



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE

***CORPO DISSIDENTE E DESAPRENDIZAGEM:
DO TEAT(R)O OFICINA AOS A(R)TIVISMOS QUEER***

por

MARCELO DE TRÓI

Orientador(a): Prof. Dr. Leandro Colling

Salvador

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROF. MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE

***CORPO DISSIDENTE E DESAPRENDIZAGEM:
DO TEAT(R)O OFICINA AOS A(R)TIVISMOS QUEER***

por

MARCELO DE TRÓI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Colling

Salvador

2018

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Troi, Marcelo de
Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos
A(r)tivismos Queer / Marcelo de Troi. -- Salvador, 2018.
162 f.

Orientador: Leandro Colling.
Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-
Graduação em Cultura e Sociedade) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor
Milton Santos, 2018.

1. Estudos queer. 2. Teatro brasileiro. 3. Arte. 4.
Ativismo. 5. Corpo. I. Colling, Leandro. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
IHAC- INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E
CIÊNCIAS PROFESSOR MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA & SOCIEDADE

Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **MARCELO DE TROI**

Intitulada: **“Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos A(r)tivismos Queer”**.

Ao 01 (primeiro) dia do mês de março de dois mil e dezoito, no IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: **“Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos A(r)tivismos Queer”**. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Leandro Colling** – Orientador(a) - e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) Marcelo Sousa Brito** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Djalma Thürler**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a **Prof.(a) Dr.(a) Marcelo Sousa Brito**. Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a **Prof.(a) Dr.(a) Djalma Thürler**, avaliador(a) interna/o. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **Marcelo de Troi** como APROVADO COM DISTINÇÃO. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof.(a) Dr.(a) **Leandro Colling** lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo/a mestrando/a. Salvador, 01 de março de 2018.

Prof. (a) Dr. (a) **Leandro Colling**

Prof. (a) Dr. (a) **Marcelo Sousa Brito**

Prof. (a) Dr. (a) **Djalma Thürler**

Mestrando(a) **Marcelo de Troi**

Dedico esse trabalho

Ao Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona de todos os tempos que serpenteia essa dissertação e, especialmente, ao seu timoneiro Zé Celso, ao dionísios Marcelo Drummond, Camila Mota, Sylvia Prado, Fernando Coimbra, Henrique Mariano, Fioravante Almeida, Paula Garcia e à divina Elisete Jeremias, todos que estavam por lá naquele final dos anos 90; para Cafira Zoé;

Às monstras, estranhas, atrozes, artistas, ativistas, anarquistas, ciclistas, cadeirantes, corpos dissidentes que fazem frente ao Império dos Normais;

Às pessoas trans, travestis, não binárias, que me revelaram os trânsitos de gênero e as liberdades individuais e corporais e desvelaram as violências do mundo cisgênero;

À minha família e à minha Grande Família, ambas presentes, me protegendo;

Às águas que me trazem paz;

Às matas, florestas, seus bichos, seres humanos e não humanos;

À grande máquina, a Terra, corpo pleno, e aos terranos que a defendem acima de tudo.

AGRADECIMENTOS

Às mulheres da comunidade do Alto da Sereia, em especial, Cida, Joyce, Dandara, pelas conversas, consolos, afetos, cuidado com o corpo e aprendizado; ao mestre Luizão, Marquinhos, Úa e Germano, pela moradia; A Matteo, pela gentileza das traduções;

Aos coletivos, performers, drags, artistas e ativistas que cito nessa dissertação, que com seus trabalhos, performances e presenças me levaram a esses escritos, especialmente agradeço a Tutti Maria Luisão, Malayka SN, Ah Teodoro, Frutífera Ilha, Yuri Tripodi, Allan Costa, Shankar, Nina Codorna, Linn da Quebrada e Miro Spinelli;

Aos meus amores Wagner Quintilio, Monica Barbosa (sem você, eu não chegaria aqui), Fabiano Alcântara (meu tutor), Igor Penna, Jussara Fonseca (nos nossos estudos deleuzianos e de vida), Viviane Bastos (parceira de pesquisa e ensino), Arlete Soares, agradeço a todas pelo apoio, insights, conselhos, força, incentivo; ao Bobiôarrentepimba, rede de afetos, Andrea Ventura pelo acompanhamento na seleção do mestrado; ao amigo Vagner Luís Alberto, biógrafo não autorizado, leitor e comentador dos meus textos;

À amiga Goli Guerreiro, pelas discussões semanais e todo o amor;

A Gisele Nussbaumer pelo incentivo para a inscrição no Pós-Cult;

Ao professor Carlos Bonfim, pela iniciação nos estudos decoloniais, ao professor Maurício Matos, por me apresentar os escritos pós-estruturalistas, e ao professor Darin McNabb pelo curso sobre O Anti-Édipo;

A Djalma Thürler e a Marcelo Sousa Brito pelos toques valiosos e por aceitarem avaliar esse trabalho;

Às CUSetes, com seus lampejos de conhecimento, dicas, revolta e aprendizado no dia a dia de nossa troca intelectual e afetiva no grupo de pesquisa, vocês me reviraram, com afeto;

À turma do mestrado e doutorado 2016, à UFBA, ao IHAC, espaço de liberdade e aprendizado;

Aos alunos do Bacharelado Interdisciplinar e ao amigo Pablo Soares que durante o tirocínio discente me ensinaram e contribuíram para o aperfeiçoamento do escopo teórico dessa dissertação;

À Fapesb pelo financiamento dessa investigação;

Agradeço, especialmente, a Leandro Colling, orientador e amigo, pelo rigor, seriedade e respeito com seus orientandos (e não são poucos!). Que a Dona dos Ventos lhe dê entusiasmo, amor e força!

*“Os miseráveis, os rotos
São as flores dos esgotos.*

*(...) São os grandes visionários
Dos abismos tumultuários.*

*(...) Figuras que o Santo Ofício
Condena a feroz suplício.*

*(...) O pobres! o vosso bando
É tremendo, é formidando!*

*Ele já marcha crescendo,
O vosso bando tremendo...*

*Ele marcha por colinas,
Por montes e por campinas.*

*(...) Vai enchendo o estranho mundo
Com o seu soluçar profundo.*

*(...) Parece que em vós há sonho
E o vosso bando é risonho.*

*Que através das rotas vestes
Trazeis delícias celestes.*

*Que as vossas bocas, de um vinho
Prelibam todo o carinho...*

*Que os vossos olhos sombrios
Trazem raros amavios.*

*(...) Que essas cabeças errantes
Trazem louros verdejantes.*

*E a languidez fugitiva
De alguma esperança viva.*

*Que trazeis magos aspeitos
E o vosso bando é de eleitos.*

*Que vestes a pompa ardente
Do velho Sonho dolente.*

*Que por entre os estertores
Sois uns belos sonhadores”, Lítania dos Pobres, Cruz e Sousa*

“O poder é a primeira estrutura de colonização da alma” - Silvia Rivera Cusicanqui

“O que é preciso, acima de tudo, é assumir o verdadeiro desafio do conflito: certa ideia protestante de felicidade – ser trabalhador, parcimonioso, sóbrio, honesto, diligente, casto, modesto, discreto – que se pretende impor à toda Europa. O que é necessário opor aos planos de austeridade é uma outra ideia de vida, que consista, por exemplo, em partilhar em vez de economizar; em conversar em vez de calar; em lutar em vez de sofrer; em celebrar as vitórias em vez de invalidá-las, em se aproximar em vez de manter distância” -

Comitê Invisível

RESUMO

Esta dissertação cria um espaço relacional entre a companhia Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, fundada em 1958 na cidade de São Paulo, e os a(r)tivismos queer, produções artísticas que trazem, em seus enunciados, uma desobediência de gênero e da sexualidade, além de formulações políticas em aproximação com o anarquismo e a luta anticolonial. Essas ideias são desenvolvidas a partir de uma cartografia do Oficina e de uma genealogia da cena queer e sua emergência na última década no Brasil. Elabora-se o conceito de “corpo dissidente” para falar de agenciamentos a partir das produções do teat(r)o e dos a(r)tivismos de modo a provocar um giro nas noções de subjetividade e individuação, distantes do paradigma multicultural e mais próximas ao multinaturalismo e às multiplicidades. O trabalho é amparado pela Filosofia da Diferença e aproxima conceitos dos estudos queer aos dos estudos decoloniais.

Palavras-chaves: Estudos queer. Teatro brasileiro. Arte. Ativismo. Corpo

ABSTRACT

This dissertation outlines a relational space encompassing the Oficina Uzyna Uzona Theater Company—founded in 1958 in the city of São Paulo—and queer artivisms, inasmuch as both their artistic productions take stands for gender and sexual disobedience, upholding political formulations verging on anarchism and the anticolonial struggle. These ideas are developed herein based on a cartography of the Oficina experience and on a genealogy of the queer scene—considering also its surfacing in Brazil along the last decade. The “dissident body” concept is formulated in order to address assemblages referred to the Company’s and activism productions, aiming at turning over the established notions of subjectivity and individuation—by showing the incongruity of the multicultural paradigm against the sounder consistency of multinaturalism and the multiplicities. This work is based on the Philosophy of Difference, and brings together concepts from both queer and decolonial studies.

Keywords: Queer studies. Brazilian theater. Art. Activism. Body.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1. Por quais platôs caminha essa pesquisa: contextos, procedimentos e referenciais teóricos.....	10
1.2. Notas autoetnográficas para uma dissertação não etnográfica ou de como cheguei até o Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona.....	21
2. CARTOGRAFANDO O TEAT(R)O OFICINA UZYRNA UZONA.....	31
2.1. Ventos e tempestades: eterno recomeço.....	31
2.2. Afronta.....	41
2.3. Artaud e devir xamã.....	47
2.4. Radicalizar na estética e na luta pelo território.....	53
3. A(R)TIVISMOS QUEER.....	69
3.1. Entre campos e conceitos.....	72
3.2. Emergência, representatividade e dois polos de análise.....	76
3.3. Desnaturalização e desconstrução.....	93
3.4. LGBT x Queer.....	101
4. CORPO DISSIDENTE E DESAPRENDIZAGEM.....	109
4.1. Corpo dissidente.....	112
4.2. Levante e desobediência.....	120
4.3. Desaprendizagem e luta anticolonial.....	124
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: MANADA DE TOURO SELVAGEM.....	133
REFERÊNCIAS.....	146

1. Introdução

“A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade”, **Caio Prado**, em *Não recomendado* (2016)

“A infração é a única coisa que conta”, **Bataille**, 1958 (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.22)

1.1. Por quais platôs caminha essa pesquisa: contextos, procedimentos e referenciais teóricos

Isso não é ciência, diriam alguns, é punheta. *Pow! Pow! Pow! Não venha não que é barril!*¹ Então é cuceta, produzir com o cu, com o cuir. É phoder, poder com “ph”. A partir de um processo de subjetivação,² construir um saber atestado pela academia. A gente aprende com as mais perigosas, aprendemos com a maneira de vida que elas inventam para sobreviver ao mundo cisheteronormativobrancocapitalista. O aumento dos marcadores hegemônicos são igualmente proporcionais à expansão da multiplicidade da sigla LGBTTQIA.³ Que outras formas de políticas estão sendo geradas frente ao pensamento hegemônico, a partir da experiência de vidas precárias, subalternizadas, de artistas, de grupos e coletivos?

Mundo em chamas. *The subaltern speaks, but not to you, bitches!*⁴ O texto inglês transformado em meme, essa espécie aforismo contemporâneo, demonstra os tensionamentos de nossos tempos. Nesse período de estudos, vi a universidade como usina de produção, construção de espaços outros de conhecimento, no qual fica evidente que o problema não é de fala, mas de escuta. Beeshas circulam pelos corredores da UFBA afirmando: aceita.⁵ Mostras em museus clamam por liberdade embaralhando os limites da arte e os limites do corpo. No Sesc Pompeia, em São Paulo,

¹ A filósofa paulista Djamilia Ribeiro, em sua palestra na UFBA, enfrentou perguntas incisivas das mulheres trans pretas em relação aos seus escritos em diálogo com Simone de Beauvoir, reiterando uma visão essencializada de mulher: “se a mulher é o outro, a mulher trans seria o outro do outro?”, pergunta uma mulher trans. A questão sudeste x nordeste também ficou evidente nas perguntas, demonstrando um certo descompasso entre a fala da filósofa e os questionamentos dos presentes, a partir de questões regionais e corporais. Na plateia ouvia-se as interjeições e intervenções que cito nessa abertura de capítulo como podem ser ouvidas no tempo 1'20"00. Vídeo da transmissão ao vivo do debate na UFBA, em 24 de outubro de 2017, está disponível em <www.facebook.com/revistaafirmativa/videos/1460500834033446> Acesso em: 22 nov. 2017.

² O escopo teórico desta pesquisa não trabalha com a ideia de sujeito histórico, mas com o conceito de subjetivação e individuação. Toda a produção de sentido ocorre através de processos complexos a partir de agenciamentos, a saber, o campo de experiência no qual se dão essas formações. Todo agenciamento é territorial. “Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade de agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.31). Acrescento, ainda, essa observação em *Mil Platôs* 3: “(...) é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto. O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Não é questão de ideologia, mas de economia e de organização do poder” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.47).

³ Sigla que tenta unir as diversas expressões do gênero e da sexualidade: lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transgêneros, queer, intersex, assexuais.

⁴ A partir do texto de Spivaki (2010), o meme responde à pergunta “Pode o subalterno falar?” e diz: “O subalterno pode falar, mas não pra vocês, cadelas!” (tradução minha).

⁵ Nome do projeto que vai diagnosticar os problemas da UFBA em relação às questões de gênero e sexualidade para criar políticas de acolhimento e permanência. O projeto está disponível em <www.aceita.ufba.br>. Acesso em: 22 nov. 2017.

os herdeiros do CCC – Caça de Comando aos Comunistas, que agora se fundiram com os cavaleiros da TFP – Tradição Família e Propriedade, queimam⁶ um boneco com a cara de Judith Butler. O Brasil tem se tornado um país estranho como era o Irã no final dos anos 70, nos pré acontecimentos que levaram a teocracia islâmica ao poder.

Apesar de tudo e, sobretudo por isso, há um levante evidente, corpos estão à mostra em campos de batalha. Não há como não pensar no cogito spinoziano: o que pode um corpo? Cu é lindo! O movimento negro deu régua e compasso para o movimento das viadas. Na porta da Fapesb – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, agência que financia esta pesquisa, uma segurança não permite a minha entrada por estar de camiseta regata e me diz: “aqui não é a UFBA, onde os estudantes assistem aulas pelados. Aqui é Governo”. O comentário da segurança ainda é reflexo do impacto da realização do II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, em 2015, que trouxe para a UFBA performances que desafiavam as normas estabelecidas. Normas que não surgem do nada, mas da biopolítica, de processos socioculturais, com recortes de gênero, classe, sexualidade e tantos outros marcadores ainda a apontar.

Este trabalho de dissertação surge nesse contexto de luta e resistência e tem estreita relação com os estudos *queer* que, para além de gênero e sexualidade, estão em sintonia com a luta decolonial e anticolonial,⁷ a desnaturalização, a desaprendizagem. Processos subjetivos são essencialmente processos de desaprendizagem e aprendizagem. Tratarei aqui das junções entre arte e política, a macro e a micro, campos interseccionais, dissensos, dissidências, dobras e linhas de fuga: campo social e subjetivo em plena conexão.

Pensar os limites do corpo e das linguagens a partir do campo multidisciplinar é desafiador, é compor um pensamento que possa transitar entre diversas áreas, sem perder de vista as relações entre Cultura e Sociedade. Não se pode fazer um trabalho nesse campo sem desafiar metodologias, epistemologias, modos de fazer a pluriversidade. Como falar sobre isso sem a herança das ciências

⁶ Gesto inquisitório sintomático que Butler analisará em artigo na Folha de S. Paulo: “Talvez aqueles que queimaram uma efígie minha como bruxa e defensora dos trans não sabiam que aquelas que eram chamadas de bruxas e queimadas vivas eram mulheres cujas crenças não se enquadravam nos dogmas aceitos pela Igreja Católica. Ao longo da história atribuíram-se às bruxas poderes que elas jamais poderiam, de fato, ter; elas viraram bodes expiatórios cuja morte deveria, supostamente, purificar a comunidade da corrupção moral e sexual. (...) O fantasma dessas mulheres como o demônio ou seus representantes encontra, hoje, eco na “diabólica” ideologia de gênero. E, no entanto, a tortura e o assassinato dessas mulheres por séculos como bruxas representaram um esforço para reprimir vozes dissidentes, aquelas que questionavam certos dogmas da religião” (BUTLER, 2017b, sp).

⁷ Não aprofundarei a discussão a respeito dos termos pós-colonial, decolonial, decolonial e anticolonial, que parece, em termos, superada no sentido dos efeitos táticos e práticos de cada uma das vertentes. Há material sobre essa discussão em Ballestrin (2013) e em Mignolo (2015). Silvia Cusicanqui prefere o uso de anticolonial por considerar o termo decolonial uma forma já apropriada pelo Norte Global, já que o próprio Mignolo tem relação com o termo que surge em discussões de um grupo da *Duke University*, nos Estados Unidos. No decorrer da dissertação usarei os vários termos em referência aos autores que os utilizam, mas darei preferência ao decolonial e ao anticolonial, no sentido de aproveitar as potências dos termos: o primeiro por buscar alternativas criativas para uma reinvenção de mundo, e o segundo por reforçar a luta contra o colonial. Descolonizemos!

“duras”, as quais serviram de paradigma para as ciências humanas? A objetividade é uma armadilha epistemológica. Ao mesmo tempo devo cumprir os ritos partilhados na academia, comprovadamente modificáveis, espaço no qual um acontecimento pode ser uma forma de experiência e aprendizado. Ademais, como lembra Sílvia Rivera Cusicanqui,⁸ que sempre teve uma relação tensa com a academia, não podemos nos entregar de bandeja, mas marcar esse campo e disputar espaços. E pelo menos nós, do CUS – grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade, temos feito isso, disputando espaços. E se não podemos falar por, falamos com, colamos com, lacramos com e estamos na arena para o debate, e sobretudo para compor alianças, sem ignorar os tensionamentos, sem perder tempo com a beligerância infundada.

O objetivo desta dissertação é, de um lado, cartografar a produção do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona e, por outro, investigar o papel precursor da companhia no fomento desse corpo dissidente que está em evidência nos atuais movimentos que fazem convergir arte e ativismo para a visibilização de outras existências, principalmente no que elas dizem respeito aos gêneros e às sexualidades. Nos últimos 17 anos de produção acadêmica, o Oficina tem sido analisado no campo das artes, da antropologia, da comunicação, da história, da filosofia, das letras (TROI, 2017b). Minha dissertação começa onde termina a pesquisa de Ericson Pires (2005):⁹

Na cultura brasileira contemporânea o jogo das possibilidades corporais acelerou-se nos finais dos anos 60, início dos 70, por uma série de acontecimentos de ordem social, sexual e comportamental. A partir dos experimentos teatrais de Zé Celso e de sua Oficina/Uzyna de corpos, as marcas de uma necessária e constante tentativa de se discutir os limites do corpo e de suas linguagens foi colocada em pauta e atuada. (PIRES, 2005, p.156)

Ao tratar das relações entre arte, política, ativismo e o neologismo ativismo, grafarei “a(r)tivismo”. Explico: quando o Oficina cria o conceito de “te-ato” para ressaltar o caráter imanente e não representacional dessa “nova” maneira de atuar, o grupo estabelece uma quebra entre significante e significado. Para Silva (1981), o Oficina descobre, no final dos anos 60 e início dos 70, que as experiências que grupo estava fazendo “não se inseriam mais no conceito de linguagem teatral”, com a abolição da máscara, do personagem e a partir de estrutura de *happening*, o que chamariam de “Te-ato”:

⁸ A palestra “Palábras mágicas: Reflexiones sobre la crisis civilizatoria actual” foi proferida pela socióloga boliviana em Göteborg (Suécia), no evento NOLAN – Nordic Latin America Research Network, de 15 a 17 de junho de 2017. Em 0’14’38”, Silvia defende a luta dentro do espaço acadêmico, dos recursos públicos, “com inteligência e preocupação”: “Temos que lutar com a besta dentro de suas entranhas”. A fala está disponível em <<https://vimeo.com/222658423>> Acesso em: 22 nov. 2017.

⁹ Ericson Pires (1971-2012), poeta e um dos fundadores dos coletivos CEP 20.000 e HAPAX. Militante das artes, da política, da cidade, Ericson é citado aqui a partir da dissertação defendida no departamento de Letras da PUC-RJ. Ele foi pesquisador do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da UFRJ – Universidad Federal do Rio de Janeiro, e professor adjunto do Instituto de Artes da UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Lembro de um encontro com ele na temporada de *Boca de Ouro*, no SESC Copacabana, em 2000, e também em São Paulo. Fico comovido e agradecido pela produção que ele deixou.

O “Te-ato” seria a própria reinvenção da comunicação direta e funcionaria como defesa contra a forma piramidal com que os meios de comunicação impuseram suas mensagens aos cérebros desprevenidos. Uma sociedade que não recriasse seus hábitos de teatro tornar-se-ia uma sociedade repressiva, fechada. Seria preciso, então, um novo homem, um novo ator para o “novo teatro”. (...) A divisão palco e plateia estaria então superada – a existência da plateia estaria com os dias contados – a nova forma de comunicação seria um corretivo ao público passivo e consumidor. Seu corpo e sua atividade coletiva, inevitavelmente, transformariam as relações sociais; inevitavelmente, o teatro tornar-se-ia o “esporte das multidões” e o futebol viria a ser cultura. (SILVA, 1981, pp.203-204)

A técnica criada, o te-ato, logo apareceria no nome da companhia com a suspeição do “r” entre parênteses, forçando múltiplas leituras: teat(r)o. Grafar “a(r)tivismo” é estabelecer as conexões entre os campos, entre os agenciamentos que tanto o Oficina, com o teat(r)o, quanto os a(r)tivismos queer, provocam nas subjetividades. Conceito aberto porque não há conceito simples: “Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.24).

Nesta introdução, aprofundarei um pouco mais o referencial teórico da pesquisa, para que qualquer pessoa leitora tenha em mente de quais perspectivas trato aqui. Vou pontuar porque uso o termo dissidência e porque opto por algumas teorias. Um dos pilares desses escritos é a teoria queer ou, como preferimos, os estudos queer. Esses estudos têm início nos anos 80 e estabelecem uma tensão no campo das ciências humanas:

O diálogo entre a Teoria Queer e a Sociologia foi marcado pelo estranhamento, mas também pela afinidade na compreensão da sexualidade como construção social e histórica. O estranhamento queer com relação à teoria social derivava do fato de que, ao menos até a década de 1990, as ciências sociais tratavam da ordem social como sinônimo de heterossexualidade. O pressuposto heterossexista do pensamento sociológico era patente até nas investigações sobre sexualidade não-hegemônicas. A despeito de suas boas intenções, os estudos sobre minorias terminavam por manter e naturalizar a norma heterossexual. (MISKOLCI, 2009, p.151)

Os teóricos do novo campo rejeitaram a ideia de minoria, admitindo que o sujeito é uma construção cultural e do discurso, mas lembrando que “cultura” e “discurso”, como afirma Butler (2003), “enrendam o sujeito, mas não o constituem”:

Por meio dessa trajetória horizontal de adjetivos, essas posições se esforçam por abranger um sujeito situado, mas invariavelmente não logram ser completas. Contudo, esse fracasso é instrutivo: que impulso político devemos derivar desse exasperado “etc.”, que tão frequentemente ocorre ao final dessas enumerações? Trata-se de um sinal de esgotamento, bem como do próprio processo ilimitável de significação. (BUTLER, 2003, p.206)

Com o sujeito múltiplo, que escapa, a confusão no campo histórico e na sociologia estava

armada, colocando em xeque os parâmetros da naturalidade e criando tensão com os saberes disciplinados. Mesmo com décadas desde seu aparecimento, os estudos queer, pautados por um escopo teórico e prático, ainda têm causado fortes reações. Antônio Risério (2017), reconhecido intelectual baiano, dirigiu críticas ao que chama de “teoria queer”. O texto me chegou por e-mail com o assunto “Contra-Apartheid”, com o artigo intitulado *É baboseira querer isolar comunidades*, publicado em semanário de grande circulação nacional. Era uma resposta às “conversas fascistóides sobre apropriação cultural”, escreve o escritor na mensagem. O texto imputa a culpa da radicalidade das discussões a respeito de identidade e apropriação cultural à teoria queer, aos estudos pós-coloniais e a outros estudos surgidos no pós-estruturalismo. Para Risério, essas disciplinas provocariam um “apartheid” nas relações sociais e pessoais do Brasil:

Parte da atual cultura universitária, entrincheirada nas “humanidades” e produzindo efeitos na esfera do “ativismo”, resolveu fazer uma dupla abolição. De uma parte, aboliu as classes sociais: agora, só existem sexo e etnia. De outra, no rastro de uma velha fantasia racista, aboliu os mestiços. E estes “abolicionistas” são autoritários, “fascistas de esquerda”: quem discorda da tese, merece o fogo do inferno.

Isso aconteceu nos EUA, claro. Mas, graças ao capachismo mental de nosso sistema universitário, vai se reproduzindo no Brasil. Como se fosse possível substituir nossa experiência histórica e social pela experiência histórica e social dos norte-americanos. É o “ménage à trois” do escapismo, da ignorância e da alienação colonizada.

