

*“Estamos no presente, pensamos no passado para planejar o futuro e assim sucessivamente fazendo do tempo sempre circular onde o futuro se torna presente, o presente se torna passado e o passado se torna futuro” (GUARANI, 2019).*

Durante o documentário, é possível perceber que toda essa estrutura circular do tempo, além de compor a cosmovisão deste povo, diz também de uma ideia de continuidade da resistência ininterrupta que acontece desde 1500. A partir do princípio da continuidade, eles de hoje lutam por eles de ontem e de amanhã e, a partir da tradição e dos ensinamentos deles mais velhos, compreendem e preparam o futuro, já que não é possível dizer do futuro sem saber do passado.

Esse movimento circular do tempo nos permite estar em relação, com uma maior proximidade, com eles nossas antepassadas, aquilo que nos propõe também o N’kisi Kitembo. A continuidade, ou seja, a possibilidade de contarmos uma história,

---

<sup>26</sup> “de nuestro tiempo, nuestras vidas, nuestros cuerpos, nuestra memoria, nuestra dignidade, nuestros saberes y nuestras luchas de liberacion” (PAREDES, 2020, p. 37).

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YUf683r0cco>.

de repassar o conhecimento adquirido, herdado ou imposto (conflito da mestiza de Gloria Anzaldúa<sup>28</sup>), nos traz a possibilidade de experimentarmos o tempo vivo junto dels nosses assassinades, como se els que vieram antes fossem as sementes do que somos hoje. Pensar o tempo circular é pensar também um tempo de luta, de guerrilhas, travando as batalhas para nossa existência.

Vejo que toda luta dos meus antepassados não é apenas visando o futuro, nem o presente, mas eles trazem também a luta dos antepassados e é isso que eu trago, eu não luto pelo hoje nem pelo amanhã, eu luto também pelos meus antepassados, pela existência deles, pelo sofrimento que eles tiveram e também pela continuidade da nossa história. (GUARANI, 2019).

### **2.3 – 27 de Outubro de 1975**

27 de outubro de 1975. Amanhecemos lendo no Jornal da Tarde a notícia de que o jornalista, poeta e dramaturgo Vladimir Herzog havia suicidado dentro da prisão militar. Sua foto estampava o modo como disseram que ele foi encontrado pela polícia. Seus restos mortais foram encaminhados para o rabino (ele era judeu) e, pelo que parece, enquanto o preparavam para os ritos funerários, foi comprovado que ele foi assassinado. Estão dizendo por aí que irá acontecer um ato inter-religioso em sua homenagem e contra a ditadura.

O que nos alenta um pouco é que, desde abril deste ano, havia se iniciado o movimento feminino por Anistia. Em Belo Horizonte, sua principal organizadora é Heloísa Amélia Greco, conhecida com Bizoca, filha da D. Helena Greco, enfermeira que está do lado de cá da história. As mulheres organizarem esse movimento nos enche de esperança. Os tempos andam duros e difíceis demais de suportar. Poderíamos dar as mãos e marchar juntas, mas existe o medo de não voltarmos. Precisamos ser estratégicas. O presidente agora é aquele Geisel, que pegou o país em colapso, já que eles não conseguem mais esconder que não existe o milagre econômico e a dívida

---

<sup>28</sup> Gloria Anzaldúa afirma em seu texto *La consciência de la mestiza: rumo a uma nova consciência* (2005) que a mestiza carrega consigo informações ancestrais e que seu exercício está em compreender aquilo que foi imposto, herdado e adquirido, como forma de retomar-se a si mesmo e desenvolver outra consciência em relação ao seu entorno.



externa do Brasil está gigantesca. Imagino que essa dívida só seja paga daqui a uns trinta, quarenta anos.

Diversas movimentações artísticas vêm acontecendo ao longo desses últimos onze anos. Quero mencionar algumas delas, para que não esqueçamos: o *Show Opinião*, dirigido por Augusto Boal em 1964; a estreia do espetáculo *La Casa Vieja*, dirigido por Victor Jara no Chile em 1966; o espetáculo *O Rei da Vela*, dirigido por José Celso Martinez Correa em 1967; a poesia visual *Língua Apunhalada*, de Lygia Pape em 1968. Há três anos formou-se um grupo de teatro no Peru, chamado Yuyachkani, que estreou o espetáculo *Puño de Cobre*. Já em 1973, mesmo ano do assassinato de Victor Jara, o artista Antonio Manuel lança uma ação chamada de *0 a 24 horas* e, no Rio de Janeiro, e em 1974 forma-se o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone que estreou *O Inspetor Geral*.

Há onze anos o clima por aqui anda pesado. Estamos resistindo bravamente, traçando estratégias para existir. Posso dizer que a arte, por mais que não seja necessariamente um respiro, tem, de algum modo, canalizado nossas angústias e as materializado em ações, ainda que sob a censura do AI-5.

Soubemos do Reformatório Militar Agrícola Krenak, onde muitas indígenas estão presas pela ditadura, acusadas de crimes como comunismo, pederastia, vadiagem. Várias caciques, pajés e lideranças estão por lá. Criaram lá dentro a GRIN – Guarda Rural Indígena e dizem que quem é convocado a essa guarda tem sido obrigado a aprender técnicas de tortura e aplicá-las nos parentes. Ainda sabemos pouco sobre isso, não conseguimos acessar fontes com segurança.

Soubemos também da existência de um Esquadrão da Morte. Pelo que parece, eles comandam a Operação Tarântula. Caçam homossexuais e travestis porque dizem que estão sujando as ruas. Pegaram o irmão de José Celso Martinez e o mataram nessa operação. Soube que pegaram uma travesti, dessa não se sabe exatamente o paradeiro. Seu nome é Sonia Sissy Kelly e parece que ela foi levada para a prisão. Dizem que lá elas têm os cabelos raspados e são obrigadas a limpar as celas de tortura. Fico me perguntando se ela sairá de lá viva, junto de tantos outros e outras que estão presos nos DOPS.

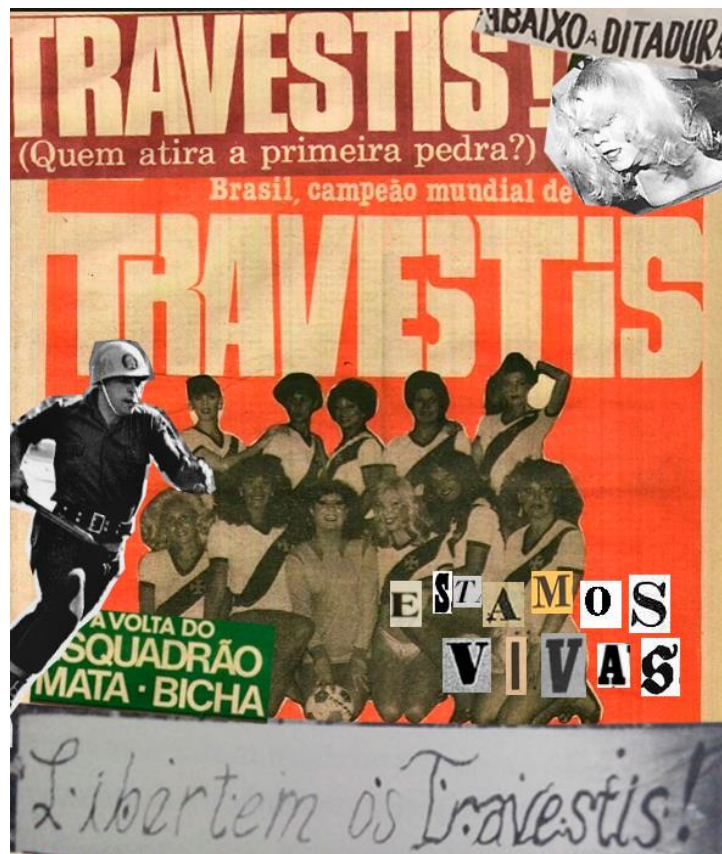


Figura 6: Obra *Dita a Dura*, de Luci Universo. Cedida pela artista.

## 2.4 – 14 de Abril de 2021

Hoje é dia 14 de abril de 2021. Em meu cronograma de trabalho, estava previsto que escreveria hoje sobre a *Coroação da Nossa Senhora das Travestis*, da Academia TransLiterária. Essa ação tem como ato central coroar a vida de uma travesti, seja do coletivo, seja de fora dele. Uma forma de saudar sua existência no mundo, num país tão violento para essas corpos.

Como já mencionado, quando tratei do roubo do tempo neste capítulo, corpos trans/travestis têm o tempo roubado em sua expectativa de vida. Mas seu tempo também é roubado quando estas corpa não são “autorizadas” a sair às ruas durante o dia, sendo-lhes entregue apenas a noite como trabalhadoras da prostituição (no caso das travestis).

Dentre as muitas apresentações da *Coroação*, gostaria de, nesta parte da dissertação, analisar a perspectiva do tempo em relação à apresentação do dia em que coroamos Sônia Sissy Kelly, em seu aniversário de 63 anos, no ano de 2019. A

performance aconteceu na Ocupação Carolina Maria de Jesus, no centro de Belo Horizonte, como parte de sua festa de aniversário, organizada pela Ocupação e pela Academia TransLiterária.

Acontece que hoje é dia 14 de abril de 2021. E nós amanhecemos com um nó na garganta, com a notícia de que Anyky Lima faleceu e é impossível, para mim, não relacionar essas duas senhoras ao pensar sobre essa ação. Costumávamos chamá-la de Vó Anyky. Era dona de um humor implacável, sabia fazer graça de qualquer situação, inclusive das piores. Sobreviveu à ditadura e à Operação Tarântula, à epidemia do HIV, sobreviveu ao transfeminicídio, ao descaso do Estado. Atravessou a história, ao longo de seus 65 anos, sendo mãe e avó de muitas, muitos e muitos. Foi colo e abrigo quando estávamos fragilizadas e sem esperança. Deu teto e comida para aqueles que foram expulsos de casa. Batizou muitas travestis da minha geração, aqui em Belo Horizonte. Lutou bravamente pelo primeiro ambulatório trans, que carrega seu nome desde a inauguração. Era presidenta da ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transsexuais. Uma das maiores ativistas LGBTQIA+ da história deste país e uma das poucas que, assim como Sissy Kelly, chegaram à terceira idade. E como se não bastasse toda a luta que travava, vez ou outra se prontificava a fazer a sua famosa rabada de porco e nos convidava para comer em sua casa: “você trazem a cerveja”, ela dizia. Ali bebíamos e escutávamos atentamente todas as suas histórias, as aventuras dela e de Sissy, bem como as implicâncias de uma com a outra, que carregavam juntas uma amizade forte desde a juventude.

Não tivemos a chance de coroá-la em *Nossa Senhora das Travestis*, mas é nossa eterna senhora. Trago a trajetória de Anyky e nossa despedida dela nesta terra porque, dentro deste aspecto dos movimentos do tempo, gostaria de apontar para a ideia de continuidade e ancestralidade, neste caso específico, transcestralidade, conceito que acessei a partir do pensamento-prática das artistas e intelectuais Renata Carvalho e Fredda Amorim.

Na categoria tempo em *Abya Yala*, Julieta Paredes afirma, como já visto, que “a concepção de tempo é circular” e que “o culto aos e às ancestrais mantém a

circularidade da vida” (PAREDES, 2020, p.76. Tradução minha)<sup>29</sup>. Como apontado também por diversas pensadoras indígenas, essa circularidade ancestral traz o princípio da continuidade. Este princípio articula algumas noções que envolvem a importância da manutenção da memória e está aliado à noção de que, em nossas corpos, carregamos memórias, vivências, traumas e lutas das antepassadas. Sob essa perspectiva, continuamos o caminho daqueles que nos precedem e, assim como o tempo, a vida deixa de ter um princípio (nascimento) e um fim (morte) e passa a compor um ciclo de vida-morte-vida.

Na aula *Introdução ao feminismo decolonial*, ministrada virtualmente por Helena Vieira no ano de 2020<sup>30</sup>, a pensadora transfeminista afirma a necessidade de pensarmos as ancestralidades fora do seio familiar consanguíneo. Propunha então pensar quem são as nossas transcestrais e qual legado herdamos delas. Um dos princípios das tradições indígenas e dos povos de matriz africana é o respeito a elas mais velhas, uma questão primordial no sentido de valorização e manutenção da vida daquele povo. Elas mais velhas se tornam, então, bibliotecas vivas, conhecedoras dos saberes ancestrais e, também, deste tempo. São aquelas que repassam as histórias, ensinam cantos, conhecem os mistérios e os repassam a elas mais jovens.

Pensando que, no contexto brasileiro, temos pouquíssimas narrativas até o ano de 2021 de pessoas trans/travestis que chegaram à terceira idade, torna-se fundamental reconhecer a importância de suas trajetórias ao longo dos anos, cruzando os mais diversos momentos políticos do país, marcados por ditadura, epidemias e altíssimas taxas de mortalidade. Nesse sentido, pensar em Anyky Lima e em Sônia Sissy Kelly, as duas únicas travestis idosas que a Academia TransLiterária conheceu em Belo Horizonte, é pensar que elas guardam em si memórias e legados aos quais nós podemos dar continuidade e honrar.

Nessa perspectiva circular do tempo e, tendo em vista o princípio da continuidade, coroar Sônia Sissy Kelly em nossa performance, na data de seu aniversário de 63 anos, se torna uma ação simbólica de reconhecimento e respeito máximo a essa existência. Ela nos deixa uma herança tão grande que o coletivo chega

---

<sup>29</sup> “la concepción del tiempo es circular, el culto a los y las ancestras mantienen la circularidad de la vida” (PAREDES, 2020, p.76).

<sup>30</sup> Aula gravada disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ixb09EHZduw>.

a pensar que, se não fosse a luta delas (Anyky e Sissy), nós, como coletivo de arte, não conseguiríamos existir.

Normalmente, a ação começa com um cortejo junto da senhora coroada da noite, entretanto, nessa apresentação de 2019, posicionamos Sissy na cadeira mais bonita que havia na ocupação. Entramos nós em cortejo, com velas acesas, turíbulo com ervas de cheiro, cantando em coro a canção “travê travê travesti rainha”. Viemos em sua direção, atravessando o corredor da ocupação e a festa, e nos posicionamos ajoelhados próximos a ela, em sinal de reverência, para lhe entregar presentes de aniversário. Cada pessoa levou um presente – flores, livro, carta – e o coletivo entregou um kit cheio de pequenos regalos. Colocamos a capa da santa, que é a bandeira trans, e a coroamos com uma coroa de plástico. Lembro-me que estávamos todes muito emocionades, nós e ela. Geralmente, após ser coroada, a senhora da noite nos dá “uma benção”, que pode ser um número de dublagem, bate-cabelo, recitar uma poesia, cantar... Enfim, o que for do desejo dela. Sissy, depois de coroada, quis fazer um discurso de aniversário, no qual falou da sua história ao longo dos seus 63 anos, deixando um recado a nós, jovens LGBTQIA+, aconselhando que tivéssemos sempre coragem, que não desistíssemos e que estivéssemos sempre juntas.



Figura 7: Registro de performance *Coroação da Nossa Senhora das Travestis*. Foto sem indicação de autoria. Retirado do *Instagram* de Sonia Sissy Kelly.

Vejo na performance *Coroação da Nossa Senhora das Travestis* uma ação que se espelha no rito de coroação da Nossa Senhora católica, mas que pretende outro lugar. Não tem necessariamente a ver com uma crítica ao sistema religioso cristão, tampouco debocha desse lugar de fé, mas busca, a partir de seus próprios símbolos e daquilo que compõe o imaginário cultural das pessoas trans/travestis, o encantamento, ou seja, a valorização do sentido da vida<sup>31</sup>.

E esse reconhecimento histórico transcestral, que aponta a Academia TransLiterária em relação à Sonia Sissy Kelly e Anyky Lima, traduz também o pensamento de Jaqueline Gomes de Jesus, professora, acadêmica e intelectual-ativista, expresso na *Coletânea Academia TransLiterária*, lançada no ano de 2019:

Como lhes foi recusada a inclusão plena na sociedade brasileira, a formação de uma identidade social trans não se deu no mundo do trabalho formal, não se deu nas escolas, ela se deu por meio da cultura que as mais antigas travestis começaram a pensar, desenhar e performar nas casas de prostituição, nas ruas, e chegando, em alguns momentos, às casas de espetáculo, às boates, aos teatros, até (JESUS, 2019, p. 16).

Desse modo, um simples ato de coroação de uma senhora travesti, lutadora pelos direitos humanos e, principalmente, por aqueles de sua população, representa também uma valorização de toda a formação cultural que as mais velhas deixam como seu legado. Gosto de pensar que essa formação acabou por se tornar ferramenta que instrumentaliza as vidas trans/travestis a existirem ainda nos tempos do agora e do amanhã, uma vez que atualiza uma tecnologia transcestral de resistência.

Como tecnologia ou herança, tendo em vista a performance *Coroação da Nossa Senhora das Travestis*, está o próprio uso da bandeira, desenhada pelas mãos de todes que vieram antes, o Bajubá (ou Pajubá), o uso de elementos plásticos que adornam a Nossa Senhora – que envolve toda a “montação”, tanto das corpas quanto da história que as travestis lutam tanto para dar manutenção – e, também, o fato de ser uma ação coletiva, ou seja, a de existirmos não como artistas isolades em cena, mas de agirmos coletivamente em bando.

Dentro dessa tecnologia herdada, intuo estar também o próprio ato de elaborar a ação a partir de releituras de imagens cânone que operam no imaginário brasileiro,

---

<sup>31</sup> Sobre encantamento como valorização do sentido da vida, indico o texto “Encantamento – sobre política de vida”, de Luíz Antônio Simas e Luíz Rufino, lançado virtualmente em 2020.

como a da coroação de Nossa Senhora. Digo que elaborar outro sentido criativo mediante este rito e esta imagem tem sido um recurso usado por algumas mulheres trans e travestis que vieram antes ou paralelamente à existência do coletivo. Posso citar, como exemplo, Pêdra Costa que, em 2010, realiza a ação conhecida como *Terço* que é, como cita Jota Mombaça, “quase minimalista em sua forma, mas explosiva em seus efeitos” (MOMBAÇA. 2016. p.341). Cito também a montagem de *Jesus Rainha dos céus* (2016), de Renata Carvalho, outra explosão nos sentidos e sentimentos da cisgeneridade, e a ação de Viviane Beleboni, na Parada LGBT de São Paulo em 2015, na qual desfilou crucificada.

## 2.5 – 01 de Abril de 2021

Hoje é dia primeiro de abril de 2021. Ainda que seja o “Dia da Mentira”, eu não pretendo mentir. Hoje, a escrita será importante, pois escrevo como uma estratégia para não esquecer.

O dia amanheceu muito quente. Choveu nos últimos dias, mas ainda assim faz muito calor. Estamos acalorados. Quentes no início do outono. Talvez nunca tenhamos tido muito frescor mesmo. Esse primeiro de abril, que marca em 2021 os 57 anos do Golpe Militar, é também véspera do réveillon da nação do Candomblé Angola, tradição a qual pertencço. Existe aqui tanto uma certa angústia de virada de ciclo, quanto em relação ao que esse dia representa em nosso quadro político.

Permito-me ser afetada na escrita como uma forma de derramar aqui a chuva de pensamentos que perpassam o tema deste capítulo. Acordei com a notícia dels mortes por COVID-19: somos 3.969 falecidos no Brasil só no dia de hoje. Ligo a caixa de som no disco que desenhó grande parte da dramaturgia sonora de meu espetáculo solo *GUERRILHA – experimento para tempos sombrios*. O disco em questão é da Soledad Bravo, cantora e compositora venezuelana e se chama *Cantos Revolucionários da América Latina* (indico que vocês escutem)<sup>32</sup>. Em seguida ouço algumas músicas da banda Quilapayun, que fazem todos os seus shows trajando um poncho preto como ato de luto ao desaparecimento de seus companheiros de música. Por fim, ouço Victor

---

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=18mNNHasZg>.

Jara, diretor de teatro, cantor e compositor chileno, também morto pela ditadura. É seu disco *Manifiesto* que está tocando agora, enquanto escrevo.

*Vi de longe você chegar em seu grande barco  
Depois em cavalo, pela terra  
Vi de longe você chegar, matando meu povo  
Escravizando outro, fogo contra flecha  
Vi de longe você chegar em tanques de guerra  
Fogo en la moneda, no mapocho corpos  
Vi de perto você chegar  
Sirenes vermelhas na comunidade, anunciando mortos  
(Brisa Flow. Languêmchefe. 2016).<sup>33</sup>*

A citação acima vem de uma canção da rapper, cantora e compositora Brisa de la Cordillera Flow, artista indígena de Abya Yala nascida em Minas Gerais. Essa canção está na abertura do disco *Newen*, lançado em 2016. A artista, nessa letra, estabelece relação entre diversas violências do Estado ao longo do tempo, tratando da invasão colonial, da ditadura militar e da violência policial nas periferias de hoje. A estrutura circular da letra da música, apontando a continuidade da violência do Estado em suas diversas facetas, dialoga diretamente com a estrutura dramática do espetáculo *GUERRILHA- experimento para tempos sombrios*, escrita por mim também em 2016.

Quando iniciei o processo criativo de *GUERRILHA*, a proposta era basicamente contar a história de mulheres que lutaram contra as ditaduras militares no sul de Abya Yala. Mas logo que o processo de criação foi iniciado, compreendi que discutir as memórias da ditadura como um caso isolado seria tratar deste assunto de uma forma rasa, sem aprofundamento. Não havia ainda da minha parte a ciência do tempo circular, nem mesmo um pensamento mais elaborado em relação às noções de continuidade. O despertar dessa reflexão veio mais forte quando assisti à votação do *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, que também havia sido uma lutadora contra a ditadura no Brasil. No momento de seu voto, o então deputado Jair

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YCTRthjGo9k>.



Bolsonaro saúda a ditadura e o Coronel Ustra, um dos maiores torturadores daquele tempo e algoz de Dilma Rousseff.

Ao escutar essa fala, fiquei muito afetada ao perceber como o processo ditatorial ainda não havia sido superado nem por nós – que sofremos com ele – nem por seus defensores, que ainda anseiam por seu retorno. A partir de então, decidi expandir a minha própria noção em torno da palavra “guerrilha” e de seus múltiplos significados e comecei, apesar de ainda estar focada no processo ditatorial dos anos 60, a preencher lacunas temporais elaborando essa circularidade.

