

BACELLAR, Camila. **Uma sismografia da arte da performance na América Latina**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Doutorado; Charles Feitosa. Bolsista CAPES, PROAP. Performer e cientista social.

RESUMO: Podemos pensar que nossas formas de arquivar e de produzir conhecimento crítico sobre performances criadas por corpos de mulheres assim como pelos demais corpos desviantes do sistema binário heteronormativo possuem decisiva influência no modo por meio do qual estes trabalhos entram para a história. Antes de depositário da verdade, o arquivo implica seleção, corte, decisão e eliminação. No tocante a prática da performance seria interesse buscar maneiras de escrever e arquivar que sejam mais condizentes com características que singularizam a arte da performance. Considerando que em grande medida a arte da performance problematiza e desafia o conceito de representação como compor uma escrita e uma “arquivo-ação” que sejam não só uma sismografia descritiva do contemporâneo, mas um questionamento posicionado sobre nossa sociedade atual? Seguindo as intuições da teórica Giulia Palladini (2017) um arquivo pode ser um arquivo afetivo na medida em que meu modo de encontro com os afetos disparados pelas performances esteja presente. Se distingue de outras tecnologias de arquivagem justamente por ser pensado como algo que afeta aquilo que conserva. Um arquivo que transforma os materiais ao invés de conservá-los é, por consequência, a transmissão de um desejo de continuação. É com tais implicações em mente que propõe-se aqui um uma breve sismografia da performance brasileira e latino-americana cujo interesse não está somente em tensionar o campo referencial da performance artística, localizado sobretudo no hemisfério norte, mas em contaminar-nos de trabalhos feitos em geopolíticas mais similares as pisadas pelos nossos pés. A sismografia é a arte de registrar os abalos e movimentos ondulatórios dos terremotos. Aqui os terremotos são as ações performáticas realizadas por artistas latino-americanas em atividade na atualidade. Sem querer atrelar as ações artísticas convocadas a uma suposta – ou verdadeira – “arte feminista latino-americana”, tratar-se-á aqui de performances que dialogam com questões

feministas alinhadas a perspectivas feministas interseccionais, trans, antirracistas e descoloniais.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, Feminismos, Arquivo, Sismografia, América Latina.

ABSTRACT:

It would be acceptable to think that the ways in which we archive and produce critical knowledge about performance art created by women's bodies as well as by persons whose bodies deviate from the heteronormative binary system have a decisive influence in the mode by which these works will enter the history. Rather than truth keeper, archive implicates selection, cut, decision and elimination. In regarding to performance art practice it would be interesting to seek manners of writing and archiving that are more compatible with the characteristics that single out performance art. Considering that in a large extent performance art problematize and challenge the concept of representation how to compose a writing and an "archive-action" that could be not only a descriptive seismography of the contemporary, but a positioned questioning of our society nowadays? Following the intuitions of critical theorist Giulia Palladini (2017) an archive could be an affective archive insofar as my mode of encounter with the affections fired by the performances is present. It distinguishes from other archiving technologies precisely because is thought to be something that affects that which it conserves. An archive that transforms the materials rather than conserves them is, by consequence, the transmission of a desire of continuation. With that implications in mind a brief seismography of the Brazilian and Latin America performance art is proposed with the concern not only to tension the referential field of performance art, located predominantly in the north hemispheric, but to contaminate ourselves with works done in geopolitical soils more similar to the ones stepped by our feet. The seismography is the art that register the tremors and the wavelike movements of the earthquakes. Here the earthquakes are the performance actions realized by Latin-American artists working at the present time. Without the intent to tied the artistic actions here disposed to an alleged – or truthful – "Latin-American feminist art", here I will address performance art actions that are dialoguing with feminist questions aligned with intersectionality, trans, antiracist and decolonial perspectives.

KEY-WORDS: Performance, Feminisms, Archive, Seismography, Latin America.

Alguns desafios se apresentam como incontornáveis quando trata-se de pensar, seja via escrita ou via projeto curatorial/museístico, a arte da performance feita nestas paragens atualmente chamadas de América Latina. Considerando que em grande medida a arte da performance problematiza e desafia o conceito de representação como compor uma escrita e uma “arquivagem” que sejam um questionamento posicionado sobre nossa sociedade atual? É sabido que nossas formas de arquivar e de produzir conhecimento crítico – neste caso sobre performances criadas por corpos de mulheres assim como pelos demais corpos desviantes do sistema binário heteronormativo – possuem decisiva influência no modo por meio do qual estes trabalhos entram para a história.

De forma que uma breve discussão sobre práticas historiográficas, arquivistas e cartográficas se mostra aqui necessária. Em *Mal de arquivo* (2001), Jacques Derrida afirma que o arquivo tem lugar a partir da falta originária memória. Sua proposta é pensar o arquivo como uma pulsão de morte, ou seja, como pulsão do desejo. Arquivo e documento não dizem necessariamente “a verdade”, eles ajudam a criar uma realidade. Antes de depositário da verdade, o arquivo implica seleção, corte, decisão e eliminação. Assim, se o arquivo não é nunca uma experiência espontânea, se mesmo nossa memória funciona a partir de seleção – e invenção – deveríamos prestar especial atenção a aquilo que arquivamos, a como arquivamos e a como disponibilizamos os arquivos.