A jovem filósofa Bruna Frascolla, tradutora de David Hume, foi direto ao assunto: “Tenho colegas que já andavam problematizando turbante porque nos EUA se problematiza turbante. A fórmula é a seguinte: sempre que vocês virem um jovem que se pretenda progressista afirmando alguma coisa digna do kkk ou das mulheres de Aristófanos, isso vem de modismos acadêmicos dos EUA. São os estudos de questões sociais feitos em departamentos de literatura (sim!), sem qualquer compromisso com análise concreta e rigorosa de dados. Os ‘gender studies’, os ‘postcolonial studies’ e a **caçula** ‘queer theory’. Tudo consiste em pegar o antagonismo de classes do marxismo, a dinâmica opressor/oprimido, e transferir para etnia e sexo”. (RISÉRIO, 2017, sp – *negrito meu*)

A “caçula”, pelo menos no nosso Instituto, não se encontra alocada em nenhum departamento de literatura, embora seja verdade que os estudos queer tenham trafegado bastante nesse campo, até porque é reconhecida a importância da literatura e da teoria literária para investigações a respeito de fenômenos sociais, similar ao que Deleuze e Guattari fizeram com Marcel Proust para pensar o campo social. O que me parece inaceitável é declarar a “caçula” culpada pela enorme divisão e polarização que permeiam as discussões sobre sexo e etnia hoje no Brasil. Pois bem, tal divisão e radicalidade nas discussões só poderiam ser atribuídas ao próprio recrudescimento do sistema-mundo (QUIJANO, 2005; VERGUEIRO, 2015 apud TROI; COLLING, 2017, p.111), ao qual estamos sujeitos. Risério mistura alhos com bugalhos na defesa e

tentativa de imaginar um país miscigenado, multicultural, diverso, pacificado, atormentado pela onda racista “importada” dos Estados Unidos. Esse Brasil riseriano, projeto nítido no discurso que ele escreveu na posse de Gil,¹⁰ não é o mesmo que historicamente tem operado na subalternização da diferença, deixando à margem da nacionalidade, fora da proteção do Grande Pai, indígenas, favelados e toda uma multidão. Risério não sabe que os estudos queer, ao invés de pautados por uma lógica identitária essencialista, são marcados por críticas a essas perspectivas. Para além disso, a “caçula” se desenvolveu de maneiras diferentes por onde passou, inclusive no Brasil, de modo que não se pode afirmar que os estudos queer operam na lógica da importação de epistemologias dos centros hegemônicos:

ao contrário do que algumas pessoas acreditam, os coletivos queer não estão apenas reproduzindo de uma forma colonialista alguns textos famosos de teóricas queer escritos em outros países. Pelo contrário: acadêmicos e/ou ativistas estão a cada dia dando cores locais ao queer, o que inclui recontar a genealogia do queer em seus países, positivar e ressignificar os insultos usados em suas línguas e gírias e mostrar que é possível, sim, fazer política através de outros referenciais (...). (COLLING, 2015, p.248)

Na evidência de uma era pós-identitária, vale abrir um adendo nesta introdução, para deixar evidente, de antemão (e mais uma vez), que o objetivo desses estudos, nem deste trabalho, não é o de fazer uma caça aos movimentos identitários. Foi justamente por perceber a potência política da identidade que não se abriu mão das intersecções dos gêneros e das sexualidades com as raças/etnias, com as classes, com os territórios. Spivak (2010) alerta sobre o fato de que fazemos crítica à sua ideia de essencialismo sem nunca lembrar de seu composto conceitual “estratégico”. Silvia Rivera Cusicanqui diz que prefere pensar em um “essencialismo tático”. Ou seja, uso tais argumentos para concordar que a representatividade, o lugar de fala,¹¹ a questão identitária são importantes, podem e devem ser maneiras de enfrentamento político, tanto para interpelar o Estado e seu caráter fascista, como nos enfrentamentos normativos e micropolíticos do cotidiano. O mesmo vale para conceitos criados pelos transfeminismos, como o conceito de cisgeneridade, uma postura política e tática, antes de identitária, como explica Vergueiro: “O conceito de cisgeneridade, em si, é parte deste exercício, no sentido de problematizar as hierarquias de autenticidade e inteligibilidade entre corpos e identidades de gênero, através de uma proposição conceitual” (VERGUEIRO, 2015, p.48). Para encerrar a discussão sobre a afirmação identitária, vale a reflexão de Colling:

¹⁰ Sobre o discurso de posse do ministro da Cultura, Gilberto Gil, Aninha Franco diz: “Se Gilberto Gil tivesse, ao menos, concordado com o discurso que Antonio Risério escreveu para a posse de 2 de janeiro de 2003, as pinturas dos quadros Jangada do Nordeste e Seringueiros, assinados por Portinari, cedidos pelo Banco Central ao Palácio da Alvorada, não estariam com rachaduras (...)” (FRANCO, 2017, sp).

¹¹ O conceito de lugar de fala surge dos feminismos negros e fala do direito à voz e escuta de vozes marginalizadas e muito pouco escutadas ao longo da história, do mesmo modo faz com que cada pessoa possa identificar qual o seu local de fala numa estrutura social logocentrada com marcadores hegemônicos em relação a gênero, raça e classe social. Para saber mais ver o livro de Djamila Ribeiro (2017).

A afirmação das identidades, é claro, não foi uma estratégia criada sem justificativa. Os movimentos perceberam, acertadamente, que um primeiro passo da luta era, e continua sendo, em alguns contextos, melhorar a autoestima das pessoas e elaborar um discurso sobre quem cada movimento está representando. (COLLING, 2015, p. 27)

Mesmo admitindo o valor das identidades, utilizamos a noção de dissidência em oposição à ideia de diversidade, pois estamos falando daquilo que ocupa o lugar fora da norma como, por exemplo, foram os luteranos na Reforma, dissidentes às decisões pautadas por Roma, o que causou uma cisão no conhecimento e na interpretação das escrituras até então vigentes. As dissidências não se constituem exatamente como identidades ou, melhor, se constituem como identidades transitórias, múltiplas, híbridas, a partir de relações de poder, como nos ensina Foucault em boa parte de sua obra. A respeito dos arranjos da diversidade na “questão multicultural”, Hall sugere formas “novas” de combinar a diferença e a identidade, “trazendo para o mesmo terreno aquelas incomensurabilidades formais dos vocabulários políticos – a liberdade e a igualdade junto com a diferença, 'o bem' e 'o correto'” (HALL, 2003, p.86 – *aspas do autor*). Combinação que sugere algo a ser “negociado na prática”. Multiculturalismo então “refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais” (*idem*, p.52). Então o escopo multiculturalista,¹² que supõe o reconhecimento público da diversidade e da negociação, não considera as estruturas postas, não resolve os problemas no mundo dominado pelo neoliberalismo. Se Hall defende a existência do mundo pós-colonial, para nós, aqui abaixo da linha do Equador, o pós-colonial é uma invenção. Não existe o mundo pós-colonial. Os efeitos do colonialismo estão em prática e operantes, mais vivos que nunca, ao que chamamos de colonialidade. Portanto, fica evidente, a partir da emergência dos a(r)tivismos queer, que não há chance para a paz, tampouco para a diversidade festiva. Há sim o apocalipse,¹³ a violência, a falência do Estado, uma impossibilidade de vidas consideradas abjetas, corpos que não importam. O que Hall chama então de “proliferação subalterna da diferença” (HALL, 2003, p.60) podemos caracterizar como a emergência das dissidências. O universalismo multicultural não cabe mais aqui:

Em geral, o chamado “multiculturalismo” apoia-se em um vago e benevolente apelo à tolerância e ao respeito para com a diversidade e a diferença. É particularmente problemática, nessas perspectivas, a ideia de diversidade. Parece

¹² Ao criticar os manejos teóricos e meramente ornamentais da “diversidade cultural”, Cusicanqui (2010), citando Ildis (1993), vai falar na retórica do “pluri-multi”, rapidamente aprendida pelas elites bolivianas para continuar colonizando com modelos clientelistas, cooptando inclusive as etnias subalternas (CUSICANQUI, 2010, p.19).

¹³ Ao falar sobre a distribuição da violência, o ensaísta e performer, “bicha não binária”, como se define, Jota Mombaça, elucida a perspectiva apocalíptica: “O apocalipse deste mundo parece ser, a esta altura, a única demanda política razoável. Contudo é preciso separá-la da ansiedade quanto à possibilidade de prever o que há de sucedê-lo. É certo que, se há um mundo por vir, ele está em disputa agora, no entanto é preciso resistir ao desejo controlador de projetar, desde a ruína deste, aquilo que pode vir a ser o mundo que vem” (MOMBAÇA, 2016, pp. 15-16).

difícil que uma perspectiva que se limita a proclamar a existência da diversidade possa servir de base para uma pedagogia que coloque no seu centro a crítica política da identidade e da diferença. Na perspectiva da diversidade, a diferença e a identidade tendem a ser naturalizadas, cristalizadas, essencializadas. (SILVA, 2000, p.50)

Tomaz Tadeu da Silva também enfatiza que a diversidade cultural nunca é um ponto de origem:

A diversidade é estática, é um estado, é estéril. A multiplicidade é ativa, é um fluxo, é produtiva. (...) A diversidade reafirma o idêntico. A multiplicidade estimula a diferença que se recusa a se fundir com o idêntico. (*idem*, p. 69)

Quem se recusa a se fundir com o idêntico é dissidente. Posta a distinção entre diversidade e dissidência, o corpo dissidente é a partícula operante e visível das dissidências, como veremos nos capítulos que se seguem.

A essa altura, a partir do resumo e da introdução, deve estar evidente que esse trabalho traz como principal base teórica a Filosofia da Diferença, corrente afinada com o que se chama de pós-estruturalismo, mas que se trata do pensamento engendrado nos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, principalmente a partir das obras *Capitalismo e Esquizofrenia 1 e 2 (O Anti-Édipo, Mil Platôs)* e *O que é filosofia*. “A filosofia da diferença é uma filosofia da relação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.119). Podemos falar em geofilosofia, pois já não há um fio estendido entre sujeito e objeto, porque “pensar se faz antes na relação entre o território e a terra” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.103). Conceitos abertos e móveis, caosmáticos, essenciais para o melhor entendimento da dissertação. Me parece importante marcá-los para que o leitor tenha a dimensão do caráter rizomático dessa dissertação e não tente aplicar conceitos similares e “fechados” da geografia, da política e mesmo das artes, os quais não caberão aqui sem a devida relativização.

O conceito de máquina desejanter¹⁴, de Deleuze e Guattari (2010), e todas as reflexões propostas a partir de um “limiar de dispersão”, têm sido potente e uma grande chave de descoberta na minha investigação. Esse limiar de dispersão, para os filósofos, é o ponto no qual a máquina desejanter “não deixa que nela subsista a identidade imaginária (...) estado de dispersão que uma peça não para de remeter a uma peça de uma máquina totalmente distinta, como o trevo vermelho e o zangão, a vespa e a orquídea, a buzina da bicicleta e o cu de rato morto” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 427). O “cu de rato morto” faz referência ao poeta, dramaturgo e teatrólogo

¹⁴ Na máquina desejanter, tudo funciona ao mesmo tempo. É a vida não edipiana do inconsciente. O conceito tem a ver com a suspeita dos autores: o ser humano e as coisas possuem um *phylum* maquinico, ou seja, uma capacidade de conexão e desconexão permanentes: “Uma máquina desejanter define-se, em primeiro lugar, por um acoplamento ou um sistema “corte-fluxo” cujos termos, determinados no acoplamento, são “objetos parciais” (...) ela já se compõe de máquinas, ao infinito” (ZOURABICHVILI, 2009, p.35).

Antonin Artaud (1896-1948),¹⁵ grande inspiração para a obra de Deleuze e Guattari, produtor de dissidências, influenciador das últimas montagens do Oficina. Um dos mais potentes conceitos sugeridos a partir de *O Anti-Édipo* é o de **Corpo Sem Órgãos**, criado pelo dramaturgo a partir de *Para dar um fim no juízo de deus*, peça radiofônica censurada em 1947, quando na parte final do texto ele declara guerra aos órgãos:

O homem é enfermo porque é mal construído.
Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente
deus
e justamente com deus
os seus órgãos
Se quiserem, podem meter-me numa camisa de forças
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar. (ARTAUD, 1974, final)

Para dar um fim no juízo de deus “é uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.12). Para se compreender o conceito de Corpo Sem Órgão – CsO, em Deleuze e Guattari, pensemos que, para Artaud, os órgãos fazem parte do organismo que sofre diversos investimentos a partir do campo social. Ao atacarem o Complexo de Édipo freudiano, os filósofos vão demonstrar como ele representa um investimento e controle total dos órgãos a partir do paradigma triangular do pai e da mãe. Nesse sentido, Édipo é a obediência, ou seja, CsO e Édipo estão em fluxos opostos: “4, 3, 2, 1, 0, Édipo e uma corrida para morte” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.476) ou ainda “Édipo é um vetor: 4, 3, 2, 1, 0...Quatro é o famoso quarto termo simbólico; três é a triangulação; dois são as imagens duais; um é o narcisismo; zero a pulsão da morte” (*idem*, p.516). Ao contrário, o CsO é o corpo sem imagem, grau zero de intensidade e investimento, de onde se parte para um devir outro em 1, 2, 3, 4, “é a substância imanente, no sentido mais espinosista da palavra” (*ibidem*, p.432). Conceito central para entender os processos de desaprendizagem e da construção desse grande núcleo agenciador que é o Teat(r)o Oficina:

É nele que se assenta o que chamam de produção desejante, ou seja, é a superfície para o registro de toda produção de desejo: “Sobre o corpo sem órgãos as máquinas

¹⁵ “A sublimação está profundamente ligada à analidade, mas não no sentido em que esta, por lhe faltar outro uso, forneceria uma matéria para sublimar (...) Não é o anal que se opõe à sublimação, a sublimação é que é inteiramente anal (...) A analidade é tanto maior quanto mais desinvestido estiver o ânus (...) Artaud bem diz: este “cu de rato morto suspenso no teto do céu”, donde sai o triângulo papai-mamãe-eu (...) Todo Édipo é anal (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.190).

se engancham como outros tantos pontos de disjunção entre os quais tecem toda uma rede de sínteses novas que quadriculam a superfície” (Deleuze e Guattari, 2010, p.25). Transformar a companhia em um grande agenciamento maquínico talvez não tenha sido a primeira ideia dos seus fundadores, mas esse caminho, tanto possível quanto inevitável, tem como meta a criação de um centro transmissor de conhecimento e, principalmente, uma decolonização das esferas públicas e privadas dominadas pela cartografia vigente (Rolnik, 2016). (TROI; COLLING, 2017, p.116)

A ideia de linhas de fuga, segmentares, fazem parte dessa geofilosofia, no sentido de que os corpos, as máquinas, o campo social, são cortados por linhas pelas quais transitam forças que podem levar à desterritorialização ou causar efeitos em nossas subjetividades. Uma boa imagem é o exemplo dado pelos autores: o CsO é o Ovo Dogon,¹⁶ repartido em intensidades e atravessado por linhas.

Estabelecer todos esses pontos de contato, heterogêneos, múltiplos, num mapa relacional, é o desafio da **cartografia** que proponho construir nesta dissertação. Também proponho uma genealogia dos a(r)tivismos queer, o que significa um olhar para a história através de uma arqueologia dos enunciados das produções. A cartografia não deixa de ter elementos genealógicos e a genealogia faz uso de elementos cartográficos. Ambos procedimentos pretendem articular movimentos e acontecimentos, como ficará evidente no decorrer desta dissertação, e marcarão a minha escrita rizomática com diversas notas de rodapé.

Como assinalou Deleuze, Foucault teria sido um cartógrafo na sua tentativa de mapear o saber-poder na sociedade moderna ocidental (ALBUQUERQUE JR.; VEIGA-NETO; SOUZA FILHO, 2008). Em *A história da sexualidade* (2012) está expressa a maneira como Foucault cartografa os conhecimentos sobre a sexualidade a partir da instalação da modernidade e do positivismo no século XIX. De modo similar, é através dos textos e discursos produzidos pelo Oficina, sobretudo dos espetáculos, dos cadernos de anotações publicados, das dissertações de ex-membros da companhia, críticas em jornais e blogs, que estabeleço a cartografia desse saber-poder construído pelo grupo nessas seis décadas de existência. Isso exige um conhecimento dos espetáculos e da própria trajetória da companhia, elementos com os quais estou em contato há 20 anos. A cartografia é o campo da imanência. É um mapa no qual os fatos, os sentidos, os agenciamentos, os afectos,¹⁷ tudo se liga como num labirinto sem centro. Esse procedimento tem a preocupação de estabelecer sentidos múltiplos em determinado território através de seus rizomas

¹⁶ Dogon é um povo que habita o Mali e o Burkina Faso e que possui conhecimentos precisos sobre astronomia. Na mitologia desse povo, os acontecimentos da criação da humanidade tiveram lugar no interior de um ovo atravessado por eixos e limiares, por latitudes, longitudes. A imagem do ovo atravessado por linhas que marcam os devires e as destinações abre o primeiro capítulo de *Mil Platôs 3*, de Deleuze e Guattari (2012, p.11).

¹⁷ Aqui, no sentido spinoziano, afecto deriva de afecção, sintomas de modificação e alteração no corpo.

que são princípios de conexão e heterogeneidade. Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo: “Cadeias biológicas, políticas, econômicas, colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14).

Outro conceito importante nesta dissertação é o de **território** que, para Deleuze e Guattari, pode ser um campo de pensamento, um local de conexão com o corpo pleno da Terra, a “dimensão subjetivante do agenciamento” (ZOURABICHVILI, 2009, p.24). Para os autores, **territorialização** e **desterritorialização** são dispositivos ligados ao território que nos levam a ideia de deslocamento. A própria desterritorialização seria esse “movimento pelo qual se abandona o território” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.197). Toda desterritorialização é seguida por uma nova territorialização, e é isso que o Oficina vem fazendo com sua arte desde o fim dos anos 50. Reinvenção de sua maneira de fazer teatro conectada ao seu território ameaçado há 30 anos pela especulação imobiliária na cidade de São Paulo, o que será determinante nas encenações e repertório do grupo. “O território cria o agenciamento” (*idem*, p.193).

Os conflitos entre **molar** e **molecular** que estarão em evidência tanto quando tratarmos do Oficina como das produções do a(r)tivismo também dizem respeito ao pensamento dos filósofos, o primeiro se organiza nos grandes números, nas massas, nas instituições, o segundo, na direção da microfísica, do inconsciente, das moléculas. “Sem dúvida, seria um erro opor estas duas dimensões como o coletivo e individual” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.370) porque trata-se das diferenças entre dois conjuntos que trafegam nos dois polos propostos pela teoria social dos autores: a paranoia e a esquizofrenia.¹⁸ Então molar e molecular se referem às diferenças entre os grandes conjuntos e as micromultiplicidades.

Se o século XXI é de fato deleuziano, como previa Foucault, é urgente abandonarmos a utopia, enquanto dispositivo moderno, para nos concentrarmos na imanência, em outras formas de vida e de política que podem subir à superfície. Nessa dissertação, também não será possível deixar de apontar os conflitos no campo identitário, coletivo e político que dizem respeito à população LGBTTTQIA.

Para finalizar este capítulo introdutório, gostaria de contar como o Oficina surgiu na minha

¹⁸ Quando os autores falam do potencial esquizofrênico, não estão afirmando com isso que a esquizofrenia clínica seria a solução, como bem explicou o professor Darin McNabb, da Universidade Valeriana (México), com o qual fiz um curso à distância sobre *O Anti-Édipo*. A desterritorialização permanente da esquizofrenia é uma chave para se resistir às codificações de fluxo do capitalismo que também é visto como potência pelos autores, o que imprimiu neles a pecha de “autores neoliberais”. Em essência, o capitalismo também é desterritorialização permanente, a questão é como impedir que o capitalismo tenha os fluxos controlados pelas hegemônias.

vida para justificar o meu interesse por esta investigação.

1.2. Notas autoetnográficas para uma dissertação não etnográfica ou de como cheguei até o Teatro Oficina Uzyna Uzona

Nas aulas do componente curricular Culturas, Gêneros e Sexualidades, ministrada por Leandro Colling, em 2016.2, em nosso Programa, focadas na cena queer, nas discussões de nossa linha de pesquisa dentro do CUS, comecei a criar pontes entre o que estava sendo discutido e o próprio conhecimento que eu tinha sobre o Teat(r)o Oficina, lembrando meu processo contínuo de devir-outro. Escritos de ex-membros da companhia serviram como evidência da enorme capacidade do Oficina em criar agenciamentos e afetar as vidas de seu elenco e público. A paixão pelo teatro, o conhecimento sobre o grupo desde a adolescência, o encontro pessoal com a companhia no final dos anos 1990 foram fundamentais para meus processos subjetivos.

As artes apareceram muito cedo na minha vida. Tanto meu pai como meus avós eram envolvidos com a música de alguma forma. Minha avó paterna estava habituada a receber artistas circenses.¹⁹ O teatro chegou em 1992, em José Bonifácio (SP), cidade que minha família escolhera para viver depois de sair de São Paulo (SP). Lá comecei a participar do movimento amador de teatro frequentando o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto. Aos 14 anos, repetiu-se o ritual de voltar à capital para as férias. No Centro Cultural São Paulo, na rua Vergueiro, Zé Celso estava em cartaz com *As boas*,²⁰ tradução de *Les bonnes*, de Jean Genet. Lembro de ter visto, no jornal, uma foto dele e Marcelo Drummond com as bundas em conexão: era meu primeiro contato com o grupo. Já na universidade, cursando Comunicação, continuei participando de grupos teatrais em Bauru (SP). Estávamos em cartaz num galpão abandonado com a peça de Zeno Wilde, *Uma Lição Longe Demais*, sob direção de Sivaldo Camargo, quando Leona Cavalli, atriz do Oficina, em turnê com outro grupo, foi assistir ao nosso espetáculo e nos convidou a estar no Oficina. Fernanda Gobbi, também da companhia Azeite de Mamona, da qual eu fazia parte, foi para São Paulo e me levou ao Teat(r)o Oficina por conta de uma revista que ela estava produzindo para o seu trabalho de conclusão de curso. Era o ano de 1999, *Cacilda!* estava em cartaz. O Oficina tinha uma atmosfera de paixão e poesia para homenagear a (m)atriz do teatro brasileiro, Cacilda Becker, com música de abertura de José Miguel Wisnik, cantada por Maria Bethânia. Eu fiquei impactado pela arquitetura e quem sequestrou meus olhos em cena foi a atriz Bete Coelho, que dividia o papel

¹⁹ Nas minhas memórias povoam imagens como a de seu Trujilo, paraguaio, o homem sem braços que, em seu circo, fazia um número atirando com os pés. Diferente dos adultos que se sentavam à mesa, na hora do almoço o circense sentava-se com nós, crianças, no chão, e segurava talheres e a coxa de um frango com os dedos dos pés, os quais levava à boca com grande habilidade.

²⁰ Na fase pós-exílio, a partir de 1978, o Oficina encenou a peça de Genet, mas é a montagem de 1992, com a participação de Raul Cortez, que revelaria Marcelo Drummond como “primeiro ator” da companhia (CORREA, 2012).

principal com Giulia Gam. No final do espetáculo, Fernanda me apresentou para algumas pessoas, entre elas, Zé Celso, esse ser magnético. Em meu diário poético, no dia 14 de junho de 1999, escrevi:

Oficina Teato
 Leona é um cavalo
 verdadeira Semele
 Bacante infindável
 a beira do trágico e do canto doce
 sereia iemanjá
 balido
 balindo
 cemitérios da Uzynas
 Betegam Cavalli
 Cacilda!
 Quem te fez floresta dionisiaca?
 Pra quem me queres, Zebu?
 Quero o anjo e sinto o diabo
 Primeiro toque no sacerdote

Algumas semanas depois, em passagem por São José dos Campos (SP), vi que naquela noite, coincidentemente, haveria um encontro com o Oficina para mais uma leitura do novo episódio de *Cacilda!*. Reencontrei Zé, que me convidou para estar em Araraquara, sua cidade natal, para mais uma leitura, dentro de alguns dias. Já lá, li alguns trechos do texto. Ao final, Zé Celso me deu um raminho de flores do túmulo do irmão, Luiz Antonio Martinez Correa (TROI; COLLING, 2016). Voltei para Bauru impactado, mais uma vez. No dia 24 de junho, escrevi:

Zé Celso me deu as flores de Luis
 Luz Luz
 Que mistério envolve a descoberta
 descoberta sem coberta
 as sumir
 egos pulsantes
 medo furacão
 salve Dionísios

No interior, os compromissos com nossa companhia continuaram. Encontrei com a equipe do teatrólogo Augusto Boal, no Parque Ecológico Visão Futuro, onde participava de um projeto autossustentável. De volta a São Paulo e ainda pensando que o teatro seria minha profissão, tento entrar no CPT – Centro de Pesquisas Teatrais de Antunes Filho. Fernanda e eu vamos até a última fase dos testes. Sou reprovado e volto a Bauru. Quando chego, há um recado de Zé Celso me chamando para ir a São Paulo. No dia 15 de julho de 1999, da casa de Zé, registro:

José Andorinha
 encontro furtivo

boca calor criança
 cabelo branco
 desmistificado
 phoderosíssima lua em escorpião
 eu virgem pombagira inocente
 cântico a exu
 pés e línguas
 boca tesão
 oração urinária
 não é uma reza, é uma oração
 adorar profanações
 medos infinsondáveis
 idiotas dogmáticos
 liberdade: Oficina
 uma andorinha só não faz verão!