Comecei então a reelaborar, dramatúrgica e cenicamente, todo o espetáculo. Foi nessa época do processo criativo que acessei, pela primeira vez, o pensamento em torno da Arte de Guerrilha, a partir do texto já citado de Julio Le Parc, intitulado *Uma guerrilha Cultural*. Ainda que não houvesse estudado a fundo os elementos estéticos que compõem a arte de guerrilha, entendi o recado de Le Parc, quando afirma que “o interesse agora não está mais na obra de arte com suas qualidades de expressão, mas na contestação do sistema cultural” (LE PARC, 1968, p.202). Entendi como sistema cultural, naquela época, todos os processos históricos que nos trouxeram até aquele momento. Escolhi, então, focar em três: a invasão colonial, a ditadura militar e o nosso presente, marcado pela expectativa de retorno à ditadura daqueles que apoiavam o *impeachment*.

Nosso desejo com esse espetáculo era que as memórias femininas encenadas não estivessem contadas em uma estrutura cronológica linear do tempo, mas, sempre que possível, entrelaçá-las no decorrer de toda a dramaturgia, de modo a interrelacioná-las. Isso acontecia em diversos momentos do espetáculo, mas vou enfatizar alguns que considero mais marcantes.

Na cena que chamávamos de “Sindicato”, eu narrava um trecho da memória da ativista/guerrilheira boliviana Domitila Barrios Chungara, presente no livro *Si me permiten hablar: la vida de Domitila Chungara* transcrito por Moema Viezzer em 1977. Como eu trabalhava, em *GUERRILHA*, com diversos mascaramentos que marcavam o lugar de onde contava as histórias, na cena do Sindicato optei por usar um mascaramento feito de couro, com chifres de boi, construindo para Domitila essa figura reencantada, uma mulher com força de bicho.

Na cena, Domitila Chungara contava sobre uma ocasião em que, junto das Amas de Casa, havia sequestrado reféns que usariam como moeda de troca pela soltura de seus companheiros da prisão. Com a ameaça de invasão da polícia, elas se trancaram com suas famílias dentro do sindicato e amarraram dinamites nas corpas delas, de seus filhos, nas portas e janelas do lugar, ameaçando explodir tudo caso o sindicato fosse invadido. Como a polícia, diante dessa ameaça, desistiu de invadir, a cena prosseguia com a música *Metralhadora*, um arrocha da Banda Vingadora lançado em 2015<sup>34</sup>. A partir dessa música, se formava um palanque no qual eu subia, usando a máscara *passamontaña* em alusão ao movimento guerrilheiro EZLN, do México, e ali eu explicava ao público o que estava chamando de guerrilheira. Segue o trecho do texto dramaturgico:

GUERRILHEIRA: Aquela que está vestida com as roupas e as armas de Anita Garibaldi, com os caminhos abertos pelas matas, campos, rios, aquela que sobrevive e reexiste todos os dias, aquela que acorda pela manhã e cuida dos filhos e da casa, aquela que acorda meio dia e não cuida de ninguém, aquela que teme andar na rua a noite mas ainda assim anda, aquela que é mestre em química, matemática, física, que joga futebol, aquela que não deseja nenhum homem, aquela que deseja mulheres, aquela que deseja homens e mulheres, aquela que não se importa com o que há no meio das pernas, aquela que não abaixa a cabeça que levanta a voz, aquela mãe solteira que cria os filhos sozinha, aquela que prefere ir mil vezes a guerra que parir uma só vez, aquela que vive nas comunidades, nas aldeias, aquelas do MST, aquelas que sobreviveram a lama das grandes mineradoras, aquelas que queimaram nas fogueiras da inquisição, na fogueira da mídia, da opinião pública, aquelas que estão na universidade, aquelas que acompanham abortos seguros, aquela mulher negra periférica, aquela travesti, mulher trans ainda hoje torturada e morta no país Brasil que mais as mata no mundo, aquelas no ensino básico, aquelas que batem laje e capinam a roça, aquela que ainda tem 10 anos e começa a ter seus primeiros pelos, aquela que se depila que não se depila, aquela que é depiladora, manicure, cabeleireira, aquela filha da puta que não quis parir e abortou, aquela que sai de saia curta, aquela que sai de burca, aquela jovem que fuma maconha, aquela que escreve poesias, que canta, que dança, aquela das giras de candomblé, aquela umbandista, cristã, budista, aquela que não vai pagar a conta, aquela violada, violentada, aquela assassinada, aquela na prisão, aquela que é silenciada e a que vai gritar, aquela que corta picas e se reclamar também vai cortar as bolas.

É... percorremos um longo caminho para chegar até aqui. Em 500 anos tudo nos foi roubado, nada foi poupado. Sugaram nosso suor, derramaram nosso sangue, nos torturaram, nos assassinaram. Mas vamos tirando a mordaca e os primeiros sons ainda mal articulados escapam das nossas gargantas. É preciso não ter medo. É preciso ter a coragem de dizer e digo: NÃO RETROCEDEREMOS! Não vamos voltar atrás! Não é possível descolonizar sem despatriarcalizar, por isso, por vivermos em tempos

---

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YzCoZGsod0c>.

sombrios como este, convoco a todas, com os punhos esquerdo erguidos: Guerrilhas da América, univos! (SILMAROVI, 2016, s/p).

O texto dramatúrgico mesclava diversas referências, sendo algumas delas relativas a movimentos históricos, tais como o verbete “guerrilheira”, tirado de dicionários; a carta das presas políticas do Brasil pedindo anistia; trecho do livro *No es posible descolonizar sin despatriarcalizar*, de María Galindo e, por fim, o Manifesto Comunista, de Marx e Engels. Essa colagem de referências colaborou para formar aquilo que chamei de guerrilheira como uma forma de elaborar, também junto a els espectadores, esse emaranhado de significados que compõe o discurso do espetáculo. Digo emaranhado entre vivas e mortas e, no caso das guerrilheiras, incontáveis mortas, se pensarmos todo o caminhar histórico do sul de Abya Yala e tivermos em mente a afirmação de Carlos Marihella que, em seu *Manual do Guerrilheiro Urbano*, vai dizer que a expectativa de vida de ume guerrilheire é de três anos.

Todo esse movimento cênico e dramatúrgico trabalhava, no meu entendimento, as dimensões de continuidade, ancestralidade e circularidade discutidas ao longo deste capítulo. Isso também acontecia em outro momento, numa cena que talvez considere até mais radical, nesse intento de experimentar a circularidade do tempo. A cena que chamávamos de “tortura” acontecia sempre no menor espaço disponível no local de apresentação, de preferência numa sala que pudesse ser resfriada até o nível do desconforto físico. Els espectadores eram divididos em dois grupos, que se revezavam entre escutar somente os áudios ou escutar os áudios e assistir a cena. Ela começava com a fala de Jair Bolsonaro durante o *impeachment* de Dilma Rousseff e seguia com áudios de várias mulheres, relatando com detalhes as torturas que sofreram. Enquanto isso, eu realizava ações de queda, mascarada com tiras de fita crepe branca no rosto que me tiravam o ar e a visão.



Figura 8: Registro de *GUERRILHA*. Fotografia de Alexandre Hugo. Arquivos pessoais da artista.



Figura 9: Registro de *GUERRILHA*. Fotografia de Randolpho Lamonier e Victor Galvão. Arquivos pessoais da artista.

Após as duas rodadas da cena, Claudia Manzo me entregava um instrumento musical chamado tormento, que é percussivo e tocado posicionado em frente ao peito. Saía da cena da tortura levando a audiência para a cena que chamávamos de “La Gaitana”. La Gaitana compõe a cosmovisão indígena da Amazônia colombiana e traz a história de uma cacica que viu seu filho sendo queimado vivo pelos invasores espanhóis. Como vingança, ela preparou um motim envolvendo outras aldeias e povos e, juntas, sequestraram o líder da invasão. Em cada aldeia que passava, ela cortava

um pedaço de seu corpo, até o momento em que ele implorou pela própria morte. La Gaitana foi duramente caçada e fugiu para dentro da floresta amazônica, nunca mais sendo vista. A cena terminava comigo e Claudia Manzo cantando a rancheira que compusemos para ela e, no meio da canção, entrava a letra de um poema, de autoria de Arcelia Fernandez (2011). Segue o trecho do texto dramatúrgico:

Foi preciso capturá-lo amarrá-lo  
 Leva-lo a cada aldeia  
 Foi preciso arrancar cada parte do seu corpo pra expor na Terra inteira.  
 Foi preciso humilhar e ver sangrar  
 E el palomo está llorando  
 Com seu corpo espalhado pra de longe enxergar e dessa história se lembrar!  
 (falado)  
 GUERRILHEIRA - Eu quero dizer que sou com orgulho mulher, sou Maria, Guadalupe, sou como todas as mulheres que lutam, que choram, que amam. Uma vez participei de um motim e quando isso aconteceu fui violada pelas mesmas bestas que invadiram meu povo. Sou a mãe que pariu o primeiro mestiço, vi seu sangue confundir-se com as águas dos mares. Eu chorei pelos meus filhos que derramaram minhas angústias juntos de fortes guerreiros que preferiram a morte a ser escravos de nativos ou estrangeiros. A Tupac Amaru, a Canek, a Zapata, a Villa, a Che, a todos eles eu pari. São frutos das minhas dores e com eles me mataram e com eles me ressuscito, toda vez que um parto anuncia com seu grito que um novo ser nasceu e está pronto pro combate, para defender com orgulho um povo que nunca morre. Sou a heroica Maria Bonita, sou Dandara que abandonou a cozinha e agora impunha uma 45. Sou a mãe de todos os desaparecidos, mãe que nasceu parida da dor de ver que o fruto das suas entranhas agora é festim do opressor. E se é certo, que sou só uma mulher, essa é minha grande virtude, ser flor e revolução! E não existe homem que me contenha! E a qualquer um que me queira foder eu sugiro que pense porque eu digo altivamente:<sup>35</sup>  
 (canta novamente) Vou machucar ouvir o diabo gritar  
 Ninguém mandou com Mãe de Maio vir brincar  
 Eu tava quieta mas vou ter que me vingar  
 Mexeu com onça e agora a cobra vai fumar! (SILMAROVI, 2016, s/p).

---

<sup>35</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=MeN1b31By\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=MeN1b31By_s).



Figura 10: Registro de *GUERRILHA*. Fotografia de Alexandre Hugo. Arquivos pessoais da artista.

Essa cena era seguida pela que chamamos de “Operação Condor”, em que, com máscaras feitas de papel com as logomarcas da Rede Globo, Igreja Universal, Eduardo Cunha e Aécio Neves, contava do momento histórico da Operação Condor. Após isso, tocava a música *Delação Premiada*, da MC Carol, lançada em 2016<sup>36</sup>, que trata da violência policial nas periferias do Brasil e a diferença do tratamento na prisão entre pessoas periféricas e encarceradas de outras classes sociais. Por fim, entrávamos na cena final, chamada de “Ditador”, em que eu, usando uma máscara branca com o símbolo do “bigode de Hitler”, dizia um texto acerca da culpabilização das mulheres em detrimento dos homens. A cena terminava com a produtora do espetáculo dando um tiro com uma bazuca que estourava papel laminado no rosto desse ditador.

Toda essa movimentação cênica aproximava nosso passado colonial e a ditadura do nosso presente, uma violência sendo continuada em outra, como uma história que se repete incansavelmente em nossa trajetória continental, mudando apenas as suas estratégias e máscaras. A cena, circular em sua estrutura, elaborava o que afirma Graciela Guarani: “o futuro se torna presente, o presente se torna passado

---

<sup>36</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZfZLPXLGwUs>;

e o passado se torna futuro” (GUARANI. 2018). Assim trazia à tona a nossa reflexão que, embora fosse intuitiva naquele momento, já buscava, de algum modo, experimentar uma ordem não linear durante o espetáculo. Com essa estratégia de articulação do tempo ao longo do espetáculo, conseguimos então, aprofundar e ampliar o debate acerca da violência do Estado, ao longo da formação de Pindoretá, pensando o elemento “tempo” em um viés político mas, sobretudo, estético. Ao relacionar invasão colonial, ditadura militar e o presente de golpe de Estado de 2016, acionamos outras memórias e compreensões acerca das trajetórias das nossas lutas e pudemos rever as diversas formas de resistências que foram traçadas, para aprendermos também quais serão as nossas.

## **2.6 – 18 de Outubro de 1492**

*O ato de se fazer, é tempo. Eu me pergunto se o absoluto não é a soma de todos os atos.*

*Seria este o espaço-tempo – onde o tempo, caminhando, se faz e refaz continuamente? Nasceria dele mesmo esse tempo absoluto.*

*Nós somos uma totalidade espaço-temporal. No ato imanente nós não percebemos o limite temporal.*

*Passado, presente e futuro se misturam.*

*Existimos antes do depois – mas o depois antecipa o ato. O depois está implícito no ato a ser feito.*

*Se o tempo vive no momento do ato, o que deriva do ato é incorporado na percepção do tempo absoluto.*

*Não existe distância entre passado e presente.*

*Quando olhamos para trás, o passado anterior e o passado recente se fundem.*

*Tudo isso talvez não seja claro. Mas a evidência da percepção que tive é a única que tenho.*

*(CLARK, 2006, s/p. Grifo meu).*



Este texto, escrito por Lygia Clark em 1965, me parece fundamental para a nossa reflexão em torno do tempo nas artes presenciais. Como uma das artistas mencionadas por Frederico Morais ao tratar da Arte de Guerrilha, sua escrita nos traz pistas para pensar o tempo da performance como o tempo presente da ação. Esse tempo, contudo, esse “agora”, acontece em diálogo com diversos tempos, incluindo o “depois”, que podemos interpretar como um “futuro próximo”.

Como ela mesma afirma, “o ato de se fazer, é tempo”. E gostaria de direcionar este ato temporal de se fazer para a ação *Plaza de la chola globalizada*, do coletivo boliviano Mujeres Creando. Esta ação, dentro do *corpus* de análise desta dissertação, é a que foi realizada mais recentemente, em outubro de 2020, quando foi celebrado os 528 anos de resistência indígena em Abya Yala, data marcada pela chegada dos invasores espanhóis e portugueses em nossa terra.

A ação delas se inicia com uma série de ações paralelas, como a colagem de cartazes. Um deles, particularmente, me chama a atenção para pensarmos a questão do tempo, pois nele estava escrito: “Luchar hoy significa no morir mañana”. Essa frase – colada aos pés de Isabel, convertida em chola – nos traz a imagem dessa católica, que exterminou tantos e tantas indígenas, mas, sobretudo, traduz a resistência dessas pessoas no agora, esperando que no amanhã deixemos de morrer.



Figura 11: Ação *Plaza de la Chola Globalizada*. Print tirado por mim do vídeo de registro da ação.



Mais do que me remeter a uma noção de passado ou de futuro, essa ação me desperta para a reflexão em torno do agora. Tanto o agora no campo macropolítico, em que percebemos uma grande movimentação em torno da derrubada e/ou alterações em monumentos históricos das cidades de Abya Yala, quanto também no que diz respeito à noção do que fazemos no agora das artes. As Mujeres Creando são um coletivo de artistas multidisciplinares que, a partir das questões que atravessam seu hoje, alteram artística e politicamente as ruas, monumentos, paredes e espaços na Bolívia de maneira incisiva.

Questionam, inclusive, mitos em torno da esquerda e dos governantes, fazendo críticas ferrenhas ao governo de Evo Morales no que tange à ausência de mulheres em seus ministérios e aos posicionamentos machistas tidos por ele ao longo desses anos na presidência. Dessa forma, percebo que, na ação *Plaza de la Chola Globalizada*, por mais que se articulem dentro da circularidade do tempo, pensam a partir do agora para enfrentamento dos desafios das mulheres lésbicas, indígenas e prostitutas bolivianas. Como salienta o Comitê Invisível: “Pois é a decisão que traça no presente a maneira e a possibilidade de agir, de fazer um salto que não seja no vazio. Essa decisão é a de desertar, de sair das fileiras, de organizar-se, de fazer secessão, ainda que seja de modo imperceptível, mas, em todo caso, agora” (INVISÍVEL, 2017, p.20).

O monumento à Isabel, a Católica, ao ser transformado em Chola Globalizada por mãos de mulheres indígenas, demarca a existência dessas mulheres no tempo, sua perspectiva diante do agora e em relação ao que passou. Mas quando digo agora, é no sentido da presença, porque o monumento à Isabel está lá e, muito provavelmente, as intervenções das Mujeres Creando já foram tiradas. A imagem não foi derrubada e nem permaneceu sua alteração, pois apesar de remeter ao passado, a manutenção da sua memória segue viva. Ainda na perspectiva que nos aponta o Comitê Invisível:

Ora, sempre só houve, sempre só há e sempre haverá agora. E mesmo se o ontem pode exercer uma ação sobre o agora, é porque esse ontem sempre foi apenas um agora. Como o será amanhã. A única maneira de compreender algo passado é compreendendo que também ele foi um agora. É sentindo o fraco sopro de ar no qual viviam os homens de ontem. Se estamos tão inclinados a fugir do agora, é porque o agora é o lugar de decisão. É o lugar do “eu aceito” ou do “eu recuso”. O lugar do “eu deixo passar” ou do “tomo pra mim”. O lugar do gesto lógico que segue imediatamente a percepção. É o presente e, portanto, o lugar da presença. É o instante incessantemente renovado, da tomada de partido (INVISÍVEL, 2017, p. 19).

Ainda que se referenciem ao “passado colonial”, deixo esse termo entre aspas, pois acredito que a colonialidade ainda esteja presente, mesmo quando as artistas-ativistas marcam o presente como lugar primordial de ação e de tomada de partido. Porque esse ontem ainda afeta as corpos das mulheres bolivianas no hoje. É como diz uma das ativistas de frente ao monumento: “Não me esqueço de onde venho. Não me esqueço das mulheres campesinas. Das mulheres que trabalham dia a dia, de sol a sol, no frio, na chuva, no vento” (CREANDO, 2020. Tradução minha)<sup>37</sup>.



Figura 12: Ação *Plaza de la Chola Globalizada*. Print tirado por mim do vídeo de registro da ação.

A ação, então, de desconstruir a imagem de Isabel, a Católica, convertendo-a em Chola Globalizada, ao invés de nos levar ao passado colonial para questioná-lo, nos faz questionar este passado a partir do presente e, justamente por isso, a partir da presença delas ali. Algo presente também na ação de Denilson em *Pajé Onça*, bem como na *Coroação*, da Academia TransLiterária e, também, na presença de Bizoca em todas as apresentações de *GUERRILHA*. “A Chola Globalizada é a mulher campesina, a vendedora que traz seus produtos à cidade, a chola é o que quer ser” (CREANDO, 2020. Traduzido por mim)<sup>38</sup>. A Chola tem sua identidade também marcada por sua vestimenta tradicional com suas *polleras* encorpadas, seus cabelos

<sup>37</sup> “No me olvido de donde vengo. No me olvido de las mujeres campesinas. De las mujeres que trabajan dia a dia, de sol a sol, en frio, en lluvia, en viento” (CREANDO, 2020)

<sup>38</sup> “La chola globalizada és la mujer campesina, la vendedora que trae sus productos a la ciudad, la chola és lo que quiere ser” (CREANDO, 2020).

trançados presos com *tullmas* e cobertos por um elegante chapéu preto, levando nas costas seu *aguayo* onde carrega o que o for preciso<sup>39</sup>. Toda essa vestimenta tradicional, ao ser colocada no monumento à católica, coloca em evidência as corpas das mulheres trabalhadoras bolivianas, contemporâneas, ativas e vivas, por vezes esquecidas e olhadas com desprezo pelos olhos coloniais.

As Mujeres Creando têm por característica registrar suas ações em vídeos, que depois irão para seu site oficial e suas redes sociais. Apesar de ser um coletivo conhecido em várias partes do mundo, sendo convidadas a várias exposições internacionais dentro e fora da América Latina, ainda percebo por cá, em Pindoretá, um certo desprezo, ou desconhecimento, em relação ao que é produzido como pensamento e arte nas terras bolivianas ou, como em seu nome originário, Tawantinsuyu. Podemos checar as programações dos principais festivais internacionais de teatro do Brasil (MIT-SP, Festival de Curitiba, FIT-BH, FIAC-Bahia, dentre outros) e veremos neles uma ausência quase total da produção boliviana. O que nós, brasileiros, acessamos da arte produzida nesse país? Quando pensamos em Bolívia, o que nos vem em mente? A Bolívia é um país em que 90% da população se autodeclara indígena sendo, dessa forma, o país com maior porcentagem de população indígena de toda Abya Yala. Não seria essa invisibilidade mais um apagamento colonial?

---

<sup>39</sup> Polleras: São as saias características das mulheres indígenas dos Andes, estas saias são caracterizadas por serem largas e plissadas, dependendo da região podem variar em comprimento, material e acessórios.

Tullmas: laços tecidos de lã, fio ou fitas com as bordas enfeitadas com pedraria ou miçangas que unem as tranças.

Aguayo: O aguayo, ou também quepina, é um pano de transporte retangular usado em comunidades tradicionais da região andina da Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru. Os aimarás e quíchuas usam-no para carregar crianças pequenas ou vários outros itens nas costas

## 2.7 - O movimento contrário do relógio do sul



Figura 13: *Relógio do Sul*. Fotografia de Rogerio Camboim. Retirado de seu Flickr.

Esta imagem é do relógio invertido que está na cidade de La Paz, Bolívia, desde o ano de 2014. Foi inaugurado no primeiro mandato do atual presidente Evo Morales, o primeiro presidente indígena do sul de Abya Yala. Esse relógio recebeu o nome de “Relógio do Sul” como uma estratégia de valorização da cultura nacional, marcando que o tempo no sul de Abya Yala é diferente do tempo do Norte. O então chanceler boliviano David Choquehuanca, aponta que:

*“estamos no Sul e é tempo de recuperar a nossa identidade. (...) Quem disse que os relógios tinham que girar sempre neste sentido (para a direita)? Porque temos sempre que obedecer, por que não podemos ser criativos?”*. Ainda sobre o relógio do sul, Marcelo Elio, responsável naquela época pela Câmara dos Deputados completa: *“O relógio invertido (...) significa que, para nós, o nosso Norte é o sul. Porque é no sul que nascem ideologias”*<sup>40</sup>.

Esse movimento simbólico, de mudar a direção dos ponteiros do relógio e o modo como ele gira e marca o tempo linear, pode também ser lido como um ato performativo contra colonial, tanto em relação à ideia de tempo quanto por marcar uma luta contra o imperialismo que afeta nosso continente. O governo de Evo Morales realizou, além desse, diversos atos estéticos, tais como a mudança da bandeira do país

<sup>40</sup> Falas retiradas da matéria: O Relógio ao contrário da Bolívia. Disponível em: <https://www.magnusmundi.com/o-relogio-ao-contrario-da-bolivia/>.

que oficializou a utilização da Wiphala, bandeira da união dos povos andinos, como bandeira nacional e a posse presidencial, que passou a acontecer nas ruínas do território ancestral de Tiwanaku, berço dos ancestrais do povo Aymara. Houve também mudanças epistemológicas como a do nome do país, de Estado Boliviano para Estado Plurinacional Boliviano, demarcando a existência de diversas nações em um mesmo país.