A “arquivomania”, ou o recente interesse da arte contemporânea pela questão do arquivo, são apontados pela psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik em ensaio homônimo (2011). A autora abre o texto chamando atenção para o que descreve como uma verdadeira compulsão em torno aos arquivos, compulsão que se apoderou do território globalizado da arte no transcurso das últimas décadas. Essa compulsão envolveria desde investigações acadêmicas de arquivos existentes ou ainda por constituir-se, até exposições baseadas parcial ou integralmente neles, passando por frenéticas disputas entre colecionistas privados e museus pela aquisição destes novos objetos de desejo. Sem dúvidas esse fenômeno não é pura causalidade. Para a autora a

arquivomania que experimentamos na “sociedade transnacional” advém de uma disputa pela definição geopolítica da arte. Tal disputa esta travada principalmente entre os países historicamente dominantes e o restante dos países do mundo que – com a globalização e com o processo de “transição democrática” que muitos experimentaram após longos períodos de ditadura, saindo assim de uma influência tão vertical das culturas dominantes – passaram a reivindicar a pertinência de elaborarem conceitos sobre suas formas de arte, com suas respectivas texturas e singularidades.

Em *Ontologia da Performance* (1993) a teórica Peggy Phelan alerta para o caráter indocumentável da performance e afirma que escrever sobre performance é alterar o evento em si mesmo. Porém, na proposta aqui lançada não há o interesse em manter uma objetividade neutra e nem uma lealdade cega ao evento tal qual este ocorreu. Pois, como aponta a teórica e performer Eleonora Fabião em *History and Precariousness* (2006) não é que haja um único fato que pode ser narrado desde diferentes perspectivas pois em todo evento singular há uma série de multiplicidade de fatos simultâneos ocorrendo. Sua aposta é que a performance nos estimula a repensar modos de historiografar. Segundo Fabião toda a escrita sobre a arte da performance, ou toda escrita inspirada sobre ações propostas por artistas da performance, implica considerarmos modos de narrar.

Nesse sentido, também seria importante considerar as ponderações que a historiadora de arte Amelia Jones lançou às bases fundacionais da ontologia da performance para refletirmos sobre a *arquivagem* da arte da performance e sobre a performatividade do arquivo. Para Jones não há experiência pura num encontro com qualquer tipo de produto cultural, não há experiência direta, sem mediação. Jones levanta estes e outros argumentos no artigo *Presença in Absentia* (2013) para defender a ideia de que o acesso a uma performance via documentação é tão intersubjetivo quanto o acesso que se dá ao vivo. Jones está criticando a ideia de que vivenciar a performance ao vivo garantiria aos espectadores um “acesso privilegiado” a mesma.

A arte da performance foi durante anos legitimada como a única forma de arte capaz de garantir a presença do artista (JONES, 2013). Os argumentos da presença, da autenticidade, da efemeridade e da univocidade proporcionados pela performance foram inteligentemente atacados por pensadoras como Jones nos últimos anos quando vimos o sucesso de re-performances (decorrente do

alto investimento da indústria artística) feitas por artistas mulheres ocupando lugar central em grandes museus e templos da modernidade. Os argumentos de garantia de presença e de uma experiência “real”, pura e autêntica entre espectador e artista eram convocados com o intuito de justificar a não-mercantilização da performance. Também eram esses os traços que buscavam distinguir a performance de outras artes. Como sabemos, o capitalismo cognitivo se apropria de tudo e, na economia da experiência impulsionada por este, a performance não iria ficar de fora.

A autora problematiza a pureza e a autenticidade que geralmente atribuímos aos eventos ao vivo, como se não houvesse sempre mediação pois contesta a ideia de que nossas reflexões sobre o que vivenciamos ao vivo sejam de fato uma passagem direta e pura da experiência, e não elaborações construídas a partir desta. De certa forma a pureza e a autenticidade que atribui-se a eventos ao vivo também se atribuía ao corpo, à identidade e às culturas como tendo uma essência, como existindo naturalmente, sem mediação do social. Diga-se de passagem que essa é a crítica que diversos movimentos feministas articulam aos “essencialismos não-estratégicos”, contribuindo de forma a repensarmos e desconstruirmos as noções hegemônicas relativas a corpo, identidade e cultura. Mesmo quando escrevemos sobre performances, ou eventos que nós mesmos vivenciamos, sempre já estamos fazendo-o por meio de nossos filtros e, como diz Jones (2013), por meio da tela da memória. Não há acesso puro, imediato, garantido.

Seguindo seu raciocínio podemos pensar que os documentos de performance são tão válidos, tão contingentes e tão subjetivos quanto à análise de quem viu a obra ao vivo. No ensaio *The artist is present* (2011), Jones argumenta que as problemáticas noções de presença e da autenticidade da análise de quem viu a ação ao vivo, veiculadas pelos estudos da performance, são heranças do discurso modernista. Certamente quem vê uma performance ao vivo terá memórias corporificadas da obra, mas tais memórias não deixam de ser também mediadas e subjetivas. Ver uma performance ao vivo não garante acesso mais profundo ou verdadeiro a esta do que tentar apreender algo de sua estrutura e se deixar afetar por sua força via documentos e registros. Por mais paradoxal que seja a arte da performance, mesmo sendo efêmera, sempre dependeu de documentos. Toda descrição textual, oral, ou audiovisual acaba

fazendo parte da performance pois são reiteraões que fazem o trabalho circular como discurso. Obviamente as reflexões sobre performances que não vi ao vivo terão uma limitação específica dada pelo tipo de encontro que tive com esta, mas isso não impede que eu teça apontamentos críticos sobre tal ação pois, acompanhando o pensamento de Derrida (2004), na escrita os documentos são algo mais que suplementos, são aquilo que produzem o que supostamente estão a complementar.