Naqueles dias fomos ao parque do Ibirapuera. Zé falou sobre o personagem Treplev Cuca, síntese do personagem de Tchecov, em *A Gaiivota*, e do filho de Cacilda Becker, presente na primeira parte da novela escrita por ele. Zé dizia que eu tinha “máscara boa” e que precisava ir ao teatro entrar em contato com a companhia e ver como seria recebido, “chegar junto”. Escrevi no dia 27 de julho de 1999:

Eu e Zé Andorinha
 Numa tarde no Ibirapuera
 encontro com Hércules
 Yoga
 massagem no corpo do cavalo velho
 cavalo velho
 Oficina's history
 Ethernet
 Cacilda!!!
 Quebra de cabaço no terreiro
 primeiro contato
 Camila, Marcelo
 Sylvia
 Paula, já de outros olhos azulos
 Lei
 Fernando mira mirando meu sorriso
 Maurício
 Oficina de gerações
 Problemas com o patrimônio
 Golpe Giulia
 Sonia Braga
 Terreiro Oficina
 Porque Oficina?
 Sonhei sonhei cheguei
 Religari religari
 Putaria teatral
 Dionísios...Zé num livro

Todos os dias estávamos no teatro que estava numa entre safra. O problema da especulação

com o entorno do terreno, era e ainda é realidade diária. Começavam a circular informações de que a sinagoga judaica seria destruída. Tempos de recessão, governo FHC, inverno paulistano, um frio de doer os ossos, fazíamos fogareiro de carvão em latas e usávamos como lareira enquanto líamos *Cartas a Téo*, de Van Gogh, e diversos textos de Artaud. Nas tardes, aulas de dança com Renée Gumiel. *Cacilda!* seria reestruturada com Leona Cavalli, que faria o espetáculo de quatro horas, do início ao fim, substituindo Bete e Giulia. Naquele momento todas as minhas convicções estavam em xeque. Não tive talento, fôlego, nem disposição para brigar por Trephev. Zé dizia que eu precisava voltar a comer carne, pois eu parecia apático e zen ao extremo. A companhia viajou com *Cacilda!* para o *Porto Alegre em Cena* e fiquei no teatro ajudando na administração, na presença do espetáculo *Prometeu acorrentado* da Cia. Teatral Ueinz, dirigida por Sérgio Penna com atores que eram pacientes e usuários do serviço de saúde mental.²¹ Foi uma semana de muitas epifanias e conexão com aquele Terreiro.

As leituras de outras partes de *Cacilda!* não paravam e o Oficina foi convidado para a reabertura do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, num evento de três dias. Luís Melodia fazia show no palco de cima e nós embaixo ouvíamos e contracenávamos com o Negro Gato. No último dia, a leitura se estendeu por nove horas, estávamos com diarreia do almoço. Alguém disse: “parece uma sessão de pajelança e ayuásca”. Escrevi na madrugada do dia da reabertura, depois dos ensaios:

Os miseráveis os rotos
 são as flores do esgoto
 do Bexiga
 Lítania sendo lindo
 Cacilda!!! no TBCeli
 Uzyna Tântrica
 ensaios até as seis da manhã para fazer essa leitura cega
 em 3 dias
 primeiros, três horas
 segunda 8-9 horas, talvez não termine
 não durmo, não consigo meditar
 só vejo Cacilda
 só penso Cacilda
 o teatro será minha direção?
 Sob o embucetamento das pessoas versus o estrelismo de outras
 é tão necessário
 abdicar abdicar
 preciso do mar
 do mar
 de um lar
 guias
 os pensamentos
 sou 10 em mim?
 Serei consumido?

²¹ Para mais informações sobre o trabalho da companhia e o conceito de *esquizocenia* ver Pelbart (2013).

Continuávamos com as leituras em diversas cidades. As peças embrionárias só dariam fruto uma década depois. Fizemos uma leitura encenada de *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, no SESC Pinheiros, na qual fiz o papel do jornalista *Caveirinha*. Era a primeira direção de Zé Celso para um texto de Nelson. Já nos primeiros ensaios, Zé foi duro: “sua leitura é infantil”. Comecei a ensaiar o papel para a nova montagem. Além de ser um fracasso na atuação, a disputa, tocar nos “bodes”, era sempre dolorido. Escrevi em 17 de novembro de 1999:

Acredito na mithologia dessa peça?
 Na transferência?
 Camila será sacrificada
 Fernando, o bode
 Eu serei o grande vencedor
 dessa história no final
 com o furo.
 Guigui me dá a consagração
 eu a frustração
 a angústia do personagem
 é minha angústia de criação
 titubeando um dentro
 de mim
 Caveirinha!
 Caveirinha!
 Aqui tem caveira de burro
 Caveira de Burro
 Caveira de Burro

Zé e Marcelo me chamaram pra ajudar a escrever uns projetos. Zé pediu para que eu pegasse os originais de *Vento Forte Para um Papagaio Subir*, primeira peça montada pelo grupo em 1958, e digitalizasse. Nas tardes livres, aproveitei para visitar o Teatro Vento Forte, do diretor argentino-brasileiro Ilo Krugli. Um ano antes de chegar ao Oficina, eu fiz uma temporada do texto escrito por ele, *A História do Barquinho*. Novas viagens experimentando *Cacilda!* Escrevi em 14 de outubro de 1999:

O despacho foi forte
 Mãe Coragem, Pedrosinho
 Na onda
 Na crista
 No sonho
 tudo que quero são flores
 cacau, fruto da terra sem fim
 Bahia não me deixou
 Bahia foi o que sou

Pedrosinho era um “militante de confiança” dentro da história e tinha uma bala enfiada na língua. Em determinado momento eu tinha que dar um grito silencioso de “Mãe Coragem de

Brecht”, conforme rubrica, e mostrar a língua com a bala cravada. Tudo era um grande jogo para mim, reformular absolutamente todas as coisas que eu pensava ser o teatro. Entre a crise profissional e vocacional, a liberdade do meu próprio corpo experimentada no teatro tornou-se prática cotidiana fora dele também. No dia 9 de outubro de 1999, relatei:

Um 10 no meio
 encontrei Claudio na rua
 cabeleireiro?
 Não acreditei
 vamos fazer valer esses 5 minutos
 dorciência
 ah! sem medo
 cabaço
 pau que não sobe sem entrega
 garanhão potência
 sedenta drag queen of Bixiga
 “ontem me montei pela primeira vez”
 Coisa louca presbitéria
 Bíblia televisiva
 “chupa a minha caceta”
 Acho melhor não
 “Em que mundo você vive”
 Nesse
 Então vem
 Pode gemer, vai, você tá louco para dar
 Haxixaconha
 Oficina, meu alento
 que me interessa noites sem teatro?
 Savannah Bay
 Não sei

O papel de Caveirinha, em *Boca de Ouro*, era cada vez mais duvidoso. Em meu diário encontrei várias frases como “ainda não deu o clique”. Finalmente, sou retirado do espetáculo. Uma amiga preparou um almoço pra me dar a notícia. Choro de frustração e por estar perdido. Encontro relato de sonhos, algumas notas sobre os ensaios e leituras e, na data de 24 de novembro, encontrei esta anotação:

Já posso continuar escrevendo. As cicatrizes da decapitação tem se curado. (...) Estava sentindo tanta falta do sol. Já não estou amarelo. (...) Estas coisas fantasiosas têm passado (...) Dia 30. Lua nova. Vou zerar. Vou ter que tomar Daime. Sinto que agora é o momento (...) Não quero que esta merda vire um diário. Mas a necessidade de escrever em mim é primeira sempre. Tomei um lorax pra dormir ontem.

Fora de *Boca de Ouro*, Zé disse que me queria no coro de *As bacantes*, peça que encenamos na passagem para o novo milênio, o bug do teatro. Semanas antes tomei o Santo Daime numa grande cerimônia com o finado cartunista Glauco, no pico do Jaraguá. Fui ao meu centro de

compreensão, profundo. Desestabilizei por uma semana, ouvindo sons, paranoico, enxergando algo por trás de tudo como um teórico da Escola de Frankfurt. Transei com amigas, com amigos. Adentrava à casa de estranhos em busca de sexo.

Fiz como pedem os ritos bacantes e joguei meu desejo no espetáculo, como nos aconselhava Leona Cavalli durante os ensaios. Viramos o ano em cena, lisérgico. No final, transei na plateia com uma pessoa que passou o espetáculo me desejando. A voz de João Gilberto ecoava por todo o teatro de Lina Bo Bardi na manhã do novo século nascente. No dia 2 de janeiro de 2000, escrevi:

(...) penso em todo mundo
 expulso e despeço 99
 foi um começo
 um trecho
 a loucura e o gozo
 oficinaminhaveda
 evoé, Baco, os bem aventurados
 Elder, que bonitinho
 cabritinho
 gozamos gozamos
 à voz sussurrada silabada de João
 no ouro sob o azul
 de minha casa
 Não é minha casa?
 Abri e fechei Boca
 sorri de mim
 abro o coração, Jobim
 O dia amanhecendo
 Minha boca democrática
 enfática
 Chegou este ano, foi-se o outro
 Novamente morri

A grana do teatro era esporádica e com o fim das viagens para a leitura de *Cacilda!* o cerco econômico se apertou. Busco trabalho como redator em uma agência de notícias. Me apaixonei por um casal de atores da companhia e só pensava em estar com eles 24 horas. Duas ou três vezes ainda saí da redação para fazer *stand in* na peça *Boca de Ouro* como contra regra da diretora de cena, a divina Elisete Jeremias. Numa tarde chuvosa de verão, o teatro, forrado por um linóleo vermelho, estava ensopado uma hora da abertura das portas. Fizemos um mutirão entre atores e corpo técnico para secá-lo antes da entrada do público.

A companhia foi ao Rio de Janeiro em maio de 2000 para temporada com *Boca de Ouro*. Os caminhos estavam abertos no jornalismo e o dinheiro da agência de notícia aumentou quando passei de redator a editor e fui me encontrar com o elenco no Rio. Continuei dividindo o teatro com o jornalismo, mas sabendo que eu tinha que “abraçar a caveirice”. Pedrosinho, assim como

Caveirinha, me pegaram na real. Era esse o processo de transmutação do teatro! Já formado, eu me recusava a trabalhar e foi justamente essa peça que me atirou na profissão por 20 anos. O militante Pedrosinho viria depois, aumentando, tomando espaço, me aproximando de lutas coletivas e, ao mesmo tempo, de um trabalho micropolítico, no qual minha profunda timidez não aparente se libertava. Eu me descobria um *hub*, pessoa das ligações e conexões.²² Zé Xamã! O teatro me deu régua e compasso. Correr mundo!

Fui chamado para a assembleia geral no Oficina na qual seria votado o novo trabalho da companhia. Entre *A Morta*, de Oswald de Andrade, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha, escolhemos o último. O trabalho se estendeu por sete anos, número cabalístico das feituas de candomblé. Sem coragem e certo de que o teatro, pelo menos no palco com a profissão de ator, não era mais para mim, antevejo o fim: sair de São Paulo, destino: Salvador. Aviso que estou de partida.

Na Bahia, abraço o jornalismo, mas volto a São Paulo muitas vezes para acompanhar a estreia de cada uma das montagens desse grande acontecimento que foi *Os sertões*. Em 2004, fui a Espanha para participar de um festival de documentários com meu primeiro curta, *Mãe de Lesbos* (BA, 5 min., 2003). O Oficina estava na Alemanha para apresentar as primeiras partes do épico de Euclides da Cunha e acompanhei a repercussão na mídia. Tentei chegar a Düsseldorf, cidade mais próxima a Recklinghausen, onde aconteceria a apresentação histórica na fábrica que construiu a matadeira que destruiu Canudos, mas não consegui modificar as datas de volta ao Brasil.

Em Salvador, no ano de 2007, colaborei com a companhia para encontrar cerca de 15 crianças que fizeram parte da montagem de *Os sertões*, no Museu do Ritmo. Minha amiga, a professora Viviane Bastos, mestre em dança pela UFBA, em uma atitude corajosa, aceitou colocar os alunos do Centro de Arte Mário Gusmão (depois desativado pela prefeitura) em cena. Fui o responsável por explicar aos pais quem era a companhia, sua história. Estávamos tensos com a participação de crianças num espetáculo “tão ousado”. No primeiro ensaio diante dos pais, a cena do bispo Sardinha, interpretado por Zé, devorado nu pelos Caetés. Os pais pareciam entender a cena e viam tudo com naturalidade. Estávamos na Bahia! A onda conservadora ainda estava longe de ser realidade, respiramos aliviadas. A temporada em Salvador foi um sucesso.

O meu contato com a companhia seguirá nos anos seguintes. Assisti praticamente todas as estreias, o que gerou muitos outros escritos. Na comemoração dos 50 anos da primeira peça do Oficina, *Vento Forte* foi remontada e atualizada. Em apresentação no Sesc, em São José do Rio

²² Charles Kirschbaum (Insper) citou meu perfil no Twitter como parte de um elo nos eventos de junho de 2013, o que significava ter conexões potentes em vez de número de seguidores. Qualitativo, não quantitativo.

Preto (SP), escrevi sobre o impacto da montagem e a atuação da atriz Sylvia Prado:

Sylvia serena
 peitos fartos
 açucena
 minha Yansã de Balé
 o ator
 o calor
 a existência
 a presença
 do deus...

matriz
 Sylvia
 fuzis

cavaleira de dyonisos
 tu és a glória
 musa da canção
 tremor de minha mão
 coraçanbalança
 sertaneja do sertão
 o teu senhor
 é o q me liberta
 quando teimo

Ainda no meu diário, encontrei esse relato sobre a apresentação da noite anterior:

Ontem me encontro com Zé Celso e foi o mais belo e sublime encontro que nós tivemos. A gente se olhou nos olhos profundos, se acariciando, trocando ideias e energia. Foi forte. Trocamos informação. Ele pediu um back no meio do espetáculo e eu acendi tudo em cena. Foi chocante. Depois ele me devolveu e eu disse “from Bahia”. Sylvia disse: “só podia ser você. Que bom! Que bom!” Foi festa. Eu cobicei o papel de João Ignácio e fiquei muito tranquilo. Era como se eu já estivesse pronto para me expor para escancarar o teatro de Treplev. A pipa. A Gaiivota.

Diante de tantos escritos, memórias turvas, talvez eu pudesse escrever um trabalho que enfatizasse minha rápida passagem na companhia e essas duas décadas de contato. Mas não há nenhum fato que justifique isso, tampouco interesse. Sempre fui do coro, da ralé, não sou protagonista de nada, mas coadjuvante, testemunha de como é possível ser afetado pela arte e de como ela engendra em nós processos políticos, acontecimentos que se desdobram em outras interferências de cunho estritamente subjetivo e, principalmente, na produção de outras formas de vida, outras ficções ou, como afirma Sousa, na sua etnografia sobre a Uzyna Uzona: “se o Oficina não é capaz de mudar o mundo, é capaz de mudar para os que entram em contato com o Teatro, seja público, seja artista” (SOUSA, 2013, p.37).

Essas notas introdutórias serviram para frisar o local desta fala. Ocasionalmente, farei uso da

minha experiência individual e coletiva no grupo para costurar essa cartografia. No segundo capítulo, faço um mapeamento do Teat(r)O Oficina a partir de seu território, de sua produção, dos acontecimentos que marcam as problematizações a respeito da norma, da sexualidade e do gênero em sua trajetória. No terceiro, discuto de maneira genealógica o conceito de a(r)tivismo das dissidências sexuais e de gênero ou a(r)tivismo queer, como optarei por chamar, justificando sua emergência.

No quarto capítulo me debruço sobre o corpo dissidente e a desaprendizagem. No quinto e último capítulo, as considerações finais com vias de pensar linhas de fuga e uma outra política para as diferenças e o surgimento de outras formas de vida ou pensando em construções subjetivas, pós humanas, terranas, evocando a multiplicidade, o multinaturalismo, o aquecimento global, o mundo comum.

Espero que este trabalho faça sentido para vocês como faz para mim, mas que também seja o princípio de outras disjunções, afetações e percepções. Boa leitura.

2. Cartografando o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona

“(…) pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível (…)” - **Antonin Artaud**, 1933, *O Teatro e Seu Duplo* (2006), p.24.

“Está acontecendo algo de muito importante: um novo tipo de teatro está sendo tecido. É um estudo das relações políticas, econômicas, sociais e da criação de “sinais” de mudança na relação. (...) Quando nos ligarmos e formos ligando a nossa volta, estaremos mudando a vida e trazendo o teatro para o seu lugar: o mundo” - **José Celso Martínez Correa** – *Diário 29 de dezembro de 1973* (MARTINEZ CORREA, 1998, p.252).

“Grandes coisas ficar nu no teatro, eu quero ver ficar nu no Grajaú” - **anônimo**

2.1. Ventos e tempestades: eterno recomeço

A história é conhecida: jovens estudantes da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco decidem montar um grupo de teatro. O que começou de maneira aparentemente desprezível alçou voos que transformaram aquele empreendimento estudantil em algo que hoje é um ícone das artes cênicas nacionais e internacionais, um patrimônio arquitetônico e artístico no coração de São Paulo, ainda que não reconhecido por essa cidade hostil. Uma companhia teatral com mais de meio século de trajetória e que há 37 anos é ameaçada pela “força da grana que ergue e destrói coisas belas”. “Oficina de florestas”!²³ Luta permanente contra a especulação imobiliária e investidas do Grupo Sílvio Santos²⁴ que virou cena e oxalá não vire tragédia, desenha-se um etnocídio cultural em ação coordenada, uma articulação obscura contra os artistas, contra a história do Oficina. Mais uma vez, o teatro resiste. É

²³ Trechos da música *Sampa* (1978), de Caetano Veloso, que faz referência ao Teat(r)o Oficina. É pública a admiração de Caetano pelo grupo de Zé Celso, desde *O rei da vela*, peça para qual o cantor chegou a compor “Canção da Jujuba”. “Quem sou eu? Sou o “Rei da Vela” de Oswald de Andrade, montado pelo Grupo Oficina” (VELOSO, 1977, p.24). Em 1969, na montagem de *Na selva das cidades*, de Bertold Brecht, o arquiteto (sic) e cenógrafa Lina Bo Bardi colocou meia dúzia de troncos de árvores cortadas para a construção do Minhocão num ringue de boxe. No fim da cena, ironicamente chamada de “Área Verde”, os troncos desmoronavam. Caetano ficou impressionado e, quando compôs a música, rendeu essa homenagem ao teatro, mencionando as Oficinas de Florestas da cidade.

²⁴ A primeira investida do Grupo SS contra o Oficina data de 1980: “um oficial de justiça dá o prazo de um mês para o Oficina comprar ou perder definitivamente sua sede de trabalho” (PEIXOTO, 1982, p. 25). Dono de praticamente todo o quarteirão, o grupo tenta comprar o teatro com intenção de botá-lo abaixo: “Depois de 20 anos convivendo lado a lado, o grupo Sílvio Santos decide comprar o Teatro Oficina para demolir o teatro e incorporar o terreno às suas propriedades. A venda é oferecida por direito primeiramente ao Oficina, que não tinha condições de comprar. A ameaça de perder o terreno mobiliza os artistas brasileiros que realizam show no parque do Ibirapuera para angariar os fundos necessários à entrada da compra. O Oficina pede o financiamento da Caixa Econômica Federal mas não consegue. O movimento dos artistas e da sociedade leva à desapropriação pelo estado de São Paulo. Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki iniciam o projeto do atual teatro Oficina e sua expansão. 1982: o CONDEPHAAT, órgão de preservação do patrimônio histórico e artístico do estado de São Paulo, tendo Aziz Ab’Saber à frente do conselho, tomba o Teatro Oficina para garantir a continuação dos trabalhos de reconstrução do teatro” (A BIGORNA, 2010, p.1). Curiosamente, é em 1982 que, estudando na zona norte de São Paulo, na Escola Estadual Marechal Rondon, participei do programa do midas brasileiro. Sílvio Santos me pegara pelo braço na plateia e me colocara no palco, em frente às câmeras, para participar de um jogo de perguntas e respostas na gincana de minha escola contra outra.

legado.

Desde o início de sua criação, em 1958, a companhia já apontava para um caráter de formação de atores e, ao longo das décadas seguintes, esse devir passa a ser cada vez mais presente (TROI; COLLING, 2017; TROI, 2017b), mas, para além da prática das artes cênicas, a companhia passa a ser um agenciador da desobediência, da libertação, da maneira como vemos o corpo:

Do primeiro nu frontal à simulação da devoração de corpos em rituais antropofágicos dionisíacos ou, de fezes, esperma e sangue colocados no palco, o Oficina tem restituído e ensinado, com estes procedimentos, uma visão do corpo vivo e pulsante ou ainda delirante, que bebe e ressignifica a cultura dos povos originários do país. (TROI; COLLING, 2017, p.110)

O Teat(r)o Oficina reúne conhecimentos e saberes de seis décadas de produção ininterruptas²⁵ que é sua maneira de ver o Brasil e o mundo, dando origem ao seu *working in progress*: a Universidade Antropófoga, centro de transmissão de saberes. Companhia de repertório com experiência na dramaturgia nacional e internacional imbricada com a política brasileira e mundial, mas, acima de tudo, uma trajetória calcada em seu território: a Rua Jaceguai, 520, Bexiga,²⁶ bairro cultural, centro periférico da maior cidade do país, sujeita às investidas do capital financeiro especulativo que ameaça a arquitetura do teatro, fundamental para sua arte imanente.

Nessas seis décadas, o Oficina tem sido a inspiração para miríades de escritos do seu diretor. Ana Helena Camargo de Staal (1998) organizou parte desses escritos e muitos outros ainda estão guardados no Arkivo Oficina.²⁷ José Celso Martinez Corrêa, para além de diretor e presidente da Associação Teat(r)o Oficina, é dramaturgo, compositor, pensador do seu ofício em intersecção com a realidade que o circunda, um gênio antenado com as coisas que estão acontecendo agora e no porvir, aquele que lida com a grande alquimia que é o teatro. Xamã, Exu do Teatro, segundo o título honorífico do qual mais se orgulha, recebido da Yalorixá Mãe Stela de Oxóssi, matriarca de uma das mais antigas roças de candomblé da Bahia: o Ilê Axé

²⁵ Mesmo que fora do espaço na Rua Jaceguai, o grupo continuou a pesquisar e produzir nos anos de exílio (1974-1978) e depois no período da última reforma (1982-1993).

²⁶ A primeira sede do grupo, também no Bexiga, era conhecida como “A Quitanda”, na rua Santo Antonio, 1048, era um galpão onde aconteciam os ensaios (PEIXOTO, 1982, p.45), mas as apresentações eram na Jaceguai.

²⁷ Tive contato com o arquivo do teatro, principalmente os materiais do final dos anos 1980 e da década de 1990. Parte importante do acervo do Oficina (1959-1986) se encontra hoje na Unicamp – Universidade Estadual de Campinas, no Arquivo Edgar Leuenroth – Centro de Pesquisa e Documentação Social (AEL). São 3.508 fotografias, 11.372 contatos fotográficos, 4.298 negativos, 143 cartazes, 269 películas cinematográficas, 331 fitas sonoras, 45 volumes com documentos textuais e 3.300 recortes de jornais.

Opô Afonjá. Zé é símbolo da re(x)istência do e pelo teatro, nos devolvendo a humanidade ou, para além disso, proporcionando a visão de agências com o não humano, com as coisas visíveis e não visíveis.

Fernando Peixoto (1982), ator nos primeiros anos da companhia profissional, Luiz Carlos Maciel (1996), responsável pelos laboratórios revolucionários nos anos 60, Ítala Nandi (1989), atriz, e Armando Sérgio da Silva (1981), livre docente em teatro, foram os primeiros a pesquisar e escrever sobre o Oficina. Para além desses escritos históricos, o Oficina tem sido tema de incontáveis dissertações e teses nos mais diversos campos do conhecimento (TROI, 2017b). Este será mais um trabalho nessa direção, mas o primeiro a criar relações da companhia com os estudos queer e, sendo assim, essa cartografia está interessada em investigar as produções do Oficina nas quais estão sugeridos a ideia de um gênero inconforme, de desnaturalização, de luta anticolonial, de anarquismo,²⁸ ou seja, todo o escopo reivindicatório da multidão queer. Quando esses elementos começam a despontar enquanto estética? Proponho aqui uma cartografia que mostre que a produção e os saberes produzidos nesse território nos levam, assim como os a(r)tivismos queer, a uma desaprendizagem radical, essencial para empreendermos outras forças políticas capazes de tornar nossa vida menos fascista (FOUCAULT, 2004) ou capazes estimular o cultivo das coisas que vêm do futuro em nossa direção (LATOURE, 2014). Nessa linha de fuga, vale pensar de que maneira a própria história e trajetória da companhia tem fornecido subsídios para a construção de conhecimentos de desaprendizagem que se encontram à margem da hegemonia. Afinal, o velho binômio foucaultiano saber-poder é a síntese conceitual que melhor demonstra a importância dos enunciados e dos discursos na demolição de formas repressivas e opressoras de vida ou, por outro lado, para o próprio engendramento das ideias reacionárias.