O Relógio do Sul, como ato estético-político, atua como um desvio do olhar daqueles que passam pela praça e agora têm a oportunidade de ver o tempo girando em outro sentido, uma metáfora de outras possibilidades de existir sem ser pelas marcas e feridas coloniais que carregamos, marcando outra perspectiva a partir de uma simples inversão estética<sup>41</sup>.

É muito amplo dizer América Latina ou, mais ainda, Abya Yala, se pensarmos que este termo marca um conglomerado de culturas, etnias, territórios e existências. Continente multilinguístico, multicultural. Se nos anos 70 carregamos uma utopia de união latino-americana, hoje nos vemos nos frangalhos e fragmentos de toda nossa história. Contudo, podemos tomar a perspectiva de que essa dimensão de união pode ser pensada no fato de sermos um continente que compartilha uma história de espoliação que acontece, desde a invasão, de forma paralela. Eduardo Galeano aponta que somos a sociedade das formigas, as trabalhadoras do mundo, exploradas no processo de colonização e imperialismo europeu e, posteriormente, estadunidense. Nas palavras do escritor uruguaio:

É a América Latina a região das veias abertas. Desde o descobrimento até os nossos dias, tudo se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte americano, e como tal tem-se acumulado e se acumula até hoje nos distantes centros de poder. Tudo: a terra, seus frutos e suas profundezas, ricas em minerais, os homens e sua capacidade de trabalho e de consumo, os recursos naturais e os recursos humanos. (...) Para os que concebem a História como uma disputa, o atraso e a miséria na América Latina são resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas acontece que aqueles que ganharam, ganharam graças ao que nós perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina íntegra, como já disse, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial. (GALEANO, 1985, p.14).

---

<sup>41</sup> Esse trabalho estético de inversão também é marcado no quadro “nuestro norte es el sur”, do artista uruguaio Joaquín José Torres-García que inverte o mapa da América Latina com o sul apontando para norte.

Desse modo, podemos pensar nosso território expandido e compartilhado no emaranhado do tempo histórico que nos envolve como continente. Estamos marcados pelas invasões coloniais e suas explorações, pelos processos ditatoriais e intervenções políticas estadunidenses, como a Operação Condor, articulação internacional envolvendo Europa e Estados Unidos que promovia a caça a comunistas e treinamentos de técnicas de tortura aplicadas nas prisões latino-americanas. Elementos que, ainda hoje, afetam diretamente nossa conjuntura política e estão implicados desde o nosso consumo até nossas eleições. Como exemplo desse emaranhado manifestado em nosso tempo, segue o quadro feito pela Gazeta do Povo, em 2020, sobre o avanço da direita no sul de Abya Yala, de 2011 a 2020.

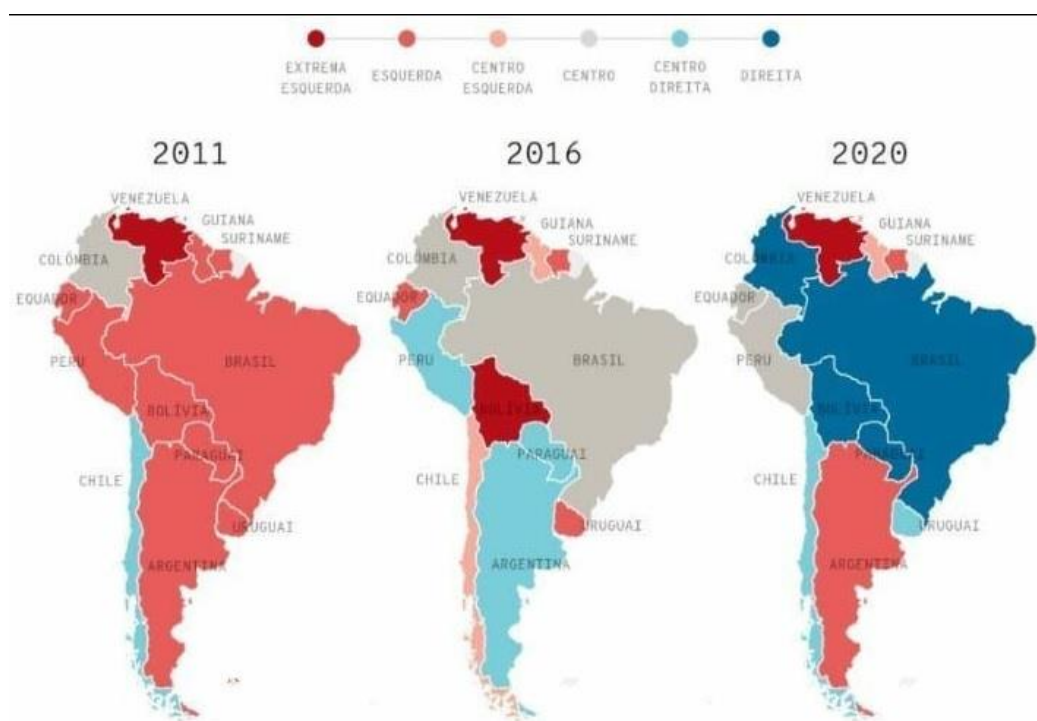


Figura 13: Mapa *Esquerda e direita na América do Sul*. Retirado do Jornal Gazeta do Povo.

Neste quadro vemos, em 2011, nosso continente marcado especialmente por governos de esquerda. Muitos deles com ministries e/ou presidenties que lutaram contra as ditaduras dos anos 60 a 90, lideranças que vieram das massas da população. Ao longo dos anos, vivemos um “endireitamento” latino-americano, alguns golpes via *impeachment*, como no caso do Brasil, instaurando partidos do “centrão”. Em seguida, um avanço estrondoso desse “endireitamento” latino-americano. Devido às diversas

manifestações e atos de conflito entre população e governo, esse quadro vem se alterando, avermelhando mais uma vez o nosso mapa.

Tendo em vista esse emaranhado histórico que atravessa os tempos no sul de Abya Yala, interessa-me pensar a dimensão circular do tempo, com o enfoque voltado para a invasão colonial, ditadura-militar e nosso presente, como três eixos centrais que ainda deixam, em nosso inconsciente e em nossas corpas, práticas e cicatrizes de feridas nunca curadas. Talvez pensar o tempo e esses processos colabore com um caminho de cura já que, uma das etapas para se curar o trauma, é falar sobre ele.

Por fim, circular nos tempos representa não somente tomar de volta o tempo que nos foi roubado, mas, também, revitalizar nossas narrativas, culturas e memórias no campo epistêmico das universidades e no campo estético das artes. Acredito que retomar o tempo, se torna, portanto, uma estratégia guerrilheira e anticolonial artística do agora, como forma de compreendermos nosso passado, articularmos o presente, para evitar que nosso futuro seja, como afirma Denilson Baniwá em uma de suas obras, um pastiche.

### 3 - Levantes de arte-corpa-território.

#### Levante.

1. Região a oriente de um ponto. = ESTE, **NASCENTE**, ORIENTE
2. Conjunto dos países da Ásia, que também pode incluir algumas regiões da Europa oriental ou do Norte de África. (Com inicial maiúscula.) = ORIENTE
3. [Meteorologia] **Vento que sopra do leste** na região mediterrânea.
4. **Insurreição, motim, revolta**
5. **Ato ou efeito de levantar**

Levantar, um verbo parente de guerrilhar... Algo ou alguém se coloca de pé, se ergue. Algo se rebela, insurge, para que algo caia, encontre seu fim. A Arte de Guerrilha vem como disparador estético e histórico desta pesquisa, pois me interessa refletir sobre alguns acontecimentos éticos com força estética que se contrapõem aos sistemas políticos e das artes, causando perturbações nos sistemas das coisas e evidenciando suas contradições, além de trazer hibridez e apontar para o que, atualmente, ousou chamar de “arte em estado de guerrilha”.

Gloria Anzaldúa, em seu livro *The Borderlands – La frontera*, reflete sobre o conceito de fronteira, compreendendo-a como um espaço onde estão alocadas as corpas que escapam da norma hegemônica, corpas que pensadoras como Judith Butler chama de “abjetas” e, Spivak, de “subalternas”. De acordo com o filósofo Achille Mbembe, o poder soberano é aquele que tem a capacidade de “exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como implantação e manifestação de poder” (2018. p.5), decidindo “quem importa e quem não importa, quem é descartável e quem não é” (2018. p.41). Assim, esse poder opera com mecanismos de extinção de determinadas corpas e subjetividades, transformando suas estratégias ao longo dos anos. Estas, perpassam nossa história desde o período colonial até hoje, em suas diversas facetas.

Ainda de acordo com o filósofo, em territórios colonizados o espaço é a matéria-prima da soberania e da violência, sendo que a noção de soberania está ligada à de ocupação que, por sua vez, relega a corpa colonizada a uma “terceira zona”, localizada



entre sujeito e objeto. Dessa forma, o poder compartimenta territórios, criando “fronteiras”. Voltando à Anzaldúa, ela afirma que esse espaço fronteiriço determina, então, conflitos, contradições e ambiguidades, uma vez que a fronteira é um espaço de transição, de cruzamento, um espaço *entre*. Para Anzaldúa:

As fronteiras estão desenhadas para definir os lugares seguros e os que não são, para distinguir o “us” (nós) do “them” (eles). Uma fronteira é uma linha divisória, uma raia ao longo de uma borda íngreme. Um território fronteiriço é um lugar vago e indefinido criado pelo resíduo emocional de uma fronteira contra a natureza. Está em um estado constante de transição. Seus habitantes são os proibidos e os banidos. Aí vivem os atravessados, os vesgos, os perversos, os queer, os problemáticos, os da rua, os mulatos (sic), os de raça mestiça, os meio mortos: em resumo, aqueles que cruzam, que passam por cima ou atravessam os confins do “normal”. (ANZALDÚA, 1987a, p. 46. Tradução minha).<sup>42</sup>

Ao reivindicar sua identidade chicana, a autora traz à reflexão a noção de consciência *mestiza* a partir de uma corpa limítrofe e fronteiriça, que possui raízes em diversos povos e é resultado dos processos de colonização e embranquecimento sofridos no sul de Abya Yala. Esta *mestiza*, mulher de cor<sup>43</sup> que enfrenta o desafio constante de tentar compreender e diferenciar o que é herdado, adquirido ou imposto, rompe, a partir desse passo, com as culturas anglo-saxônicas ou indo-hispânicas. Isso representa, para a autora, o despertar de uma nova consciência e uma forma de trabalho específico para a mestiça.

Ela comunica a ruptura, documenta a luta. Reinterpreta a história e, usando novos símbolos, dá forma aos mitos. Adota novas perspectivas sobre as mulheres de pele escura, mulheres e queers. Fortalece sua tolerância (e intolerância) à ambiguidade. Ela está disposta a compartilhar, a se tornar vulnerável às formas estrangeiras de ver e pensar. Abre mão de todas as noções de segurança, do familiar. Desconstrói e constrói. (ANZALDÚA, 1987, p. 140).

---

<sup>42</sup> Las fronteras están diseñadas para definir los lugares seguros y los que no lo son, para distinguir el “us” (nosotros) del “them” (ellos). Una frontera es una línea divisoria, una raya a lo largo de un borde empinado. Un territorio fronterizo es un lugar vago y indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra la natura. Está en un estado de constante transición. Sus habitantes son los prohibidos y los baneados. Ahí viven los atravesados: los bizcos, los perversos, los queer, los problemáticos, los cuchos callejeros, los mulatos, los de raza mestiza, los medios muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo <<normal>> (ANZALDÚA, 1987, p.46).

<sup>43</sup> Utilizo este termo presente no livro *Interseccionalidade* (2019), da pensadora negra Carla Akotirene, o termo ‘mulher de cor’, vem como proposta para dizer das diversas identidades raciais com as quais a autora dialoga, não encerrando-se apenas na perspectiva negra.

Percebendo minha própria corpa como território mestiço e buscando dialogar com as diversas “vozes” que falam comigo, parto para uma escrita que aproxima corpos, estéticas e linguagens, que enfatiza fronteiras, hibridizações e liminaridades no campo artístico e político. Como Le Parc aponta em seu manifesto *Guerrilha Cultural*, o papel del intelectual e del artista está em “pôr em evidência, no interior de cada meio as contradições existentes” combatendo “as tendências ao estável, ao duradouro, ao definitivo” (LE PARC. apud FERREIRA e COTRIM. p.199. 2006).

Dessa forma, é fundamental pensar nos procedimentos da arte como produtores de memórias que possam escapar da supremacia branca e cisheteromasculina, trazendo para o primeiro plano ações em que a corpa não é apenas “motor da obra” (MORAIS, 1970), mas a obra si. Beth Lopes, em seu texto: *A performance da Memória*, realiza um apanhado ao longo da história de pensadories e fazedories do teatro que tratam dos modos com que a memória atua como dispositivo criativo na produção de espetáculos e performances, sendo ela a raiz dos procedimentos criativos del performer. De acordo com a autora: “Decifrar o corpo performático permite atravessar essas pontes e recontar a história. A apropriação da linguagem do corpo produz novos valores de uso para as performances que, deste modo, deslocam, deformam e subvertem os códigos da arte” (LOPES, 2010, p.143).

Como uma flecha, pensar a memória como dispositivo raiz na corpa dels performers aponta para outra potência das artes, que é a de impedir a criação de narrativas únicas, construindo, como a *mestiza*, uma nova consciência, mudando pontos de vista e apresentando outras possibilidades de representação das corpos e das linguagens.

Formular nossas práticas e pensamentos desde outras epistemologias talvez seja uma forma de insurgir e romper com esse sistema ou, como aponta o ator e ativista Oglala Lakota Russell Means (2017), matar a Europa para que a América viva. Assim, minha aliança estratégica de re-existência com outras corpos que escapam da hegemonia cis-branco-heterocentrada pode, de algum modo, fazer deste texto uma arma de desobediência intelectual, disposto, como aponta Tertuliana Lustosa (2016), “ao erro clandestino”. Um levante contra o que é imposto. Uma forma de contar outras histórias que anseia pelo fim do mundo colonial e adia, assim, o fim do nosso.

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhadas pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p.26).

O pensador Kaká Werá, em sua palestra no ECUM 2013: *Teatro e Resistência: revitalizando raízes* (2013), aponta a necessidade de o teatro se conectar com suas raízes ancestrais, ou seja, um teatro menos separado da vida. Aspecto que me traz ao pensamento a palestra de Denilson Baniwá, na qual ele diz que considera o artista uma espécie de pajé, uma vez que “o tipo de método que o pajé usa para ensinar é bem característico, são as metáforas que, na minha opinião, é basicamente como o artista se comporta com seu público” (BANIWÁ, 2017). El pajé, para ele, passa um conhecimento para a preservação do seu povo e el artista pode fazer o mesmo, apontando a importância dessa preservação.

Este capítulo pretende, então, aproximar o debate da Arte de Guerrilha ao nosso presente “pós-ditadura”, em diálogo com o passado/presente colonial. Para isso, inicio trazendo alguns pensamentos elaborados por feministas de(s)coloniais acerca das noções de gênero e como elas nos afetam. Esta abordagem está interessada, justamente, em apontar qual a minha perspectiva na condição de mulher cisgênera racializada, para olhar para ações políticas e para o *corpus* de análise a partir de suas dimensões estéticas e, com elas, articular o conceito da Arte de Guerrilha hoje. Devido a isso, é preciso discutir alguns conceitos-chave acerca das políticas da colonialidade e de como elas afetam as corpos, principalmente as das mulheres cis-trans travestis, bem como nossa relação com a memória e, conseqüentemente, com as artes.

Adoraria poder realizar um profundo apanhado histórico acerca da luta feminista de mulheres não normativas e/ou de outras corpos dissidentes, entretanto, como as vivências dessas mulheridades caminham juntas com uma larga trajetória de apagamento e extermínio, pensaremos a partir da metáfora de uma rede de pesca, repleta de buracos e lacunas. Isso não quer dizer que não existam referências acerca

dessas existências, existem muitas, mas o que farei aqui é tentar dizer de algumas delas com ciência de que não darei conta de todo o conteúdo acerca do tema, pois este precisa de uma revisão histórica profunda e uma compreensão acerca dos lugares que essas mulheres ocupam e ocuparam. Proponho pensar as narrativas das lutas sudakas – dissidentes – não-hegemônicas, ou seja, das guerrilhas, rompendo com a cronologia linear dos fatos, já que as noções de historicidade e tempo também não são lineares para muitas corpos do sul.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (ANZALDUA, 1981, p.232).

Introduzo esse assunto citando o trecho de *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, de Gloria Anzaldúa, que direciona nossa mirada justamente para a importância de, na condição de mulheres consideradas periféricas, dar visibilidade às nossas narrativas. Seja escrevendo, fazendo teatro ou performance, reconstruímos a história a partir de nós mesmas, potencializando nosso pensamento, inscrevendo e documentando nossas lutas neste tempo.

Como primeira questão, ecoo a pergunta feita pela transfeminista Helena Vieira na aula *Introdução ao Feminismo Decolonial*<sup>44</sup> : “a qual categoria concreta chamamos mulher?”. Para ensaiar uma resposta, recorro à pensadora argentina María Lugones que, em seu texto *Colonialidad y Género*, trata do conceito de colonialidade de gênero para explicitar a formação das identidades de gênero em países colonizados,

---

<sup>44</sup> Aula de Helena oferecida pelo coletivo Pausa para o fim do mundo, no dia 12 de Agosto de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ixb09EHzdUw> .

relacionando a invenção das noções de gênero com as de raça. Neste sentido, ela afirma:

A redução do gênero ao privado, ao controle sobre o sexo e seus recursos e produtos é uma questão [...] apresentada ideologicamente como biológico, parte da produção cognitiva da modernidade conceitualizou a raça como generificada e ao gênero como racializado de maneiras particularmente diferentes entre os europeus /as brancos/as e as gentes colonizadas/ não-brancas. A raça não é nem mais mítica nem mais fictícia que o gênero, ambas são ficções poderosas (LUGONES, 2014, p. 68. Tradução minha).<sup>45</sup>

Ao nos depararmos com as chamadas “cartas de achamento”, aquelas escritas pelos europeus quando descobriram a existência de Abya Yala, podemos perceber que as corpas nativas são descritas a partir de uma perspectiva de animalização dels sujeites, desprovides de humanidade e colocades como primitivos. Essa animalização parte do pressuposto de que existe um modelo e uma moral que diz o que é ser homem e mulher, civilizado e primitivo, moderno e retrógrado. Assim, corpas nativas, desprovidas da “humanidade” estética e ética europeia, passam pelo processo de moralização de suas funções como homens e mulheres, impondo também, nesse momento, o binarismo de gênero, algo que ainda não era presente nas vivências nativas nem como uma moral, nem como uma prática comportamental definidora.

María Lugones aponta, ainda, como as construções de gênero e raça estão imbricadas, fazendo com que a corpa reconhecida pelo europeu seja a de uma mulher cis branca que, por sua vez, deve ser maternal, doce, recatada e obediente. Já a corpa das mulheres, ou de outras pessoas com vulva, vítimas da colonização entra na categoria de selvagem, bruta, exposta, disponível e que, assim como a terra (Pachamama, Gaia e outros nomes dados a ela), é passível de ser invadida, dominada, explorada, saqueada e servida como moeda de troca e também como força de trabalho, sem direito a subjetividade e afeto. Corpa esta que deve ser sempre forte, não podendo demonstrar fragilidades, como apontam hoje diversas ativistas indígenas e negras. Corpa que passa a ser usada como instrumento de desculturalização e

---

<sup>45</sup> “La reducción de género a lo privado, al control sobre el sexo y sus recursos y productos es una cuestión [...] presentada ideologicamente como biológica, parte de la producción cognitiva de la modernidad ha conceptualizado la raza como engenerizada y al género como racializado de maneras particularmente distintas entre los europeos/as blancos/as y las gentes colonizadas/ no-blancas. La raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género, ambas son ficciones poderosas” (LUGONES, 2014, p.68).

embranquecimento da população do “Novo Mundo” constituindo mitos familiares eurocentrados<sup>46</sup>.

Ainda a partir da pergunta de Helena Vieira, pretendo, para além de debater a colonização das corpos das mulheres cisgêneras, tratar das corpos trans e travestis. Muites indígenas LGBTQIA+ pertencentes a diversas nações relatam que, em suas comunidades de origem, essas corpos eram tidas como de extrema sabedoria, porque conectavam mundos que els outres não davam conta. Eram pessoas que tinham poder de decisão nas comunidades, sendo disputadas para amadrinhamento de recém-nascides, já que acessavam sabedorias múltiplas. Podemos, assim, saudar as corpos trans-travestis como faróis que, desde antes da invasão até hoje, conduziram, protagonizaram e inauguraram os movimentos em torno da luta LGBTQIA+, sendo responsáveis pelo despertar de toda a comunidade ao se colocar e, por diversas vezes, serem colocadas na trincheira dessas lutas.

Desse modo, dizer da categoria “mulher” pode ser uma questão complexa por não necessariamente acolher corpos travestis. Neste sentido, expando para a noção de transmulheridades, que acesso a partir do pensamento de Vina Amorim<sup>47</sup>. Se entendemos que a corporeidade é a forma como sentimos que somos corpa, poderíamos começar a pensar em mulheridades como essas várias formas de se perceber mulher. Entretanto, a noção de transmulheridades, com a inclusão do prefixo “trans”, demarca tanto a presença de corpos trans e travestis como a dimensão de trânsito, que retira a categoria mulher de seu lugar fixo, geralmente delimitado pelo sistema colonial cisheteronormativo. Desse modo, utilizo, neste texto, as expressões “transmulheridades” e “travestis e mulheres cis-trans” para dizer dessas corporeidades com as quais dialogo. Sublinho que, com esse termo, não pretendo unificar nossas

---

<sup>46</sup> Sobre a formação familiar, a pensadora feminista decolonial, Oyèrónkè Oyèwùmí (2004), pertencente a nação Iorubana, aponta a dimensão de que a colonização trouxe consigo a desorganização familiar que destruiu estruturas de organização (principalmente em nações matriarcais) impondo normas de controle dos corpos.