Assim, no tocante a prática da performance seria interesse buscar maneiras de escrever e arquivar que sejam mais condizentes com características que singularizam a arte da performance. Dentre as principais características e tensões sobre as quais a performance trabalha estão a busca por uma porosidade na fictícia barreira entre arte e vida e a ênfase mais no processo do que no resultado/produto. Acompanhando a Fabião (2009) poderíamos seguir dizendo que na performance trabalha-se com a materialidade política e específica de cada suporte, seja a materialidade de cada corpo ou dos objetos utilizados, desacelerando ficcionalidade, narratividade, ilusionismo e neutralidade. Também implica em uma divisão menos marcada – que por vezes pretende-se inexistente – entre performer e público. Ainda de acordo com Fabião, entende-se que dada suas tendências dramatúrgicas a performance ativa a consciência crítica atrelada a consciência corporal. Singulariza-se, como bem sugere o performer, teórico e pedagogo Guillermo Gómez-Peña (2005) assim como outros teóricos da performance como Adrian Heathfield (2014) e Ana Bernstein (2001), por proporcionar um exercício para a democracia radical, uma arena de negociação, de responsabilidade ética e de disputa de significado.

Se, como afirma Fabião (2009), performances são práticas que alargam, oxigenam e dinamizam nossas maneiras de agir e pensar como buscar um certo alargamento, oxigenação e dinamização das nossas maneiras de escrever e arquivar? Conseguiríamos, por meio de nossas escritas, turbinar a relação de quem nos lê com seu corpo, com seus outros, com seu tempo, com seu contexto histórico e geopolítico, em suma com o solo em que habita? Como fazer temblar a rigidez da escrita acadêmica neutra e neutralizante, onde o sujeito é desincorporado? Conseguiríamos, por meio de nossas escritas e projetos curatoriais criar fendas que possibilitem a desabituação e a des-mecanização de nossos modos de pensar, agir e viver?

Tendo em conta que toda escrita acadêmica sobre a arte da performance acaba tornando-se uma arquivagem podemos encontrar modos de alargamento, oxigenação e dinamização das nossas maneiras de escrever e arquivar performance por meio do conceito de “arquivo afetivo” da teórica da performance Giulia Palladini (2007). A autora afirma que um arquivo pode ser um arquivo afetivo na medida em que meu modo de encontro com os afetos disparados pelas performances esteja presente.

De acordo com Palladini, autora de *Lexicon for an Affective Archive* (2017), é preciso que o arquivo afetivo consiga abarcar a incompletude e o movimento como elementos estruturantes. Assim como é importante trazer o impulso que tanto cria e mobiliza o arquivo afetivo, entendendo-o como um processo interminável e inesgotável. Se distingue de outras tecnologias de arquivagem justamente por seu caráter de insuficiência, por recusar-se a apresentar um conhecimento unificado sobre um tópico. Para a autora “falar de arquivos afetivos, então, nos torna em parte responsáveis pelas ainda desconhecidas direções de nosso próprio arquivamento, reconhecido como vetor de transformação”¹ (PALLADINI, 2017, p.12). Um arquivo afetivo seria um arquivo vivo, pensado como algo que afeta aquilo que conserva. Um arquivo que transforma os materiais ao invés de conservá-los é, por consequência, a transmissão de um desejo de continuação.

Na busca por uma escrita que me permitisse ser mais condizente com as características que singularizam a arte da performance, que permitisse que meu corpo se colocasse em risco – e a altura – dos riscos assumidos pelas artistas que convoco passei a cultivar o desejo de operar uma sismografia da arte da performance. A sismografia registra os abalos e movimentos ondulatórios dos terremotos. Ou seja, registra os abalos sísmicos que muitas vezes não são sentidos ou percebidos por nós. Nas camadas profundas da terra existem placas tectônicas, e muitas outras coisas, se movendo. Nós não as sentimos ou não nos percebemos afetados diretamente. A não ser quando ocorrem terremotos mais profundos, tsunamis, etc. Com a performance se dá algo parecido. Na

¹Tradução minha. No original: Speaking of affective archives, therefore, makes us partly responsible for the yet unknown directions of our own archiving, acknowledged as a vector of transformation. (PALLADINI, 2017, p.12)

maioria das vezes não percebemos ou não sentimos de imediato como uma performance nos abala, nos afeta ou nos transforma. Outras vezes sentimos ou percebemos muito nitidamente, como quando o abalo sísmico da terra é tão forte que altera radicalmente não só o interior mas também o exterior, transformando e afetando a superfície. Então, quando se diz que a performance ativa os afetos é necessário que se entenda que um afeto não é algo necessariamente bom ou ruim. O afeto é entendido aqui como a energia que é liberada, como quando algo te faz tomar partido, posicionar-se. Mesmo que esse “tomar partido” seja uma atitude interna, reflexiva, ou um posicionar-se diante de si mesmo e de nossos pré-conceitos.