Se a mudança estética do Oficina só fica mais evidente com o te-ato (SILVA, 1981), marcando uma nova fase em relação a fase inicial TBCista, ou seja, ligada ao formalismo do “teatrão” da burguesia paulistana do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, defendo aqui que,

²⁸ Como não poderei aprofundar a teorização sobre o anarquismo e subentendendo que há uma ideia geral do que seja, é preciso deixar evidente que existe uma longa história com várias vertentes de luta e divisões que vão desde o anarquismo social ao ecoanarquismo, mas essa corrente política surge em oposição ao Estado, às normas, às diversas formas de dominação e com histórico de levantes, dissidências, com vistas a autogestão, ao fim da propriedade. Difundido na Europa, nos Estados Unidos, no século XIX, e com reflexos na África e na América do Sul, incluindo o Brasil, podemos destacar os primeiros escritos da corrente, feitos pelo francês Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), considerado o precursor, e o russo Mikhail Bakunin (1814-1876), em sua obra *Estatismo e Anarquia*, de 1873, sem esquecer Henry Thoreau (1817-1862) e o clássico *A desobediência civil*, de 1849. A título de informação sobre as referências dessa pesquisa, interessa-me pensar na Anarquia Ontológica a partir dos escritos de Hakim Bey: “AnarquISMO (sic) em última análise implica anarquia – e anarquia é caos. Caos é princípio da criação contínua... e o Caos nunca morreu” (BEY, 2003, p.47).

desde o primeiro espetáculo, há um devir-outro nas montagens do Oficina, que anunciam uma espécie de ruptura com o *status quo* e os dispositivos da normatização.

Se uma das marcas dos a(r)tivismos queer, como veremos no próximo capítulo, são os saberes de si, a própria experiência subalternizada de artistas e ativistas enquanto material para essas produções, o Oficina também tem no horizonte de trabalho uma espécie de autofagia. Explico: sua história tem servido de base para o repertório da companhia, seja na encenação de clássicos, seja na construção de dramaturgias próprias.

Já na estreia do grupo, em 1958, os primeiros espetáculos, *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles, e *Vento forte para um papagaio fugir*, de autoria do próprio Zé Celso, natural de Araraquara (interior de São Paulo), trazem aspectos notadamente autobiográficos. Um rapaz provinciano em conflito com esse local onde nada acontece: “Vento forte seria o início do ‘ciclo Araraquara’: mesmo ingênuo, até mesmo autobiográfico, o texto indica uma abertura” (PEIXOTO, 1982, p.44 – *aspas do autor*). A abertura aqui é para o conflito entre o interior e a capital, mais do que nunca, modos de vida opostos naqueles anos 50 modernistas e desenvolvimentistas: a monotonia da cidade fictícia do interior, Bandeirantes, *versus* a cidade cosmopolita. Na peça, jovens estão em conflitos nessa cidade que cultua os antepassados e que, mesmo tendo acabado de sofrer com *A Tempestade*,²⁹ “parece que nada vai mudar”:

(...) a cidade vai voltar à sua vida outra vez, mas para João Ignácio e para muitos outros, a *Tempestade* foi um acontecimento decisivo. A *Tempestade* é o momento, podemos dizer, revolucionário, o 17 de outubro da Revolução Russa, o Maio 68 de Bandeirantes. Os Ventos do Degelo do Império Americano hoje 2008. O passado expulso da cidade vai ser futuro em outro local, vai ser Super Estrutura, vai ser Poeta. (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 2008)³⁰

Vento forte estreou no espaço da Rua Jaceguai, mas o local ainda carregava o nome de Teatro Novos Comediantes, um teatro espírita alugado pelo grupo recém-criado (PEIXOTO, 1982, p.44). No programa dos espetáculos, um desejo declarado da companhia em relação ao

²⁹ Em referência ao texto *A Tempestade*, última peça de William Shakespeare, que o diretor sempre cogitava montar, fazendo ele mesmo o papel do protagonista, Próspero, cuja uma das frases mais emblemáticas é: “Nós somos feitos da matéria dos sonhos”. Em 2016, Zé Celso desistiu do espetáculo, pois a peça trata de um duque que reúne a todos para um acerto de contas próximo ao fim de sua vida. Nessa relação intrínseca entre vida e arte, Zé prefere continuar em outras empreitadas que não tragam para o trabalho intersubjetivo dele, enquanto ator, o rito do fim.

³⁰ O texto do programa é praticamente similar ao da montagem de 1958, a versão foi atualizada no jubileu do Teat(ro) Oficina, em 2008, quando o espetáculo foi remontado incorporando elementos estéticos atualizados da companhia como referências ao candomblé. A personagem Mãe, por exemplo, vinha paramentada como Iansã, orixá representado pelos raios e pela tempestade. Assisti a estreia do espetáculo no SESC São José do Rio Preto (SP), em outubro de 2008, conforme relato na introdução.

seu público:

Albert Camus definiu certa vez a função do artista, como sendo a de, por meio da sua obra, oferecer ao homem uma parceria ainda que mínima de liberdade, tomando-se essa palavra não no seu sentido vulgar ou meramente político legal, mas no seu significado superior de liberdade vital ou de plenitude. Impulsiona “OFICINA” o mesmo propósito. Dar-nos-emos por compensados se com o findar desse espetáculo, uma pessoa que seja, entre os espectadores, sinta acrescida a liberdade no seu coração de homem, a fim de que o peso desse sortilégio que se chama vida se suavize com a presença dessa liberdade. (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 1958, p.6 – *caixa alta e aspas dos autores*)

O “sortilégio” denunciava a aproximação do grupo com a “náusea” existencialista. A liberdade, tão almejada pela companhia e já presente no primeiro programa de espetáculo, foi um projeto de longo prazo. Do desejo de liberdade no “coração” do espectador, o Oficina passaria a desejar uma liberdade plena no corpo e no desejo libidinal de sua plateia nos anos vindouros.

Acusado de encenar peças psicológicas nesse início, o Oficina era atravessado por duas forças teatrais da época: o TBC, vizinho ao Oficina, e o Teatro de Arena, próximo à Rua da Consolação, epicentro do teatro de protesto de Augusto Boal, com suas peças de cunho político-social. Apesar do TBC e do Arena se manterem como forças teatrais da época, principalmente na cidade de São Paulo, é importantíssimo registrar o caráter desnormalizador e revolucionário do Teatro Experimental do Negro – TEN (1944-1968) de Abdias do Nascimento. Antes do TBC, o grupo é responsável, junto com a companhia Os Comediantes, pela profissionalização do teatro brasileiro no Rio de Janeiro, despontando profissionais como o cenógrafo Santa Rosa, nome importante para o teatro moderno. ETTY FRASER, atriz do Oficina, diria: “Nós somos filhos do teatro de Arena” (SILVA, 1981, p.19). Com o espírito da época, não demoraria para a política adentrar na companhia. *A Engrenagem* foi o primeiro espetáculo político, seguido por outros:

Com *A Engrenagem*, de Jean Paul Sartre (1948), primeiro espetáculo proibido pela censura, antes mesmo da ditadura, em 1960, o grupo, de forma ambiciosa, pretendia “intervir ativamente” na política latino-americana (NANDI, 1989, p.24). Quando, em 1963, o Oficina decide pela encenação de *Pequenos Burgueses*, de Máximo Górkí (1902), está posto de forma consciente o rompimento com o “universo familiar, a discussão de valores da família” (PEIXOTO, 1982, p. 274). Em 1966, com *Os Inimigos*, também de Górkí (1906), o método *stanislavskiano* de análise de texto e laboratório já é uma prática cotidiana no grupo, a partir do contato e das aulas do russo

Eugênio Kusnet, que chega justamente na transição do grupo para a profissionalização, sendo responsável também pelo fomento de um local de aprendizado permanente que teria como símbolo a bigorna. (TROI; COLLING, 2017, p. 113)³¹

A bigorna deu um sentido de construção permanente que marcou o grupo e, como revela Zé, “indicava trabalho de equipe, trabalho braçal, quase uma fábrica” (MARTINEZ CORREA, 1998, p.17). Hoje, na entrada do teatro, no alto, vê-se a bigorna de ferro pendurada e todos que entram ali passam obrigatoriamente por ela. Zé comenta:

Lina dizia que para tombar, pra segurar mesmo esse teatro, era preciso colocar ferro na entrada como nos terreiros da Bahia, pra Ogum. Está lá uma Bigorna chifrando na testa do prédio dando pro Minhocão faminta do banquete da Ágora, Praça Pública (MARTINEZ CORREA, BARDI, ELITO, 1999, sp)

Esse caráter de aproximação com a cultura afro-brasileira aumentou na medida em que o Oficina aprofundou a pesquisa sobre o Brasil, tornando-se marca dos espetáculos atuais da companhia:

O caráter ritual precisa ser levado em conta nesses ativismos das dissidências e o Oficina tem sido precursor em dar caráter sagrado às suas apresentações, com sincretismos e críticas à religião hegemônica, agenciamento de práticas antropófagas, pagãs, afro-brasileiras e também iconoclastas. A relação do Oficina com os ritos afro-brasileiros é explorada por Tatiana Henrique Silva (2013) na dissertação que retrata a memória do Candomblé no teatro brasileiro, especificamente no espetáculo Macumba Antropófaga (2011). Reconhecendo os ritos afros reterritorializados nos rituais antropófagos do teatro, Silva demonstra em que medida eles se afastam e se aproximam da ideia de Umbanda e Candomblé, num jogo profano e sagrado bem ao gosto da direção de José Celso. (TROI, 2017b, pp.3-4)

A descoberta do Brasil, por assim dizer, desse rico caldo cultural, começa a se delinear no final dos anos 60. É o incêndio de 31 de maio 1966 que coloca o teatro no rumo de novas tempestades.³² No dia seguinte ao incêndio o grupo se mobilizou com festivais em outros

³¹ No dia 1 de abril de 1964, o Oficina encenou *Pequenos Burgueses* pela última vez, sem a Internacional – o hino comunista fazia parte da peça (MARTINEZ CORREA, 1998, p. 65). Depois, o espetáculo *Andorra*, de Max Frisch, foi a resposta do grupo para o golpe. A peça retratava a perseguição dos judeus como bodes expiatórios. “Uma frase de Frisch definia suas intenções: Quando se tem mais medo da mudança do que do fascismo, como é que se faz para evitar o fascismo?” (PEIXOTO, 1982, p.63). O clima era de caça às bruxas.

³² Ítala Nandi conta que, em outubro de 1967, viu um vento surgido de repente na cidade de São Paulo e que este estava “anunciando uma tempestade” (NANDI, 1989, p.81). No momento, a atriz lia a notícia da morte de Che Guevara. O mesmo vento de Vivien Leigh, do filme *E o vento levou*, que Ítala usava como subtexto na cena de *O rei da vela*, em que Heloísa de Lesbos explana seu terror pela miséria (*idem*, pp. 85-86). Menos de um ano depois, *O rei da vela* era apresentado em Paris. Ela, Renato Borghi e José Celso saíram da sessão do espetáculo e acabaram testemunhando uma das passeatas de Maio de 68, inclusive sendo atingidos por uma bomba de gás. O evento de 68 notadamente terá forte impacto no grupo.

espaços da cidade. “Pede-se dinheiro em todos os cantos” (PEIXOTO, 1982, p.70). Período intenso de trabalho, de sucesso, o objetivo do grupo era a reconstrução do teatro. No Rio, a companhia se apresentou com o seu repertório: *Pequenos Burgueses*, *Andorra* e a nova versão de *Quatro num Quarto*, agora com direção de Zé Celso. Na capital carioca, o diretor havia confessado a Luiz Carlos Maciel que o grupo corria o perigo de se cristalizar como “uma companhia de teatro realista” (MACIEL, 1996, p. 155) e disse que desejava promover uma ruptura. Maciel foi convidado a fazer o Laboratório de Interpretação Cênica:

O Laboratório de Interpretação Cênica, conforme o intitulam os comentadores posteriores (pois não me lembro que na oportunidade usássemos esse nome), deu origem ao estilo de interpretação que se tornou marcante na montagem de *O rei da vela*. O processo de trabalho foi uma loucura. Trabalhávamos com improvisações coletivas cujos rumos eram absolutamente imprevisíveis. Eu sugeria uma situação concreta bem simples, um ambiente em que aquela absurda variedade de personagens pudessem se encontrar, e era o que Deus quisesse. Depois que começava ninguém sabia onde ia parar. (MACIEL, 1996, p. 163)

Segundo Peixoto, o laboratório rompia como aquela maneira de representar do grupo até então:

Os trabalhos consistiram em exercícios práticos às vezes surpreendentes. E, sem que isso fosse um projeto definido, caminhamos num sentido nitidamente inverso ao processo stanislavskiano tradicional: o que nos preocupava era a observação crítica do processo social e sua reprodução cênica em nível de exteriorização igualmente crítica. A questão do gestual começou a impor-se espontaneamente. Ao mesmo tempo, aulas teóricas seguidas de debates, dadas por Leandro Konder, sobre princípios básicos da dialética materialista e do materialismo histórico, provocando inclusive um necessário acirramento de certas discussões internas. E, uma surpresa para nós mesmos, a nova versão de **Quatro num Quarto** foi uma experiência fascinante, um aprendizado diário: nos soltamos em todos os níveis, além dos limites do “bom comportamento” cênico, transformando o texto de Katáiev no veículo para um exercício de surrealismo e criatividade, improvisando a todo instante, tomando como estímulo qualquer acontecimento. (...) Começamos a descobrir em nós um potencial teatral quase indomável. (PEIXOTO, 1982, pp.70-71 - *aspas e negrito do autor*)

A descoberta desse “potencial teatral quase indomável” é o que marcará as próximas fases do Oficina a partir de uma nova territorialização de sua arte teatral. Essa desterritorialização e territorialização permanentes, como ficará nítido na história da companhia, é fortemente influenciada por sua reconfiguração arquitetônica. A arquitetura manterá influência direta nas montagens e na articulação do corpo em cena. A construção do

novo teatro fica a cargo do arquiteto Flávio Império que, com Rodrigo Lefèvre, projetou uma grande arquibancada de concreto com acessos laterais e o palco giratório (MARTINEZ CORREA, BARDI, ELITO, 1999, sp), tudo a mostra como no teatro alemão de Brecht, o Berliner Ensemble, espaço que Zé havia conhecido em viagem pela Europa.³³ O incêndio que destruiu todo o teatro parecia um sinal: “ressurgiríamos das cinzas para cumprir, sem dúvida, a fase mais importante do Oficina que estava para acontecer...” (NANDI, 1989, p. 59). Resolvido a questão do espaço, os novos ventos que sopravam na companhia desde a experiência no Rio com os laboratórios de Maciel mostravam que o repertório da companhia refletia um atraso no novo contexto histórico brasileiro, o que levou o grupo a procurar por um texto para reinaugurar o teatro.

O rei da vela, de Oswald de Andrade (1933), surgiu como sugestão de Luiz Carlos Maciel:

Um texto? Lembrei de Ruggero Jacobbi, na noite de Porto Alegre, e sugeri *O rei da vela*. Falei da peça com o maior entusiasmo, contei que pensara em montá-la, mas acrescentei que o mais importante era que a peça ganhasse o palco, qualquer que fosse o diretor. Estava com o livro em casa e podia emprestar. E assim foi feito. (...) *O rei da vela* foi um marco na história do teatro brasileiro. O público ficava espantado. Estavam soltos no palco uma energia inédita e desabusada, uma liberdade, uma petulância, um prazer de representar que nunca se viu antes. Desde o primeiro momento, o estilo insólito do trabalho dos atores chocava e fascinava o espectador. O que acontecia era indescritível. As pessoas eram avisadas de como era a encenação de *O rei da vela*, iam assistir e se surpreendiam do mesmo jeito. (MACIEL, 1996, p.166)

Com Oswald de Andrade, o grupo se reinventaria, com interesse crescente pela política e também pelas desnormalizações. Uma temática passou a ser questão de interesse a partir dessa montagem, segundo Maciel: “O teatro de José Celso passou a trazer como preocupação fundamental a questão sexual. E isso até hoje, em progressão contínua e geométrica. O tema passou a ser absoluto para José Celso, conforme pode se verificar em seus últimos espetáculos (...) Só pensa nisso” (MACIEL, 1996, p. 147).

³³ Antes de Flávio, o Oficina já havia passado por uma reforma: o “teatro sanduíche” do arquiteto Joaquim Guedes, construído em 1961 (PEIXOTO, 1982, p. 52). Na ocasião, Cacilda Becker quebrara uma garrafa de champagne na bigorna de cimento, comemorando a profissionalização da companhia. Na festa de inauguração, Maria Prestes Maia, esposa do prefeito da época, estava presente (SILVA, 1981, p.24). Depois, em 1993, o teatro sofrerá sua última intervenção radical com Lina Bo Bardi e Edson Elito. Lina também criou cenários para as peças do Oficina, a exemplo de *Na Selva das Cidades* (1969) e *Gracias Señor* (1972). A relação do teatro com os arquitetos é ponto importante para a compreensão do grupo: “No Oficina, o espaço pertencia a uma trinca – Flávio, Hélio e Lina. Eles cavaram uma frincha e abriram a revolução dessa terra no coração de São Paulo. No centro” (MARTINEZ CORREA, 1998, p.74).

No anúncio do espetáculo na Folha de S. Paulo, nos idos de 1967, o texto da propaganda dizia: “Pudicos, quadrados e festivos não venham! E estamos falando sério!” (SILVA, 1981, p.49). Já tendo sofrido a primeira censura em 1961 (outras censuras seriam frequentes até o exílio do diretor em 1974), o Oficina teve o boneco fálico, que fica na frente do palco, apreendido pela polícia. A repercussão do trabalho aumentava. Sobre a ida do grupo para representar o Brasil num festival na Europa, o Itamaraty se pronunciou assim: “O espetáculo é indigno de representar nosso país, pela pornografia e exagero em pintar a realidade brasileira” (*idem*, p. 52). O que *O rei da vela* trazia de tão disruptivo na cena teatral brasileira? Porque esse espetáculo foi tão importante para a história do teatro? Assistindo a montagem que comemorou os 50 anos da primeira versão, no dia 11 de novembro de 2017, levantei alguns apontamentos e atualizações a respeito do conteúdo da peça em intersecção com o tema deste trabalho.

Na cena bem-comportada do teatro moderno brasileiro, nos fins dos anos 60, o foco estava sempre num formato clássico burguês ao gosto do TBC ou no teatro engajado do Arena.³⁴ O Oficina deu uma guinada nessa cena ao apresentar um teatro de formato brechtiniano com mistura de chanchada e teatro de revista, “chacrinizando” o Brasil ou, como afirma Rosangela Patriota, na diferenciação da construção do “teatro nacional” do Arena, o Oficina “firmou-se como o grande intérprete dos impasses e das dúvidas da classe média” (PATRIOTA, 2003, p.1). Tais impasses transformados nessa visão carnavalesca do país foram um verdadeiro choque para época, não apenas na maneira como os atores interpretavam, mas também quanto aos próprios personagens retratados por Oswald e compreendidos profundamente pela encenação de Zé Celso. Na montagem que comemorou os 50 anos da peça, em 2017, Zé Celso encarnou Tia Poloca, uma senhora conservadora, e assim aumentou a questão das inconformidades de gênero que são mais que nítidas no texto, além de potencializar o caráter anárquico quando, em certo momento do espetáculo, a personagem senta no palco e acende um cigarro de maconha. A maquiagem e a estética do Oficina aumentam a compreensão e caracterização de personagens que já trazem chaves de leitura a partir de seus nomes como Heloísa de Lesbos, “vestida de homem” (como sugere rubrica do texto oswaldiano), Totó Fruta-do-Conde, filho de Dona Cesarina, uma bicha maravilhosa e

³⁴ Para Armando Sérgio da Silva enquanto o Arena era o dono da verdade, o Oficina a procurava: “Se para o Arena o teatro servia como instrumento de educação do povo, para o Oficina o teatro servia como instrumento de revolução de seus próprios integrantes. Era, portanto, uma revolta existencialista com reflexos políticos, na medida em que eles faziam parte da sociedade, da classe média. (...) enquanto o Arena ensinava uma ideologia, o Oficina procurava descobrir uma ideologia possível. (SILVA, 2008, p.7).

afetadíssima, que surge em cena pela primeira vez vestida de odalisca berrando “Eu sou uma fracassada”, segundo Zé Celso, inspirado pela estada de Nijinsky no Brasil (CORREA, 2012, p. 209); e “Joana, conhecida como João dos Divãs”, conforme indicação do autor, ou na encenação do diretor, “Menina lésbica de bigodes, luvas de Box, vestida de Shirley Temple” (*idem*, p.209) que invade a plateia a procura de uma mulher da “sociedade paulista” para tocar e beijar. Na ilha tropical da Baía de Guanabara, retratada na clássica pintura do cenário de Hélio Eichbauer³⁵, que abre o segundo ato, encontramos diversos estereótipos brasileiros. Oswald falará na rubrica de “Homens esportivos, hermafroditas, menopausas”.

Se em termos de estilo, José Celso operava uma dissolução dentro da unidade, uma certa obsessão sexual era constante durante todo o espetáculo, funcionando mesmo como um dos elementos que promoviam a unidade dos três atos. É certo que essa presença marcante do símbolo sexual, já era posta por Oswald de Andrade, mas foi ampliada e levada às últimas consequências pelo diretor do Teatro Oficina (...) O símbolo sexual no espetáculo, entretanto, não funcionava apenas como tal. Ele tinha uma gama de significações muito ricas sugeridas pelo próprio termo vela, do título, que conotava falo, morte, poder, poder efêmero, etc. (SILVA, 1981, p.148)

O sexo sempre terá conotação com o poder, revelando também muito do machismo brasileiro. Renato Borghi, no papel de Abelardo I, sempre faz um movimento estilizado, movendo a pélvis pra frente em alusão à penetração sexual e “conçando o saco”.

O rei da vela ganhou mais importância para essa cartografia a partir da ligação com os Dzi Croquettes:

A primeira ligação rizomática entre o Oficina e os artivismos que me chamou a atenção foi o surgimento do Dzi Croquettes, em 1972. Ítala Nandi (1989)³⁶ diz que após assistirem ao *O Rei da Vela* (1967), os integrantes do grupo logo adotaram a maquiagem extravagante, o que viria a ser uma das marcas do Dzi. A dissertação de Adriano Barreto Cysneiros (2014) é reveladora quando coloca o Dzi como um dos agenciadores do “desbunde”, da androginia e da livre expressão da sexualidade. Essa visão dissidente estava até mesmo na maquiagem que os “diferenciava das travestis” (GREEN, 2010, p.410 *apud* CYSNEIROS, 2014, p.28). O Oficina, sem dúvida, é o primeiro grupo de teatro brasileiro a colocar em pauta o *happening* como estética, na época, levando a fama, até hoje, de ser um teatro de agressão: “Não é um teatro de agressão; é que o momento está cada dia mais conservador”, reflete Zé Celso (NANDI, 1989, p.95). Essa mesma reação ao conservadorismo parece ser um dos motivos pelos quais os

³⁵ A pintura de Hélio foi capa do disco *Estrangeiro* (1990), de Caetano Veloso.

³⁶ “Essas nossas máscaras influenciaram a maquiagem usada pelos Dzi Croquettes e pelos bailarinos da primeira abertura do Fantástico, da Rede Globo. Máscaras brancas, com linhas inovadoras, que sempre foram da tradição teatral, retornavam como uma grande moda” (NANDI, 1989, p.86).

ativismos *queer* emergem na atualidade. Maria Cláudia Coelho (1989), a respeito da montagem de *O Rei da Vela*, fala em projeto político de transformação da sociedade a partir daí. O Oficina questionaria a sociedade, a partir do modelo mítico de sua própria história e da história da civilização ocidental, colocando-se em reflexão a partir de temas da vida social e do “uso de drogas”. (TROI, 2017b, p.3)

O desbunde terá influência nos a(r)tivismos queer e a radicalidade de muitas dessas produções surge de linhas de forças oriundas do Tropicalismo, de Maio de 68, da contracultura dos anos 70 e dos ativismos dos anos 80 com surgimento da AIDS.

2.2. Afronta

A experiência de *O rei da vela* mudaria para sempre a maneira de interpretar do Teat(r)o Oficina, mas é em 1968, com *Roda viva*, de Chico Buarque de Holanda, que o processo se radicalizou em relação a própria ideia de representação e dos tabus do corpo em cena. O espetáculo é a única encenação de Zé Celso fora do grupo, mas que se confunde com a própria história do Oficina por conta de seu diretor.³⁷ Além disso, a experiência será determinante para a nova revolução cênica que está sendo engendrada depois do contato com a antropofagia de Oswald.