<sup>47</sup> Vina Amorim, pesquisadora e multiArtista, mestranda no programa de pós-graduação em artes cênicas e licenciada em artes cênicas pela UFOP. Desenvolvi trabalhos relacionados a arte-terapia, teatro de rua e dança-teatro. Aprofundi minha pesquisa na área do corpo, durante meus estudos na Université Grenoble Alpes – França em 2016. Atualmente pesquisa juntamente com o coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Desde 2017 é colaboradora e produtora da Queerlombos - Encontros, afetos e reexistência.

vivências corporais, mas, justamente, demarcar nossas existências e alianças a partir das diferenças.

A partir dessa perspectiva e levando em conta suas diferenças, as corpos das travestis e mulheres cis-trans trazem uma relação de analogia profunda com a terra, servindo ao colonizador quase como uma metáfora corporificada do território invadido e dominado. Parafrazeio, neste ponto, o Comitê Invisível (2016), que diz que “só se domina aquilo que se teme”. Rita Laura Segato, em seu texto *Las nuevas formas de guerra*, traça uma análise muito contundente em torno dos processos de aniquilamento que vêm ocorrendo em Abya Yala desde as guerras antigas às atuais, como no caso do narcotráfico e ditaduras militares, por exemplo. Se antes as corpos das travestis e mulheres cis-trans eram conquistadas e invadidas como faziam com o continente, o que se faz hoje não é mais “a sua conquista apropriadora senão a sua destruição física e moral (...), destruição que se faz extensiva a suas figuras tutelares e que me parece manter afinidades semânticas e expressar também uma nova relação de roubo com a natureza até deixar só os restos (SEGATO, 2014, p. 58. Tradução minha)<sup>48</sup>.

Em sua análise, a autora não utiliza o termo “crime de ódio”, uma vez que, para ela, simplifica a questão ao dizer de um campo íntimo e privado, enquanto as ações de guerra estão pautadas na destruição da corpa-território inimiga. Essa dimensão povoa nosso imaginário até os dias de hoje quando vemos, por exemplo, os índices de estupro, feminicídio e transfeminicídio em nosso país, onde agressores consideram nossas corpos como passíveis de invasão, conquista, exploração e destruição. Notadamente em casos de transfeminicídio, nos quais, segundo a ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transsexuais), grande parte contém elevados índices de crueldade. Ou quando buscamos as notícias de assassinato de meninas e mulheres indígenas dentro de seus territórios, que envolvem estupros, dilacerações e outras tantas crueldades. Devido a esses fatos, podemos pensar que talvez não seja por acaso que a primeira marcha das mulheres indígenas do Brasil, realizada em 2019,

---

<sup>48</sup> No es yá su conquista apropiadora sino su destrucción física y moral (...), destrucción que se hace extensiva a sus figuras tutelares y que me parece mantener afinidades semânticas y expresar también una nueva relación rapinadora con la naturaleza hasta dejar solo restos. (SEGATO, 2014, p. 58).

tenha carregado como título *Território: nosso corpo, nosso espírito*; e a segunda marcha (2021): *Reflorestando mentes para a cura da terra*.

A partir da relação entre corpo, terra e território, entramos em outro aspecto dessa tentativa de reinscrever a historicidade das nossas lutas. A luta das transmulheridades de Abya Yala sempre esteve direcionada à defesa da terra, de modo que não podemos impor a noção de que existia ou não uma luta feminista nesses períodos e nem impor que exista ou não agora. É uma questão de compreender os pluriversos que compõem a trajetória deste continente e suas situações específicas. Há pensadoras indígenas que dizem que não compõem um movimento de mulheres, mas que são mulheres em movimento. Algumas travestis e mulheres cis-trans indígenas não se consideram feministas, justamente por esse termo ter sido importado de bases anglo-saxãs. Também não é possível afirmar que não existiram lutas das transmulheridades em prol do bem-viver, uma vez que essas lutas são notórias em nosso território desde a invasão até os dias de hoje.

Posso citar os casos de La Gaitana, indígena da Amazônia Colombiana que, como já visto, liderou uma guerrilha envolvendo vários povos, sequestrando e assassinando um dos líderes espanhóis que invadiam as aldeias. Posso citar Aqualtune que, em meados de 1630, era a principal referência feminina em defesa dos Kilombos, sendo ela mãe de Ganga Zumba e avó de Zumbi dos Palmares. Também lembrar da resistência das Madres de Mayo. E de Domitila Chungara que organizou as donas de casa em uma guerrilha contra o imperialismo estadunidense na Bolívia a partir dos anos 50. Lembrar de Tybyra, indígena Tupinambá vítima do primeiro crime de LGBTQIA+fobia em Pindoretá, que foi assassinada com sua corpo amarrada a um canhão por não caber na cisheteronorma colonial. E a liderança das mulheres Zapatistas. A luta feminina por anistia no Brasil. A luta de Eliane Potiguara, Sonia Guajajara e Célia Xakriabá pelos direitos indígenas na atualidade. A resistência de Anyky Lima e Sônia Sissy Kelly pela população trans/travesti desde as ditaduras até hoje, em que atuam também na esfera dos debates de corpos trans idosas e em situação de rua. Falar também de Tuíra Kayapó, com seu facão no rosto do diretor da construção da Usina de Belo Monte.



São muitos os exemplos das lutas das travestis e mulheres cis-trans em nosso território, que antecederam as lutas das chamadas primeira e segunda ondas do feminismo, na Europa e Estados Unidos. Entretanto, por essas movimentações não carregarem necessariamente o nome “feminismo”, como o conhecemos atualmente, ficam ofuscadas nas narrativas hegemônicas. Quero enfatizar que não deslegitimo a luta das mulheres europeias e estadunidenses, somos também resultado do processo de resistência delas, entretanto, acredito que é das entranhas das transmulheridades desta terra e das afro-diaspóricas que fomos parides. Nesse sentido, ecoo essas outras narrativas como uma guerrilha epistêmica que se levanta em prol de uma memória deste território, direito que a colonialidade nos nega.

A mirada proposta por Luis Camnitzer, de olhar para os movimentos de luta junto a ações artísticas, me interessa profundamente como modo estratégico de pensar a arte da cena na contemporaneidade. Se no período ditatorial el artista mirava diretamente no movimento guerrilheiro como possibilidade estética, me sinto estimulada a imaginar esse exercício hoje como uma estratégia de pensar e fazer arte a partir de outros estímulos estéticos e filosóficos, seguindo alguns passos das trilhas que els pensadores da Arte de Guerrilha nos deixaram para, assim, conseguir abrir novos caminhos e, quem sabe, encontrar outros territórios.

Durante o período das ditaduras civis-militares da América Latina, o movimento guerrilheiro representava uma forma que colocava em xeque tanto o pensamento e prática da esquerda, como da direita. Muitos são os relatos de pessoas ligadas aos movimentos de guerrilha que contam que não recebiam apoio dentro dos próprios movimentos sociais, devido à noção de violência a que suas práticas eram relacionadas. Na dramaturgia do espetáculo *GUERRILHA – experimento para tempos sombrios* (2016), temos o relato de Crimeia de Almeida, citado a partir de seu depoimento no filme *Que bom te ver viva!*, dirigido por Lucia Murat em 1989:

A gente não era simplesmente presos políticos, a gente era presos políticos considerados terroristas, aquela questão toda da anistia e da fraternidade era uma coisa mais que continha um preconceito muito grande

com a Luta Armada, que é uma coisa que a gente ainda vive, né? Quer dizer, no Brasil você pode opor a esse contra que foi exilado que foi banido, pode se opor mas se você, mas se você colocar no seu currículo que você fez sequestro de avião, que você fez sequestro de banco, tudo isso, você passa a ser no imaginário da própria esquerda um terrorista e você passa a ser discriminado, até mesmo dentro do movimento (MURAT, 1989).

A partir dessas provocações, vou adentrar nas “lutas de rua”, movimentos realizados no espaço público que inspiram meu pensar como pesquisadora e minhas práticas como artista. Essas ações vão dialogar com as propostas da Arte de Guerrilha, principalmente com aquelas de Luis Camnitzer e, por isso, me parece fundamental mirá-las para pensarmos a arte hoje. Retomando a ideia de fronteira, trazida por Gloria Anzaldúa (1987), e aliando-a ao conceito de liminaridade, conforme discutido por Ileana Diéguez Caballero (2011), proponho, assim, analisar algumas ações estético-políticas que se dão nesse âmbito e que estão, em minha perspectiva, vinculadas às obras do *corpus* de análise desta dissertação. Ambas as noções – fronteira e liminaridade – iluminam esta pesquisa como uma faísca intuitiva, um ‘saber-do-corpo’ (ROLNIK, 2018) que delineará o olhar a partir da teatralidade para as ações políticas e performances discutidas adiante.

Para Ileana Diéguez (CABALLERO, 2011, p.37), “a liminaridade é uma situação de margem de existência no limite, portadora de mudança, proponente de umbrais transformadores”. Dessa forma, o liminar vem aqui vinculado à hibridez cultural, como condição fronteira, onde retraduzimos ações insurgentes. A partir desse olhar, penso nas estéticas dissidentes em resistência como aquelas que, tendo ou não um fim artístico, sublinham lutas e que, por sua textura política híbrida às metáforas e dispositivos da arte, colabora com a inversão do status e com a descolonização do inconsciente colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018). Ao pensar no estudo das liminaridades, Ileana Diéguez aponta que:

Esta pesquisa se abre a outro território não teatral, não estético: os gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político. Não tendo um fim estético, produzem uma linguagem que absorve a percepção e suscita olhares a partir do campo artístico. (CABALLERO, 2011, p.14).

Dessa forma, é possível olhar a liminaridade como um campo expandido, em movimento e em constante redefinição. Ao olhar para as teatralidades do real e para estéticas dissidentes, noto que o cruzamento entre o social e o artístico evidencia uma atitude ética do artista, em concordância com Le Parc (2006, p.202), quando diz que “o que importa não é a arte, mas a postura do artista”.

Se articulamos, então, a corpa como território, podemos pensar o campo das artes, principalmente as da cena, vivas e presenciais, como parte do emaranhado que compõe, então, a noção arte-corpa-território, já que essas artes partem principalmente dos engajamentos da corpa del artista e, por vezes, do público. Jaider Esbell, ao falar sobre a arte indígena contemporânea, nos dá pistas da arte que, quando engajada com a vida, pode ser vista como território. Nas palavras do artista Macuxi:

O termo ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA é um dos lugares centrais e estratégicos para se perceber no mundo, perceber o mundo, os mundos, as imundices e as maravilhas do talvez. Tudo bem vamos aos detalhes. Imaginemos que o termo é um lugar de “se encontrar”, como tem por aí, os lugares onde as pessoas marcam de se encontrar, com uma placa, depois de seus volteios no ambiente, a modo de não se perderem para sempre (risos) (ESBELL, 2019, s/p).

De maneira análoga, no campo das artes da presença, Jorge Dubatti vai dizer da singularidade dos estudos teatrais, apontando que “o teatro é um acontecimento territorial” (DUBATTI, 2016, p.101) e que o pensamento teatral é, dessa forma, um pensamento cartografado. Assim, o que se produz de conhecimento e linguagem teatral na Europa, por exemplo, não necessariamente (e muito provavelmente) vai dialogar com as realidades e especificidades do sul de Abya Yala. Desse modo, assim como nas propostas da Arte de Guerrilha, o pensador vai afirmar que “o teatro está feito de mundo, e o mundo está feito de teatro” (DUBATTI, 2016, p.100).

“A cotação da linguagem caiu a zero e, no entanto, escrevemos. É que há um outro uso da linguagem. É possível falar da vida e é possível falar desde a vida. É possível falar dos conflitos e é possível falar desde o conflito. Não é a mesma língua nem o mesmo estilo. Tampouco é a mesma ideia de verdade” (INVISÍVEL, 2017, p. 11).

### 3.1 - Manifestar línguas de atrake

Eles, os deuses, que caminhavam nas montanhas, pisaram acidentalmente numa grande pedra, lisa, tão lisa que rolou e quebrou-se em espelhos. Os deuses falaram aos espelhos três palavras. (...) Acontece que as primeiras três palavras que refletiram todas as outras foram democracia, liberdade e justiça. (...) Foi assim que essa herança de palavras, conta Marcos, foi sendo cuidada pelos homens, pelas mulheres e pelas crianças que cultivavam o milho, para que não as esqueçam nunca, as caminhem, as lutem, as vivam. (LACERDA, 2021, p.103).

Dentro de uma vasta produção de atos, marchas e manifestações, selecionei algumas que apresentam pontos importantes de convergência com o *corpus* desta pesquisa. Como primeiro exemplo, trago a ação de Ailton Krenak na Constituinte, em 1988, na qual o filósofo-ativista-performer apresenta a importância da presença das pautas indígenas na Constituição que estava então sendo criada. Nessa ocasião, ele subiu ao palanque trajando um conjunto de terno branco e, enquanto dizia da importância de seu povo, pintava o seu rosto e mãos de preto, trazendo assim, para além do discurso falado, um discurso da corpa, uma ação estética que caracterizava a sua luta e existência no mundo.



Figura 15: Registro da ação de Ailton Krenak. Foto sem indicação de autoria disponível no blog de Ailton Krenak.

A ação de pintar-se, aliada ao seu discurso, trazia a firmeza de seu ato de fala, ou seja, de quebrar o silêncio imposto e, dessa forma, reivindicar a memória e a presença das corpas indígenas nos espaços de decisão. Assim, Ailton nos aponta como a corpa é o ponto focal em que se instauram as violências, mas também a resistência, ou seja, corpa como suporte de luta e cultura. Em outras palavras, o filósofo-ativista-performer faz de sua corpa um campo de batalha. Muitas pessoas consideram essa ação como um discurso, outres como uma performance política e/ou uma política performatizada e outres, ainda, como um manifesto, o que corrobora o conceito da artista-pesquisadora-poeta-vedete Marina Viana:

O MANIFESTO SUBSTANTIVO MASCULINO QUE O SÉCULO XX nos ensinou, nos moldes do velho indenfensável ocidente, morreu. Aquele aparelho de produção de verdade que não funciona mais. Nós vimos, nós escutamos. Cour camarade. Le vié monde est derrierr toi, escrevo em francês errado. Eu só tô querendo saber o que será, tamo caminhando pra isso. Não tamo? Nós vimos. Nós escutamos. Tenho escrito em mim: No estoy curada, tem som no microfone? Não vou falar nada não. Este século nos dará razão. Diretriz sem direção. Diretriz desgovernada. Ontem eu fiz um manifesto. Ano passado também. E antes até. O manifesto já foi subvertido. O que eu queria mesmo com um texto imperativo? Inauguro assim minha fase do organon, sudaca e revisionado. A paródia ainda é legado. E deixem Brecht e Aristóteles morrerem à mingua. Fala Mangureira! (VIANA. 2019, p.11).

Os movimentos artísticos e políticos estão constantemente vinculados à escrita/fala de manifestos nos quais el manifestante expressa a direção de seu pensamento/prática. Mais do que o manifesto, me encanta o ato de manifestar, ou seja, de se posicionar diante do mundo a partir da linguagem, a partir da fala, de erguer vozes que são constantemente silenciadas pelo *status quo*. Isso expande a linguagem, produzindo outras formas de perceber o mundo e de trabalhar com o campo artístico e político, como no caso de Ailton Krenak.

Assim como na ação acima citada, vale demarcar aqui que o discurso não é somente constituído pela palavra, mas, sobretudo, pela relação dela com a corpa manifesta, presente, que rompe com as lógicas dos sistemas que a oprimem. É o movimento de erguer-se e entender a linguagem como campo de luta. Como nos aponta bell hooks:

Estamos enraizados na linguagem, fincados, temos nosso ser em palavras. A linguagem é também um lugar de luta. O oprimido luta na linguagem para recuperar a si mesmo – para reescrever, reconciliar, renovar. Nossas

palavras não são sem sentido. Elas são uma ação – uma resistência. A linguagem é também um lugar de luta. (HOOKS, 2019, p. 73)

Caminhando junto à reflexão em torno da linguagem, a ativista indígena Célia Xakriabá, em suas diversas falas públicas, se define como uma “mulher da lutaritura”. E esse conceito, que está sendo desenvolvido no agora dela, me provoca um campo epistêmico que dialoga diretamente com o que proponho pensar aqui, no campo das artes. Ora, se existe uma literatura escrita no papel, assim como existe uma oralitura (conceito da pesquisadora negra Leda Maria Martins), a *lutaritura* pode compor aquilo que está nos modos de existir dos movimentos de luta e das corpas em luta. O que as lutas demandam em nosso discurso? O que as corpas em luta propõem como linguagem? Denilson Baniwá aponta, em entrevista, que:

Meu trabalho está baseado ou “bebe” muito da minha formação como corpo do movimento indígena. O movimento indígena foi minha escola de formação como guerrilheiro de entender técnicas de aproximação, de sigilo, discursos, de projetar assaltos, digo assaltos no sentido de entender o terreno, realizar uma ação e sair com um dever cumprido, como dizem. Entender isso que trago para a arte, para meu trabalho enquanto artista é, na verdade, insurgência, é rebelião, é utilizar as falhas do terreno ou as estratégias inimigas, se podemos dizer assim, para atacá-los, feri-los ou destruí-los<sup>49</sup>.

Nesse ponto, encontro aliança entre minha prática e a de Denilson Baniwá, por também ser uma artista “cria” de movimentos de luta. No meu caso, cria-da (na) luta feminista, LGBTQIA+ e, mais recentemente, do movimento local indígena, através dos diversos coletivos com que compartilhei experiências de ativismo e arte. Dentre eles, cito: Frente Feminista Elza Soares, Instituto Helena Greco de Direitos Humanos e Cidadania, como colaboradora do Movimento Nacional de Artistas Trans, Comitê Mineiro de Apoio às Causas Indígenas, Fórum Nacional de Segurança Alimentar dos Povos Tradicionais de Matriz Africana, Bacurinhas, Toda Deseo, Academia TransLiterária e, mais recentemente, um agrupamento apelidado como Coletivo Autônomo Temporário. Como cria desses movimentos, percebo (ainda em diálogo com o pensamento-flecha de Célia Xakriabá) que, a partir deles, produzimos no campo das artes outras formas de linguagem, não digo nem novas, nem velhas, outras.

Para elucidar esse aspecto, retomo a ação *Pajé Onça*, feita por Denilson Baniwá, por ser tida por ele como um ato de resposta à ausência de corpas indígenas

---

<sup>49</sup> Entrevista cedida à mim disponível no anexo desta dissertação

na 33ª Bienal de Arte de São Paulo. Em entrevista, ele me disse que tomou conhecimento dessa ausência por meio de uma amiga que estava como arte-educadora na exposição e contou para ele e Jaider Esbell que, na Bienal, havia espaços dedicados à arte indígena sem nenhum indígena presente. Ambos os artistas ficaram pensando o que fazer, se fariam uma nota de repúdio, mas encontraram, por fim, a resposta no campo da performance. Denilson conta que havia ganhado uma máscara de onça de um amigo naquele mesmo dia e que, durante o café da manhã do dia seguinte, informou a els colegas que iria “invadir” a Bienal trajado de Pajé Onça.

A ação foi sendo criada no caminho de carro até o museu, feita a título de urgência, essa urgência de responder a um ataque. Denilson, então, opta por trabalhar com o silêncio como uma tática para poder realizar tudo o que planejara. E, por acreditar que a performance tem, como ele mesmo afirma, “essa coisa meio sagrada, intocável”, ele entra nas galerias sem informar ninguém, surpreendendo seguranças, público, colegas e a si mesmo em sua experimentação.

Por mais que nos primeiros momentos da ação o artista não usasse a palavra, sua corpa era discurso, sua corpa manifestava uma “língua”, um outro modo de dizer do que estava sendo exposto ali. Como apontado no capítulo segundo desta dissertação, ele transitava pelos tempos que ali estavam e sua corpa, indígena, trajada, ou seja, sua presença, criava um tensionamento com as lógicas de curadoria daquele espaço institucional. Assim, o artista guerrilhava, em sua ação, dentro do “território inimigo”. Como ele diz:

No caso da Bienal, entendo que não foi o caso de destruir ou de causar um dano grande na estrutura, inclusive porque acredito que eu sozinho não conseguiria fazer isso. Foi, nesse caso, uma estratégia de grito para que olhassem o que eu estava dizendo e compreenderem que existe um grupo de artistas indígenas produzindo uma coisa que estava invisibilizada. E, a partir dali começar uma negociação, uma estratégia de ferir para chamar a atenção e negociar acordos onde pudéssemos ser contemplados ou ouvidos, ao menos. Penso que é uma estratégia sim, de insurgência e de reação, e como também, um direito de resposta a um projeto de arte brasileira e a um processo histórico da arte brasileira onde não fomos incluídos. E já que não podemos voltar atrás com uma máquina do tempo para reconstruir essa história da arte, podemos construir para uma historiografia da arte contemporânea<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Entrevista cedida a mim disponível nos anexos da dissertação.

Dessa forma, Pajé Onça guerrilhava pelo território da Bienal, produzindo outras percepções sobre a presença indígena, que se contrapunham às lógicas coloniais daquele espaço. Ao final da ação, quando retirava todo o mascaramento e partia para o discurso falado, sua palavra vinha como uma arma que atingia direta e duplamente o flanco que ele queria atacar: um manifesto da palavra e da corpa, já que, enquanto dizia o texto, despido de mascaramento, o artista rasgava o livro *Breve história da arte*, comprado na livraria do museu durante a performance. Segue a fala do artista:

Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve que não vejo a arte indígena. Tão breve que não tem índio nessa história da arte. Mas eu vejo índios nas referências eu vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. Isso é o índio? Aquilo é o índio? É aqui que querem os índios, presos no passado? Sem direito a futuro, roubam a imagens, eles roubam o tempo, eles roubam a arte. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo. A arte branca rouba, roubo. Os índios não pertencem ao passado, não tem que ficar preso a imagem que brancos construíram para os índios. Estamos vivos. Vivos. Apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando a arte indígena e transformando em simulacros<sup>51</sup>.

Ao que parece pelo vídeo, foi nesse momento de fala do artista que a audiência que acompanhava a Bienal e, conseqüentemente, acabou acompanhando o hackeamento de Denilson, percebeu que se tratava de uma tomada de assalto, que o artista, na verdade, fazia uma ação em resposta à um sistema de exclusão dentro do mercado da arte. A equipe de segurança, que já havia constatado esse fato, tentou abordá-lo quando ele saiu, tocando o maracá após dizer o texto acima, o que também falhou, já que ele termina sua ação e sai do espaço sem falar com ninguém.