Para a uma sismografia da arte da performance na América Latina interessa que a escrita opere como uma manifestação de forças subterrâneas. E para isso, não posso escrever sobre. Preciso *escrever próximo*. Como afirma a cineasta vietnamita Trinh T. Minh-há, na minha prática artística “eu não tenho a intenção de falar sobre, apenas de falar próximo” (MINH-HÁ, 2015, p. 24). No âmbito da arte da performance defendo que para “falar/escrever próximo” podemos fazer uso de epistemologias como a (trans)feminista interseccional que busca: visibilizar os lugares de fala e os vieses e posicionalidades que a orientam – com o intuito de trazer para o debate as limitações de uma perspectiva corporal e concretamente localizada – e como a epistemologia feminista descolonial que se propõe a: reinterpretar a história pela chave crítica à modernidade/colonialidade, revisar as categorias de classificação social (raça, sexo, natureza/cultura, Europa/América, centro/periferia, civilização/barbárie) e construir uma teoria do conhecimento que leve em conta a inseparabilidade dos fatores de opressão ao mesmo tempo que recupera o legado de mulheres e feministas afrodescendentes e indígenas que sempre tiveram enorme importância nas lutas e na resistência de suas comunidades (MIÑOSO Et al, 2014).²

A intenção, ao evidenciar o lugar de enunciação deste discurso, é buscar romper com uma objetividade científica desincorporada (HARAWAY, 2005), pois

²O Feminismo Descolonial ao qual me refiro vem sendo pensado e praticado por distintas mulheres e feministas da América Latina, em particular por autoras como Yuderkys Espinosa Miñoso e Ochy Curriel, integrantes do grupo GLEFAS e organizadoras de *Tejiendo de otro modo, Feminismos, epistemología y apuestas descoloniales em Abya Yala* (2014).

tal objetividade é herança de um sistema de mundo que forja o sujeito cartesiano abstrato, concede-lhe privilégios e posições de poder que o desimplicam de suas análises. Tal sujeito é aquele que olha sem ser visto.³ A crítica à desincorporação dos sujeitos que detêm o poder de criar significados dominantes vem sendo operada há tempos via dispositivos artísticos como a performance por inúmeras pessoas que, para isso, se valem de seus próprios corpos como mote e suporte da criação.

Com tais implicações em mente ponho-me a realizar uma breve sismografia da performance latino-americana⁴ cujo interesse não está somente em tensionar o campo referencial da performance artística, localizado sobretudo no hemisfério norte, mas em contaminar-nos de trabalhos feitos em geopolíticas mais similares as pisadas pelos nossos pés. Trata-se de convocar trabalhos que dispararam em mim uma carga elétrica e fizeram minhas moléculas se moverem em direções por vezes ainda desconhecidas. Que estimulam um questionar-me a mim mesma e o lugar que ocupo no mundo.

Buscando um modo performático de escrita que também me desabitue e que permita que as forças subterrâneas que estas performances tem a potência de provocar cheguem a afetar quem entra em contato com elas, numa tentativa de tornar esta sismografia não só descritiva do contemporâneo, mas posicionada, tenho optado por fusionar dois tipos de escrita. A mais acadêmica em que abordo os elementos dramaturgicos de cada performance e me aproximo delas também dialogando com teorias que tratam da interseccionalidade entre gênero, raça, classe, etarismo, etc. É uma mais afetiva, cujo manejo ocorreu por *escrever escrevendo* cartas para os/as/es artistas.⁵ É pela forma epistolar que tenho conseguido desarmar-me, ficando um pouco mais

³ Nesse sentido é preciso que eu não deixe de me posicionar enquanto sujeito de fala e que deixe evidente que as reflexões que aqui farei são partes de um saber localizado, que não se pretende universal nem esgotado. Certas categorias sociais naturalizadas oriundas de um sistema colonial/moderno de gênero que operam sobre o meu corpo me identificam como mulher, cisgênero, branca, brasileira, de classe média, etc. Podemos argumentar que qualquer categoria é limitante, e que não necessariamente nos definem. Mas todas as categorias sim nos marcam, localizam a posição de enunciação de nossos discursos e deixam rastros em nossas trajetórias.

⁴ Em tempos de propagação de *fake news* e celebração da ignorância talvez seja oportuno explicitar que o ainda Brasil faz parte da América Latina.

⁵ Em um primeiro momento houve o desejo de escrever e enviar as cartas para as artistas. Com o decorrer do tempo este desejo ficou solapado pela necessidade de dar conta de muitos outros aspectos e assumi que a forma epistolar de escrita havia operado como uma ferramenta metodológica interessante para a feitura da sismografia.

exposta, um pouco mais em carne viva. Assim, busco levar a escrita a uma frequência mais condizente com a corajosa forma de colocar o corpo, escolhida por tais artistas.