O espetáculo, naquele Brasil pré-AI5,³⁸ torna-se um fenômeno ao contabilizar mais de 300 mil espectadores. Com estreia em janeiro daquele ano, a peça ficou três meses em cartaz no Rio de Janeiro, no Teatro Princesa Isabel, e depois estreou em São Paulo. No dia 24 de junho de 1968, o jornal Diário da Noite noticiava a confusão que começara logo após dois deputados assistirem ao espetáculo e irem à TV criticar o Oficina:

(...) Várias agressões pessoais tiveram início e o quase debate iniciado terminou com a interferência do produtor Walter Sampaio e do apresentador Almir Guimarães. A classe teatral e os mais atingidos solicitaram um debate para esta noite. Como argumento os artistas terão essa total inovação pela qual será passado o teatro moderno. (...) Vários policiais e investigadores

³⁷ Em 2017, após divulgação do vídeo da reunião do Oficina com o Grupo Sílvio Santos e a prefeitura de São Paulo, a respeito da construção das torres ao lado do teatro, começou uma grande campanha a favor da companhia (#ficaoficina #vetaastorres). Em apoio, Chico Buarque autoriza Zé Celso a remontar *Roda Viva* e o espetáculo já está sendo ensaiado com previsão de estreia para 2018. Será, de fato, a primeira vez que o Oficina montará o texto: “Até hoje muita gente atribui **Roda Viva** ao Oficina. Aliás, o próprio Oficina hoje reivindica este espetáculo, o que não tem sentido. O Oficina se confunde bastante com José Celso, mas talvez não a este ponto. Na verdade, **Roda Viva** não teria sido, naquele momento, produzido dentro do Oficina. A equipe de direção havia ido, sem dúvida, bastante longe, mas não acredito que aceitasse totalmente aquela experiência ainda mais funda e radical num experimentalismo de agressividade que chegava a provocar e atingir fisicamente os espectadores” (PEIXOTO, 1982, p. 74 – *negrito do autor*).

³⁸ O Ato Institucional nº. 5, de 13 de dezembro de 1968, vigorou até 1978. O ato radicalizou ainda mais a ditadura brasileira, aumentou as proibições individuais, fechou o Congresso e suspendeu o habeas corpus.

estarão no estúdio de televisão e nada menos de dez rádio-patrolhas policiarão o local. (...) (MARTINEZ CORREA, 1998, p. 116)

O espetáculo gerou uma disputa de narrativas e de adesões, telegramas chegavam a favor de Chico Buarque e Zé Celso. A Guerra Fria acirrava os ânimos há praticamente duas décadas, o golpe \$ivil³⁹ militar mostrava mais uma vez, como revelava Oswald, em *O rei da vela*, que, para defender seu quinhão, a burguesia seria capaz de compor alianças fascistas e militarizar o Estado se fosse preciso. Nesse contexto, as peças do Oficina eram interpretadas como “conteúdo subversivo”, portanto, na lógica simplista dos reacionários, de “esquerda”. Antes de ser proibida em todo o território nacional, *Roda viva* era o ponto de atração do anticomunismo e motivava diversas agressões, inclusive físicas. São conhecidos e históricos os ataques do Comando de Caça aos Comunistas – CCC, milícia de direita, que invadiu e depredou o Teatro Ruth Escobar, onde a peça estava em cartaz em São Paulo e, em Porto Alegre, onde os atores foram agredidos e raptados.⁴⁰ Mas o que explicava tanta violência? *Roda Viva* falava sobre a “engrenagem que domina, molda e consome seus ídolos, depois de transformá-los em objeto de consumo, utilizados para mistificar a verdade e ajudar a institucionalizar a mentira” (PEIXOTO, 1982, p. 76). O texto de Chico, escrito em 25 dias e provavelmente fruto da pressão que o cantor sentia com o sucesso crescente, mostrava como a máquina da comunicação existia para manter o cidadão distraído numa sociedade repressiva. A cena que causava maior choque para os moralistas de plantão envolvia Nossa Senhora. Em Sessão da Assembleia Legislativa de São Paulo, em junho de 1968, os deputados criavam narrativas que poderiam ser facilmente confundidas com as desse ano de 2017, quando se tornam comuns depredações de terreiros de candomblé, vistos como algo demoníaco ante o conservadorismo neopentecostal, além de proibições de espetáculos e exposições que tocam em temáticas de gênero e sexualidade, sempre sob o argumento de que se tratam de manifestações imorais da “esquerda”:

Desgraçadamente, na luta contra a obscenidade e pornografia incluída nas peças teatrais com objetivos puramente comerciais, pontos de vista são propositadamente distorcidos pelos ‘esquerdinha festivos’ [...]. Mas o que eles objetivam é agredir o regime democrático, muito mais que defender a

³⁹ É o próprio Zé Celso quem prefere grafar \$ivil, substituindo o “c” pelo cifrão (\$) para ressaltar o caráter econômico, desenvolvimentista e adesista da classe média em troca da democracia pelos bem de consumo e pelo dinheiro.

⁴⁰ O material organizado por Ana Helena Camargo traz em nota o trecho de matéria publicada no jornal Folha da Tarde, do dia 19 de julho de 1968, que relata o espancamento dos atores na noite anterior por um grupo de 20 homens armados com cassetetes e bombas de gás lacrimogênio: “(...) Os invasores quebraram tudo o que puderam, bateram em todos os artistas, principalmente no contra-regra José Luiz Araujo e na atriz Marília Pera, que, depois de várias vezes mordida, foi obrigada a andar nua pela rua”. O papel de Nossa Senhora era interpretado pela atriz. Depois da agressão em Porto Alegre, a peça foi proibida sob o pretexto de tumultuar a “ordem pública” (MARTINEZ CORREA, 1998, p.134).

liberdade de pensamento. (MARTINEZ CORREA, 1998, p.123)

Roda Viva foi o espetáculo que colocou em cena o corpo coletivo que será a marca de outros espetáculos da companhia. No coro de 1968, estavam atrizes como Zezé Mota e atores como Peréio e Pedro Paulo Rangel:

A geração chamada porralouca, que vinha de uma classe média se degradando, de uma pequena burguesia rolando escada abaixo, fim de linha, sem charme e inevitavelmente radical: sem proteção do Estado, acuada, desempregada. Começando a compreender que só tinha o seu corpo para se virar e mais nada. Os privilégios, instáveis... o negócio era “avançar”. Para onde? Para o suicídio de classe o renascimento como revolucionário? ... Ou para o ponto de ruptura... e o encontro com a barreira da repressão? Limite, *borderline*. Vida e morte, permanência e mudança... Ou fazer a hora... como quem sabe?

A geração de *Roda viva* não tinha nenhuma ilusão de “subir no sistema” dos representativos. Seria coro, figuração, massa...sem o menor respeito ou atração pelo estrelato. Sua força estava no coletivo. Foi esse coro que avançou sobre o público, ocupou a sala, saiu para a rua e foi empurrado de volta para a jaula do palco através dos dois atentados do Comando de Caça aos Comunistas. (MARTINEZ CORREA, 1998, p. 130 – *aspas, reticências e itálicos do autor*)

Ter o “corpo para se virar e mais nada” ou a busca por representação são questões bastante similares ao que acontece para muitos artistas e ativistas das dissidências de gênero, como veremos. O texto acima, escrito nos diários de Paris, em 1977, durante o exílio de José Celso Martinez Correa, mostra que estavam postas diversas questões ligadas à ideia de representação, de coletividade, de luta contra hegemonias e da própria maneira de atuar no Oficina, questões que vão recrudescendo com o tempo e exacerbando ainda mais as linhas de forças que perpassam o molar e o molecular, o institucional e o anárquico: “Não havia plumas, cores, palmeiras ou bananeiras. Onde estava o Tropicalismo? Ele não estava... mas o movimento continuava numa luta surda dentro do Oficina: coro *versus* representativos” (*idem*, p. 130). Conforme notou Sousa, em sua etnografia sobre o grupo, conflitos estéticos e geracionais entre coro⁴¹ e protagonistas ainda se mantém, porém menos acentuados e horizontalizados se comparado com outros anos (SOUSA, 2013, p.51).⁴²

⁴¹ A partir de *Roda Viva* (1968) e mais fortemente em *Gracias Señor* (1972), o coro passa a ser elemento central nos espetáculos do Oficina. Ele está presente em todos os espetáculos a partir da reabertura do teatro em 1993: *Bacantes* (1996), todas as montagens de *Cacilda* (1998, 2009, 2010, 2013), *Os Sertões* (2000-2007), *Os Bandidos* (2008), *Acordes* (2013), para citar alguns. O coro é um corpo coletivo presente que costura os espetáculos.

⁴² Em 1999, durante aula com a francesa Renée Gumiel (1913-2006), considerada uma das precursoras da dança moderna no Brasil, ela indicou que eu deveria ficar ao fundo da turma, dando lugar para os que tinham chegado no grupo antes de mim. Interessante notar que, nesse sentido, como no Candomblé, a questão da antiguidade conta como hierarquia nesse Terreiro Eletrônico.

Ato e representação passam a ser coisas diferentes na experimentação dessa forma de “presentar”. Tempo presente, “aqui agora”, que passou a ser obsessão no Oficina, a partir de *O rei da vela*, em sequência com *Roda viva*, *Galileu Galilei*, ambas de 1968 e, finalmente, com *Gracias Señor* (1972), criação coletiva que cria e propaga o conceito de “te-ato” para caracterizar uma arte atuante, na qual atores e atrizes atam o espectador a seus próprios corpos e ações, tirando-o de qualquer conforto burguês das poltronas e almofadas do teatro institucional. Apresentação e não apresentação:

O Teato é a técnica teatral e corporal que vai dominar o espaço do pensamento rizomático nesse território. A primeira menção ao TE-ATO, neologismo que brinca com o verbo “atar” e “atuar”, acontece em 1971 a partir da viagem UTROPIA (Utopia dos Trópicos) e traz em si a ideia de um teatro ativo que não deixa nem atores, nem espectadores, passivos. Em UTROPIA, o grupo viaja por 10 meses, do Rio de Janeiro a Manaus, passando por Salvador e Garanhuns (onde o Bispo Sardinha foi devorado), fazendo uma pesquisa empírica com as culturas brasileiras.

Cria-se assim uma Poética de Relação, tal qual o espaço relacional das culturas atávicas e compósitas (GLISSANT, 2005), num processo de deseducação em termos de ressignificar a história colonial brasileira e toda sua potência. Tudo comunica e se “presenta” através dos tabus coloniais, da sociedade patriarcal brasileira, da antropofagia dos nativos, da influência dos negros da diáspora, da música popular. (TROI, COLLING, 2016, p.132)

O Teat(r)o Oficina e os a(r)tivismos queer se embricam aqui, na maneira em que suas produções atuam sobre nossas emoções e percepções, na maneira como desvelam as relações sociais, hierárquicas, principalmente no que diz respeito a vigilância do corpo. “Te-ato é uma atuação exatamente de desmascaramento do teatro das relações sociais (...) Nesse desmascaramento, o te-ato provoca uma nova consciência física da existência” (MARTINEZ CORREA, 1998, p.321). Nessa ação na qual o corpo tem a centralidade e protagonismo, aprende-se esse embricamento entre o cultural e o político, como afirma Zé numa entrevista: “O ‘Teato’ é uma feitiçaria que engole o enfeitiçamento geral com que a sociedade de espetáculos, com o fetiche da mercadoria, escraviza a humanidade. Nós queremos nos ‘desvoduzar’. Trazer sopros que invertam as equações abstratas dominantes” (FIORATI, 2012, p.91).

Já não se pode retroceder da experiência ganha com *Roda Viva* e o seu coro. A improvisação se torna constante e a nova maneira de relação com o público está posta, o que gera conflitos dentro da companhia:

No palco há uma diferença de gerações e concepções que se acentua e se prolonga nos bastidores, gerando uma guerra surda feita de olhares e risos não disfarçados. O elenco está dividido num infantil arremedo de luta de classes: de um lado os ironicamente chamados de “representativos”, detentores dos principais papéis da peça, e de outro os quase figurantes auto-assumidos como “marginália”. (PEIXOTO, 1982, p.82)

A luta do “velho” com o “novo” ficaria nítida no espetáculo *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades* um ano depois, em 1969, ambos de Bertold Brecht:

Com o despertar para a violência eurocêntrica sobre os corpos, na constatação de que era necessário radicalizar o conhecimento sobre essa “máquina desejante”, o Oficina dá prosseguimento às suas experiências com o corpo nas décadas seguintes. Em 1969, no espetáculo *Nas selvas da cidade*, de Bertold Brecht (1923), Ítala Nandi faz o primeiro nu frontal, o que se tornaria uma das marcas do grupo.

Com o mergulho na antropofagia de Oswald, não havia outro caminho para o Teatro Oficina senão experimentar sua proposta política. *Gracias Señor* é uma criação coletiva de 1972 que começa a deslocar a produção do Oficina para sua própria história (metateatro), o que se tornaria uma das características mais fortes do grupo. Mudando como em outros momentos, o nome da companhia passa a ser “Grupo Oficina Brasil em Re-Volição”. (TROI, COLLING, 2017, p.114)

De certa forma, veremos que o “fracasso” que representou 1968, do ponto de vista de uma mudança estrutural, impactará o mundo sobre os caminhos que estão por vir. No Brasil, o regime ditatorial aumenta a violência. O elevado Costa e Silva, o minhocão, começa a ser construído em São Paulo, rasgando o bairro do Bexiga em detrimento da carrocracia (TROI, 2017c) com aquela estrutura de concreto passando em frente a sede da companhia. O entulho dessa violência urbana servirá de material para Lina Bo Bardi criar o cenário de *Na selva das cidades*. Peixoto transcreve partes do que considera revelador, um depoimento de Zé Celso intitulado *Um Jovem Brecht Desmunhecado e Enfurecido*:

“(…) Um caos absoluto. Não tem por onde passar. Entulho, lixo, folhas, cheio de peixe podre. Maravilhoso. A noite ontem quando os maquinistas pararam de trabalhar e começaram a berrar e a cantar num programa de índio que só pode ter sido inspirado pelo enlouquecido jovem Brecht. As cucas dos atores se destamparam e tiveram de recorrer do psicanalista ao caboclo rompe mato. Foi preciso para alguns por remendo nas cucas. Mas tudo isso vai ter que ser disciplinado... a limpeza pública vai ser chamada para deixar o teatro devidamente preparado e ao público vai ser dado apenas um pálido reflexo do que as convenções e repressões do teatro de hoje permitem. Mas eu topei as regras do jogo da convenção teatral, quero a subvenção, ainda preciso do público que suporta somente 3 horas do que chama cultura. Vou ter que castrar o touro” (...) É o fim definitivo de um certo tipo de teatro e

um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina: Quebrar tudo, virar mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir os 10 anos de Oficina (70-71) que ameaça se transformar em instituição. (PEIXOTO, 1982, p.86-87 – *aspas do autor*)

O anseio pela mudança e o reflexo da censura recorrente sobre o grupo é nítido. O medo de institucionalizar-se⁴³ passa a ser uma preocupação para uma companhia com vocação para o movimento. Para Silva (1981), com *Na selva das cidades*, o grupo se atirava numa discussão suicida:

(...) como ser um grupo revolucionário em constante processo de ação e pesquisa rigorosa e continuar dentro de um teatro burguesmente instituído, com bilheteria e tudo? Como tentar destruir um “teatro morto”, ao mesmo tempo em que se vive e se pratica, de um modo ou de outro, exatamente esse tipo de teatro? De repente se verificou também que tudo aquilo que o grupo havia criticado, principalmente a partir de *Pequenos burgueses*, no que diz respeito às relações entre patrões e empregados, etc., existia dentro da própria estrutura econômica da companhia. (SILVA, 1981, p.192)

O grupo começa realizar intercâmbio com grupos como o *Lobo*, da Argentina, e o *Living Theater*, dos Estados Unidos. Grupos que também apresentavam propostas anárquicas e radicais, modificando o contato com o público:

Há quem faça relação do happening de *Gracias Señor* com o grupo norte-americano Living Theater, contemporâneo do Oficina. Mas é preciso cuidado na análise dessa influência, já que são grupos contemporâneos e ambos criavam essa nova cena teatral mundial. O Oficina entra em contato com o Living na França quando seus integrantes se encontraram com Glauber Rocha, em 1971. A companhia de Julien Beck só veio ao Brasil graças ao convite do Oficina. Apesar das trocas mútuas entre eles, os conflitos e uma diferenciação dos trabalhos surgiram desde o primeiro encontro. (TROI, COLLING, 2017, p.115)

O *happening*, estrutura de ação performática que se torna marca desses grupos internacionais, será evidente no próximo espetáculo, *Gracias Señor*, que será proibida em junho de 1972 em todo o território nacional. O grupo não desiste dos ideais “revolucionários” e resiste, criando em seguida o evento *Revolisom*.⁴⁴

O Oficina estava em pleno processo de transformação, o que fica evidente com a nova

⁴³ No texto do programa de *Na selva das cidades* (1969), um trecho diz: “É o fim definitivo de um certo tipo de teatro e um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina: quebrar tudo, virar a mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir dez anos de “Oficina”, que ameaça se transformar em instituição. Quebrar tudo e se preparar para aceitar o desafio que é agora, e não em 1964” (MARTINEZ CORREA, 1998, p.142).

⁴⁴ Depois da proibição de *Gracias Señor*, o *Revolisom* acontecia todas as segundas no Oficina. Era um show improvisado, uma organização da resistência com barricada e tudo. “Um show que ninguém sabia bem o que seria” (MARTINEZ CORREA, 1998, p.219).

empreitada: a montagem de *As três irmãs*, de Anton Tchecov, em 1973. O espetáculo marcará uma reconfiguração da companhia com a saída de Renato Borghi, ali mesmo, em cena, durante a apresentação do espetáculo no ano novo.⁴⁵ Em 1974, o Oficina foi invadido pela polícia e as pessoas foram presas sob acusação de “tóxico e resistência violenta” (PEIXOTO, 1982, p.24). Zé Celso lançou o histórico texto/documento *S.O.S.* no qual denunciou todas as dificuldades do teatro e de como a liberdade do grupo estava sendo estrangulada artisticamente. O diretor foi preso e torturado. Nos 20 dias que ficou encarcerado ocorreu uma intensa movimentação internacional para libertá-lo. No final de 1974, o diretor e o grupo preferiram o exílio em Portugal, onde ficam até 1978. Lá desenvolveram projetos com cinema, espetáculos de criação coletiva e montagens como a de *Galileu Galilei*. Em Moçambique, Zé acompanhou a revolução de 1975 e filmou o documentário *Vinte e Cinco*. De volta ao Brasil, Zé começou a montagem do filme *O rei da vela*. O Oficina foi reaberto e começou a fase da Associação Tear(r)o Oficina Uzyna Uzona que iria culminar com a reforma de Lina Bo Bardi e a reabertura do Teatro em 1993.

2.3.Artaud e devir xamã

Voltando a *Gracias Señor* (1972) e seu roteiro extraordinário do ponto de vista do corpo, reitero o caráter decolonizador do Oficina e sua ressignificação do próprio fazer teatral:

A missão educadora, ou melhor falando em termos de decolonialidade, deseducadora, sempre foi um horizonte para o Oficina, ora porque é da natureza desse teatro colocar em xeque nossas convicções em vistas a uma visão libertadora do mundo, ora pelo caráter de subversão na operação de desmonte do Teatro brasileiro, produto da colonização, vide José de Anchieta e sua catequese. (TROI; COLLING, 2017, p.120)

A colonização botaria em funcionamento esse sistema de relações que é o TEATRO, “de um lado atores; do outro, espectadores”, e a tática é bagunçar a lógica do teatro ocidental colonizado. *Gracias Señor* é o resultado da viagem *Utopia – Utopia dos Trópicos* e, dentre os vários lugares por onde a companhia passou nos 10 meses de viagem pelo Brasil, a experiência de maior sucesso foi na Universidade de Brasília - UnB:

(...) a temática do bastão, o ritual de lobotomização, a questão da

⁴⁵ Em 1999, fizemos *As bacantes* na noite de ano novo em evento que ficou conhecido como o *Bug do Milênio*, conforme cito na introdução, uma ideia apocalíptica de que todo o sistema virtual sofreria uma pane algorítmica. Ainda sem o patrocínio da Petrobrás, que duraria 11 anos, Zé tinha medo de que as poucas pessoas que se propunham a estar de corpo inteiro na companhia pudessem debandar como aconteceu no ano novo de 1973 com a saída de Borghi.

esquizofrenia, da morte e da ressurreição, o silêncio como confrontação ameaçadora e perplexa, desta vez os intérpretes (ou “atuadores”) com maquiagem feita da lama de Brasília, cerca de 2.000 universitários participando com gritos e cantos e danças, a ideia da viagem e do sonho, a acusação impositiva de que todos estão mortos, o novo alfabeto que nasce dos muitos usos que existem num mesmo objeto, a confraternização final, seguida de um passeio silencioso e ritualizado, ao lado de 2.000 pessoas, e uma cerimônia de semear junto à reitoria, todos cavando com as mãos até ser fincado na terra o simbólico bastão. (PEIXOTO, 1982, p.94)

As sete partes⁴⁶ de *Gracias Señor* colocam em cena a própria história do Oficina, sendo o te-ato o centro propulsor da montagem coletiva. Na primeira parte, chamada “Paredão”, o tópico 3 (A RELAÇÃO ESTÁ MORTA) fala da morte desse sistema, “que se matou maravilhosamente (Nós: Rei da Vela – Roda Viva) depois o próprio Sistema o expulsou e quis trazer de volta seus cadáveres, Belle Époque” (PEIXOTO, 1982, p.190). O trecho revela uma certa constatação de que o sucesso vivido com os dois espetáculos se tratava de uma espécie de capturação pelo sistema. Depois do enorme sucesso da primeira década, das dificuldades com a liberdade de criação e das imposições do mercado, fica clara uma certa ressaca pós-68:

Todo seu potencial, sua energia, tudo que afirma sua identidade, está encarcerado. O indivíduo, o Grupo, que não se reconhece mais, não sabe mais quem é.

O Oficina sofreu um impacto esquizofrênico quando, tanto em Galileu como em Selva das Cidades teve de conter sua potencialidade. (*idem*, p.191)

Do que mais trata 68 senão da contenção de potencialidades?⁴⁷ Quando a juventude mundial, principalmente em Paris, notou que as forças em disputa queriam manter a estrutura, era o fim do caminho (“o sonho acabou”).⁴⁸ Tanto no exterior como no Brasil havia um

⁴⁶ As sete partes do espetáculo são: 1- Confrontação, 2 - Aula de Esquizofrenia, 3 - A Divina Comédia, 4 - Morte, 5 - Sonhos de Ressurreição, 6 - Lição de Voltar a Querer; 7 - Bastão – o do Conselheiro – ilustra a 1ª aula: Lição de Voltar a Querer (PEIXOTO, 1982, p.196).

⁴⁷ É óbvio que 1968 não pode ser julgado por algum sentido de conquista mais abrangente. Para Deleuze e Guattari, “todos aqueles que julgavam [maio de 68] em termos de macropolítica nada compreenderam do acontecimento, porque algo de inassimilável escapava. Os homens políticos, os partidos, os sindicatos, muitos homens de esquerda, ficaram com raiva; eles ficavam lembrando sem parar que as “condições” não estavam dadas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.104). Não faltarão críticas como as citadas por Ranciére, de sociólogos que acreditam que as palavras de ordem do movimento estudantil, em maio de 68, “teriam fornecido meios de regeneração ao capitalismo em dificuldades (...)”. (RANCIÈRE, 2012, p.36). Para Viveiros de Castro (2015), os efeitos do acontecimento ainda estão por vir: “(...) o evento absoluto que foi 68 ainda não terminou, e ao mesmo tempo talvez sequer tenha começado, inscrito como parece estar em uma espécie de futuro do subjuntivo histórico” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.100).