Essa forma de grito da nossa revolta manifestada, que só é possível acontecer a partir da nossa presença nos espaços, me traz à mente algumas lembranças. Quando criança, era tida por topetuda, que falava demais. Nessa fase da infância, vivia perto de uma avenida que era local de prostituição e ouvia os homens dizendo: “só toma cuidado com as travestis, que tem navalha na língua”. Nessa época, imaginava que as tais travestis tinham uma navalha no lugar da língua, que a língua delas era metálica e cortava. Coincidiu que, nessa fase, um menino da escola me roubou um beijo e eu pensava que queria ter uma navalha na língua também. Essa imagem quase mítica me vinha como lugar de beleza e proteção, de que, se no lugar da língua de carne eu

---

<sup>51</sup> Entrevista cedida a mim disponível nos anexos da dissertação.



tivesse uma língua de navalha, ninguém me beijaria à força e nem me impediria de falar, eu teria minha corpa e meu direito de fala respeitados.

Se pelo sistema colonial nós tivemos a nossa língua cortada, que transformemos nossas línguas apunhaladas em navalhas que cortam no tempo, que dizem de modo direto, incisivo, em línguas de atrake, ou seja, línguas dispostas ao combate. Gloria Anzaldúa vai dizer dessa língua selvagem indomável, que o sistema colonial vem e corta, mas que do corte nasce outra língua (ou uma navalha, quem sabe?). Algunes de nós perderam as suas línguas originárias, mas nunca falaremos o português de Portugal, nossa língua é outras, sempre reinventadas, transformadas. Falaremos Bajubá, Mandrake, Pretuguês, Potyguês e quantas mais línguas pudermos aprender e inventar para nos comunicarmos em nossas lutarituras.

Manifestar nossas línguas de atrake tem a ver com quebrar o silêncio, mas também com produzir códigos outros para a arte e para a vida. Traficar informação. Criar linguagens paralelas ao sistema que consigam hackear, como Denilson faz, e que também possa produzir outras linguagens a partir dos nossos modos de dizer-existir. Fazer justiça, com nossa justa rebeldia de querer-poder dizer.

### 3.2 - Luto reencantado é luta

*Tantas veces me mataron  
Tantas veces me morí  
Sin embargo estoy aquí  
Resucitando  
Gracias doy a la desgracia  
Y a la mano con puñal  
Porque me mató tan mal  
Y seguí cantando.*

(Como las Cigarras – Mercedes Sosa)<sup>52</sup>.

No início do segundo capítulo dessa dissert-Ação, no qual reflito sobre as noções de tempo no sul de Abya Yala, trago algumas histórias sobre N’kisi Kitembo, rei do candomblé da nação Angola, tradição à qual pertenço. Começo escrevendo a partir de uma conversa feita com Mam’etu dya N’kisi Sambugykan, minha mãe de santo. Pois

---

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ArcS3QeYR8s> .

bem, ainda no ano de 2021 Mam'etu se encanta, ou seja, deixa de habitar este plano terreno no qual estamos todes. Em minha trajetória de luto, venho aprendendo algumas coisas por meio de práticas relacionadas ao modo como saudamos e vivemos todo o processo de “despedida” daquels que foram iniciades nos mistérios antigos.

Ainda que nas culturas dos brancos essa passagem seja chamada de falecimento, para nós, e muitos outros povos tradicionais, a morte não é senão parte da vida em si, não sendo oposta a ela, mas sua complementaridade. Aquel que faz a passagem, dessa maneira, não tem sua existência encerrada, ela se transmuta em outras formas de vida. Nesse sentido, vale ressaltar que, em diversas tradições, lidamos diretamente com els “encantades”, ou seja, falamos, dançamos, cantamos e somos benzides com/pelo/atraves dels nosses que transitaram. Isso que chamamos de “encantamento” é, para o pensador Luis Antônio Simas (2020), uma política de potencialização da vida, uma forma de driblar a morte. No caso de Mam'etu, podemos perceber a manutenção da sua existência em diversos elementos do cotidiano e, principalmente, no repasse dos mistérios e segredos que envolvem esta tradição, dando, dessa forma, manutenção do sentido de vida da nossa comunidade.

No momento dessa escrita estamos vivendo o *Axexè* dela, que é um rito de encaminhamento de seu espírito - o que envolve tanto ela em sua condição de sujeito, quanto suas “coisas” espirituais. Não posso dar maiores explicações sobre o rito, porque compõe parte dos segredos dessa tradição, mas uma coisa é certa: a celebração da sua passagem é dançada e cantada. O luto de uma Mam'etu ou Tat'etu (que em português se traduz como mãe/zeladora ou pai/zelador de santo) que se encanta movimenta as corpas de todes que estão envolvides naquela comunidade. Passa pela corpa (individual e coletiva), pela performance, pela circularidade do tempo e do espaço (é um rito dançado em círculos) e pela espiritualidade. Não se trata somente de uma manutenção de sua memória, mas de uma compreensão ampliada daquilo que compõe os ciclos de vida-morte-vida.

Day-me, porém, um pouco de petun, só quero fumo para que eu morra alegremente, com voz e sem medo. Quero petun e tatá. É mynha forma de dar as mãos ao fogo que me encantaré. Atyrem! Atyrem enquanto eu dou as mãos aos meus ancestrays. Cada pedaço do meu corpo esfolado será semente, serey terra. Também serey fumaça, também vagarey pelos ares,

lyvre feyto vento forte... E essa ventanya um dya volta, em outros tempos, de outra forma! Cheya de fome, brocada por Justyça! (NYN, 2020, p.23).

Tanto no que diz respeito a essa história em torno de minha Mam'etu, quanto no que tange ao trecho acima, extraído do texto dramaturgico *Tybyra: uma tragédia yndygena brasyleira*, podemos perceber que uma corpa que se encanta desobedece a norma da morte como encerramento. Com essa desobediência a palavra luto, então, se torna, para além de um substantivo que diz de uma perda, um verbo que demarca uma ação física: lutar.

Judith Butler vai questionar, a partir de uma discussão sobre a política de terror do Estado em *Quadros de Guerra* (2015), quem tem direito ao luto e quem não tem, pergunta também feita por Ileana Diéguez Caballero. Sabemos que não são as corpas parecidas com a minha que ganham comoção pública. Quando nós, artistas das artes vivas e presenciais, trazemos els nosses encantades para a cena e para as nossas ações, visibilizando processos de aniquilação, estamos também criando zonas de restauração simbólica da memória (CABALLERO, 2011), o que acontece muito frequentemente nas práticas do sul de Abya Yala, território no qual ainda seguimos vivendo os traumas e sequelas das invasões e ditaduras. Para Caballero (2011, p.140): “Quando a arte torna visíveis os processos de aniquilação que vão deteriorando as comunidades, lançam uma advertência. Esse assinalamento é também resistência contra a indiferença e uma aposta pela transformação da vida”.

Muites são els artistas que, em suas práticas, vêm dançando pelos tempos e visibilizando tais processos, articulando as esferas entre o presente e o ausente, els vives e els morties, bem como denunciando os processos de aniquilação em nosso continente. Artistas como João Nyn, com o trabalho já citado, *Tybyra: uma tragédia yndygena brasyleira*; Nina Caetano, com as performances de rua *Espaço do Silêncio* (sobre feminicídio) e *Chorar os filhos* (sobre o luto de mães periféricas); Lucimélia Romão, com a instalação *Mil Litros de Preto*, em que aborda o genocídio da juventude negra; Grupo Cultural Yuyachkani, com os espetáculos *Rosa Cuchillo* (sobre uma mãe que busca o filho desaparecido) e *Hecho en Peru* (sobre os processos de genocídio sofridos na ditadura), entre outros.

A ação *Trouxas Ensanguentadas* (1970), de Artur Barrio, considerada por Frederico Moraes uma das ações mais contundentes da Arte de Guerrilha, é um bom exemplo para aprofundar essa discussão. Durante o processo ditatorial, o artista espalha trouxas que pareciam corpos desovadas nos arredores do Rio Arrudas, na cidade de Belo Horizonte, como parte da programação da exposição *Do corpo à terra*. Com essa ação, além de questionar os limites da arte daquela época, visibilizava também o sistema de aniquilação do Estado, fazendo com que as pessoas que viviam ou passavam pelos arredores do rio pensassem que aquelas trouxas poderiam ser de corpos saídas dos centros de tortura da cidade. Assim, corpos desaparecidas, ou seja, ausentes, se presentificaram naquele momento.

Largando seus objetos-touxas, já em si mesmos formalmente violentos, no curso da marginal de um <rio><sup>53</sup> urbano, o artista simulou, no plano estrutural, o destino, no auge da repressão militar, dos muitos sujeitos desaparecidos e convocou no imaginário coletivo os sinais da violência policial. Mais do que isso, ele criou um fato social, um acontecimento político que deu, ao final das contas, inusitada visibilidade à prática naturalmente invisível do terror (FREITAS, 2013, p.162).

Retomando, chamo de reencantamento as estratégias artísticas e políticas que produzem esse processo de restauração simbólica, assim como a visibilização dos processos de aniquilação, uma vez que, dessa forma, nos encontramos com els nossos falecidos quando confrontamos o seu direito negado à vida. Assim, els passam a se reencantar, ou seja, deixam de ser ausência e se tornam presença no momento em que lutamos por sua memória e evidenciamos o seu direito à vida, negado seja pelo terror do Estado, da LGBTQIA+fobia, do feminicídio, do racismo etc.

Dentre as obras de meu *corpus* de análise, posso dizer que *GUERRILHA - experimento para tempos sombrios* (2016) traça estratégias de reencantamento, em grande parte do espetáculo, das corpos das mulheres vítimas de tortura e desaparecimento por parte do Estado durante a ditadura. En-luta as trajetórias dessas mulheres e propõe, a partir das histórias contadas em primeira pessoa, trazer a presença delas, de algum modo e no instante da cena, a partir de suas memórias.

---

<sup>53</sup> Originalmente, na citação o autor escreve “esgoto urbano”, alterei para rio pois considero fundamental para a memória coletiva da cidade o reconhecimento de que, apesar da poluição humana, o Arrudas continua sendo um rio. Essa alteração é também um posicionamento político meu, de quem luta pela despoluição desse rio que corta a cidade.

Como primeiro exemplo cênico de *GUERRILHA*, trago a abertura do espetáculo. Começava comigo vindo da rua, com um vestido amarelo, um manto azul e uma coroa de flores que cobria todo meu rosto. Claudia Manzo, cantora e compositora chilena residente no Brasil, que fazia a trilha sonora ao vivo, cantava a canção *Mujer*<sup>54</sup>, de Amparo Ochoa. Eu vinha até próximo ao público, ainda na rua, e tirava o manto com a coroa de flores. Por baixo disso, se revelava a máscara Passamontaña (referente ao movimento zapatista) e, assim que eu dizia “boa noite”, a produtora do espetáculo vinha e me dava uma baldada “de sangue”. Eu pegava esse balde, colocava na minha cabeça e me deitava no chão. Ali ficava por algum tempo. Por fim, me levantava lentamente e cantava à capela a música *Deixa a vida me levar*<sup>55</sup>, do Zeca Pagodinho.



Figura 16: Registro de *GUERRILHA*. Foto de Alexandre Hugo. Arquivos pessoais da artista.

Após cantar a última estrofe da canção, eu tirava o balde da cabeça e dizia um texto inspirado no conto *País do Bem*, de Marcelino Freire. Abaixo, o trecho do texto dramaturgico:

<sup>54</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=57neSrYUJpw>

<sup>55</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=oTREAyZbmME>

Essa é uma historinha simples, mas tem sangue. Não, não se assuste não tenha medo, era uma vez apenas não dói. Você vai achar tudo colorido, vai se lembrar da sua infância. Quem nunca matou, quando criança uma lagartixa? Quem nunca quebrou as asas de um passarinho? Pois é a mesma coisa. Mas, vamos chamar esse país de País do Bem! Simples como um conto um canto um encanto, um paraíso florido, repleto de cachoeiras e praia cheias. O céu é infinito! Alguma coisa fede, mas tudo bem, não é pra feder agora, nós ainda tempo. E quando eu digo que há alguma coisa de podre e de sangue nesse reino, é porque não quero enganar ninguém, é feio. Você mal chega no espetáculo e já se depara com um corpo caído, morto a pauladas, esmigalhado, principalmente quando esse corpo é de uma mulher. Mas, vamos as historinhas que se passam no País do Bem. Aviso, a moral aqui é outra, inclusive quero que vocês não se esqueçam dessa fabula exótica, porque no País do Bem tudo é exótico, dependendo, claro, da sua ótica. Que tal uma imagem? Um corpo caído, morto a pauladas, esmigalhado, com uma tarja nos olhos, preta? Abandonado como um rato e com uma tarja preta nos olhos. Com um tiro na cabeça e com uma tarja nos olhos, preta? Repito, quem nunca quebrou as asas de um passarinho? Quem nunca derrubou o caminho de uma lagartixa? É a mesma coisa. Um corpo de uma militante de 20 anos, com uma tarja nos olhos. Preta. Um corpo estuprado com uma tarja preta nos olhos. Um corpo amarrado num cano de descarga com uma tarja nos olhos, preta. Um corpo enforcado com uma tarja preta nos olhos. Um corpo afogado no conta-gotas com uma tarja nos olhos, preta. Um corpo mutilado com uma tarja preta nos olhos. Um corpo que sofreu choque elétrico com uma tarja nos olhos, preta. Um corpo que fuzilado com uma tarja preta nos olhos. Um corpo esquecido, abandonado, desaparecido, nunca mais visto com uma nos olhos, preta...

Que bom vê-las vivas companheiras e companheiros. Sabemos que a expectativa de vida de um guerrilheiro é de dois anos, por isso, é importante cuidar dos nossos o máximo que pudermos. (SILMAROVI, 2016. s/p).

Em outras palavras, o espetáculo começava com a guerrilheira sendo morta, banhada de sangue, no meio de uma via pública e, logo depois, ela “voltava à vida” cantando pagode. Demarcávamos, nessa sequência, que o espetáculo falaria das mortas e com as mortas: através delas e para elas. Assim, o espetáculo saía do en[luta]mento para o encantamento, ou seja, se só há morte quando há esquecimento, então, pelo ato de *lembrar*, não deixaríamos a morte levar nossas mulheres.

Nestas circunstâncias o ato de lembrar se transforma em ação política. O "trauma", sequela da ditadura, não é somente uma ferida mnêmica pessoal, é uma ferida social no presente. Nestas condições a arte que persiste em não esquecer, além de denunciar, sugere formas de restauração simbólica (CABALLERO, 2011, p. 104).

Em outro momento do espetáculo, eu pegava um regador cheio de água com essência de macadâmia e caminhava, levando a audiência para outro espaço, enquanto regava meus cabelos e dizia o nome de diversas mulheres guerrilheiras, ativistas e

artistas, desde a invasão até os dias de hoje. Enquanto isso, Claudia Manzo cantava a música *La guerrillera*<sup>56</sup>, de Soledad Bravo.



Figura 17: Registro de *GUERRILHA*. Fotografia de Fabiana Leite. Arquivos pessoais da artista.

Na condição de artista, dizer e repetir três vezes “Guerrilheiras da América, uni-vos” junto do público, tinha para mim a força de uma evocação coletiva para o que viria a seguir: evocar as nossas mortas, chamar seus nomes. No texto dramatúrgico, os nomes listados começavam pelas mulheres desaparecidas políticas da ditadura, passando por outras tantas até chegar no presente deste tempo. Começar com as desaparecidas era como evocar aquelas cujas corpos não passaram pelo processo de luto entre os seus familiares, amigos e companheiros de luta. Era como chamar toda a força delas. A foto acima registrou o último momento desse “banho”, entretanto ele iniciava com a cabeça apontando pra baixo, regando minha cabeça de artista-ativista e regando, ao mesmo tempo, a terra, na ciência de que essas mulheres são sementes das nossas resistências.

---

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MbmEDnnRKIQ>.

Mais adiante no espetáculo, havia uma cena na qual eu me sentava em roda com a audiência e contava histórias dessas várias mulheres, misturando a trajetória delas com a minha e os diversos mascaramentos que essas histórias me provocavam. Em uma delas, eu contava de um sonho que havia tido com a guerrilheira Isis Dias de Oliveira, que tem seu caso conhecido como um dos mais difíceis de encontrar a corpa, pelo fato de que todas as pessoas que poderiam dar pistas dela já tinham falecido. Ao contar sua história, colocava sua foto em meu pescoço, vestia a bandana característica das Madres de Mayo da Argentina e me punha a dançar a Cueca Sola, que é dançada pelas Madres de Mayo do Chile. A cueca compõe a tradição chilena e é dançada em dupla: cada pessoa da dupla carrega um lenço branco para dançar juntas. No entanto, as madres começaram a dançar a cueca sola, ou seja, dançavam sozinhas, carregando as fotos de seus filhos mortos ou desaparecidos no peito, dançando com seus falecidos. Essa estratégia estética das madres chilenas faz do luto um lugar de luta, a partir do momento em que, com esse ato, evidenciam o desaparecimento de milhares de chilenos em consequência da ditadura militar.



Figura 18: Registro de *GUERRILHA*. Fotografia de Alexandre Hugo. Arquivos pessoais da artista.

A imagem das Madres de Mayo acabou se convertendo numa potência estética de luta no sul de Abya Yala, sendo força inspiradora pra diversos movimentos.



Falando daqui, o Brasil há anos lidera o ranking mundial de assassinato de pessoas trans/travestis, sendo os crimes contra essa população caracterizados por teores de tortura e crueldade, o que faz com que a expectativa de vida dessa população seja de 35 anos. Essa “pedagogia da crueldade” visa não somente o extermínio, mas a destruição das corpos trans/travestis, envolvendo amputações, espancamentos, estupros, além da gravação de vídeo para exposição da violência que está sendo cometida. Ailton Krenak, no documentário *Guerras do Brasil*, diz, em referência aos povos indígenas, que estamos em guerra há 520 anos e que, durante todo esse tempo, nunca houve uma trégua. Percebo acontecer o mesmo em relação às corpos da população T, no novo esquema de guerra que se desenha de maneira mais fluida. De acordo com Rita Laura Segato:

Toda violência tem uma dimensão instrumental e outra expressiva. Na violência sexual, a expressiva é predominante. A violação, toda violação, não é uma mensagem de poder e apropriação pronunciado nas sociedades. A finalidade dessa crueldade não é instrumental. Esses corpos vulneráveis no novo cenário bélico não estão sendo forçados para a entrega de um serviço, mas há uma estratégia dirigida a algo muito mais central, uma pedagogia da crueldade em torno da qual gravita todo o edifício do poder (SEGATO, 2014, p. 56. Tradução minha)<sup>57</sup>.

Contra esse alto índice de violência, aconteceu em Belo Horizonte, no ano de 2018, a primeira Caminhada do Orgulho Trans/Travesti, que convidou a sociedade a caminhar em silêncio pelas ruas da cidade em luto por pessoas dessa comunidade que foram assassinadas ao longo dos anos. Na marcha, contavam pessoas trajadas com suas diferentes formas de en[luta]mento. Estávamos ali, caminhando sem carro de som, sem microfone, sem palanque. Apenas um marchar coletivo e silencioso pela cidade.

Assim como acontece com as Madres de La Plaza de Mayo, a caminhada coloca no espaço público uma ética das corpos, evidenciando, neste caso, uma causa apagada pela sociedade cisgênera, de modo que tanto a presença quanto a ausência das corpos

---

<sup>57</sup> Toda violencia tiene una dimension instrumental y outra expresiva. En la violencia sexual, la expresiva es predominante. La violacion, toda violacion, no es un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedades. La finalidad de esa crueldad no es instrumental. Esos cuerpos vulnerables en el nuevo escenario bélico no están siendo forçados para la entrega de un servicio, sino que hay una estrategia dirigida a algo mucho más central, una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del poder. (SEGATO, 2014, p.56).

(lembrando dels desaparecidas) passam a constituir em si mesmas terreno e território de debate. Ou seja, a ação de caminhar em silêncio toma uma proporção alinhada com as ideias da Arte de Guerrilha, criando emboscadas, atacando “o inimigo” onde ele menos espera. Afinal, corpos trans/travestis andando em grupo, em plena luz do dia, rompem com os estereótipos vinculados a essa população, colocada como pertencente à noite, ao escuro e à solidão. Além disso, notamos nesta ação uma insistência ou resistência da memória, uma vez que quem realiza os levantamentos de dados acerca da violência contra a população trans/travesti é a própria população, como é o caso do trabalho realizado pela ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transsexuais). Ou seja, sair em marcha pelas ruas é também insistir na importância dessa luta e demarca a necessidade de garantir existência a essas corpos.



Figura 19: Registro da Caminhada da *Semana de Visibilidade Trans/Travesti*. Foto: Gael Benitez. Retirada do *Instagram* do movimento autônomo trans de Belo Horizonte.

Como destaquei anteriormente, percebo aproximações entre esta marcha e as passeatas silenciosas das Madres de La Plaza de Mayo, como é possível notar a partir da análise que delas faz Ileana Diéguez:

Estes atributos simbólicos, o silêncio e o ritmo lento e repetitivo das passeatas mostram um “acontecimento de linguagem”: os recursos implementados nas suas denúncias desautomatizaram as formas tradicionais de protesto, contribuindo para a gênese de um “estranhamento” que poetizou o discurso político, dando valor estético ao gesto político. Considerar a dimensão estética daquelas performances

cidadãs não significa reduzi-los a molduras estéticas nem minimizar sua condição primeira de gestos éticos (CABALLERO, 2011, p.124).

Desse modo, caminhar em luto pels que perdemos, tanto nas ditaduras quanto no genocídio contra a população trans/travesti, carregar suas fotos, dançar sua ausência, trazer suas histórias na ordem do reencantamento faz com que o ato de lembrar, além de ético e estético, se converta em ação política, que visa o encontro com o trauma, o luto e o jogo entre ausência x presença, expondo-o como uma ferida social aberta. Ao mesmo tempo, produz um rasgo poético na cidade e uma restauração simbólica e efêmera da memória, marcando uma situação de violência e apontando para o desejo de mudança. O luto se desenha, então, como um lugar de luta, presente nas ruas, nas danças tradicionais, no teatro, na performance e nos movimentos de resistência.