Esta sismografia compreende performances criadas durante a segunda década do século XXI, e é composta pelas seguintes ações: *Merci Beaucoup Blanco* (2010), de Michelle Mattiuzzi; *Vestígios* (2010), de Marta Soares; *Bombriil* (2010), de Priscila Rezende; *Carro limpio, consciencia sucia* (2013), de Nadia Granados; *Gordura Trans* (2014), de Miro Spinelli; *Estado Unidos no existe* (2015), de Daniel B. Coleman Chávez; *U te(a)r us* (2017), de Dani d' Emília; *El extraño olor que hay en mí* (2017), de Ania Carrillo; *Manada* (2018), de Regina Galindo; *Rebentações # movimento 3 de quitação* (2019), de Sara Elton Panamby.⁶

Sem querer atrelar suas ações artísticas a uma suposta – ou verdadeira – “arte feminista latino-americana”, trato de performances que se propõe a dialogar com questões feministas alinhadas a perspectivas interseccionais, trans, antirracistas e descoloniais. Qualificar uma obra como sendo arte feminista é lidar com questões complexas e diversas entre si. Existem desafios incontornáveis ao apontar algo como sendo arte feminista uma vez que historicamente essa categorização foi feita por críticos que buscavam “um modo fácil de classificar o material e, em alguns casos, desqualificar a seriedade das intenções da obra” (GOLDBERG, 2006, p 145).

Designar trabalhos artísticos como sendo feministas envolve complexas tramas de autoridade. Quem pode designar algo como sendo arte feminista, performance feminista? Quem produziu o trabalho artístico certamente pode fazê-lo, agora se essa atribuição vem de fora, seja por parte da crítica de arte ou da curadoria nos encontramos muitas vezes com uma situação delicada e, por vezes, excludente. Seriam performances feministas somente as que endereçassem questões relativas a “agenda feminista”? Ou quaisquer ações artísticas feitas mulheres (cis, trans) e pessoas não binárias poderiam ser – em alguma medida – consideradas feministas? Ações artísticas que enderecem

⁶ Devido ao espaço limitado do artigo optei por aprofundar as questões teóricas acerca das problemáticas intrínsecas ao fazimento de uma sismografia da performance na América Latina. Assim, não foi possível adentrar nas especificidades das ações artísticas que compõe esta sismografia. O presente artigo constitui-se como parte do terceiro capítulo da minha tese de doutorado em andamento, na qual está presente a sismografia das ações artísticas escolhidas.

questões de gênero, porém feitas por sujeitos homens, cis ou trans, poderiam ser consideradas feministas? Quem dá a carteirinha da arte feminista? E quem pode recebê-la?

Existe um campo de debate histórico e produtivo sobre tal assunto. Ciente de que desde os anos 1970 a categoria de “arte feminista” tem sido útil para que muitas pesquisadoras abordem questões urgentes em obras de artistas mulheres, além de ter sido útil para criar um singular espaço de enunciação para práticas artísticas que estivessem preocupadas em tratar de relações de poder, diferença e desigualdade entre os gêneros ou de explorar a fundo o caráter político do corpo pondero que atualmente expressão “arte feminista” corre o risco de um reducionismo complexo. Se fossemos levar em conta as permanentes revisões críticas que os feminismos têm se proposto teríamos que elaborar melhor a que feminismo(s) a “arte feminista” em questão se alia. Portanto, sugiro que seja mais valoroso pensarmos que certas práticas artísticas e certos processos criativos operam *desde efeitos e afetos feministas* do que considerar ações, performances ou produtos artísticos como sendo feministas em si.

Há uma diferença entre assumir-se feminista – buscando pensar coletivamente e lutando para dismantelar estruturas de poder sexistas, racistas e elitistas – e condescender que sua obra seja encaixada na categoria “arte feminista”. Talvez seja mais coerente e mais justo tratar das relações de mão dupla que há muito tempo ocorrem entre o campo da performance e de algumas teorias e movimentos feministas.⁷

Ao olhar para performances de “artistas latino-americanas” que dialogam com tais questões não desejo sugerir que exista uma poética comum entre elas. No entanto, busco colocar em relação trabalhos feitos por corpos que são distintamente atravessados por marcas de raça, classe, gênero, sexualidade, etc. mas realizados em paragens muito similares do ponto de vista da colonialidade do poder, do saber, do ser e do gênero. E ao fazer isso o objetivo é contribuir para o pensamento sobre as distintas estratégias de enfrentamento à colonialidade que incide sobre nossos corpos, nossas formas de desejar e de

⁷ Por esta razão que venho optando, desde 2012, por referir-me a estratégias e/ou a práticas artísticas feministas e não a subscrever a categorias mais rígidas como performance feminista, teatro feminista ou arte feminista. Acredito que ao trabalhar com a ideia de que existem práticas artísticas que dialogam com, ou se vinculam aos, feminismos escapamos de muitas armadilhas e das caixinhas da lógica mercadológica.

pensar e interpretar a realidade. A decisão deste corte geopolítico é um gesto geopoético. No entanto, o desafio de sismografar performances da América Latina encontra mais um limite intransponível que é o de refletir sobre a própria noção de América Latina.