⁴⁸ Em 1972, Gilberto Gil lançou o disco *Expresso 2222* com a canção *O sonho acabou*, composta no exílio em Londres: “O sonho acabou/ quem não dormiu no sleeping-bag nem sequer sonhou (...) O sonho acabou/ Foi pesado o sono pra quem não sonhou”. A música retrata a decepção daqueles anos, o fim dos Beatles, em 1970. *God* é o título da canção de John Lennon com a qual Gil criou intertextualidade (*The dream is over*). Gil declara: “O Sonho Acabou diz respeito à minha identificação com ele em seu novo momento de reciclagem do livro aquariano e arquivamento de um certo deslumbramento do psicodelismo. É uma música disciplinar; eu era absolutamente louco por ele” (site GILBERTO GIL, sd, sp).

sentimento de derrota daqueles anos 60 que pareceriam tão oxigenados em termos de liberdades individuais. Era como se fosse preciso se aprofundar nos microfascismos e nas coisas que geram repressão. *Gracias Señor* tem um caráter de revisão dessa época e uma busca por um futuro ainda não delineado. Na segunda parte do roteiro, “Aula de Esquizofrenia”, o grupo se pergunta: “De onde vem essa couraça?”⁴⁹ O Oficina está interessado em demonstrar as origens das couraças do sistema que “escraviza, domina e castra a energia propulsora do movimento” (PEIXOTO, 1982, p.192). Então começa no espetáculo uma verdadeira exumação através de um “jogo de três tempos” dividindo os atadores em três grupos: “grupo primal índio”, “grupo africano caçador” e um terceiro grupo “anos 20, pão e circo”. Dois atores representam um esquizofrênico, estão amarrados entre si e em interesses opostos: “um quer lutar e obrigar à luta, outro quer reflexão, silêncio e clareza”. O roteiro dessa aula de esquizofrenia propõe dois exemplos: o Homo Naturalis, “adaptado” e “totalmente encouraçado”, e o Esquizofrênico que tenta “liberar sua energia” e “não atinge seus objetivos”. A Lobotomia é a “redução do indivíduo ao estado vegetativo”. Daí se propõe: “Neste ponto, demonstração de esquizofrenia Plateia – Palco. Aspiração de uma Reação, Impossibilidade de vencer o poder da Couraça” (*idem*, pp.192-193 - *pontuações e capitulares do autor*). Na parte 5, ao falar do Sonho 1, “PELA UNIÃO DOS CORPOS”, o texto diz:

Todos se fundem – atores, não atores, gente de teatro, ou não, numa comunidade viajante disposta a inaugurar uma nova forma de viver, comunicar-se com a humanidade, procurando o contato com o homem das classes e lugares mais afastados – buscando iguais pelo caminho e deixando por onde passava a Inquietação e se inquietam pelo que via – até o momento de voltar para casa no fim do ano – onde se dá a Tempestade – NAUFRÁGIO – o Re-contato com o campo abandonado provisoriamente – a tempestade de cérebros e o ataque das bolas. (*ibidem*, p.195)

Esse local onde todos se fundem é o te-ato. Uma implicação de alteridades em espaços dialógicos que perpassam o molar e o molecular e no qual há possibilidade das interferências pela emoção, “vida renovada pela arte”:

Gracias Señor era uma “peça-estrutura” de autoria coletiva, sem direção. “Atadores”, e não mais atores, coordenavam uma experiência nova de comunicação, recriavam uma viagem pelo Brasil: utilizavam tudo o que

⁴⁹ “Couraça” está relacionada ao estudioso Wilhelm Reich (1897-1957) e serve para designar um dispositivo físico de impedimento. As couraças são tensões que impedem a circulação da energia vital: “Em uma tentativa de formulação mais completa, de posse dos ingredientes elencados nesta investigação, pode-se dizer que, destinada a exercer função protetora, a couraça constitui algo natural e inevitável, porém, dependendo do seu grau – em termos reichianos, da sua rigidez e cronicidade – essa estrutura pode comprometer o contato com o meio interno e externo, além de afetar a regulação libidinal do sujeito” (ALMEIDA; ALBERTINI, 2014, p.141).

pode ser anotado, visto, filmado, etc., ao mesmo tempo que falavam do processo geral do grupo Oficina. A divisão entre vida e teatro era abolida. *Gracias Señor* era, acima de tudo, a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao “Te-ato”. Era uma aula, em sete partes, de como transformar o espectador em atuador de “te-ato”...A vida renovada pela arte. (SILVA, 1981, p.206)

É importante lembrar desses detalhes para a análise que farei dos a(r)tivismos queer no capítulo seguinte, pois ao esquematizar esses dois polos, o Homo Normalis e o Esquizofrênico, o Oficina ajuda-me a pensar nos dois polos que tratarei para concentrar a investigação sobre a cena que se constitui na outra ponta da minha pesquisa: o polo capital/mercado (molar, territorializante, paranoico, institucional) e o polo queer (molecular, desterritorializante, esquizofrênico, anárquico). Aqui poderíamos pensar perfeitamente em colocar o Homo Normalis no polo molar e o Esquizofrênico, obviamente, no outro. Polos atrativos e emissores das linhas segmentares e de força que atravessam o campo social e o campo subjetivo, como pensado por Deleuze e Guattari (2010), proposta que detalharei mais à frente.

O Oficina estava dividido: ou radicalizava o processo artístico/político ou aceitava o mercado/capital, como refletia Borghi: “a experiência da contracultura não tem viabilidade econômica pois dirige-se a um público em potencial sem poder aquisitivo, os poderes públicos estaduais e federais fecham as portas para o Oficina. Como continuar o trabalho?” (PEIXOTO, 1982, p.98). Esse conflito permeará a trajetória do grupo.

O roteiro de *Gracias Señor* esboça um aprofundamento em Antonin Artaud, sem falar nas claras referências a Deleuze e Guattari (TROI, COLLING, 2017). Artaud era um caminho certo e inevitável já que o grupo vinha de um mergulho inicial em Stanislavski, e depois em Brecht, a partir da profissionalização, em 1961. Em entrevista para o jornal Folha de S. Paulo, em 1972, ao ser questionado sobre a influência de Artaud e do Living, e sobre fazer um produto “controlado e distribuído como a contestação de roupas hippies que agora são vendidas nas lojas comerciais”, Zé Celso contra argumentou:

Não. Artaud queria que o teatro fosse um ritual e esta é mais ou menos a posição do Living, não a nossa, que de certa forma, está mais perto de Brecht. Nós queremos acordar as forças das pessoas para elas voltarem a querer. Sabemos, no entanto, que uma parcela inevitável do público vai apenas nos consumir. Mas o Sistema consome somente a parte superficial.

Tenho certeza de que, daqui a dois anos, haverá muitas peças como a nossa, o que não tem importância porque já estaremos fazendo outra coisa. Há apenas o consumo superficial. (MARTINEZ CORREA, 1998, p. 213)

A verdade é que Artaud rondava o Oficina desde *Roda Viva*, tendo chegado praticamente com Oswald.⁵⁰ A resposta de Zé na entrevista parece mais uma tentativa de se afastar da “influência” do Living, mas não tardará a se mostrar o contrário com o aprofundamento do grupo nas questões rituais. Esse aparentemente tabu contra o ritual, fruto da luta social e política que estava posta no Brasil naquele momento, diminuirá com o passar dos anos e, ao contrário, passará a ser a tônica no Oficina a partir de *As bacantes*. Artaud entrará definitivamente no Oficina, pela porta da frente, em 1997, com a mais radical das montagens da companhia, a belíssima *Para dar um fim no juízo de deus*:

Em *Para Dar o Fim no Juízo de Deus*, de Antonin Artaud (1947), montada em 1997 e remontada em 2016, a companhia vai às últimas consequências na adaptação do texto radiofônico para colocar todos os fluxos da máquina desejante em cena: sangue, esperma e fezes. Os atores que operam essas cenas passam por um absoluto controle de suas máquinas. No momento certo, a máquina ânus estará pronta para liberar as fezes, ação que será transmitida pela internet e por todo o aparato de comunicação visual do Oficina (TROI, COLLING, 2017, p.117)

Essa liberação de forças que o teatro tem a capacidade de catalisar vai ao encontro do teatro de Artaud, que defendia a ideia de que tudo que é especificamente teatral não é o discurso, nem as palavras. Ou seja, para Artaud, o que deveria ser mediação e representação através do discurso deve migrar para a atuação do corpo presente, tudo que ocupa a cena. No século XX, é Artaud, a partir de *O teatro e seu duplo* (1933), que instaura essa crise no teatro moderno: “Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são a representação dessas coisas” (ARTAUD, 2006, p.2). Para ele, a ideia de cultura é “antes de tudo um protesto” (*idem*, p. 4). Para Rancière, a crise da representação estava posta desde o século XVIII. O autor cita as cartas de Rousseau sobre os espetáculos nos anos de 1760 para confirmar que o teatro foi a primeira linguagem a perceber que havia uma crise.⁵¹

⁵⁰ Em entrevista em 31 de agosto de 1997, pra o jornalista Nelson de Sá, Zé Celso responde a pergunta de quando teve contato com Artaud: “Foi junto com Oswald, porque ele imediatamente espalha o campo das mediações e acaba tocando no Artaud. Em *Roda Viva*, do Chico Buarque, o Artaud também me veio forte. *Roda Viva*, que era um coro, vira uma tribo faminta, um corpo sem órgãos. No comportamento coletivista, era de uma crueldade devoradora, de um apetite quase inenarrável” (CORREA, 2008, p.205).

⁵¹ Rancière diz: “Não é surpreendente que o teatro tenha sido o primeiro a perceber que estava em crise, há mais de dois séculos, um modelo no qual numerosos artistas plásticos ainda hoje acreditam ou fingem acreditar: é porque o teatro é o lugar onde se expõe nuamente as pressuposições – e as contradições – que guiam certa ideia de eficácia da arte” (RANCIÈRE, 2012, p.54).

Foram quase quatro décadas entre os escritos do dramaturgo francês até a crise desembarcar nos palcos do Brasil. A crítica à colonização de Zé Celso, em 1967, é similar à de Artaud. O dramaturgo francês acreditava no sentido da vida renovado pelo teatro. Renovar implica em não permanecer no mesmo órgão de registro, é uma forma de cumprirmos nosso “devir”. Em sua genealogia sobre a peste, Artaud lembrou que foi Santo Agostinho (1996) quem viu semelhanças entre ela e o teatro. Se o teatro está decadente é porque perdeu o humor e o poder de discussão física, defendia Artaud. Em *Para dar um fim no juízo de deus*, o Oficina restabelece as relações entre a alquimia e o teatro, essa “operação teatral de fazer ouro”, da qual fala o teatrólogo francês:

A operação teatral de fazer ouro, pela imensidão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que ela lança uma contra a outra e que convulsiona, pelo apelo a uma espécie de remistura essencial transbordante de consequências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata, após a qual nada mais existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota-limite, apanhada em pleno vôo, e que seria como a parte orgânica de uma indescritível vibração. (ARTAUD, 2006, p.53)

A relação do Oficina e seus atores com aquele espaço e sua própria terra, as plantas que lá nascem, trazem o caráter da “intoxicação profunda” sugerida por Artaud quando fala que “no êxtase reencontramos o fervilhar seco e o roçar mineral das plantas, dos vestígios, das ruínas de árvores iluminadas nas copas” (*idem*, p.70). Aqui não deixo de pensar em Cesalpina, a árvore totem plantada por Lina Bo Bardi, que nasce do palco do teatro e se expande pelo terreno em disputa com o Grupo SS.

Esse xamanismo teatral pensado por Artaud vai de encontro ao Teatro Ocidental, valoriza toda a descoberta do dramaturgo com o Teatro Oriental de Bali, um teatro físico e não mental, um teatro que não está encerrado na linguagem, nem procurar resolver conflitos “sociais ou psicológicos”, antes disso, quer “expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte da verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir” (*ibidem*, p. 77).

Zé Celso é categórico ao afirmar o caráter de “bruxaria” do teatro, daqueles que falam como “um índio fala para um antropólogo”: “Ninguém monta bem um texto do Tchecov, do Shakespeare, ou de qualquer grande autor sem uma enorme transformação de sua própria vida. Só assim se pode entender uma peça, se vivemos intensamente, se ele transforma a

nossa vida (...)" (MARTINEZ CORREA, 1998, p. 239). Do que mais trata essa “bruxaria” senão de um poder mágico do gesto, de um corpo que “toca a terra” como defendia Artaud. Daí a identificação de Zé Celso com os ofícios de um xamã:

A indianidade presente em seus espetáculos e a autodefinição de José Celso Martinez Corrêa como uma espécie de xamã revelam essa “metodologia indisciplinar antropofágica”, uma prática imbricada com as culturas, para além da adjetivação “brasileira”, mas uma cultura antropológica, antropófaga, redentora e expurgadora dos males da modernidade, da civilização e da colonização. (TROI; COLLING, 2016, p.143-144)

Ainda nessa direção, é nítido, nas recentes declarações do diretor, o clamor por uma conexão com o corpo pleno da Terra:

Os índios são hoje a nossa vanguarda. Eles sabem viver de acordo com o que Darwin descobriu muito depois deles – e que Flávio de Carvalho confirmou: somos originários dos deuses aquáticos, animais, vegetais, minerais. Mas a maioria não vive o aqui e o agora, neste estar entre o pré-humano e o trans humano, com todo o inverso do universo em permanente mutação pulsante nesta Terra. Este é o ser vivo, de onde vivemos e pra onde vamos retornar, sem ficar esperando Messias. (ALVES JR., 2014, sp)

Em 14 de novembro de 2017, em ato pela defesa do Teat(r)o Oficina, com a presença de Antônio Fagundes, Sérgio Mamberti, Paulo César Peréio e Fernando Montenegro, Fernanda Torres lançou o livro *A glória e seu cortejo de horrores*, que traz a história de um ator de meia idade, Mario Cardoso, com uma costura autobiográfica e intertextual com o teatro brasileiro, inclusive com passagens que remetem ao período do desbunde no qual Zé Celso e o Oficina são citados. Nessa noite, Torres chamou Zé de “Pajé do Oficina”. Transmitido ao vivo pela internet, o encontro foi uma verdadeira aula sobre o teatro brasileiro com Fernanda Montenegro rememorando várias momentos importantes da sua carreira, como a ida para o TBC para “ganhar tempo até as coisas se ajeitarem em São Paulo”, cidade em que ela acabava de chegar com o marido Fernando Torres, além de revelar que o Teatro Ruth Escobar foi um antigo cemitério. Zé se referiu à Fernanda Montenegro como “xamã do teatro brasileiro” por sua recente correspondência em apoio ao Oficina, na qual ela afirma que nós precisamos passar por um processo de “desacovardamento” para reagirmos aos retrocessos no Brasil nos últimos anos.⁵²

2.4. Radicalizar na estética e na luta pelo território

⁵² O vídeo completo do encontro está disponível em <<https://youtube.be/SX0pYVuNiuM>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

Artaud não transformou apenas o sentido das representações na cena, trazendo o teatro para o físico, retomando o lugar dos sonhos e dos acontecimentos, mas ele atirou as artes cênicas na busca por esse “lugar poético na realidade”. Ele também queria romper com a dualidade entre autor e diretor, substituindo esse ente por um criador único. O dramaturgo também será categórico ao afirmar a necessidade de reformar a sala onde se apresenta uma peça teatral, conselho do seu manifesto que vai ao encontro da radicalização estética do Oficina:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. (ARTAUD, 2006, p. 110)

A recomendação de Artaud foi seguida à risca para a montagem de *Juízo de deus* com parte do público colocada no centro da pista do Oficina. Lina Bo Bardi sabia exatamente do que se tratava quando construiu o novo Oficina e também o teatro do MASP – Museu de Arte de São Paulo, o Teatro de Artaud por excelência. Infelizmente, esse último ainda não conta com as cadeiras giratórias projetadas por Lina em conformidade com o pensado pelo dramaturgo.

Subversão de conteúdos e de formas vislumbradas pelo francês que vão marcar a trajetória do Oficina. O princípio da anarquia, defendida por Artaud como a “analogia de toda verdadeira poesia”, a pressão direta sobre os sentidos, essa atmosfera hipnótica que facilmente sentimos no decorrer das horas vendo os espetáculos na Uzyrna Uzona. A revolução da cena influenciada por todos os elementos expostos até aqui não será de maneira nenhuma confortável. Ao contrário, trará elementos conflitantes para não dizer paradoxais que se colocam no centro das questões que envolvem o Oficina.

Como já dito, Armando Sérgio da Silva também apontou os conflitos entre a contracultura e o mercado dentro da companhia: “um teatro contra o sistema dentro do sistema” (SILVA, 1981, p.208). Seja na inauguração, em 1961, com a presença da mulher do prefeito de São Paulo, na reconstrução do incêndio de 1966 com recursos do governo do Paraná, seja na desapropriação do teatro pelo governo do estado de São Paulo, em 1984, os tombamentos na esfera estadual, em 1982, federal, em 2010, ou pelo patrocínio da companhia

com recursos públicos oriundos da Petrobrás nos últimos 11 anos, é clara uma relação direta do Oficina com as instâncias governamentais,⁵³ legais, jurídicas, molares, do sistema.⁵⁴ De fato uma crítica que toca no tabu não apenas da dependência do Estado diante da crítica ao mesmo Estado, como também no fato de que esse dinheiro é insuficiente para manter trabalho de tamanha magnitude. Se o teatro grandioso, inspirado no Teatro de Estádio de Oswald de Andrade, exigirá submissão a esse poder constituído em virtude do financiamento dessa empreitada, é em cena que o Oficina se vingará de sua situação, implantando, ele próprio, um paradoxo dentro dos sistemas instituídos da política cultural: questionado a sociedade, a partir do modelo mítico de sua própria história e da história da civilização ocidental, colocando-se em reflexão a partir de temas da vida social, questionando essa mesma vida social e “a história e a ontologia característica do capitalismo” (SOUSA, 2013, p. 118).

Faz parte do horizonte dessa estética a sacralização da nudez e da sexualidade assim como a profanação da santidade. Sobre o corpo antropofágico, esse corpo assentado no teatro épico de Brecht e no teatro da crueldade de Artaud, Sousa (2013) nota como os personagens foram se tornando cada vez mais andróginos e sexuados, e cada vez menos realistas:

Neste sentido, o corpo aparece progressivamente mais despido, literal e metaforicamente; as roupas começam a desaparecer das cenas, as personagens caracterizam-se de forma menos realista a cada espetáculo, tornando-se cada vez mais andróginas e sexuadas, corpos compreendidos enquanto feixe de afecções e percepções mais que como materialidades em que se inscrevem a priori máscaras sociais ou cênicas. (SOUSA, 2013, p.143)

A título de construção dessa cartografia, vale a pena passar por algumas produções do Oficina para enfatizar a radicalização da estética. Minha intenção aqui não é um aprofundamento de análises detalhadas de espetáculos, cena por cena, mas demonstrar com a luta contra a norma e as disjunções a respeito do gênero e da sexualidade entram em cena a partir do retorno da companhia de seu exílio.

⁵³ “Com a retomada da “posse” de fato do espaço, pelo grupo Oficina, e com a precariedade física em que se encontravam as instalações, teve início o movimento para a compra do imóvel e sua reestruturação (...)” (MARTINEZ CORREA; BARDI; ELITO, 1999, sp). Como já dito no início do capítulo, esse movimento culmina com o tombamento do espaço e incorporação ao patrimônio público estadual sob administração da Secretaria de Cultura do Estado. Responsáveis pela última e mais radical transformação arquitetônica do Oficina, Lina Bo Bardi junto com Edson Elito criaram o conceito do teatro como Rua (não à toa, nos dias de hoje, logo na entrada do Oficina, na Rua Jaceguai, 520, foi afixada uma placa “Rua Lina Bo Bardi”).

⁵⁴ Em sua etnografia, Sousa (2013) também relata a questão de Oficinofobia: pessoas que nas redes sociais não cansam de falar sobre os espetáculos longos, chatos, demagógicos, com ofensas do nível “antropofagia de cu é rola”. A “mercantilização travestida de liberdade” foi reforçada, principalmente, depois que o diretor Gerald Tomas questionou o Oficina sobre sua dependência em relação ao Estado (SOUSA, 2013, p.110).

Nos anos 80, ainda sem recuperar o seu território, o teatro está em plena produção, experimentando a intersecção com a linguagem de vídeo, o que será elemento fundamental em sua estética a partir da nova arquitetura. O Oficina venceu inclusive a primeiríssima edição do Festival da Associação Cultural Videobrasil, coordenado por Solange Farkas, em 1983. O vídeo, uma co-produção com a Fundação Padre Anchieta TV Cultura, jamais seria exibido. Naquele momento já se falava do Estádio Cultural, maquete da nova casa que estava sendo projetado por Lina Bo. A produção mostrava o grupo entoando os cantos de *As bacantes*, que seria montada 13 anos depois. Chamado de *Caderneta de Campo 1983*,⁵⁵ a produção era uma emocionante reconstrução da trajetória do teatro e sintetizou em muitos pontos a estética do Oficina. Na época, o Caderno de Informática (sic), da Folha de S. Paulo, traz uma matéria sobre a premiação:

“O Teatro Oficina ainda está em pé por causa do vídeo”. Para o irrequieto Zé Celso Martinez o vídeo deve influir na realidade modificando-a, e não apenas como registro dos acontecimentos. “Quando o Conselho Superior de Censura se reuniu pela segunda vez, para discutir a liberação do **Rei da Vela**, mostramos um vídeo com o registro da reunião anterior. Essa exibição foi crucial para a liberação do filme”.

Zé Celso já trabalha com vídeo há muito tempo. Em 1975, enquanto ainda estava exilado em Portugal, sua câmera já estava atenta à Revolução dos Cravos. Seu primeiro vídeo documentou a invasão de um clube de classe média por ciganos que moravam em uma favela de Lisboa. Depois, em Moçambique, o vídeo foi temporariamente abandonado pelo cinema. O 25 é dessa época, um registro do esforço revolucionário do povo moçambicano. De volta ao Brasil, Zé Celso viu o espaço do Teatro Oficina ameaçado pelo Grupo Silvío Santos, e o vídeo imediatamente integrado à luta.

(...)

“O que nós observamos foi que havia um discurso invisível, que não estava sendo captado pela televisão e pela grande imprensa. Mesmo os movimentos sociais só serão registrados enquanto espetáculo, nunca como espelho da realidade”. Segundo Zé Celso, e esse discurso invisível que sua câmera está captando. “Alguns reclamam que em **Caderneta de Campo** diversas informações são jogadas desordenadamente, misturando cultura, movimentos sociais e a luta do Oficina. Mas tudo está misturado na vida real e a luta do Oficina acontece ao mesmo tempo que os quebra-quebras dos desempregados. E os trabalhadores da cultura são tão marginalizados quanto os desempregados”. (FOLHA DE S.PAULO, 17 ago. 1983)

Filmar tudo passou a ser uma prática constante do teatro. Com o vídeo⁵⁶ incorporado

⁵⁵ O vídeo está disponível em <<https://youtu.be/uioGSqq5ngw>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

⁵⁶ Sobre a relação do Oficina com o vídeo, ver o trabalho de Isabela Silva (2006). Um dos vídeos citados é o de Celso Furtado, então Ministro da Cultura, nas obras do teatro, em 1988: “No vídeo, está registrada a visita de Furtado às obras do Oficina, na companhia da sua esposa. (...) Zé Celso faz longos discursos para a câmera operada por Marcelo [Drummond], nele o diretor fala sobre política, grupos de extermínio, o avanço da AIDS e as mudanças forçadas no comportamento sexual de homens e mulheres na década de 1980” (SILVA, 2006, p.138). Os vídeos eram usados como “diários eletrônicos”.

definitivamente à estética antropofágica do grupo, em 1985, o Oficina filmou a encenação de *O homem e o cavalo*,⁵⁷ texto de Oswald de Andrade, de 1934. Com coreografia de Fernando Lee, cenografia de Lina Bo e vídeo performance de Tadeu Jungle e Walter Silveira, no elenco estavam artistas como Raul Cortez, Jô Soares, Célia Helena, Elke Maravilha e a ícone e ativista travesti Cláudia Wonder:

Em 1985, a trans e ativista Cláudia Wonder (1955-2010) participou de uma leitura de “O homem e o cavalo”, de Oswald de Andrade, sob direção de José Celso Martinez Correa. Na ocasião, a atriz ficava nua em determinada cena, expondo, aos olhares binários e heterossexistas da plateia, a inconformidade com a matriz da heteronorma. O fato é brilhantemente narrado pela própria Wonder no documentário dirigido por Dácio Pinheiro. A performance libera a arte do ilusionismo e aquela visualidade, para além da discursividade, mostra que a estética dos sujeitos artistas, do performer, produz potências, tanto em termos de significação, quanto afetivas e libertárias que o (des)representam ou “presentam”, no sentido de estar presente. (TROI; COLLING, 2016, p.141-142)

A liberdade estética e corporal, a ênfase no momento presente da encenação, fazem de *O homem e o cavalo* um verdadeiro libelo contra a história ocidental. O texto ainda revelava o lado esquerdista e brechtiniano de Oswald, sendo considerado a maior ruptura do autor com o teatro naturalista. A peça é citada no primeiro estatuto da “Associação de Trabalhos de Comunicação Sem Fronteiras, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona” junto com outros dois núcleos chamados de “OS SERTÕES” e “AS BACANTES”, o que pautaria mais de 13 anos de trabalho da companhia: “Seguimos os exemplos dos Índios, invadindo os campos oficiais em Círculo e com a Enorme Câmera de Vídeo Umatic; um Cavalo de Tróia a altura do momento de Abrir Brechas na Abertura Fechada” (CORREA, 2012, p.213).

Abrir brechas! A radicalização da estética em contraponto ao conflito entre o molar e o molecular passou a ficar evidente nos repertórios da companhia e com a recorrente menção à luta pelo seu teatro a partir da reabertura, em 1993. A encenação de *Ham-Let*,⁵⁸ versão antropofágica do texto de Shakespeare, era repleta de erotismo e trouxe a autoficção para a montagem. O espetáculo tinha como subtexto o Brasil decepcionado e mergulhado na era pós-Collor. Na abertura, Zé Celso, como o rei pai, Hamlet, trazia o mesmo bastão usado no

⁵⁷ Filmando no Teatro Sérgio Cardoso, trechos do vídeo com reportagem da TV Cultura está disponível em <https://youtu.be/g_vMxnaFJ0>. Acesso em: 17 nov. 2017.

⁵⁸ HAM-LET, direção de Zé Celso e tradução antropofágica do diretor com Marcelo Drummond e Nelson de Sá, da obra Hamlet, de William Shakespeare. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento391829/ham-let>>. Acesso em: 23 mai. 2017. O espetáculo completo pode ser visto no site do MIT e a cena do bastão a partir dos 0'06'10 min. Disponível em: <<http://globalshakespeares.mit.edu/hamlet-martinez-correa-jose-celso-1993/#clip=full>>. Acesso em: 23 mai. 2017

espetáculo *Gracias Señor* (1972). Depois dos anos de chumbo, do exílio, da luta pela reconstrução e posse do teatro, era o momento de passar a história a limpo e, principalmente, dar continuidade à nova territorialização do Oficina, na passagem do bastão de Zé para Marcelo Drummond. Era o momento de retomada de uma trajetória de radicalização estética.