Para concluir meus apontamentos sobre a noção que desenvolvo aqui, de o *luto reencantado* ser *luta*, trago, como um exemplo-síntese, a carta de morte do Subcomandante Marcos, da EZLN, que é, ao mesmo tempo, o nascimento coletivo do Subcomandante Galeano. Nessa carta, o Sub. Marcos revela publicamente que sua identidade é uma construção, que a figura do Sub. Marcos é uma invenção Zapatista, uma colcha de retalhos, um personagem representado por diversos atores como estratégia de proteção das identidades das lideranças, mas também como uma anedota criada por eloas, já que quem odeia Sub. Marcos, odeia na verdade um fantasma. Assim, Sub. Marcos opera como um personagem distraidor, como um jogo de esconder. O texto em questão parte de um ataque que assassinou o professor Galeano e desapareceu com seu corpo. Sub. Marcos, então, toma a seguinte medida performativa:

E disse que viemos, como Comando-Geral do Exército Zapatista de Liberação Nacional, desenterrar Galeano. Pensamos que é preciso que um de nós morra para que Galeano viva. E para que esta impertinente que é a Morte fique satisfeita, no lugar de Galeano colocamos outro nome, para que Galeano viva e a Morte leve não outra vida, e sim somente um nome (...) De modo que decidimos que Marcos deixa de existir hoje. (...)E a morte irá enganada por um indígena com o nome de Galeano na luta, e nestas pedras que colocaram no seu túmulo voltará a andar e ensinar, a quem se deixe, o básico do zapatismo, ou seja, não se vender, não se render, não vacilar. (...) Ou seja, que aqui estamos, enganando a Morte na realidade. (...) É isso. Através da minha voz não falará mais o EZLN. Ok. Saúde. Até nunca... Até sempre, quem entendeu saberá que isso já não importa, que nunca importou. (...) (escuta-se uma voz em off). Tenham uma boa madrugada,

companheiras, companheiros. Meu nome é Galeano. Subcomandante Insurgente Galeano. Alguém mais se chama Galeano? (escutam-se vozes e gritos) Ah, então por isso me disseram que, quando nascesse de novo, faria em coletivo. Então que seja. Boa viagem. Cuidem-se. Cuidem-nos. (GALEANO. 2014)<sup>58</sup>.

### 3.3 - Corpa-coletiva que ameaça os cis-temas



Figura 20: Back Blocs. Imagem sem indicação de autoria. Retirada do jornal Diário do Rio.

A tática Black Bloc - que durante os últimos anos se fez presente nas marchas e protestos pelo Brasil – é identificada pelo uso de roupas pretas cobrindo toda a corpa e, cobrindo o rosto, máscaras da mesma cor. De inspiração anarquista, a tática surgiu na Alemanha na década de 1980 contra ações de grupos neonazistas e é conhecida por não se centralizar em uma liderança, todes são corresponsáveis pelas ações que realizam e que consistem na destruição de símbolos do ‘capital’, tais como bancos e concessionárias de carros. Um de seus intuitos está em se insurgir contra um sistema no qual os patrimônios materiais têm mais importância do que as corpas.

Se pensarmos que o Brasil foi construído com a destruição e sepultamento de povos indígenas e, posteriormente, de corpas negras, esta tática, com sua estética considerada violenta, poderia evidenciar o processo necropolítico no qual vivemos e

<sup>58</sup> Opto por colocar na referência a assinatura do Subcomandante Galeano bem como o ano de leitura dessa carta, para protagonizar a sua voz e o ano de sua escrita. De todo modo, nas referências finais desta dissertação consta sua publicação no livro *Uma baleia na montanha* (2021, p.50), organizado por Mariana Lacerda e Peter Pál Pelbart.

pode ser analisada por um viés estético. No artigo *Black Bloc, os corpos e as coisas*, Eliane Brum traz a seguinte reflexão:

Ao contrário do que normalmente se pensa, essa ação não é apenas violenta como é predominantemente simbólica. Ela deve ser entendida mais na interface da política com a arte do que da política com o crime. Isso porque a destruição de propriedade a que se dedica não busca causar dano econômico significativo, mas apenas demonstrar simbolicamente a insatisfação com o sistema econômico. Há obviamente uma ilegalidade no procedimento de destruir a vitrine de uma grande empresa, mas é justamente a conjugação de uma arriscada desobediência civil e a ineficácia em causar prejuízo econômico à empresa ou ao governo que confere a essa ação seu sentido expressivo ou estético, num entendimento ampliado. (BRUM, 2016).

Essa situação-limite (termo que uso aqui numa perspectiva da arte de guerrilha) criada pela tática *Black Bloc* - que experimenta caracterização específica e traz o “terror” à população ‘de bem’ em suas ações performativas - cria fronteiras ideológicas nos atos, uma vez que sublinha contradições no descontentamento tanto de grupos de esquerda quanto de direita em relação às suas ações. As vidraças das grandes empresas e bancos se quebram, na ciência de que essas empresas não ‘quebrarão’ por uma vidraça, mas as corpos sim. Um dado importante sobre a atuação deste agrupamento no Brasil é que, de acordo com a repórter, grande parte das pessoas envolvidas com a tática são jovens de periferia, que não têm medo da repressão policial nas manifestações. Isso porque, em seus territórios, eles não podem enfrentar as forças policiais, que lá entram com balas ‘de verdade’, enquanto nas manifestações são usadas as ‘de borracha’.

Nesse sentido, o mascaramento proposto pela tática *Black Bloc* não só cria um marcador estético para o grupo, como cria também uma proteção à identidade de seus atores, ao cobrir a maior parte de seus corpos. Isso faz com que quem está inteiramente de preto seja de algum modo visto, por parte dos outros manifestantes ou das forças de repressão do Estado, como parte deste coletivo. É produzida assim, performaticamente, uma corpa rebelde e consideravelmente perigosa aos olhos de quem não concorda ou desconhece suas táticas de ação.

Ainda em relação à tática *Black Bloc*, como apontado no artigo *Pink Bloc e Black Bloc: a imaginação estética em táticas de resistência política* (2018), de Fátima Costa Lima e Everton Lampe de Araújo, podemos notar, nos coletivos que realizam

essas ações diretas, elementos estéticos que os diferenciam dos demais manifestantes, como máscaras, gestos, corralidades, cenografia. Se a tática Black Bloc realiza suas ações mirando um mundo diferente, podemos também, a partir dela, pensar o teatro e a performance tendo em vista sua movimentação tática. Esta tem por fundamento movimentar-se concentrado, atacar (os prédios, os shoppings, as vidraças etc.) e bater em retirada, num movimento de “emboscada”, característico também das táticas desenvolvidas por grupos guerrilheiros e, por consequência, pela Arte de Guerrilha.

Fazendo resistência à esquerda e à direita, els Black Blocs vão dialogar, então, com a “estética do medo”, já apontada pelos pensadores da Arte de Guerrilha, ao trabalhar a partir da destruição das coisas, o que assusta grande parte da população que, inclusive, deixou de ir a manifestações por medo da ação dels e da resposta da polícia. Frederico Morais apela à importância do medo como potência criadora em um trecho de *Contra a arte afluyente: Corpo é o motor da obra*:

A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAIS, 2013).

Em nossos levantes no campo da luta política, em manifestações ou nas ações cidadãs (CABALLERO, 2011) que realizamos, é possível encontrar elementos estéticos fundamentais que nos aproximam da noção de corpa coletiva e dos elementos estéticos que a produzem. De um ponto de vista teatral, o coletivo é um ajuntamento de pessoas afins com o intuito de investigar ou praticar e fazer teatro juntas, podendo ser um espaço de resistência coletiva, de manutenção do fazer teatral e também de manutenção da memória e da história desses coletivos. Em sua estrutura, se você não é fundadore de um coletivo, você é convidade a fazer parte dele, numa performatividade da fala que instaura uma nova realidade: “a partir de agora você faz parte desse coletivo”. Um coletivo pode ser um chamado a compor determinada forma de lutar, como no caso da tática Black Bloc. Ao mesmo tempo, o coletivo pode ser um ajuntamento efêmero, que vai se formar para desenvolver determinado trabalho ou ação.

A criação estética de uma corpa coletiva, ou de uma ação coletiva, está presente em diversas ações de artistas-ativistas espalhadas por Abya Yala. Yolanda Mamani, integrante do coletivo *Mujeres Creando*, me conta em entrevista que elas utilizam muito da tática da cobertura total das corpas para produzir esteticamente essa unidade coletiva, mas, principalmente, para proteger as identidades das mulheres que se envolvem nas ações de grafitar as ruas de La Paz, na Bolívia.

Contudo, não podemos nos ater apenas ao mascaramento como marcador estético da formação de uma corpa coletiva, já que essa noção está presente nas mais diversas movimentações no campo da arte e da política. No campo da cena expandida, Ileana Diéguez Caballero (2011, p.38) vai desenvolver a noção de *communitas* como uma antiestrutura “na qual se suspendem as hierarquias, como ‘sociedades abertas’ onde se estabelecem relações igualitárias, espontâneas e não-rationais”.

Percebo que dentro da Academia TransLiterária experimentamos, de algum modo, essa noção nas práticas coletivas que desenvolvemos ao longo dos anos, com ações performativas que envolvem diretamente a participação do público. De modo geral, propomos situações como a abertura de um cartório, em que passantes assinam um documento de “posse da própria corpa”, como é o caso da ação *A quebra da maldição desde o seu nascimento* (2017); ou com a “desleitura” intitulada *Rin-docê-onde?* (2021), na qual o público era convidado a participar de várias micro ações, como, por exemplo, um banho de mangueira. Todas essas ações partem do pressuposto de que existem artes e culturas trans/travestis e que elas precisam ser visibilizadas e experimentadas coletivamente, não somente pelas corpas que compõem nosso agrupamento, mas também com o público presente em nossas ações.

Na *Coroação da Nossa Senhora das Travestis* não é diferente, mas é nela, ao meu ver, que a noção de *communitas* se torna mais evidente em nossa prática. Compreendemos que, apesar de nós conduzirmos a ação de coroar a senhora, ela deveria ser experimentada de modo que as nossas corpas fossem um dos elementos cênicos-performativos, mas que só se completaria junto das demais corpas presentes. Nessa ação, especificamente, o público participa desde a procissão inicial. Enquanto nós levamos os objetos de cena, ele vem com velas acesas e é convidado a cantar conosco ao longo do caminho. Depois, forma um círculo em torno de nós e cantamos

juntas a paródia, puxada por uma de nós no microfone, “trave, trave, travesti rainha”, enquanto recebem os santinhos com a Oração da Nossa Senhora das Travestis. Por fim, rezamos juntas essa oração.

Percebo que, nessa ação, nos aproximamos da noção de *communitas votivas* que, para Caballero (2011, p.150), são “situações liminares que estão demarcadas por estados de contenção e atos de oferenda, constituindo *communitas* líricas que sugerem outro tipo de relações”. Ou seja, junto ao público construímos um estado de religião e oferenda de nossas corpas (no sentido que nos colocamos em posição de reverência e honra à senhora coroada) e da nossa ética como cidadões, uma vez que optamos por, coletivamente, saudar e demarcar a importância da vida da travesti coroada da noite. De modo que toda essa “ação/oferenda temporariamente aproxima o praticante de uma comunhão física e espiritual com aqueles que vivem nesse estado” (CABALLERO, 2011, P.154).

Seguindo com a análise da *Coroação*, gostaria de trazer mais um exemplo que redimensiona o tema deste subcapítulo sob outra mirada. Peço licença para contextualizar o que aconteceu neste caso.



Figura 21: Print tirado por mim do *Twitter* do prefeito de Belo Horizonte, Alexandre Kalil.



Íamos apresentar a performance *Coroação da Nossa Senhora das Travestis* no evento Virada Cultural de Belo Horizonte, em julho de 2019. O cortejo sairia da porta da Igreja São José e iria até o Palco Praça 7, onde aconteceria a coroação. No dia 19 de julho, logo pela manhã, recebemos uma ligação da Secretaria Municipal de Cultura (SEC-BH) da cidade, informando que o Arcebispo da Arquidiocese de Belo Horizonte havia entrado em contato, profundamente incomodado com nossa ação. A partir disso, aconteceu uma pressão por parte da direita conservadora e diversos outros setores católicos e, por fim, em menos de duas horas, o prefeito da cidade soltou a nota acima, em seu twitter, cancelando nossa apresentação antes mesmo de entrar em contato com a SEC-BH.

Fomos convocados para uma reunião na Secretaria, na qual ficou explícito para nós o silêncio da prefeitura e seus órgãos diante da pressão católica e, mais explícita ainda, a postura censuratória contra nossa ação e, conseqüentemente, contra nossas corpos. A partir daí, foi um *boom* de ligações da imprensa, de colegas de ofício, de apoiadores e de ameaças contra nós e nossas corpos. A ação foi censurada pela Prefeitura de Belo Horizonte, com apoio da Secretaria de Cultura, através da ordem da Arquidiocese de Belo Horizonte.

Em resposta a tudo isso, muitos artistas que estavam compondo a programação da Virada Cultural entraram em contato conosco pedindo que enviássemos o texto da oração da performance, que é distribuída ao público durante a ação. Em nossas apresentações, após a senhora da noite ser coroada, Pitty Puri se destaca com o microfone e puxa a oração frase a frase enquanto o público responde. Els colegas e apoiadores que estavam na programação pediram a oração da nossa senhora das travestis para fazê-la com seu público, durante a apresentação de seus trabalhos. Segue a oração:

*Nossa Senhora das Travestis, cubra-nos com seu oxó sagrado!*

*Passe o lacre contra todo ataque que possa vir de qualquer marvã.*

*Que eu tenha força pra grudar aqueles que fazem a uó.*

*Aquenda em seus braços meus sonhos para que meu close seja certo.*

*Que nenhuma mapoa ou oco me olhe torto nas ruas.*

*Daí-me a sabedoria da fechação, que eu, com as beasi abertas, me aquece em seu santo colo.*

*Disa com qualquer curriola e cuida de mim, pois, como filha, sei que nasci daí.*

*VRÁAAAA*

A coisa viralizou e, durante toda a virada, recebemos cerca de cem vídeos de registro de artistas que fizeram a ação de rezar com o público a nossa oração. Coletivos que tinham outras pessoas trans/travestis em sua formação acabaram por também coroar a sua senhora ou senhore. Assim, a *Coroação da Nossa Senhora das Travestis* deixou de ser, nesse momento, uma performance da Academia TransLiterária para se tornar uma ação pública, com a participação ampla de outros coletivos e em prol das existências trans/travestis, mas também contra a censura sofrida por nós.

Ou seja, com essa resposta, ultrapassamos a barreira da censura e, se antes coroávamos apenas uma senhora, tivemos várias coroadas em menos de 24 horas. O que os censores queriam que acontecesse fracassou: assim como as formigas mencionadas por Galeano, nos tornamos maiores que nós mesmas, pois estávamos presentes nels outres e formávamos, assim, uma grande corpa coletiva, bem maior que a nossa como Academia TransLiterária, no ato de resposta artística em resistência. A pesquisadora boliviana María Galindo vai chamar isso de *alianza insólita*. Para ela:

A aliança insólita é a relação de cumplicidade de mulheres entre as que está proibido reconhecer-se, olhar-se e comprometer-se. A Aliança Insólita é a resposta desobediente a localização e a fragmentação patriarcal entre mulheres (GALINDO, p.78, 2013)<sup>59</sup>.

Apesar da noção de aliança insólita traçada por Galindo estar, sobretudo, voltada à cumplicidade entre mulheres, trago esse conceito, em sua potência de reflexão, ao caso da Academia TransLiterária, justamente pelo fato de que a aliança traçada com outres artistas que compunham a Virada Cultural demarcava uma resposta a uma proibição da transfobia do Estado. Nesse sentido, penso que o estado

---

<sup>59</sup> la alianza insólita es la relación de complicidad de mujeres entre las que está prohibido reconocerse, mirarse y comprometerse. La alianza insolita és la respuesta desobediente a la cubiculacion y la fragmentación patriarcal entre mujeres (GALINDO, Maria. p.78).

de aliança insólita tem a ciência de que o que é insólito diz do que não é habitual, ou seja, aqui se trata de uma aliança que *subverte* o estado das coisas.

No texto 0: *Barricada*, que abre esta dissert-Ação, trago a noção da “quebra”, que acesso a partir da articulação da artista e pensadora Jota Mombaça. Trago-a de volta neste subcapítulo, pois dialoga diretamente com a noção de aliança insólita, desde uma perspectiva travesti e pindorâmica. Mombaça afirma que:

Politizar a ferida, afinal, é um modo de estar juntas na quebra e de encontrar, entre os cacos de uma vidraça estilhaçada, um liame impossível, o indício de uma coletividade áspera e improvável. Tem a ver com habitar espaços irrespiráveis, avançar sobre caminhos instáveis e estar a sós com o desconforto de existir em bando, o desconforto de uma vez juntas, tocarmos a quebra umas das outras (MOMBAÇA, 2021, p.26).

Essa perspectiva de pensar nosso liame a partir do desconforto de tocarmos a quebra umas das outras também se aproxima da reflexão da artista e pesquisadora Dodi Leal (2021) que, na banca de qualificação desta dissert-Ação, me trouxe diversas questões em torno do termo companheirismo. Peço licença à pesquisadora para refletir sobre seu apontamento, pois companheirismo, aqui, se articula como estratégia guerrilheira para uma luta incessante, como possibilidade de existência de nossas corpos.

Sabemos que a origem etimológica da palavra companheiro vem do latim e seu significado tem a ver com aqueles que dividem o pão. Ao meu ver, o pão é base alimentar de muitos povos e, por sua vez, o alimento é algo que compõe também a ordem do sagrado, da cura, daquilo que nutre não somente a corpa, mas também o espírito. Em minha casa mesmo, existe a máxima de que uma canja de galinha, por exemplo, tem o poder de curar qualquer mal-estar, inclusive os do coração. Afinal, é no preparo do alimento que ativamos as memórias de nossos entes familiares, é a cozinha que costumeiramente é tida, nas culturas pindorâmicas, como o coração da casa. Desse modo, ser companheiros, compartilhar o alimento, pode ser também compartilhar memórias e movimentos de cura<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Em relação a isso, Zora Santos realizou na primeira edição da Zona de Encontro (2019) uma performance intitulada Comida de Cerca, sua performance está registrada em texto na revista homônima do projeto, disponível em: [https://issuu.com/zonadeencontro/docs/texturas\\_issuu](https://issuu.com/zonadeencontro/docs/texturas_issuu)

Seguindo na trilha deste pensamento, companheiros também são os que vivem e convivem conosco, aqueles que estão ao nosso lado no front da batalha, aqueles que, em uma situação de tortura, estão dispostos a morrer antes de entregar qualquer companheiro da luta. Nesse sentido, somos companheiros quando nos deixamos afetar uns pelos outros. Lutar juntas significa, para mim, me afetar diante do outro, permitir que sua luta / sua causa atravesse a minha, não criando casamentos, mas causamentos, como bem aponta Dodi Leal, de modo que a causa de sua existência implica também a minha existência. Assim, acredito que são os causamentos e as relações de companheirismo que erguem quilombos, aldeias, favelas e terreiros, ou seja, territórios de resistência que produzem outros modos de existência em comum.

Desse modo, retomo as práticas de coroação às muitas nossas senhoras das travestis que ocorreram durante toda a Virada Cultural de BH, em resposta à censura que sofremos. Éramos o único coletivo, em toda a programação do evento, que tem como marcador social a predominância de corpos trans/travestis em cena. Fomos também o único coletivo censurado. Assim, o que estava previsto para ser uma ação que propõe, em alguma medida, a criação de uma *communitas*, acabou se tornando, principalmente, um território de disputa coletiva, no qual nossas companheiras artistas se causaram com nossa ausência e com a violência que sofremos e construíram, assim, outra *communitas*, dessa vez, marcando a nossa ausência e nos fazendo ainda mais presentes ao longo do festival. Assim, a antiestrutura que compõe a formação de uma *communitas* se deu a partir da indisciplina de nossas companheiras artistas causadas com nossa existência como coletivo e na condição de cidadões.

*O que pode um corpo sem juízo?*

*Quando saber que um corpo abjeto se torna um corpo objeto e vice-versa?*

*Não somos definidos pela natureza assim que nascemos*

*Mas pela cultura que criamos e somos criados*

*Sexualidade e gênero são campos abertos*

*De nossas personalidades*

*E preenchemos*

*Conforme absorvemos elementos do mundo ao redor*

*Nos tornamos mulheres ou homens, não nascemos nada*

*Talvez nem humanos nascemos*  
*Sob a cultura, a ação do tempo, do espaço, história*  
*Geografia, psicologia, antropologia, nos tornamos algo*  
*Homens, mulheres, transgêneros, cisgêneros, heterossexuais*  
*Homossexuais, bissexuais, e o que mais quisermos*  
*Pudermos ou nos dispusermos a ser*  
*O que pode o seu corpo?*  
(Jup do BAIRRO, 2021)<sup>61</sup>.

Aliada a outras corpas que, como diz Denilson Baniwá, se parecem com a minha, venho desobedecendo as ordens sociais impostas a mim, no que diz respeito às minhas práticas cotidianas, meus fazeres artísticos, minha língua, ao modo de me relacionar com as pessoas e outros seres vivos e com els falecidos, principalmente com as mortas. Assim, essa corpa-território-arte, ao experimentar diversas desobediências e indisciplinas, evidencia seu próprio lugar de re-existência, que é constantemente inventado e reinventado, que tenta e fracassa e fracassa e fracassa. Uma luta constante para aniquilar o invasor que também existe em mim, que foi introjetado quando perdemos nosso território. Para dar a ver a *mestiza* que desobedece, de algum modo, a língua imposta, ao tentar colar a língua que foi cortada de volta (dessa vez com navalhas acopladas) e reaprender a falar na ciência de que sempre haverá uma cicatriz vinda desse corte.

Para isso, me alio ao pensamento de Célia Xakriabá em seu fazer de lutaritura, que compõe a complexa aliança arte-corpa-território. Tudo isso resiste e re-existe. E re-existir é teimosia. É insistir em seguir viva quando nos querem ao revés. Re-existir é estratégia de viver no mundo e ao mesmo tempo construir outro.

Re-existir é como aquele matinho que brota na fresta do asfalto e cura altos B.O do estômago, mas que, como quase ninguém sabe disso, acaba sendo arrancado e jogado fora. Ainda assim, esse matinho segue brotando nas frestas das ruas e quintais da cidade grande.

---

<sup>61</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Al22ANncKM>

Re-existir é como a insistência do Arrudas de seguir sendo rio enquanto a cidade grande o chama de esgoto. Ainda passam peixes por ali. Quando chove e alaga a regional que moro, ele insiste em mostrar sua força. No meu bairro, em Contagem, tem muitas nascentes, elas teimam em nascer rompendo o cimento do "minha casa minha vida" e das grandes indústrias ao redor. Elas seguem seu caminho até ser rio, apesar de tudo.