Do que se fala quando se fala de América Latina? E de arte latino-americana? São complexas as implicações políticas intrínsecas à noção, ideia, terminologia e conceito de América Latina. Sabe-se que a criação da expressão conceitual *América Latina/ Latino America* é atribuída ao poeta colombiano José María Caicedo no poema *Dos Américas*, de 1856, no qual propunha a formação de uma confederação das republicas latino-americanas para resistir ao expansionismo predatório e as agressões desenfreadas vindas dos Estados Unidos. Como denominador comum aglutinava sob o conceito de *Latino America* a herança latina das línguas, o catolicismo, o republicanismo e o rechaço ao sistema escravagista.

Segundo o cientista político João Feres Jr., autor da obra *La historia del concepto "Latin America" en los Estados Unidos* (2008), o surgimento do termo está ligado também com a ideia de *panlatinidad* que era parte do projeto de expansão de Napoleão III da França, e visava a unidade de todos os povos da "raça" latina. Caicedo, que viveu boa parte da sua vida na França, formulou o termo quando a ideologia do panlatinismo estava ali no auge. De acordo com Feres é digno de nota o fato do adjetivo "latine" estar associado a ideia de raça. A ascensão da ideia de *panlatinismo* ocorre em virtude das disputas territoriais/imperiais entre a França e a Inglaterra. Coincide com a formulação dos até então inexistentes "Estados-nação", apoiados no inédito conceito homogeneizador de cultura nacional. O conceito de cultura, que tem seu apogeu no século XIX, quando se cria a ideia de América Latina, também serviu ao propósito colonial de classificar culturas estrangeiras e inferiores. As elites "latino-americanas", compostas por "*criollos* e mestiços" aderem a ideia de que faziam parte dos povos latinos.

De forma bastante distinta à ideia de "raça latina" propagada pelos ideais imperialistas franceses o conceito de raça e o racismo como alicerces estruturantes da ideia de América Latina irão aparecer em autoras mais comprometidas com as lutas antirracistas, como é o caso da filósofa, antropóloga e ativista Lélia González. Filha de pai afrodescendente e mãe indígena,

integrante do Movimento Negro Unificado e professora universitária, González apontava como o conceito de América Latina servia como véu ideológico do branqueamento, justificando o uso de classificações eurocêntricas na formação histórico-cultural do continente. No artigo *A categoria político-cultural de Amefricanidade* (1988) González conceituou o racismo como sendo uma ciência forjada para inventar uma suposta superioridade eurocristã. Alegava que a América Latina era muito mais ameríndia e amefricana do que qualquer outra coisa. E propunha utilizar a expressão conceitual *amefricanidade* – oriunda do conceito de América Latina – para dar conta de analisar a influência, e reconhecer a importância, das culturas afro e indígenas nestes territórios.

Acompanhando o significativo aporte de González e seguindo também pistas teóricas de(s)coloniais de *nuestra América*⁸ que sistematicamente tem sinalizando as problemáticas intrínsecas a ideia de América Latina, deveríamos prestar uma minuciosa atenção às condições que possibilitaram o surgimento desta ficção nomeada América Latina. E, principalmente, atentar para as consequências que a ideia de América Latina produz nos corpos e subjetividades.

Em *La ideia de América Latina* (2005), Walter Dignolo afirma que a invenção da América é um dos pontos nodais que permitiram criar as condições necessárias para a expansão imperial e para a existência de um estilo de vida europeu que funcionou como modelo de progresso para a humanidade. Tem origem nos conflitos entre as nações imperiais, e aqui deve-se considerar a Revolução Francesa e Revolução Gloriosa, para compreender como a ascensão do Imperialismo na Europa estava apoiada na economia capitalista e no desejo de determinar a forma de emancipação do mundo não-europeu.

De acordo com Dignolo (2005) no século XIX o termo etnia foi substituído pelo termo raça, colocando o foco no sangue e na cor da pele em detrimento de outras características das comunidades. O termo raça, da forma como foi criado e utilizado, implica em si a ideia de racismo. Pois o racismo surge quando os membros de “certa raça” têm o privilégio de classificar as pessoas e a influir nas

⁸ Utilizo aqui a expressão *nuestra América* que é o título do ensaio de 1891 de José Martí, intelectual cubano que na última década do século XIX busca apoiar um projeto de união identitária entre os povos colonizados pelos espanhóis, portugueses, franceses e ingleses que fatiaram, usurparam e violentaram as terras e as sociedades que antes aqui viviam.

palavras e conceitos deste grupo. A lógica de categorização racial operada pelos colonizadores para justificar o saqueio de terras, sequestro, escravização e exploração de povos inteiros é a lógica que funda nosso subcontinente. Esta é a colonialidade do ser, que implica em inferiorizar aqueles que foram primeiramente considerados bárbaros e que logo em seguida foram racializados. A colonialidade do ser envolveu o traçado de uma linha que divide o mundo entre a zona do ser, onde os sujeitos são brancos e racializados como “superiores” e a zona do não-ser, onde os sujeitos são não-brancos, racializados como “inferiores”, desumanizados e animalizados⁹.