A erotização em Shakespeare foi radicalizada em *Mistérios Gozosos*, espécie de preparação para a montagem de *As bacantes*. A peça, inspirada em *O Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, foi montada pela primeira vez em 1994-95, depois remontada em 2015. O texto foi adaptado e musicado por José Miguel Wisnik. A ação se passava nos trópicos, no Mangue do Rio de Janeiro – “a mais famosa zona de prostituição brasileira nos anos 40”. A história falava de um vendedor de santos dividido entre a sua família que morava no morro e uma jovem prostituta do Mangue. O coro de prostitutas seduzia a plateia nos cânticos e desejava o contato íntimo entre público e atores:

Vem cá beleza
 Vem cá benzinho
 Qué fazê sacanagem
 Com uma brasileira?
 Vam fudê vam
 Vam buchê vam
 Na bunda vam (TEATRO OFICINA, 2017, sp)

Na primeira montagem, o grupo foi processado por um padre por conta de uma apresentação em Araraquara (SP), terra natal do diretor, pois “simularam a liturgia da transubstanciação usando uma banana e seu potencial fálico” (TROI; COLLING, 2016, p.129). A peça mostrava as prostitutas rezando “o pau nosso de cada dia nos dai hoje”, além de um Jesus michê no altar. *Mistérios* foi apresentado no Carnaval de 1994 em plena Praça da Sé, em São Paulo, e trazia a potência do corpo nu a partir do trabalho das prostitutas, numa forma de “descolonização do corpo”, o que, segundo Zé, é “uma das coisas mais importantes que o Oficina trabalha” (CORREA, 2008, p.253). O diretor falava da necessidade de libertar o corpo da influência do catecismo:

(...) A nudez é algo de mais esplendoroso que existe no teatro. Os outros figurinos existem, mas a nudez é uma coisa muito bonita, muito bela. E, quando eu voltei a fazer teatro, depois do exílio, convidado pela Renée Gumiel para fazer uma peça, durante uma oficina de massagem que teve num centro cultural, quem dava a oficina dizia: “Não toque nos genitais”. E eu perguntei para o pessoal: “Vocês topam tocar nos genitais?” Era antes da Aids. “Topamos!” Então fomos fazer o *Mistérios gozosos*, de Oswald de

Andrade, uma peça sobre os segredos da sexualidade, da sensualidade mesmo. E a contracenação era uma orgia, uma suruba. Foi levado ao público da EAD, depois foi levado ao Oficina, numa sala do teatro, e transmitido para o espaço todo. O teatro foi tombado com essa peça, e depois foi feita uma versão mais *light*... (...) Inclusive na versão de *Mistérios gozosos*, quando tive meu enfarto, em 1994, a Cristiane Tricerri, que é uma mulher maravilhosa e liberada, linda, é uma Elvira Pagã, uma Luz Del Fuego, e o Volnei, do Rio Grande do Sul, eles transaram. Se apaixonaram e transaram na praça da Sé. E foi muito bonito. (*idem*, p. 254)

Da zona de prostituição carioca para a Grécia carnavalesca, em *As bacantes*, de Eurípedes (406 a.C.), espetáculo de 1996, a Tebas virou TebaSP, em referência a São Paulo, que também será chamada de São Pã, num jogo de palavras que leva o leitor a fazer uma série de leituras, sobrepondo significados entre o deus Pã e essa cidade onde, como os governantes gregos, se recusou a admitir a existência de Dyonisos, filho da mortal Semele com o deus Zeus. *Corpus nus*, cus a mostra, transe dionisíaco que estabelece um teatro ritual voltado para os mistérios de iniciação do teatro. Na tragédia, o deus do teatro exige que seja adorado como um deus, caso contrário, os governantes e moradores de Tebas sofrerão as consequências. Enfeitiçada por Dyonisos, Agave, filha do governador, vai participar da orgia, da bacanal, e lá mata o próprio filho que estava “travestido” de mulher, o qual arranca a própria cabeça enquanto estava embriagada e cega de prazer. A partir da montagem surgiu o conceito de *tragycomediaorgya*. Para entendê-lo, temos que pensar na história do teatro, na qual a tragédia teria se voltado para a vida dos heróis formadores do povo, enquanto a comédia tratava dos homens comuns:

Nesse sentido, portanto, que ao estruturar o conceito de *tragycomediaorgya*, José Celso não diferencia as duas manifestações, fiel ao espírito antropofágico de deglutir tudo e regurgitar um novo produto que não permite saber, exatamente, o que foi antes ingerido. Se os fundamentos da comédia e da tragédia interpretados pelo viés nietzschiano estão na base desse novo conceito, a ligadura entre seus demais elementos constituintes deve ser buscada entre os fluidos artaudianos (...) Mas, além dessa ambição de crueldade, a *tragycomediaorgya* comporta, entretanto, uma dimensão jocosa, satírica e bem humorada, próxima à carnavalização. (MOSTAÇO, 2012, p.3)

Em *Ela*, de Jean Genet, o espetáculo de 1997 colocou em cena o Papa na visão gozosa do autor e encenador. Gringo Cardia transformou o Oficina e seus andaimes de teatro Elisabetano em dourado. “Gringo Cardia ‘profanou’, fantasiou o terreiro de Vaticano para que *Ela*, de Jean Genet, Sua Santidade, o Bispo Sardinha, fosse comida fashion” (MARTINEZ CORREA; BARDI; ELITO, 1999, sp, *aspas dos autores*). O espetáculo estreou na chegada do

Papa João Paulo II ao Brasil: decalque coincidente entre o real e o ficcional, a dobra deleuziana. O universo de espelhos da dramaturgia marginal do francês, no qual os personagens se transferem e se sobrepõem uns sobre os outros, era um prato cheio para a direção do timoneiro do Oficina. Na peça, *Ela* espera pelo fotógrafo que chegará para fazer o retrato perfeito de sua santidade, o papa, tratado no feminino. Para Ericson Pires, o espetáculo trouxe à tona a noção de “corpo-pulsão”, conceito que o pesquisador criou a partir da análise da trajetória do Oficina, no qual vida e obra se encontram indissociáveis, esculpindo um corpo indisciplinado:

Essa ameaçadora proximidade, delirante e sedutora de corpos que se expõem em toda a sua potencialidade perversa, em público, provocando efeitos que se remetem às experiências do corpo-pulsão de *Roda Viva*, é sem dúvida um elo entre ambos autores; e é, simultaneamente, uma mostra de um diálogo refletido nos trajetos da obra/vida de Zé. Mas seria suficiente um universo de imagens perversas, onde o corpo se dilacera em imagens cruas, duplicando-se e reduplicando-se, para encontrarmos esse o agenciamento Zé/Genet? (...) As discussões levadas a cabo pelos personagens sugerem uma autoparódia solitária, onde Zé Celso parece estar encenando sua própria condição diante da cena teatral contemporânea. (PIRES, 2005, p.106-107)

Nessa cartografia delirante, foi em *Cacilda!* (1998), primeiro espetáculo de uma série teatral escrita por José Celso Martinez Corrêa sobre o mito Cacilda Becker, que um coro de punheteiros evidenciou ainda mais o caráter libidinoso da Uzyna Uzona: em cena, a masturbação, ato que já foi considerado doença no início da modernidade, mas, que no século XX, passou a ser operador da heteronorma para se converter, logo em seguida, em ameaça a constituição da família (PRECIADO, 2010). Em análise da rubrica como poética da cena do espetáculo *Cacilda!*, Luiz Fernando Ramos analisou como o dramaturgo Zé Celso construiu quase um “outro texto”, metatexto, dentro do espetáculo, sendo chave de leitura para a história do Oficina e do próprio teatro. *Cacilda!* foi o espetáculo que rememorou o trauma da ditadura que impactou fortemente os trabalhos do grupo, reescreveu e interseccionou a história de Cacilda Becker, defensora da profissionalização do teatro brasileiro e que, junto com Dulcina de Moraes, foi responsável pela extinção da “carteira de prostituta”, documento obrigado para as atrizes da época. A história de Cacilda funde-se com a trajetória do próprio Oficina:

O dramaturgo revisita os acontecimentos de 68 transformando em personagens alguns dos protagonistas do teatro Oficina – Silvinha Wernek, Samuka, o Coro de Roda Viva – e alguns dos seus antagonistas na sociedade

(...). (RAMOS, 1999, p. 144)

No texto, há referência de quando Cacilda, ao desistir de montar *A Gaivota*, de Tchecov, proposta por Zé Celso em 1968 (MARTINEZ CORREA, 1998, p.237), opta por montar *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, espetáculo em que ela tem um AVC no intervalo do primeiro para o segundo ato. É nesse momento que a ação do espetáculo se dá, numa lembrança da carreira de Cacilda com seus múltiplos personagens. O mito Cacilda é desconstruído e canonizado, cai na orgia na pista do Oficina, fumando haxixe, como na rubrica destacada por Ramos:

“Dia seguinte, o primeiro Pós-moderno
New York
Greenwich Village
TÍTULOS BRECHTINIANOS EM SLIDES [...]
10 atores e atrizes nus passam
Cachimbo do hash para Cacilda Becker
a Mãe Coragem, meditando diante
de sua Carroça: o T.C.B. [...]
Cacilda pita o hashishe. Viaja numa cena de Mãe Coragem, masturbando
enquanto o coro lê afastado da cena – o coro são os mesmos atores nus que
passam o hasch (fabricado de barras verdes, como pedaços de ESTRUME)
mas que fazem a cena como atores brechtinianos”. (RAMOS, 1999, p.114)

Um dos personagens na primeira parte de *Cacilda!* era Flávio de Carvalho,⁵⁹ que chocou São Paulo e quase foi linchado, em 1931, ao performar vestido de saia pelo centro da cidade na chamada “Experiência número 2”, quando saiu de encontro a uma procissão de Corpus Christi. A vida de Cacilda Becker continuou fazendo parte do motor central do Oficina no período que vai de 1998 até 2013⁶⁰. Foram quatro espetáculos sobre a vida da atriz; o hiato aconteceu a partir de 2000 com o projeto *Os sertões*, no qual o Oficina incorporou a subalternidade brasileira a partir da Guerra de Canudos, em contraponto à invenção da República, denunciando, a partir de Euclides da Cunha, que o processo civilizatório foi, na verdade, uma ação da barbárie:

Passados mais de 30 anos, o grupo finalmente conseguiu transpor a epopeia de Euclides para o palco, encenando cinco peças: “A terra” (2002), “O

⁵⁹ Flávio de Carvalho (1899-1973) foi um dos pioneiros da arquitetura moderna, pintor, desenhista e escritor, tendo escrito o texto *O bailado do deus morto* (1933), com o qual o Oficina realizou uma experiência na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010. Fotos da performance de Flávio de Carvalho fizeram parte da exposição *História da sexualidade*, em cartaz no Masp – Museu de Arte de São Paulo, de 20 outubro de 2017 a 14 fevereiro de 2018. A exposição entrou em cartaz depois do episódio de censura à exposição *Queermuseu*, em Porto Alegre, e da performance *Bicho*, do dançarino Wagner Schwartz, em que pessoas podiam manipular o corpo do artista como na obra homônima de Lygia Clark.

⁶⁰ Em 2010, durante apresentação em Salvador, na segunda parte da tetralogia, Ana Guilhermina, que encarnava o papel de Cacilda Becker, terminou o espetáculo tomando banho totalmente nua, junto com a plateia, em litros de chocolate líquido.

homem I” (2003), “O homem II” (2003), “A luta I” (2005) e “A luta II” (2006), totalizando 27 horas de duração. Em 2004, durante o processo, o grupo realizou a saga de se apresentar em Recklinghausen, na Alemanha, cidade que fica no coração da indústria militar alemã, de onde teria saído boa parte das armas que abasteceram o aparato militar em Canudos. Acontecimentos como esse potencializam essa mística do teatro enquanto instrumento de ressignificação de experiências e, no caso desse genocídio fundador da República brasileira, quase que um triunfo do corpo anárquico da companhia incorporado pela força dos sertanejos, da vegetação e do clima da caatinga. (TROI; COLLING, 2016, p.136)

Foi no final dos anos 70, de volta do exílio, que Zé Celso retomou a ideia da montagem de *Os sertões*, que passou a ser nome de um dos núcleos da nova Associação. Depois de tombado, a luta pelo direito de posse continuou aproximando ainda mais o grupo com a história de Canudos.⁶¹ Três décadas depois do início do conflito, Sílvio Santos, em pessoa, fez a primeira visita ao grupo. Como todos os acontecimentos da companhia, tudo foi filmado e registrado, em dia que o senador Eduardo Suplicy, intermediador do encontro, chamou de “Dia do Serendipity”.⁶² As terras do entorno, já compradas pelo grupo SS, foram emprestadas ao Oficina para a encenação de alguns espetáculos, numa aparente trégua com o empresário.

Na repercussão da montagem grandiosa, em 2005, o grupo voltou à Alemanha e a imprensa sensacionalista de Berlim sugeriu que o espetáculo trazia cenas de pedofilia e apelidou a montagem de “teatro pornô”:

Para a direção do teatro Volksbühne, no centro da capital alemã, as acusações não passam de difamação. “Os menores de idade não participam das partes em que há cenas de sexo”, explica a porta-voz da Volksbühne, Silvia Fehrmann.

Cerca de 25 alunos de escolas secundárias de Berlim fazem parte do espetáculo. Segundo os jornais, durante os ensaios alguns desses alunos teriam desistido de participar, mostrando-se chocados com algumas cenas.

Segundo Fehrmann, todos eles têm autorização por escrito de pais e diretores dos colégios em que estudam. “Apenas uma estudante desistiu, mas ela se chocou com uma cena de violência, não especificamente de nudismo”, explica a porta-voz. (DAMASCENO, 2005, sp)

⁶¹ No DVD *Os sertões*, episódio “A Luta”, é possível ver imagens documentais de construções históricas do entorno do teatro sendo destruídas, a exemplo de uma sinagoga judaica. Restos da demolição, como uma estrela de Davi, foram incorporados ao espetáculo.

⁶² Serendipity é “dom de fazer descobertas felizes” (FOLHA DE S. PAULO, 2004), termo inglês usado para se referir a alguma descoberta afortunada, criado pelo escritor britânico Horace Walpole (1754), no conto persa infantil *Os três príncipes de Serendipity*.

Patrick Campbell (2011), em sua tese de doutorado, analisou a montagem de *Os sertões* a partir de uma visão desconstrucionista e psicanalítica, com base em Derrida e Freud, na leitura do mito do Narciso Ctônico (Ovídio), filho das águas, “sujeito em processo subversivo em constante (r)evolução”. Na tese, a peça foi relacionada ao sujeito subalterno silencioso de Spivak (2010). O pesquisador disse:

A sensualidade subversiva e a sexualidade aberta da montagem também se tornariam uma marca registrada do Oficina. Assim como Narciso Ctônico que, ao fundir-se em união incestuosa autodestrutiva com as águas maternas/paternas renasce como protusão fecunda da Terra fértil, o renovado vigor estético do Teat(r)o Oficina também caracterizava-se por uma progressiva apreciação orgiástica do corpo humano como agente libidinoso e força magnética de sedução, utilizando para cativar o olhar do público e canalizar seus desejos. (CAMPBELL, 2011, p.103)

Se o espetáculo radicaliza esse corpo em cena, na qual seres humanos se fundem com a terra, rios e a própria vegetação, o conflito da guerra sertaneja pela terra é o espelho da guerra territorial do grupo contra a especulação e pela concretização de seu projeto de Teatro de Estádio. O espaço confinado do Oficina se abriu e se desmaterializou para o encontro com a cidade, antes da reforma de Lina:

Primeiro foi numa viagem de ácido que Celso Lucas e eu atravessamos o beco sem saída. Vi atrás dos muros um afluente até o rio Anhangabaú no Viaduto do Chá. Imediatamente comuniquei a Lina. ‘eu não sou bruxa, sou arquiteta, não atravesso, quebro paredes’ (MARTINEZ CORREA; ELITO; BARDI, 1999, sp)

Fazer ressurgir esses rios subterrâneos da cidade, criar áreas de convivência contra a lógica da especulação imobiliária, uma universidade livre... O projeto completo previsto pelos arquitetos falava de um grande complexo cultural que tomaria conta de todo o entorno desse teatro que tinha em seu devir a necessidade de sua abertura do fundo, um órgão completo com boca e cu.⁶³ Apesar de tantos embates públicos nessas décadas, o problema da especulação imobiliária no entorno do Oficina e no bairro do Bexiga está longe de ter um desfecho. Em 2010, um novo tombamento, agora pelo Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não parece impedir novos episódios. Em 2016, o Oficina lançou um abaixo-assinado assim que soube da possível autorização, paradoxalmente, pelo

⁶³ Ao analisar o vídeo *Caderneta de Campo* e o momento em que Zé Celso fala da quebrada da parede que dá para o terreno em disputa com o Grupo SS, Silva (2006) diz: “Ainda que as referências ao orifício na parede sejam extremamente sutis, é possível interpretar a atribuição de características vivas ao espaço por uma dupla analogia, já que o ânus, além da função excretora que desempenha no aparelho digestivo, também é fonte de gozo e prazer podendo ser lido na chave das relações sexuais”. (SILVA, 2006, p.124).

mesmo Iphan, para a construção de três torres residenciais ao lado do teatro, o que desrespeita a lei de tombamento. A construção do empreendimento seria um desastre para a arquitetura do local, que conta com uma parede de vidro essencial para o jardim que está no palco e para a própria vida do teatro. Em setembro do mesmo ano, o órgão estadual de São Paulo, Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo, responsável pelo primeiro tombamento do grupo em nível estadual, conseguiu barrar a construção. O teatro comemorou. Em 2017, aconteceu uma reviravolta no caso com nova votação no Condephaat do mesmo requerimento.⁶⁴

Em meio ao processo do final da megamontagem *Os sertões* e as comemorações dos 50 anos do Teat(r)o, o grupo decidiu homenagear um autor desconhecido do grande público: José Vicente, espécie de Jean Genet brasileiro, que teve dois espetáculos dirigidos por Marcelo Drummond. Em *O Assalto* (2004), Zé Vicente falou de homossexualidade, de juventude libertária e também sobre a esquerda que assaltava os bancos para manter a luta no campo. O texto, escrito em 1968, mostra os personagens Vitor, jovem bancário, e Hugo, varredor, pai de família, dentro de um banco com o primeiro tentando comprar a companhia do segundo num jogo de sedução. Em *Santidade*, espetáculo montado em 2007-2008, segunda direção Drummond de um texto de José Vicente, o palco foi uma cama no centro da pista-palco do Oficina. No entorno, tapetes, sofás, pufes e poltronas acomodavam a plateia. No enredo, a relação entre um homem maduro, interpretado por José Celso Martinez Corrêa, e um jovem sem grandes pretensões na vida. A relação é abalada com a chegada de um seminarista que busca os conselhos do irmão. A peça, escrita em 1967, foi proibida pelo presidente Costa e Silva, durante a ditadura militar.

Em *Os Bandidos*, peça de 2008, adaptação de *Sturm and Drung*, de Friederich Schiller (1759-1805), o Oficina comemorou os 50 anos de existência, embalado por mais uma crise do capital que surgia no mercado imobiliário dos Estados Unidos. Com seis horas de duração, a peça enfatizava novamente a luta pelo território do teatro, a partir da briga entre dois irmãos,

⁶⁴ No Brasil pós golpe parlamentar tem sido prática a reversão de decisões jurídicas e assembleístas que são reencaminhadas em nova votação ou julgado de modo a favorecer os interesses da hegemonia política e econômica. Em outubro de 2017, depois da troca de membros do conselho, por 15 votos a 7, o Condephatt deu novo parecer à decisão de 2016, agora favorável à construção do empreendimento do Grupo Sílvio Santos que consiste em três torres, cada uma com 100 metros de altura. Semanas depois, Zé Celso e equipe de arquitetos do teatro se encontram com o empresário, o prefeito de São Paulo, João Dória e o vereador Eduardo Suplicy. O vídeo do encontro foi colocado na internet e expõe a violência da negociação. Ante a divulgação do vídeo, Sílvio Santos diz que não negociará mais com o grupo. No final das apresentações da remontagem de *O rei da vela*, no Teatro Paulo Autran, do Sesc Pinheiros, em São Paulo, ao contrário da primeira montagem em que o grupo não voltava para receber os aplausos, Zé Celso se sente impelido a voltar e denunciar o caso para a plateia.

Kosmos e Damian, na adaptação antropofágica de Zé Celso. O lema do grupo, durante a montagem, era: “Somos da crise! Se ela vier, teatro pra quem quiser”. Sobre os bandidos, o crítico Luiz Fernando Ramos escreveu:

Quando Hélio Oiticica, em 1968 cunhou a frase "seja marginal, seja herói", demarcava-se um flerte da arte brasileira com o banditismo. Quarenta anos depois, misturando diversos canais, Zé Celso contrapõe ao olhar romântico a crise de um Estado que perdeu o controle e se vê a deriva diante das ações do narcotráfico.

Do ponto de vista do Bexiga, ele articula a "surrealidade" brasileira e a insegurança mundial. É um discurso bastante pessoal que comporta idiosincrasias e frivolidades. Mas é a voz de um autor, como poucos hoje no mundo, com muito a dizer e com muita imaginação para dizê-lo. (RAMOS, 2008, sp)

Ainda sobre *Os Bandidos*, vale ler o depoimento da crítica de Rodrigo Dionísio:

O Oficina é anárquico, hedonista, sexual e sexualizado. Os corpos nus dos atores inspiraram casais, trios, quartetos que se beijavam ao final oficial do espetáculo, antes de tudo virar pura festa. A menina que quase virou personagem, trocando de parceiros e rolando no chão com eles entre as pernas, às vezes em cena aberta. Sem dúvida, outras ações, dos mais tímidos, na volta para casa ou entre quatro paredes. E quem tem um pouco de sensibilidade entende, isso não é exposição fácil, e sim busca de libertação, da divisão para soma, Sodoma, doação. Não vale como contar beijos na boca e encubar sapinho em micaretas. É usar seu corpo para algo especial, mesmo que só dure 30 segundos. (DIONÍSIO, 2008, sp)

O banditismo e a crise que trouxe como cura o próprio teatro será substituído pela filosofia no próximo espetáculo. Em *O Banquete*, montado em 2009, 2011 e depois em 2015, inspirado nos diálogos de Platão e Sócrates, Eros reina e o público é convidado a sentar à mesa para se deleitar com discursos sobre o prazer:

Na época de Platão e Sócrates, a Pederastia era oficialmente a Amátria Educadora. A transmissão da Cultura e da Educação se dava concretamente de Ser Humano Amante, pra Ser Humano Amado. Só se educava através da Experiência Concreta do Amor Livre, entre os mais novos e os mais velhos, Senadores ou Senadoras.

O Público se coloca em torno de uma Grande Mesa de Banquete e pelas Galerias, onde vive com os Atuadores a experiência de uma Cerimônia de Filósofos, bebendo bons vinhos, inspirando Phalás eternamente atuais em torno, sobretudo, do Cuidado de Si e do Outro, em todas as formas de Amor.

Sócrates determina:

“De amor eu sou entendido,

esta noite é pra Eros, está decidido”. (MARTINEZ CORREA, 2015, sp)

O Banquete também marcou o que chamamos de um deslocamento das narrativas falocentradas para uma política libertária do cu:

Se pensarmos em termos de “cistema-mundo” pautado, principalmente, pela normatização e naturalização das relações com o corpo e, conseqüentemente, com o gênero, sexo e raça, perceberemos que essa doxa, esse senso comum, rebate justamente na “falta” e na “castração”. Édipo é o grande agenciamento da família, do Uno, da falta, o (3+1) das sociedades neocolonizadas “que lhe inculcam, e que conseguem afinal o que a colonização apenas esboçou, um efetivo assentamento das forças do desejo sobre Édipo”. Por isso, muito de Édipo se localiza no cu. “O primeiro órgão a ser privatizado, colocado fora do campo social, foi o ânus”, e sendo assim, “se o falo tomou nossas sociedades a posição de um objeto separado que distribui a falta às pessoas dos dois sexos e organiza o triângulo edipiano, é o ânus que o separa assim”. Com a transmissão da prática teatral desenvolvida pelo Oficina, o cu torna-se referência, peça chave para compreender o processo de decolonização do corpo em várias encenações da companhia.

Em *O Banquete*, montagem de 2011, a partir do clássico Diálogos de Platão (séc.V a.C.), na “transversão” de José Celso Martinez Corrêa, a Canção do Olho do Cu embala uma cena em que um ator interpretando Sócrates penetra outro com o dedo, como na indicação da rubrica no texto dramaturgico: “(Sócrates, põe saliva e seu dedo penetra o cu de Pausânias, que vai se abrindo como uma lona de Circo)”. A canção também tem o propósito de ressignificar (algo central para as perspectivas queer) um conhecidíssimo insulto muito utilizado no Brasil, o famoso “vai tomar no cu”.