Brotar diante do (im) possível. Re-brotar. Re-voltar. Re-criar. Re-inventar. Todos os dias aprendo muito com a luta indígena e com a da população trans/travesti. E talvez o que aprendi de mais importante até agora, acerca dessas lutas, e que está entranhada nas práticas cotidianas dessas duas populações, seja a noção de corpa coletiva. A percepção de que não existe uma luta isolada, que ela só é possível de acontecer em união, com todas as especificidades que os coletivos trazem. Afinal, entendo que nossas corpas estão diretamente ligadas não somente à luta contra a colonização e o capitalismo, mas, como aponta Dodi Leal (2021, p.5), contra o capitaliCISmo e, acrescento, contra a coloniCISzação. Ambos os cis-temas de poder operam nas corpas das transmulheridades do sul de Abya Yala, de modo que não bastam apenas ações individuais para darmos fim a esse mundo criado por eles. Acredito que o “bonde”, o coletivo, os causamentos e alianças insólitas são estratégias artísticas e políticas fundamentais para avançarmos em nosso bem-viver. Talvez por isso não seja algo simples. E, talvez, por isso mesmo seja simples também.

### **3.4 - Retomar o território.**

Sabemos que o maior conflito que vivemos em Abya Yala é pelo território. Desde as invasões, perdemos nosso direito à terra, e não digo aqui sobre o direito de posse da terra, mas de compartilhamento cultural, tradicional e relacional com ela. Vemos as grandes lutas que envolvem o país, em prol da reforma agrária e pela demarcação das terras indígenas, como rastros de uma guerra que há séculos está instaurada. Essa guerra, financiada pelo Estado, acontece de modo subterrâneo, não sendo devidamente narrada nos jornais. Na luta pela terra, perdemos muitos dels nosses, mas também construímos as mais diversas alianças em nossas diferenças.

Enquanto isso, nos noticiários do país, “o agro é pop”. Assim como o agronegócio, que extermina os seres vivos com o envenenamento da terra, das águas, e de seus frutos, o garimpo extrai o que há de precioso e avança, junto aos madeireiros, em territórios indígenas, ameaçando, inclusive, os povos autônomos ou, como são comumente conhecidos, “isolados”.

Entendo aqui que arte-corpa-território compõe um emaranhado que desenha as bases de nossas lutas, porque nós, corpos vítimas da colonização, lutamos constantemente pela retomada desse emaranhado, em suas mais diversas camadas. Re-tomar: pegar de volta aquilo que foi tirado, negado, silenciado, ocultado, roubado.

A constituição de 1988 firma o compromisso do Estado com a demarcação das terras indígenas, bem como com a demarcação de terras quilombolas. Sabemos que, na prática, esse compromisso firmado só é possível a partir de muita luta. Assim, vemos diversos povos realizando o processo de retomada das terras, ou seja, uma estratégia de pegar de volta o que foi tirado, de reocupação daquilo que há de mais primordial: o território ancestral. E são várias as formas de realizar uma retomada e as retomadas são um direito campo político mas, sobretudo, no campo espiritual, cada caso é sempre um caso. Mas posso dizer que retomar é uma ação antiga, já que, devido às diversas invasões e processos de genocídio, muitos povos ao longo da história precisaram retomar suas línguas, terras, práticas e culturas. Ao mesmo tempo que já escutei muitas pessoas dizendo que toda retomada é legítima, a que ouvi e que mais se assemelha com o que penso aqui, no campo da arte, é a de que você ocupa as periferias daquela terra, até chegar ao centro, como se “comesse pelas beiradas”. Uma estratégia de reocupação.

Pensando nessas estratégias, gostaria de trazer como exemplo, a partir das lutas e das artes, uma imagem coletiva criada no Acampamento Terra Livre (ATL) de 2017. O ATL compõe parte da agenda nacional da luta indígena, trazendo povos de diversas partes do país para a sede do Governo Federal, em Brasília. Durante uma semana, encontram-se mais de cinco mil pessoas que vão discutir as pautas das suas comunidades, trocar vivências, reencontrar parentes, criando um espaço artístico, político e afetivo. Geralmente acontece próximo ao Planalto Central e as corpos

colorem, de urucum e jenipapo, aquele espaço higienizado e ocupado, normalmente, por corpos majoritariamente brancos.

Durante o ATL, acontece uma grande caminhada que, além de levar cartazes com palavras de ordem, lançam nas ruas corpas indígenas, trajadas com suas tradições e cantando em suas mais de 180 línguas vivas, ao som dos maracás que ecoam na cidade. Para além das estéticas culturais que os povos indígenas trazem consigo, a marcha de 2017 contou com uma grande flecha performática que correu ao longo de toda caminhada, “manchando” de urucum a principal avenida de Brasília e demarcando aquele território como um território indígena e de luta.

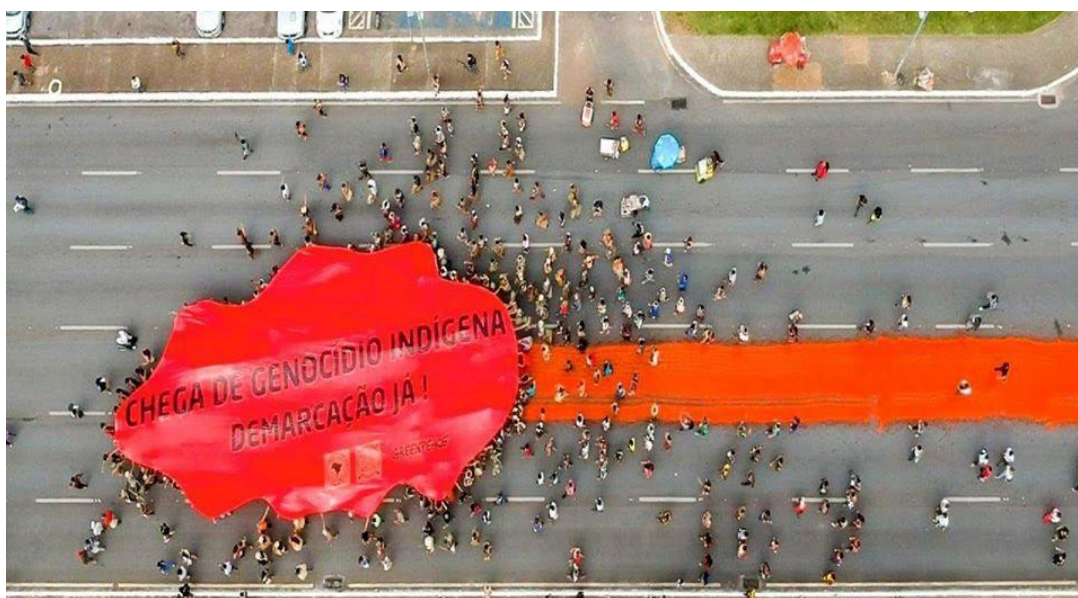


Figura 22: Registro do Acampamento Terra Livre. Foto da Mobilização Nacional Indígena. Retirada no perfil do Facebook da Mídia Ninja.

O aporte estético da marcha de 2017, ressaltado pela grande flecha que percorria as ruas junto às corpas indígenas até o Planalto Central, potencializa o encontro como ato de desejo e vontade destas corpas, intrinsecamente marcadas em suas lutas pelo bem-viver. Nesta marcha, parte importante desse desejo estava explicitado, justamente, na seta da flecha, que tinha escrito “Chega de genocídio indígena! Demarcação já!” e apontava diretamente para o Planalto Central, junto a outras frases que marcam historicamente a luta dos movimentos indígenas em Pindoretá. O uso de um cenário performativo, que caminha com els parenties, traz um desenho estético e ético e constrói uma alegoria que dá à luta outros significados, trazendo a forma das matrizes culturais desses povos.



Em setembro de 2021, estive em Brasília na Segunda Marcha das Mulheres Indígenas, que tinha como título: *Mulheres originárias reflorestando mentes para a cura da terra*. Fui com a comitiva do Comitê Mineiro de Apoio às Causas Indígenas, coletivo de luta-arte do qual faço parte sob a liderança de Avelin Buniacá Kambiwá e Dona Irene Flores. Foram quatro dias acampadas na FUNARTE-BR, juntas de mais de cinco mil (em sua extrema maioria) mulheres indígenas. Passávamos o dia entre plenárias, feira e rodas de conversa, na tessitura de novos encontros, de troca de ideias, shows, desfiles, assim como também na preparação da marcha em si.

Nós levamos nossas faixas para usar no momento da caminhada e, quando chegamos à FUNARTE, nos deparamos com um domo de bambu que ficava no meio do pátio entre o refeitório, as barracas, a feira e a plenária. Esse domo tinha uma estrutura circular e se assemelhava à estrutura de uma tenda de circo, só que sem a lona. Nesse domo, então, criamos nosso “ponto de encontro” e ali colocamos as faixas que levamos. Logo em seguida, outros povos que estavam no acampamento foram colocando as suas também, além de outros artistas indígenas presentes, como foi o caso da Brisa Flow (já citada nessa dissertação). Por fim, esse domo - que era para ser um ponto de encontro, caso nos perdêssemos ou quiséssemos sair juntas do acampamento - se tornou uma instalação coletiva que demarcava, com os cartazes, algumas das principais demandas das lutas que envolviam o acampamento, dispostas nas seguintes frases:

*“Não ao marco temporal”*

*“Somos todxs Raissa”*

*“Basta de violência contra as mulheres e crianças indígenas”*

*“PL 490 não”*

*“Resistência Xokleng”*

*“A treta é sobre território”*

O acampamento tratava das questões das mulheres indígenas, mas, especificamente, trazia a demanda de demarcação. Entretanto, muitos dos territórios que precisam ser demarcados são territórios que vêm de um processo de retomada de

terra. Dessa forma, penso que a retomada de território não é somente daquele território que compõe o imaginário do não-indígena em relação a esses povos, como o são os lugares nos interiores do país, as matas, florestas e afins. Essa retomada é constante e acontece também dentro do território urbanizado. Digo urbanizado porque considero que toda cidade, antes de ser cidade, é um cemitério e que, antes de ser um cemitério, era território originário de vidas humanas e não-humanas que, em muitos casos, vivem em contexto de livres migrações. Ou seja, retomar os espaços urbanizados, os centros das cidades, retomar nossa memória e história nesses centros é fundamental para a re-criação de nossas narrativas e da potencialização da nossa presença, nossa fala, nossa arte. Assim, “num contato urbano de empresariamento urbano, as lutas territoriais não só ampliam como ressignificam as suas perspectivas: a cidade não é só o palco das lutas, mas é também aquilo pelo quê se luta (BRITO e OLIVEIRA, 2013, p.69).

A ação *Plaza de la Chola Globalizada*, realizada pelo Coletivo Mujeres Creando, na cidade de La Paz, Bolívia, traduz a retomada do espaço urbano a partir da construção de um contra-monumento que se opõe, estética e eticamente, ao monumento católico e branco, presente no centro da cidade. Elas tomam de assalto (como faz Denilson Baniwá) o espaço público para trazer à tona narrativas invisibilizadas, fazendo uma retomada a partir do monumento da Chola, ao apresentar outra história, distinta da oficial, para a cidade.

Como visto, a retomada delas acontece em bando. Elas chegam juntas à praça e, como uma corpa coletiva, interferem na estátua de Isabel, a católica. Transformam a história, então, trazendo outras verdades aos fatos. Assim, as Mujeres Creando retomam o território, a corpa e a arte, simultaneamente. Como diz Yolanda Mamani, membra do coletivo, em entrevista<sup>62</sup>:

Foi em um grupo grande justamente porque para nós, essa ação era a melhor maneira de dizer da descolonização e despatriarcalização, como disse minha companheira Maria Galindo. A ideia não era destroçar a praça Isabel, a Católica, mas simbolicamente transformar em uma chola, era o que nós queríamos que fosse já que Isabel é algo colonial que nos lembra esses símbolos do nosso passado e de como nossos povos indígenas, nossos avós e bisavós foram exterminados. Então a ideia não era destroçar, mas disfarçar de chola e deixá-la vestida de chola. E fazer isso justamente no dia 12 de

---

<sup>62</sup> Cedida a mim no dia 20 de julho de 2021. Disponível nos anexos da dissertação.

outubro que é o dia da colonização foi como também dizer de maneira direta a sociedade que estamos vivendo ainda em uma sociedade racista e classista.

Essa fala da artista-ativista me provoca no lugar de pensar que retomar um território, ou tomá-lo de assalto em bando, faz com que ele seja transformado. Nenhuma terra retomada permanece como estava antes: mudanças acontecem ali que demarcam a existência do coletivo que está em re-ocupação, seja no plantio de roças, seja com o uso de faixas que dizem que ali é uma aldeia ou, como no caso dessa ação específica, a montagem da chola no lugar de Isabel demarca, no campo ético-estético, que por ali passou determinado coletivo e que esse coletivo deixou alguma marca na arquitetura daquele espaço, no desenho dele. Ainda que no campo simbólico e de modo efêmero, algo foi transformado.

Além disso, retomadas são ações contra-hegemônicas, não recebendo apoio dos governos (sejam de esquerda ou direita) e sofrendo muita represália, de modo que aquele que retoma, além de enfrentar o Estado com todo o seu aparato oficial, também enfrenta empresas. Esse é o caso, por exemplo, da retomada Kamakã Mongoió, na zona rural de Casa Branca-MG, que, enquanto estou aqui escrevendo, está enfrentando diretamente a empresa Vale do Rio Doce. Assim, busco evidenciar que aqueles que retomam lidam constantemente com forças militares e paramilitares de repressão.



Figura 23: Registro da ação *Plaza de la Chola Globalizada*. Foto sem autoria. Retirada do *Facebook* da ATB Digital.

Voltando para o contexto urbanizado das grandes cidades e, ainda em aliança com o pensamento/prática de Yollanda Mamani, considero que as retomadas de espaços, no campo de uma arte que guerrilha, se configura também como uma ação indisciplinada. Desse modo, ela não depende de autorizações de nenhuma ordem para que aconteça. A própria Yollanda diz, na entrevista, que, para ela e para o coletivo, pedir autorização faz com que a luta-arte perca o fundamento que a faz existir:

Nós não pedimos permissão ao Estado para sair e pintar, ou avisamos que vamos sair em protesto ou intervir em uma estátua, intervir num órgão governamental. Assim, pedindo permissão, não tem para nós sentido a luta, e para nós é fundamental a rua, porque a rua é um espaço livre, penso que o Estado não tem que nos tirar o espaço que é nosso. Esse espaço que é nosso que podemos nos expressar, expressar nossas ideias, nosso pensamento, podemos denunciar ou questionar e interpelar o Poder, que são espaços que não estão fechados e que tem maior chegada, inclusive às pessoas. Através do grafite uma pessoa pode se convencer da luta, pode se autoconvocar, pode se rebelar contra os mandatos patriarcais então, tomar as ruas é fundamental. A luta de rua e a arte de rua são fundamentais e combinar as duas coisas juntas também, porque são espaços onde tem que haver livre expressão, porque a rua é nossa, a rua é de todas e todos e é para aqueles que desejam expressar livremente seu pensamento sem nenhuma atadura (MAMANI, 2021, s/p).

Nesse sentido, Yollanda aponta que, para ela e para as *Mujeres Creando*, suas ações caminham juntas na arte e na política, sendo uma fundamentalmente indissociável da outra, já que é a partir da arte que elas produzem políticas e a partir da política que elas produzem arte.

*Qualquer sociedade que você construir terá seus limites. E para além dos limites de qualquer sociedade os desregrados e os heróis vagabundos vagarão, com seus pensamentos selvagens e virgens – aqueles que não podem viver sem planejar novas e terríveis rebeliões!*

*Quero estar entre eles. (...) Todas as sociedades tremem quando a desdenhosa aristocracia dos vagabundos, dos inacessíveis, dos únicos, dos que governam sobre o ideal, e dos conquistadores do nada, avança resolutamente. Iconoclastas, avante!*

*(BEY, Hakim, 2018, p.37).*

## 4 – Alvo: Destituir o imaginário colonial.

*Toda criação é um ato espyrytual e coletyvo.*

*Artystas cryam mundos.*

*Se o mundo que você habyta não permyte uma saýda,*

*Questyone o mundo que você habyta. (...)*

*A mente é terrytóryo.*

*O YMAGYNÁRYO é terra. (...)*

*Para ymagynar, é precyso desaprender.*

*(NYN, 2020, s/p).*

Esta dissert-Ação é também uma resposta ao sistema do pensar e do fazer artístico e acadêmico, pautada em minha própria existência e nas práticas coletivas que realizo, na condição de artista e cidadã. A pesquisa da qual resulta foi se desenhando a partir das práticas realizadas, em 2016, com *GUERRILHA*, e em 2018-2019, com a *Coroação da Nossa Senhora das Travestis*, além da aliança com pensamento/prática de Denilson Baniwá e Mujeres Creando e com os movimentos sociais de luta dos quais faço parte.

Assim, esta dissert-Ação é escrita junto às mortas-encantadas que se fazem presentes na sala da minha casa enquanto escrevo, pois têm as corpas desaparecidas, mas a memória viva. Esta dissert-Ação é escrita com muitas vozes e em muitos espaços e tempos. Envolve minha espiritualidade comunitária, meus fazeres de bonde, minhas tessituras de afeto, redes de contágio e a retomada de uma história que não é só minha. História que, em sua menor instância, afeta meu povo na cidade de Contagem, de onde venho, porque sou (digo isso furiosa) a primeira de nós a terminar o ensino médio e, conseqüentemente, que conclui uma dissert-Ação de mestrado.

Esta dissert-Ação, pensada como ação de resposta (embora escrita no papel de fundo branco e na língua ensinada pelos brancos), é constantemente transformada, em seu sentido e modo de escrever, para se inscrever como tática de minha clandestinidade intelectual. Devido a isso, não poderia jamais chegar a alguma conclusão. Não há o que concluir, já que concluir significaria finalizar, fazer uma síntese. Mas, com ela, pretendo atingir meu alvo. Por isso, no lugar de “Considerações Finais” ou

“Conclusão”, uso a palavra “Alvo”, que marca meu ponto focal de ação tanto artística quanto acadêmica.

Meu pensamento-prática se inspira em uma flecha e sabemos que flechas não fazem curva, flechas voam firmes e diretas até atingir o alvo ou aquilo que, na quebrada, chamamos de *papo reto*. As flechas, assim, atravessam o tempo circular por pura rebeldia. Toda a trajetória que vivi para chegar aqui e desaprender aquilo que nos ensinam nas escolas, nas histórias, para construir uma lutaritura, como bem aponta Célia Xakriabá, é também para reinventar caminhos e mundos.

Aqui se inscrevem as palavras ecoadas por uma ka'a, ka'adela, na ciência de que minha existência, assim como este texto, não conclui nada, mas segue caminhando nas trilhas abertas por tantos pés. Desaprendo quem sou imaginando outra ficção a meu respeito, a respeito das lutas, das artes. Assim, retomo a minha história e desaprendo a ficção que ensina que sou arrancadora de minério me lembrando que já fui Alterosa, desaprendo que sou arrancadora de pau-brasil me lembrando que fui Pindoretá, desaprendo que pertença a américo (escrevo seu nome em letra minúscula mesmo) lembrando que fui Abya Yala. O que, de fato, é bem mais bonito: deixar de ser objeto de pertença ou mão-de-obra barata de alguém, sabendo que fui terra em florescimento.

O alvo está concentrado em apontar uma saída possível (?) que, obviamente, não se aplica a todas as corpas, mas que pode ser impulso de ação coletiva. Essa é uma guerrilha *destituinte*, porque deseja destituir o invasor que existe em nós. Destituir o invasor que existe no nosso imaginário. Destituir a ficção colonial que criaram para nós, sem nos consultar previamente se queríamos ou não.

Destituere significa, em latim: colocar em pé à parte, erigir isoladamente; abandonar; pôr de lado, deixar cair, suprimir; decepcionar, enganar. Enquanto a lógica constituente choca-se contra o aparelho de poder sobre o qual ela pensa ter controle, uma potência destituente se preocupa muito mais em dele escapar, em retirar desse aparelho qualquer controle de si, na medida em que agarra o mundo que forma à margem. (INVISÍVEL, 2017, p.94).

Nessa articulação em processo, imagino que uma guerrilha destituente repense as revoluções tradicionais, revoluções essas que tem, por natureza, uma apropriação do mundo que nos foi negado, não sendo à toa que, em tantos movimentos das

esquerdas, vemos frases como “poder para o povo”, ou “‘fulanos’ no topo”. Não. Aqui, não interessa o poder, não desejamos poderio, tampouco queremos que exista topo: talvez “no todo” seja uma forma melhor de dizer. Por isso, do meu ponto de vista, as zapatistas trazem uma perspectiva muito interessante sobre os poderes, uma vez que, para elas, uma liderança não “manda”, mas, ao contrário, ela “manda obedecendo”. Ou seja, a liderança não toma decisões, ela obedece ao que é o desejo coletivo.

Nesse sentido, destituir o imaginário colonial está justamente em tirar o poder, desistir, desviar, abandonar esse imaginário imposto e sua hierarquização, presente não somente nas ruas, mas, principalmente nos modos de agir das corpas e em nosso inconsciente.

Entretanto, como uma estratégia para acertar o alvo de modo mais efetivo, considero pensar o imaginário a partir das imagens que estão disponíveis nas ruas das cidades. Tanto as imagens que dão manutenção à colônia, quanto ao que artistas, coletivos de arte e movimentos sociais têm discutido e proposto a partir delas. Sallisa Rosa, artista contemporânea indígena, vai dizer que, em muitas línguas nativas, não existe a palavra arte e a ideia de arte é costumeiramente colocada na palavra imagem. A cineasta Sueli Maxakali me conta, durante o Zona de Encontro<sup>63</sup>, que, na língua tradicional de seu povo Tikmu’un, existe a palavra *Yamyi*, que significa espírito, mas que também é usada quando vai dizer imagem e arte. Então, encontrando pistas dessa reflexão no dizer de Sueli e Sallisa, penso que, ao destituir imaginários coloniais, estamos também destituindo a imagem, a arte e o espírito colonial.

No agora de Abya Yala, considerando todo esse território de norte a sul, temos visto acontecer, nos últimos anos, diversas ações de derrubadas de monumentos e símbolos coloniais. Tais derrubadas articulam, do meu ponto de vista, isso que chamo de destituição dentro das cidades. Geralmente protagonizadas por pessoas racializadas, essas ações têm gerado muito debate tanto à direita quanto à esquerda, geralmente pautada na não necessidade de um ato de destruição ou de um ato vândalo. Entretanto, podemos retrucar a isso, no sentido de explicitar que o Estado que é vândalo, uma vez que suas lógicas genocidas “vandalizam” corpas e celebram seus

---

<sup>63</sup> Evento que realizei na cidade de Belo Horizonte no ano de 2019.

crimes nos monumentos e nos nomes de praças e avenidas das cidades projetadas por eles e construídas por nós, que carregamos os sacos de cimento.