É preciso que reconheçamos que a América Latina é mais do que um subcontinente. E é mais do que uma terminologia porque o que importa é o conteúdo do discurso. Segundo Mignolo (2005) os avanços da modernidade fora da Europa dependem de uma matriz colonial de poder que para se concretizar efetivamente deve varrer do mapa as denominações dadas ao continente pelos povos que aqui viveram durante séculos antes que Cristóvão Colombo chegasse em sua caravela. Essa matriz colonial de poder inclui a criação de novos termos para nomear as terras apropriadas e os povos que a habitavam. Trata-se, assim, de um projeto político racista que concretiza a reestruturação imperial/colonial. Porque o conceito de raça – e seus correlatos, a saber o racismo e a colonialidade do ser – são os cimentos que alicerçam as condições de existência das colônias e, posteriormente as suas independências, facilitam que a matriz de poder colonial seja exercida internamente.¹⁰

América Latina não é só o nome de nosso subcontinente é também, e principalmente, uma ideia presente na consciência de – quase – todos que a habitam.¹¹ Podemos optar por outras nomenclaturas, como Améfrica ou Abya

⁹ A conceito de zona do não-ser é oriundo de Frantz Fanon (1952) e vem sendo teorizado por autores de(s)coloniais como Ramón Grosfoguel, entre outras/os/xs.

¹⁰ Urge conhecer, ainda que aqui não seja possível aprofundar estas questões, como a classificação racial passa a justificar a escravidão e a exploração de mão de obra em nossos territórios. Para uma discussão mais profunda do tema ver Mignolo (2005).

¹¹ Durante a realização do X Congresso da ABRACE, na mesa intitulada “A mulher indígena na América Latina” tive a oportunidade de perguntar publicamente para a palestrante convidada, Waira Nina Jacanamijoy Mutumbajoy, dirigente indígena natural do povo Inga (Caquetá - Colômbia) o que ela pensava do termo América Latina. Em sua resposta Waira fez questão de sublinhar que para muitos povos indígenas a ideia mesma de América Latina não faz sentido. Abro esta nota também com o desejo de incentivar que haja uma reflexão crítica da parte de todas as pessoas que compõem a ABRACE: como é possível nomear uma mesa com este título? Acaso pode-se falar, de forma genérica e no singular, da “mulher indígena” na América Latina? Trata-se de um profundo desconhecimento dos debates que vem se dando a partir dos inúmeros

Yala¹², mas o que não se altera tão facilmente é a consciência de sermos latino-americanos. Assim, é preciso saber escutar a artista e pesquisadora Jota Mombaça quando esta performa – afirmando – que “a ferida colonial ainda dói” (MOMBAÇA, 2015).¹³ Se não levarmos em consideração que a invenção das Américas faz parte do sistema-mundo capitalista, patriarcal, ocidental, cristão, moderno e colonialista (GROSFOGUEL, 2016) que outorgou a si a possibilidade de classificar e dividir o mundo entre, por um lado vidas prescindíveis e por outro vidas que sim importam, não entendermos quase nada sobre o muito do que tem sido dito nas performances sismografadas nestas paragens.

É preciso que nos dediquemos a entender como é possível que a afirmação de muitos teóricos da performance de que a arte da performance é uma prática oriunda das vanguardas europeias e das experimentações estadunidenses seja palatável. E reproduzível inclusive por colonizados como nós, que ao fazê-lo não percebemos a que projeto de mundo aderimos quando reproduzimos tal discurso. Ao fazê-lo aderimos ao paradigma eurocêntrico da modernidade que apaga a sua outra face, a colonialidade.¹⁴

O problema não está em saber se existe ou não uma arte da performance latino-americana. Nem em escavar para saber se já existia uma arte da performance latino-americana que seja anterior as experimentações das chamadas vanguardas, europeia e estadunidense. O problema que importa aqui se situa no campo da geopolítica do conhecimento. Como bem colocado por

movimentos indígenas e das produções de conhecimento crítico de diversos teórico/as e intelectuais indígenas. Assim como não se pode falar da “mulher negra” ou da “mulher branca” da América Latina de forma generalizada não podemos homogeneizar as experiências, posicionamentos políticos e singularidades das diferentes mulheres indígenas deste continente, tal como fica expresso no título de uma mesa desta magnitude, num congresso cujo tema era “celebrando a diversidade”.

¹² Abya Yala é uma forma de renomear o continente que vem sendo muito utilizada por mulheres e feministas descoloniais. Essa renomeação tem o objetivo de sinalizar que América Latina é a América moderna, capitalista, patriarcal, branca e liberal, e que está é somente uma parte do pluriverso que é este continente. Abya Yala é o nome dado ao continente pelo povo Kuna (que habita o território correspondente ao Panamá e a Colômbia). Significa “terra em plena maturidade” ou “terra de sangue vital”.

¹³ Performance de Jota Mombaça que vem sendo realizada desde 2015, na qual a artista interfere em representações da geopolítica colonial utilizando seu sangue, que é colhido durante a própria ação.

¹⁴ É importante ter em mente a distinção entre colonialismo e colonialidade. O colonialismo é a parte histórica constitutiva da colonização e da globalização, e que cessa com quando a colônia se torna politicamente independente do país que a colonizou. A colonialidade é a seqüela deste processo histórico e constitui-se como a face nefasta da modernidade. As relações de colonialidade nas esferas econômica e política não desapareceram com a destruição do colonialismo.

Joaquín Barriendos, pesquisador independente e membro da Red Conceptualismos del Sur em *La idea del arte latinoamericano* (2013):

Enquanto poucas vezes utilizamos a expressão “arte europeia” quando falamos do processo de globalização da arte contemporânea, celebramos com entusiasmo a nova condição global da “arte latino-americana”, da “arte asiática”, da “arte africana” e, em geral, da “arte não-ocidental”, sem que nos perguntemos pela maneira em que ditas categorias se desprenderam da geografia imperial da modernidade e se inscreveram em nossos imaginários globais. O museu, o arquivo e a sala de aula circulam de maneira desentendida como se pertencessem ao campo da geologia e não ao campo da geopolítica do conhecimento. (BARRIENDOS, 2013, p.155)¹⁵

Ao apontar brevemente as problemáticas intrínsecas à ideia de América Latina e à ideia de arte/performance latino-americana, a intenção é trazer o debate sobre a geopolítica do conhecimento para o campo das artes cênicas em geral, e da arte da performance em particular. Como já dito anteriormente, não se trata de simplesmente modificar o nome pela qual chamaremos o continente pois isto por si só não altera em nada a matriz de poder colonial na qual estamos inscritos. De acordo com Barriendos (2013), enquanto persistir o mito dos continentes como sistema de classificação geoestética global, teremos que seguir batalhando sem dar-se ao luxo de considerar o lugar de enunciação como problema superado. De forma que a opção por fazer uma sismografia da arte da performance na América Latina está conectada com estes debates, atentando para o fato de que aqui América Latina é convocada como um lugar de enunciação e observação dos sujeitos que desde aqui produzem conhecimento no campo da performance.

Referências Bibliográficas:

BACELLAR, Camila. Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. In: Revista Urdimento, v. 2, n. 27, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8637>

¹⁵ Tradução minha. No original: *Mientras que rara vez utilizamos la expresión «arte europeo» cuando hablamos del proceso de globalización del arte contemporáneo, celebramos con entusiasmo la nueva condición global del «arte latinoamericano», del «arte asiático», del «arte africano» y, en general, del «arte no-occidental», sin preguntarnos la manera en que dichas categorías se desprenderían de la geografía imperial de la modernidad y se inscribieron en nuestros imaginarios globales. En el museo, en el archivo y en el salón de clases circulan de manera desentendida como si pertenecieran al campo de la geología y no al de la geopolítica del conocimiento (BARRIENDOS, 2013, p.155).*

< Acesso em junho 2017 >

BARRIENDOS, Joaquín. *La idea del arte latinoamericano: estudios globales de arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Tese (Doutorado em História da Arte) Universidade de Barcelona, Barcelona, 2013.

BERNSTEIN, Ana. Marina Abramovich: do corpo do artista ao corpo do público. In: AZEVEDO, Carlito, SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tania (Org.) *Vozes Femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 378-402.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2011.

_____. *Gramatologia*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004

ESPINOSA, Yuderkys; GÓMEZ, Diana; OCHOA, Karina. *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayan: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

FABIÃO, Eleonora. *Performing Feminist Archives. A Research-In-Process on Latin America Performance Art*. In: KNAUP, Bettina & STAMMER, Beatrice (Org.) *Re.act feminism #2 – a performing archive*. Londres: Verlag fur moderne Kunst Nunberg & Live Art Development Agency, 2014, p. 29 – 36.

_____. *Teatro e Performance: poéticas e políticas na cena contemporânea. Sala Preta*, São Paulo, v.8, 2008, p.235- 246.

_____. *History and Precariousness: in search of a performative historiography*. In: *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012, p. 123-136.

FERES JR., João. *La historia del concepto “Latin America” em los Estados Unidos de América*. Tradução de Flavio Alfredo Gaitán. Santander: Publican, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

GOMEZ PEÑA, Guillermo. *Ethno-Techno Writings on Performance, Activism and Pedagogy*. Nova Iorque: Routledge, 2005.

GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. In: *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro: n. 92/93 (jan/jun), 1988b, p.62-82

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. In: Revista Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, 2016.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: Cadernos Pagu, Campinas: n. 5, 2005, p. 7-41.

HEATHFILED, Adrian. Alive: (AO) VIVO. *Performatus*, n.9, p.1-21, 2014.

JONES, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

_____. The Artist is present: Artistic Re-enactments and the impossibility of presence. *TDR/The Drama Review*, Nova Iorque, v. 55, n.1, 2011, p. 16- 45.

_____. Presença in Absentia: a experiência da performance como documentação. In: eRevista *Performatus*, Inhumas, ano , n. 6, set. 2013.

MARTÍ, José. Nuestra América. Disponível em: <http://www.josemarti.cu/publicacion/nuestra-america-2/> < acesso em 15 de out 2018 >

MINH-HÁ, Trinh T. Não pare no escuro (declaração da artista). In: O cinema de Trinh T. Min-há. Catálogo lançado pela Caixa Cultural na mostra de cinema de Min-há, 2015, p. 21-28.

MIGNOLO, Walter D. *La idea de America Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

PALLADINI, Giulia. The making of our lexicon. In: *Lexicon for an Affective Archive*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem produção, *Revista de Comunicação e Linguagens*, trad. André Lepecki, nº 24, 1993, p.171-191.

ROLNIK, Suely. Arquivomania. In: Na borda – nove coletivos, uma cidade. Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da cultura, Programa de Ação Cultural 2011, p. 19-43.