Faço uma releitura inspirada no texto *1966: Nós Recusamos*, de Lygia Pape (2006): nós recusamos esse Estado, nós recusamos essas imagens, essas homenagens que estão por aí para nos lembrar do poder que eles exercem, ainda hoje, sobre nós. Poder que, no entanto, fracassa, toda vez que sabemos mais e mais e nos conectamos com nossos territórios, comunidades e práticas cotidianas de destituição. E, por mais que muitos pensadores digam que esse processo trata de um revisionismo histórico, prefiro articular essa prática como uma série de **ações estético-políticas de justiça histórica**.

Ora, pergunto: por que, nas ruas da cidade de Belo Horizonte, os nomes dos povos indígenas estão marcados no baixo-centro? Por que, ainda em Belo Horizonte, fomos obrigados por tantos anos a conviver, como um traço sempre presente da ditadura militar, com um viaduto no centro da cidade chamado “Elevado Castelo Branco”? Sendo que, só depois de anos de luta, é que o Instituto Helena Greco de Direitos Humanos e Cidadania conseguiu a mudança do nome do viaduto para “Elevado Helena Greco”.



Figura 24: Viaduto D. Helena Greco. Imagem sem autoria. Retirada do blog do IHG.

Por que ainda somos obrigados a ir ao Bairro Santa Tereza e nos depararmos com não apenas uma, mas duas estátuas do Duque de Caxias, que é tido como patrono das forças armadas, devido ao seu trabalho primoroso de assassinar minhas ancestrais. Tudo isso me revolta.



Esses são somente alguns dos incontáveis monumentos e homenagens existentes nas cidades de Pindoretá e em toda Abya Yala que têm sido derrubados, pichados, transformados e disfarçados via a força de pessoas de luta e de artistas engajados na justiça histórica e movidos por justa rebeldia (para dizer como os zapatistas). Essas ações são carregadas de elementos estéticos que podem interessar às reflexões em torno da arte contemporânea e à fricção entre arte e política. O Comitê invisível (2017, p.104) afirma que “na destruição se constrói a cumplicidade, a partir da qual se constrói o que dá sentido de destruir. E vice-versa. É somente de um ponto de vista destituído que se pode apreender tudo aquilo que há de incrivelmente construtivo nas depredações”.

As ações de derrubada são, em geral, coletivas e derrubam algo para que outra coisa venha à tona. Nelas, a imagem em si perde seu status e a ação expande o debate em torno da arte e da política para outras narrativas às quais não estamos acostumados, quando se trata da memória coletiva do país. Narrativas contra hegemônicas, como no exemplo da foto abaixo, em que cai Cristóvão Colombo e se ergue, em seu lugar, a bandeira da Wiphala, que representa a união dos povos andinos.



Figura 25: Derrubada do monumento na Colômbia. Fotografia de Mery Grandos Herrera. Retirada do site Jornal do Comércio.

A investigação em torno das estátuas e monumentos coloniais é um campo que pretendo aprofundar, posteriormente, em uma pesquisa de doutorado, quem sabe, e que venho desenvolvendo em minha prática desde 2021. A prática nasceu com algumas ações realizadas em Belo Horizonte, como o *Monumento à Guerrilheira* e o projeto *Ka'adela: uma cartografia destituente*, que tem sido articulado junto dels artistas-ativistas Avelin Buniacá Kambiwá, João Nyn, Edgar Kanaykō Xakriabá, Fredda Amorim, Vina Amorim, Rafael Bacelar e David Maurity. A esse coletivo demos o apelido de Coletivo Autônomo Temporário e, com ele, tenho articulado algumas ações de “disfarce” de monumentos (usando o termo utilizado pelo coletivo *Mujeres Creando* em relação à ação *Plaza de la Chola Globalizada*), bem como criações de contra monumentos na cidade de Belo Horizonte, como é possível observar nas figuras a seguir.



Figura 26: registro da ação *Monumento à Guerrilheira*. Foto: Marcelo Veronez. Arquivos pessoais da artista.





Figura 27: Registro da ação *Ka'adela – uma cartografia destituente*. Fotografia de Edgar Kanaykô Xakriabá. Arquivos pessoais da artista.



Figura 28: Registro da ação *Ka'adela – uma cartografia destituente*. Fotografia de Edgar Kanaykô Xakriabá. Arquivos pessoais da artista.



Figura 29: Registro da ação *Ka'adela – uma cartografia destituínte*. Fotografia de Edgar Kanaykô Xakriabá. Arquivos pessoais da artista.

*É nossa convicção e nossa prática que para se rebelar e lutar não são necessários nem líderes, nem coronéis, nem messias, nem salvadores. Para lutar só necessitam um pouco de vergonha, um tanto de dignidade e muita organização. O resto, ou serve ao coletivo, ou não serve. (MARCOS, Subcomandante Insurgente, 2014)<sup>64</sup>.*

<sup>64</sup> Trecho extraído de uma carta sem nome escrita pelo Subcomandante Insurgente Marcos, em Maio de 2014, quando declara sua morte performativa. Acesso essa carta no livro *Uma baleia na montanha* (2021) organizado por Mariana Lacerda e Peter Pál Pelbart. Opto por deixar em foco a assinatura do Sub. Marcos bem como a data de escrita da carta para visibilizar sua voz e seu tempo.





Figura 30: Monumento à Borba Gato incendiado. Fotografia de Gabriel Schlickmann. Retirada do site G1.

*Para dar luz, hay que prenderse fuego (Susy Shock)*

No dia 24 de julho de 2021, na cidade de São Paulo, o movimento Revolução Periférica realizou a ação de incendiar a estátua de Borba Gato, outro patrono do genocídio. Era engraçado perceber os discursos e toda a polêmica em torno da queimada do monumento. Algumas pessoas diziam que era uma ação vândala desnecessária, que não mudaria o passado. Outras sugeriam que, invés de queimar a estátua, colocassem uma placa explicando quem era Borba Gato e o porquê “ele não é legal”. Algumas diziam para apenas remover o monumento para um museu e respeitar o trabalho del artista que o construiu. Duas lideranças do ato foram presas e estão, agora, respondendo processo em liberdade.

Trago essa imagem como potência de ação, no sentido de sua eficácia estratégica. O monumento a Borba Gato passava, muitas vezes, despercebido pelos olhos da população: muitas pessoas sequer sabiam quem fora, o que fez e nem sabiam que aquela imagem era a imagem desse homem. Com a sua queimada, além das questões acima levantadas por muitos pensadores e artistas, as pessoas passaram a ver o monumento, de modo que o seu nome já não era mais “Monumento a Borba Gato”, mas “Monumento a Borba Gato Pegando Fogo” (risos). Isso, em minha perspectiva, propõe um lugar de tensionamento que tira da imagem o seu poder original e ela passa a servir para outro fim, ou seja, ela é destituída de seu poder colonial e passa a ser vista como um lugar de disputa de narrativa e imagem.

Sobre a disputa de narrativas e imagens, trago outros exemplos, também a partir do fogo, para continuarmos pensando sobre a destituição de símbolos do capital e as consequências para estes e para as corpos que os depreciam. Galdino Pataxó, liderança indígena, foi queimado vivo em Brasília por quatro jovens de classe média que disseram ter feito isso “para brincar”. Roberta Nascimento, travesti, foi espancada, torturada e queimada viva por um grupo de homens que registrou o seu assassinato em vídeo, como celebração. A Cinemateca e o Museu Nacional foram queimados e, com isso, perdemos grande parte de nossa memória. Isso sem mencionar o fogo que queima o Pantanal e a Amazônia e que destrói vidas humanas e não-humanas. Nada disso que aconteceu gerou tanta comoção e debate nos jornais como quando um monumento incendeia. O que me gera a pergunta: Do lado de qual fogo estamos? Do que dá luz, como uma fogueira, ou o que só tem a função de morte?

Algo parecido com o Monumento a Borba Gato Pegando Fogo aconteceu no Canadá, no ano de 2021. Vieram à tona por lá muitos documentos, ocultados pelo Estado, a respeito das escolas católicas destinadas às crianças indígenas. Junto a esses documentos foram encontradas as ossadas dessas crianças, assassinadas pelo catolicismo. De pronto, como resposta, grupos indígenas organizados junto a sus apoiadores queimaram, em dois meses, cerca de 48 templos católicos, o que gerou no mundo uma visibilidade enorme para a questão do genocídio de crianças indígenas no

Canadá, que já vinha sendo trazida por artistas, ativistas e pensadores indígenas no país há muitos anos<sup>65</sup>.



Figura 31: Templo católico incendiado no Canadá. Imagem sem autoria. Retirada do jornal Boca da Mata

Ao propor uma greve ontológica, Jota Mombaça (2021) vai afirmar que, no processo de transição, assim como no de descolonizar, é preciso uma forma de cuidado que faça mediação das coisas que deterioram. Sejam elas fórmulas, figuras ou obras de poder. Que essa mediação adense aquilo que toda transição e descolonização demanda que queime. Ainda que não fale diretamente da derrubada dos monumentos coloniais, percebo que a artista-pesquisadora toca nessa instância também quando aponta que:

Não se trata de uma apologia da destruição, nem meramente de uma poética da “destruição criativa”, mas da formulação tentativa e arriscada de uma abertura que comporte o que está aquém de toda fórmula, e cuja passagem implica um trabalho do mundo, um trabalho contra o trabalho do mundo, um trabalho contra as obras do poder que não consiste em simplesmente destruí-las para recriá-las de outra forma ou noutro lugar. Mais precisamente, falo em criar formas continuadas de destruição, como programa denso de refundação de toda superfície de sentido (MOMBAÇA. 2021, p.61).

---

<sup>65</sup> À respeito disso, indico assistir o filme: *Rhymes for the Young Ghouls*, do diretor Jeff Barnaby, pertencente ao povo Mi'kmaq.

Por fim, gostaria de deixar com vocês a pergunta motriz que tem mobilizado minha prática como artista-pesquisadora: O que fazer com os monumentos coloniais? Pois, se consideramos que o nosso imaginário é também um território a ser contracolonizado, é necessário pensar o que podemos fazer com os monumentos das cidades, que seguem dando manutenção a esse sistema necropolítico, que determina quem tem direito à memória, à existência e à referência. O que podemos fazer, em âmbito estético, com os monumentos que homenageiam escravagistas, genocidas, militares e afins? Como experimentar imagens destituídas dessa verdade que nos é imposta nos livros de história, borrando, cada vez de modo mais radical, as fronteiras entre arte, luta e vida?

Inspirada no *Manual de uso da grande vitória* (2018) organizado por Castiel Vitorino, Napê Rocha e Winny Rocha, quero propor alguns procedimentos que podem colaborar com a destituição que almejo:

- 1) pegue ou desenhe algum mapa de algum território que te interessa, pode ser da cidade, do estado, do país ou do mundo. Vire de ponta cabeça, ao revés, faça uma bolinha de papel com ele e, mastigue, tire da boca, abra o mapa de novo e perceba o desmanchar das fronteiras impostas por eles.
- 2) Dê uma volta pelo seu bairro e observe os nomes das ruas, pesquise sobre quem são as pessoas donas desses nomes. Substitua os que te interessar por outros e crie localizações com esses novos nomes no *Google*.
- 3) Veja quantos anos dá de 1500 até hoje. Escreva num rolo de papel alguma frase que você considera que é necessário sempre nos lembrarmos e repita essa frase o número de vezes que o resultado da conta der. Envie esse rolo para alguém ou alguma instituição de Portugal pelos correios, ou de navio.
- 4) Veja se em sua cidade existe algum bairro com nome que faça referência aos povos ou tradições indígenas ou negras (afrodiaspóricas ou africanas). Pegue um ônibus e passe o dia por lá em deriva.



E, como convocação/provocação final, deixo a imagem-flecha de Edgar Kanaykô Xakriabá, feita no Acampamento Luta Pela Vida, em 2021.



Figura 32: Acampamento Levante pela Terra. Fotografia de Edgar Kanaykô Xakriabá.  
Cedido pelo artista.

**Lembrando que o encontro com o alvo é papo reto e que flecha não faz curva, ela voa firme e dança até o alvo.**

## Referências

AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccionalidade?**. São Paulo. Editora Letramento. 2018.

ALMEIDA, Gioni Caê. **Manual para o uso da linguagem neutra na língua portuguesa**. Universidade Federal do Oeste do Paraná. Paraná, 2020.

AMORIM, Fredda. **Gestos performativos como atos de resistência: corpos-monstro na cena contemporânea**. Dissertação de Mestrado Acadêmico. Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Artes Cênicas. 2019.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ANZALDÚA, Gloria. **La conciencia de la mestiza /Rumo a uma nova consciência**. Seção Debate - Revista Estudos Feministas, 2005.

ANZALDUA, Glória. **Falando em línguas: carta às mulheres escritoras do terceiro mundo**. IN: Revista Estudos feministas, v.8. Santa Catarina. 2000

BAY, Hakim. **Zonas Autônomas Temporárias**. São Paulo. Veneta. 2018.

ARTHUS-BERTRAND, Yann. **Human**. Documentário, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3HvZayqGEPI>.

BANIWA, Denilson. **Arte contemporânea Indígena e a relação entre o artista e a sociedade não indígena**. Palestra dada da PUC- Campinas, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sR4NJYNJqWs&t=4112s>

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira. 2003.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra – Quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2015.

BRITO, Felipe e OLIVEIRA, Pedro Rocha. **Territórios Transversais**. IN: Publicação coletiva. **Cidades Rebeldes – passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**

. São Paulo. Boitempo e Carta Maior. 2013.

BRUM, Eliane. **Black Blocs os corpos e as coisas**. Publicado em sua coluna no Jornal El País. 2016. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/12/opinion/1473693538\\_681813.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/12/opinion/1473693538_681813.html)

CABALLERO, Ileana Dieguéz. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia. Editora da Universidade Federal de Uberlândia. 2011.

CABALLERO, Ileana Dieguéz. **Atravesando los marcos escénicos: contaminaciones y liminalidades**. IN: Revista Repertório: Teatro & Dança – ano 13, nº 14. Salvador. 2010.

CARLOS, Dione. **Manifesta Cabocla**. INN: FELICIANO, Anderson; VIANA, Marina e SOUZA, Vinícius Orgs. **Janela de Dramaturgia: edição Manifesto**. Belo Horizonte. Publicação independente. 2019.

CLARK, Lygia. **1965: Do ato**. IN: Revista Robho. Theatre Guerrilla. nº 4, Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, 2006.

CORREAL, Diana Gómez e MUÑOZ, Karina Ochoa. **Tejiendo de outro modo: feminismo, epistemologia y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán. Editorial Universidad del Cauca, 2014.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos – introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo. Edições SESC São Paulo. 2016.

ESBELL, Jaider. **Arte Indígena Contemporânea nas práticas**. 2019. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/06/27/731/> . Acessado dia 23 de fevereiro de 2022.

FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas – anos 60/70**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar editor, 2006.

FREITAS, Arthur. **Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo. Editora EDUSP. 2013.

FERRARI, León. **El arte de los significados**. IN: LEÓN FERRARI. Retrospectiva, obras 1954-2006. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006. São Paulo: Cosac&Naif, Imprensa Oficial, 2006.

GALINDO, Maria. **No se puede descolonizar sin despartriarcalizar**. La Paz. Editorial Mujeres Creando. 2013.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. São Paulo. Editora Paz e Terra. 1985.

GUARANI, Graciela. **O tempo Circular**. Documentário de longa-metragem. Pernambuco. 2018. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=YUf683r0cco>

HOOKS, bell. **Erguer a voz – pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo. Editora Elefante. 2019.

INVISÍVEL, Comitê. **Motim e destituição agora**. São Paulo. N-1 edições. 2017.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **A cultura como resistência do povo trans**. IN: TRANSLITERÁRIA, Academia. Coletânea Academia TransLiterária. Belo Horizonte. Editora Marginália, 2019.

KAMBIWÁ, Avelin Buniacá. **Texto dito por Avelin Buniacá Kambiwá em vídeo-performance; para o espetáculo Glória do Coletivo Toda Deseo**. IN: SILMAROVI, Idylla. **Zona de Encontro #1 Texturas**. Belo Horizonte. Impressões de Minas. 2019.

KRENAK, Ailton. **Vídeo da ação realizado na Constituinte**. Brasília. 1987. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM\\_Q&t=126s](https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q&t=126s)

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo. Editora Companhia das Letras. 2019.

LACERDA, Mariana e PELBART, Peter Pál. **Uma baleia na montanha**. São Paulo. N-1 edições. 2021.

LEAL, Dodi Tavares. **Fabulações travestis sobre o fim**. Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 10, n. 00, p. e021002, 2021. DOI: 10.20396/conce.v10i00.8664035. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8664035>. Acesso em: 24 fev. 2022.

LE PARC, Julio. **Guerrilha Cultural**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LIMA, F. C. de; ARAÚJO, E. L. de. **Pink Bloc e Black Bloc: Imaginação, estética e teatralidade na resistência política**. IN: *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 3, n. 33, p. 062-073, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018062>. Acesso em: 18 abril. 2021.

LOPES, B. **A performance da memória**. IN: *Sala Preta*, [S. l.], v. 9, p. 135-145, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>.

LUGONES, María. **Colonialidad y género**. IN: *Tabula Rasa*, (09), 73-101. <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1501>. 2008

LUSTOSA, Tertuliana. **Manifesto traveco terrorista**. IN: *Revista Concinnitas. Arte, educação e Sedução*. Programa de pós graduação em Artes da UERJ. Rio de Janeiro. 2016.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo. Editora N-1. 2018.

MEANS, Oglala Lakota Russel. **Para que a América viva, a Europa deve morrer**. IN: *Catálogo Forum Doc*. 2017. Belo Horizonte. Imprensa Universitária UFMG. 2017.

MELO, Thálita Motta. **Pistas para uma Cartografia Performativa da ‘Nova Direita’ (2015-2019)**. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [online]. 2019, v. 9, n. 4 [Acessado 23 Fevereiro 2022], e91005. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266091005>>. Epub 31 Out 2019. ISSN 2237-2660. <https://doi.org/10.1590/2237-266091005>.

MESSEDER, Suely Aldir. **A pesquisadora encarnada: uma trajetória decolonial na construção do saber científico blasfêmico**. IN: *HOLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento feminista hoje – perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro. Bazar do tempo, 2020.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad Decolonial**. In: *Otros Logos—Revista de Estudos Críticos*, ano 1, n. 1, dezembro/2010.

MOMBAÇA, Jota. **Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada**. IN: Revista Concinnitas. ano 17, volume 01, número 28. Rio de Janeiro, 2016.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro. Editora Cobogó. 2021.

MORAIS, Frederico. **O Corpo é o motor da Obra**. IN: Arte | ref: referência e notícia em arte contemporânea. 2013. Disponível em: <https://arteref.com/gente-de-arte/o-corpo-e-o-motor-da-obra/>

MUNDI, Magnus. **O relógio ao contrário da Bolívia**. Publicado em sua coluna em blog homônimo, 2019. Disponível em: <https://www.magnusmundi.com/o-relogio-ao-contrario-da-bolivia/>

MURAT, Lucia. **Que bom te ver viva!** Filme de longa-metragem. Canadá – Rio de Janeiro. 1989.

NYN, João. **Tybyra: uma tragédia ybdýgena brasyleyra**. São Paulo. Selo do Burro. 2020.

NUPARC. **Descoberto no México um teatro Maia de 1200 anos**. NUPARQ (Núcleo de Pesquisa Arqueológica da UFRGS). 2012. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/nuparq/news/descoberto-no-mexico-um-teatro-maia-com-1200-anos> . Acessado em Fevereiro de 2022.

OYÈWÙMÍ, Oyèrónkè. **Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies**. *African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms*. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA. 2004.

PAREDES, Julieta. **Para descolonizar o feminismo**. La Paz. Editora Mujeres Creando Comunidad. 2020.

PERRA, Hija de. **Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma**. Salvador: Revista Periódicus, 2ª edição, novembro 2014 - abril 2015.

PIGNATARI, Décio. **Teoria da guerrilha artística**. Correio da Manhã. São Paulo. 04 de Junho de 1968.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1971.

POVO, Gazeta do. **Esquerda e direita na América do Sul**. Publicado no site da Gazeta do Povo, 2019. (sem assinatura). Disponível em: <https://infograficos.gazetadopovo.com.br/mundo/esquerda-e-direita-na-america-do-sul/>

ROCHA, Napê; ROCHA, Winny e VITORINO, Castiel. **Manual de uso da grande vitória – para&por corpos negros-bichas**. Publicação independente. 2018.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição – notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo. n-1 edições. 2019.

SÁBATO, Ernesto. **La Resistência**. Barcelona. Booket. 2000.

SEGATO, Rita Laura. **Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres**. IN: Revista Sociedade e Estado, n°2. Brasília. 2014.

SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro. Morula. 2019.

SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. **Encantamento – sobre política de vida**. Rio de Janeiro. Morula. 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte. Editora UFMG. 2018.

VIANA, Marina. **Manifesto 19,9**. INN: FELICIANO, Anderson; VIANA, Marina e SOUZA, Vinícius Orgs. **Janela de Dramaturgia: edição Manifesto**. Belo Horizonte. Publicação independente. 2019.

VIEIRA, Helena. **Introdução ao Feminismo decolonial**. Aula oferecida pelo coletivo Pausa para o fim do mundo, no dia 12 de Agosto de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ixb09EHZduw>. Acessado no dia 12 de Agosto de 2020.

VISSER, Moema. **Si me permiten hablar – la vida de Domitila Chungara**. Ciudad de Mexico. Siglo veintuno editores, 1978.

WERÁ, Kaká. **Teatro e resistência: Revitalizando raízes**. Palestra dada no Encontro Mundial de Artes Cênicas, ECUM. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hdTEVXjUFyA>

ZIGA, Itziar. **Devir cachorra**. São Paulo: Crocodilo; São Paulo: N-1 edições. 2021.

## **Anexos**

Entrevista com Denilson Baniwá cedida a mim disponível em:

"C:\Users\Idylla  
Silmarovi\OneDrive\MESTRADO\DISSERTAÇÃO\Entrevistas\Entrevista com  
Denilson Baniwá.mp4"

Entrevista com Mam'etu Sambugykan cedida a mim, disponível em:

"C:\Users\Idylla  
Silmarovi\OneDrive\MESTRADO\DISSERTAÇÃO\Entrevistas\Entrevista com  
Mam'etu Sambugykan.mp4"

Entrevista com Yollanda Mamani (Mujeres Creando) cedida a mim, disponível em:

"C:\Users\Idylla  
Silmarovi\OneDrive\MESTRADO\DISSERTAÇÃO\Entrevistas\Entrevista com  
Yollanda Mamani (Mujeres Creando).mp4"