“Era um palavrão em tempos remotos/ Hoje é um conselho tântrico/ Todos temos, machos e fêmeas/ Vamos tomar no cu!”, como dizem Sáez e Carrascosa (2011, p. 13), assim o Oficina “trata de ver o que o cu põe em jogo”. “O cu parece muito democrático, todo mundo tem um. Mas veremos que nem todo mundo pode fazer o que quer com seu cu” (*idem*, p. 14). (TROI; COLLING, 2017, p.115-116)

A desprogramação dos órgãos pregada por Artaud a partir do conceito de Corpo Sem Órgãos foi implantada no Oficina e chegou ao seu ápice com *Macumba antropófaga*, espetáculo que estreou em 2011 e foi remontado em 2016. O teatro antropófago, que teve início com *O rei da vela*, se concretizou definitivamente na encenação dos 11 tabus expostos no Manifesto Antropófago, de 1928. Sousa fez um quadro analítico sobre os tabus na ordem em que eles apareceram no espetáculo, os quais resumo aqui: (1) toque, (2) nu e colonizações, (3) família e catequeses dos ismos, (4) mercado, (5) paganismo, (6) silêncio, (7) progresso x memória arcaica, (8) ópera de carnaval elektrokandomblaika x teatro comercial, (9) bárbaro

tecnizado, (10) metrópole como saída, (11) niilista x ode à alegria (SOUSA, 2013, pp.87-88). A montagem, seguindo a risca o manifesto, evidenciou que o reflexo mais simbólico da colonização é o nu. A peça também traz elementos reais como a morte de Elaine César, que trabalhava no Oficina. Ela surgia no tabu 3, que também discutiu a questão do patriarcado:

Elaine César foi de fato processada por seu ex-marido que pediu – e ganhou – a guarda de seu filho, sob o argumento de que o Teatro Oficina é imoral. Os equipamentos do teatro também foram confiscados sob a acusação de que ali se desenvolvia pedofilia, visto que a cineasta levava seu filho ao teatro em algumas ocasiões. Ao longo do processo, Elaine teve câncer e acabou por falecer em 2011. (SOUSA, 2013, p. 90)

O espetáculo tentou dar conta de todas as problemáticas contemporâneas com críticas a ideia de civilização ocidental e cristã. Nesse sentido, o termo bárbaro tecnizado, presente no manifesto, era uma síntese entre o ser humano natural e o civilizado mas, sobretudo, um retorno às nossas qualidades instintivas, nas palavras de Oswald: “ávido de progresso, assimilando a técnica e utilizando-se da máquina para acelerar a sua libertação moral e política” (ANDRADE, 1970, p.34).⁶⁵ A libertação moral e política acompanhou todo o repertório de espetáculos do grupo, ressignificando o que antes era considerado imoral:

Desta forma, a sexualidade, a despudorização dos corpos, a nudez, o uso de drogas ilícitas, o combate à homofobia, dentre outras questões aparecem constantemente nas cenas dos espetáculos, não por sua força estética, mas devido à urgência de serem problematizadas política e subjetivamente. Logo, o que se coloca em cena não porta, necessariamente, uma mensagem ou lição a ser apreendida, mas a imbricação estética de uma visão de mundo que deve ser experienciada por atores e público, buscando criar sensações capazes de modificar percepções. (SOUSA, 2013, p. 76)

Vimos, ao longo desse capítulo, que os temas relativos a gênero e sexualidade sempre perpassaram os espetáculos do Oficina e que a questão da territorialidade é fundamental para a compreensão do trabalho da companhia. Além disso, é nítido o envolvimento do grupo com a subalternidade, com os movimentos políticos de emancipação, com uma postura anárquica que procura confrontar a sociedade a partir de suas normas e costumes. É evidente também o conflito que isso representará do ponto de vista das forças molares e moleculares, conforme enfatizado nesta cartografia. Reitero o Oficina como parte da linha de filiação que é o celeiro desse novo corpo que foi constituído no teatro, nessa relação libidinal entre palco e platéia, e que também vai influenciar a emergência dos a(r)tivismos queer, e da ideia de um corpo

⁶⁵ Em depoimento a Sousa (2013), Sylvia Prado, atriz do Oficina, afirmou: “quem chega aqui já precisa ter uma relação diferenciada com o corpo e com a sexualidade” (SOUSA, 2013, p.94).

dissidente, conceito que será abordado no quarto capítulo desta dissertação.

O caráter autofágico da companhia, a partir de seus próprios conflitos e embates, é uma marca presente no Oficina e também o será nos a(r)tivismos queer. Nessa cena que emerge nas artes brasileiras dos últimos anos, principalmente na música e na performance, a questão autobiográfica⁶⁶ e a autoficção são essenciais na construção de narrativas contra hegemônicas que desafiam as normas, provocam pane na visão cis-heteronormativa em intersecção com as questões de raça, como veremos no próximo capítulo. Em 2017, o espetáculo *Divas Florescer*,⁶⁷ apenas com mulheres trans e travestis no elenco, ocupou a pista do Oficina, sob a direção de Márcio Telles, ator da companhia, reafirmando a abertura desse Teat(r)o para todas as questões que atravessam esta dissertação.

É verdade que muito falta para escrever sobre o Oficina, coisas que definitivamente esta cartografia não tem o objetivo de fazer. Falta uma escrita sobre as mulheres que, desde cedo, compõe e compuseram essa companhia admirável, como a cozinheira Zuria, como a francesa Catherine Hirsh, conselheira do Oficina; falta contar a história do espetáculo *Poder Negro*, de LeRoy Jones, montado em 1968 com Ítala Nandi e Antônio Pitanga, falta a história de outros negros que passaram por lá, a presença nordestina de artistas como Surubim, falta a história da própria Libertas, escrava liberta que, na rememoração de Zé Celso, era dona de toda a chácara do Bexiga, que se estendia das terras da Jaceguai até a avenida Paulista. Enfim, faltam muitas histórias que ajudaram a criar esse Corpo Sem Órgãos, máquina de agenciamentos que se tornou o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. Por ora, acredito que os elementos aqui expostos são suficientes para estabelecer as relações entre o teat(r)o e os a(r)tivismos queer.

⁶⁶ Vasculhando diários de 2000, encontro uma mensagem de uma amiga, atriz do grupo: “Eu mesmo me aprisionei (...) Quero ressuscitar em dois dias. Com muito público presenciando meu renascer. Vai ter que ser na frente de todo mundo”.

⁶⁷ O espetáculo foi montado pela primeira vez em 2016: “Atualmente, a trans Wallace Ruy integra o elenco da companhia. Em agosto de 2016, o Teatro Oficina abrigou o espetáculo *Divas florescer*, com moradoras do único centro de acolhida voltada para o público [trans] no Brasil: o Centro de Acolhida Especial para Mulheres Transexuais, da Prefeitura Municipal de São Paulo” (TROI; COLLING, 2016, p.141).

3.A(r)tivismos queer

“Pois, antes do ser, há a política”
Deleuze & Guattari – *Mil platôs* – Vol.3, p.5

“A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação
do corpo com a história”
Michel Foucault – *Microfísica do poder*, p. 22

Butler (2003) argumenta que o gênero é uma relação, não um atributo individual da pessoa. Ela demonstra que a ideia de sujeito que se transforma em “sujeito jurídico”, vista como “crucial para a política e particularmente para a política feminista”, é produzida por “práticas de exclusão que não ‘aparecem’, uma vez estabelecida a estrutura jurídica da política” (BUTLER, 2003, p. 19, *aspas da autora*). A crítica de Butler à ideia de sujeito e de “universal” no feminismo serve para o movimento LGBT que, a partir de uma visão universalista, acabou inserido numa lógica biologizante, cisgênera, heteronormativa e capitalista, com exclusões que não apareciam. Essas vozes excluídas, ainda hoje dissidentes, contribuem para a emergência dos a(r)tivismos queer ou a(r)tivismos das dissidências sexuais e de gênero, que também podem ser vistos como “relações”. Ou seja, penso os a(r)tivismos queer não como um atributo individual de determinadas pessoas, mas como algo que faz parte de uma emergência, portanto, de muitas vozes. Assim, coloca-se em xeque, também nesse campo, a ideia de sujeito e a sua eficácia enquanto luta política unitária. Como Butler, não acredito que uma “coalizão teórica aliancista” possa levar a algum tipo de soberania capaz de uma “política efetiva” (BUTLER, 2003, p.36). Assim, arte, ativismo e perspectivas queer dissidentes vão engendrar outras formas de política, como veremos neste capítulo.

Aposto no dissenso e começo por pensar em um conceito que não tem a intenção de ser universal. Para Deleuze e Guattari, é praticamente um eufemismo dizer que um conceito é rizomático. Para eles, “todo conceito é ao menos um duplo, ou triplo, etc” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.23). Portanto, a potência do conceito está nas relações que ele estabelece com outros e com a própria realidade tensionada. São tantas diferenças e mutações nos a(r)tivismos queer que não há possibilidade universalista.

Repetindo o já dito na introdução, pensando na *différance* (DERRIDA, 1991), na linguagem *brazyleira* de Glauber e José Celso Martinez Correa, na invenção do te-ato (SILVA, 1991), a suspeição do termo artivismo com a inclusão do (r) tem três objetivos: 1 -

criar uma intersecção com o teat(r)o; 2 - marcar o entre lugar entre arte e ativismo; e 3 - evidenciar, a partir da escrita, uma não consensualidade em relação ao conceito, levando em conta os conflitos no campo a partir de binômios como teatro x performance, técnica x enunciação, institucional x anárquico, molar x molecular, esferas contidas nos dois polos de análise propostos nesta dissertação. É também uma maneira de driblar os determinismos e ciladas da objetividade. Penso ser mais abrangente e múltiplo utilizar a(r)tivismos queer porque, embora a noção de ruptura, de desnaturalização, de fuga das dicotomias sexuais e de gênero e a valorização das multiplicidades estejam no escopo dessa cena, o termo “queer” amplia as agências, colocando-as em sintonia com a luta antineoliberal, anticolonial e com perspectivas anarquistas. Múltiplo porque o queer, em si, denota um giro ontológico no qual não é possível capturar uma identidade e fixá-la no panteão daquilo que se pretende representar, mas apresentar uma “diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, portanto sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2001, p.546).

Neste capítulo farei uma genealogia dessa cena, perpassando por algumas produções da última década; recompondo as relações entre política, ativismo e arte; pensando a desnaturalização e desconstrução como elementos centrais dessas produções; e finalizando com as tensões que a emergência insurge, provocando rupturas e disjunções nas subjetividades e nos movimentos instituídos, a exemplo do LGBT.

A genealogia nos leva a pensar em uma linha de filiação capaz de transmitir a problematização do corpo e a anarquia em tempos históricos diferentes. Corpos em evidência que sempre sugeriram, em menor ou maior grau, o embaralhamento das cartas da lógica biologizante ou da moral, do bom mocismo. Rebeldia que diz não para a norma, descodificando os fluxos enclausurados nos binômios⁶⁸ da sexualidade. Uma genealogia dos a(r)tivismos requer uma volta ao primeiro cartógrafo: Foucault. Para Deleuze, ele é o primeiro a “dar conta dos diagramas de forças e saberes que constituíram e constituem historicamente as sociedades ocidentais” (ALBUQUERQUE JR.; VEIGA-NETO; SOUZA FILHO, 2008, p. 9). Retomando Nietzsche na sua descrição sobre o caráter complexo da genealogia, Foucault mostra que o procedimento exige tempo, detalhamento, acumulação de materiais e advoga: “A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo

⁶⁸ Sobre tais binômios, Deleuze e Guattari vão dizer: “Somos segmentarizados binariamente, a partir de grandes oposições duais: as classes sociais, mas também os homens e as mulheres, os adultos e as crianças, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.76-77).

com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo” (FOUCAULT, 2001, p. 22). Proveniência, nesse sentido, é o “tronco”, a ideia de pertencimento a um grupo. O que essa linha de filiação teria em comum é justamente a evidência desses corpos em performances que provocam deslocamentos de sentido, criando subjetividades, afetando o outro e desafiando a biopolítica.

Daí que, nos últimos anos, dentro ou fora do movimento social, na cena artística, o Brasil tem registrado o surgimento de diversos artistas e coletivos que, em suas produções, questionam e problematizam as normas de sexualidade e gênero (TROI; COLLING, 2016). A emergência é a “entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude” (FOUCAULT, 2001, p.24).

A emergência é nítida em várias linguagens artísticas, mas, além da música, é na performance que os a(r)tivismos se fazem mais presentes. Renato Cohen (2002) pensava ser possível uma “pré-história” da performance, uma história oculta que não livraria essa linguagem de ser um misto de colonização cultural da Europa e Estados Unidos com motivações “ideológicas, estéticas e afetivas”, mas que desde sempre apontaria o corpo como suporte. Se na performance, enquanto linguagem artística reconhecida até o início dos anos dois mil, a questão do corpo e as problematizações de gênero e sexualidade estavam de alguma forma implícitas, mais recentemente essa linha de fuga leva a própria reterritorialização da performance e do corpo à emergência dos a(r)tivismos. Enquanto linguagem artística reconhecida, a performance tem uma longa trajetória de embates. Para citar alguns: o situacionismo e a educação política de Joseph Beuys (1921-1986), os limites do corpo com Marina Abramovic (1946), a contrassexualidade e desprivatização dos órgãos em Annie Sprinkle (1954), além das práticas contemporâneas como a body art, suspensão, BDSM. Estamos falando de corpos dissidentes e performativos. Ao analisar a performance como linguagem, Cohen afirma ainda que é depois, com a *body art*, que o corpo vira definitivamente suporte, a exemplo da autoflagelação de Gina Pane (1939-1990).⁶⁹ Na reflexão do autor, a performance também está assentada no hibridismo das linguagens:

Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de

⁶⁹ Artista italiana, pintora, escultora, representante da arte corporal que se destacou por suas performances com mutilação e autoflagelação (ITAÚ CULTURAL, 2017, sp).

artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de "legião estrangeira das artes", do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis.

Essa “babel” das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares. (COHEN, 2002, p.46)

Samira Borovik, atriz que foi dirigida por Cohen, diz que as inovações no campo da atuação surgem a partir do cruzamento de linguagens até o performer:

Os performers são entidades liminares que ritualizam transições sociais e culturais, mas muitas vezes não são compreendidos pela estrutura vigente, que espera que se comportem de acordo com determinados padrões. (BOROVIK, 2014, p.35)

Mas antes de entrar propriamente na emergência dos a(r)tivismos que farão uso, principalmente, da performance, gostaria de falar um pouco mais da intersecção entre os campos da arte e do ativismo.

3.1 Entre campos e conceitos

As relações entre arte e política são antigas, e no campo social, são sinais de resistências, interrogando e questionando contextos históricos e sociais. Ao tratar de ativismo, Raposo (2015) fala de um conceito de “instável consensualidade” tanto no campo das artes como no das ciências sociais:

Ativismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (RAPOSO, 2015, p.5)

O termo também tem sido questionado enquanto marcador capaz de traduzir as complexidades desse campo cruzado. Em 2003, reportagem no jornal Folha de S.Paulo, com o título *A explosão do a(r)tivismo*, relaciona alguns coletivos brasileiros com a arte situacionista dos anos 60 e afirma haver um “revival” inspirado em nomes como Hélio Oiticica. Essas produções foram alvo de muitas críticas por parte dos citados na matéria. O artigo cita o aumento de coletivos com trabalhos de “perfis políticos e antiinstitucional” de quase todas as regiões do Brasil: “Hoje, a guerrilha acredita atacar a máquina da globalização neoliberal,

contra o desmanche das instituições culturais e contra o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial”, diz o texto (MONACHESI, 2003, sp).⁷⁰ Em resposta, o crítico de arte Fernando Cocchiarale, na época curador geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apontou “fragilidades” no discurso dos artistas e disse detectar “pulsões agressivas” relacionadas a “subjetividades” representadas por “micropoderes” e afirmou: “Difícilmente essas alternativas substituirão a objetividade do mercado e do circuito de arte, mas os melhores artistas desses grupos têm por destino um lugar certo nas instituições que, agora, tanto criticam” (*idem*, sp).

André Mesquita (2008) fez um exaustivo trabalho a respeito das relações entre arte e ativismo na dissertação *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. Nela, o pesquisador articulou uma história da Cultura a partir de uma análise crítica das formas de organização social e do uso de táticas desenvolvidas por coletivos de “arte ativista”. Levando em conta contradições, conflitos e as relações de coletivos com movimentos sociais, Mesquita reafirmou a importância da internet para tais movimentos na última década do século XX e demonstrou que a relação entre arte e ativismo remonta ao século XIX, quando a Revolução Industrial causava impactos na sociedade europeia. Ao citar a reportagem da Folha, Mesquita diz que houve debate entre esses artistas que se sentiram “mal descritos” e que não concordaram com o termo “a(r)tivista”. O autor explicou em nota:

(...) considero o termo “ativismo” problemático por denotar um certo engessamento dos campos de relação entre ativismo e arte, além de, obviamente, ser um nome inventado pela mídia, muito mais com o objetivo de se criar uma “tendência artística emergente” ou um “ismo” dentro de uma “nova vanguarda”. Sobre os “ismos”, recordo algumas palavras de Aracy Amaral: “esses ‘ismos’ não deixaram de ser, em seu surgimento e eclipse, estimulados pela própria crítica, ávida de novidades formais e, nesse aspecto, veiculadora de algo comparável à obsolescência planejada de nossa contemporaneidade industrial e que é, simultaneamente, indício claro de que ‘arte moderna’, para muitos, pode ser identificada com o progresso na arte” (MESQUITA, 2008, p. 31-32, *aspas do autor*)

Se o ativismo pretende uma ação que objetiva mudanças sociais e políticas, Mesquita (2008) também fará diferenciações entre arte política e arte ativista:

⁷⁰ O texto foi publicado no Caderno Mais do dia 06 de abril de 2003 e é assinado por Juliana Monachesi. Em reação ao artigo, artistas e coletivos realizaram o I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo (VILAS BOAS, 2015, p.39), de “arrivismo” que significa “conseguir algo a todo custo”. Nos anais (LIMA; TAVARES, 2003, p.6), um texto intitulado *Arte e auto-representação*, assinado pelo DJ Eugênio Lima, faz críticas às relações com o mercado de arte e traz um trecho falando dos desafios do “artista que não abre mão de ter o seu fazer artístico como extensão natural de suas convicções políticas e sociais, correspondente de sua história de vida”. Em outro texto, Julia Tavares afirmou que o conceito “foi inventado pela própria mídia” e ainda relatou que a discussão “fazer arte ativista” foi um dos temas mais polêmicos do congresso.

Considere que a arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não-mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não-mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e de compartilhamentos abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema complexo de relações entre governos e corporações, a reorganização espacial das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial-militar, ordens religiosas, instituições culturais e educacionais e etc. (MESQUITA, 2008, p.15)

Nesse desafio de construção de uma história dissidente da arte, da política e do ativismo, Mesquita sugere ainda que, em tempos de guerra e de conflitos, as aproximações entre estética e política se tornam ferramentas de ações coletivas em protestos com caráter festivo:

O caráter festivo dos protestos contribui para que seus manifestantes se transformem em visionários de uma nova sociedade, cortando transversalmente os limites que separam as diversas práticas (da intervenção urbana à performance), engendrando colaborações entre artistas, trabalhadores, teóricos e ativistas. (*idem*, p.43)

Para Mourão, arte e ativismo operam no campo simbólico. Essa conexão, que sempre existiu em linhas gerais, explode no século XX com o movimento hippie, com Maio de 68, com a revolução cultural dos anos 60-70:

O fluxo dá-se portanto nos dois sentidos: do protesto na rua para o espaço artístico e deste para a rua. Acontece numa fluída contaminação mútua, com a vida social dos homens a influenciar a arte, tal como a arte influencia a vida dos homens na sociedade (MOURÃO, 2015, p.55)

Ele também defende a arte como estratégia política do “novíssimo movimento social”. Esse modelo surge a partir das manifestações antiglobalização em Seattle, em 1999, e ganha força e repercussão com o movimento de Ocupação da Praça Tahir, no Egito, em 2010, e com Occupy Wall Street, em 2011.⁷¹ O conceito de “ocupação” passa a ser o “modo de fazer” comum a ativistas e artistas. Di Giovanni (2015) demonstra a emergência do termo ativismo como categoria analítica e acredita que isso marca também um interesse político e teórico que não se esgota na ideologia desses atores:

Por um lado trata-se de formas histórica e simbolicamente associadas ao

⁷¹ De julho a dezembro de 2011, atravessei os Estados Unidos, de Leste a Oeste, fixando-me depois entre Nova Iorque e Boston, participando ativamente das ocupações nas praças públicas, notando a aproximação entre arte e ativismo.

ativismo, ao protesto, a irrupção de processos coletivos de auto-organização, denúncia e reivindicação de direitos, acirrados em momentos de crise econômica e social, que mesmo quando relativamente autônomos em relação às estruturas organizativas e instituições precedentes (partidos, sindicatos, movimentos setoriais), mobilizam recursos e repertórios próprios do campo de relações que nos acostumamos a chamar de política. Ao mesmo tempo, trata-se de experiências coletivas mal contidas pelas fronteiras convencionais da política em sentido estrito, formas de dissenso e reivindicação que mais se aproximam à dimensão cotidiana dos “modos de vida” e “contraculturas” do que das estruturas programáticas e ideológicas que o senso comum atribui aos movimentos sociais (DI GIOVANNI, 2015, p.14)

Ao comentar o movimento Occupy Wall Street, Butler (*Apud* DI GIOVANNI, 2015) aponta o poder do fluxo dessas manifestações que unem performance, arte e ativismo para sustentar outras relações do cotidiano:

Judith Butler (2011) já apontou que pensar essas manifestações de rua em termos de abertura de espaços políticos – de “espaços de aparecimento” na teoria arendtiana – exige hoje que investiguemos a dimensão corporal da ação, sem a qual a persistência, as imagens, os efeitos e o poder da “política das ruas” permanecem presos a concepções demasiadas restritas e excludentes do que seja o político (DI GIOVANNI, 2015, p.23)

Butler atenta para essa “dimensão corporal da ação” para que ampliemos o nosso entendimento do que seja o político. Ampliar a capacidade de se fazer política fugindo das maneiras tradicionais que se mostram inoperantes diante da capacidade de territorialização e desterritorialização do próprio capitalismo e, por consequência, de toda a captura dos fluxos desejantes. É a dimensão corporal que nos libertará de concepções restritas da política.

Na direção de ampliar as concepções da política, para Rancière (2005), estética e política são quase conjuntos de um mesmo dispositivo. É a partir do século XIX, com o Romantismo, pelo menos no que diz respeito enquanto movimento estético e arte produzidos na Europa e nos Estados-nação que partilhavam a ideia do Iluminismo, da modernidade, que a arte se tornou um instrumento para problematizar temas sociais. Do surgimento do marxismo ao pós-guerra, essa aproximação foi ainda maior. Intenções políticas, interações estéticas. Hoje grande parte dos embates narrativos estão na interface entre política e arte, a partir de produções culturais e da regulação jurídica sobre conteúdos e seus compartilhamentos.

Estética, política, ativismo, arte. Caminho aqui por veredas espinhosas utilizando um termo “criado pela mídia”, já rechaçado por artistas e ativistas, tornando-o mais complexo com o marcador queer, por si só também controverso e escorregadio, inserindo a questão da

rebeldia dos gêneros e sexualidades inconformes. A lógica não é dizer qual produção é ou não a(r)tivismo, mas refletir sobre a emergência dessas produções nos permite notar como isso afeta todo o contexto das artes e seu mercado, perceber que a todo momento, artistas, ativistas, coletivos e o próprio mercado serão questionados quanto a validade, a legitimidade e os agenciamentos que essas produções suscitam. Para além das “intenções” dos artistas e ativistas, são os enunciados e seus impactos que nos darão ferramentas para analisar essa emergência. Penso, por exemplo, ser mais lógico chamar essa produção de a(r)tivismo do que considerar ou chamar aqueles que executam as obras de “ativistas”. Mesquita (2008) usa os termos “artista ativista”, “ativista cultural” ou simplesmente “artista” ou “ativista”. Se o sufixo “ismo” procura dar a ideia de algo instituído, de movimento, aqui é preciso um esforço permanente para fugir da ideia de movimento unificado e pensar na emergência de determinada produção como um acontecimento. Há também, ao contrário, quem não abomine o termo e já se denomine “ativista”, mas, na minha análise, não existe o ofício do ativista, os a(r)tivismos queer são produções de acontecimentos que tratam de desestabilização sexual, de gênero com caráter anticolonial e, frequentemente, com caráter anarquista. Sendo produção de acontecimentos, faz sentido que a performance seja uma das linguagens mais usadas nessa cena, porque ela é, em si, um acontecimento.

O que nos interessa, por ora, é percorrer esse caminho que vai cruzar arte, gênero, sexualidade, ativismo, o queer, refletindo dinâmicas socioculturais, seus embates nas linguagens e também nos modos de produção. Rosa Maria Blanca (2011), em sua tese *Arte a partir de uma perspectiva queer*, problematiza o feminino desde a arte, com vias de desconstruir o código binário. Para ela, o queer é “mais que um método, é uma proposta de ação muito próxima à dimensão artística como prática cultural que demanda fazer e (re)produzir linguagens” (BLANCA, 2011, p.27).

3.2 Emergência, representatividade e dois polos de análise

Se as questões ligadas a gênero e sexualidade atravessam toda a história da arte ocidental ou mesmo as artes ditas “primitivas”, é apenas recentemente que ela motiva muitas construções artísticas de maneira a afrontar e desafiar as normas. Mas não é apenas os temas gênero e sexualidade que são acionados, pois a proposta é que determinadas formas de vida não sejam penalizadas por sua existência. Assim, os campos das artes e dos ativismos

produzem experiências distintas, mas que se cruzam nessa genealogia, em movimentos que começam na segunda metade do século XX e que irrompem fortemente no século XXI.

Com a guerra do Vietnã ficou evidente o engajamento de ativistas e artistas nos assuntos ligados ao sistema de arte. Essa mobilização, surgida nos anos 70, criou processos de intervenção micropolítica no espaço urbano, aumentando as relações entre artistas, comunidade e movimentos sociais e, ao mesmo tempo, deslocando a compreensão de galeristas e curadores sobre os limites da arte. Marca da contracultura nos anos 70, o coletivo canadense *General Ideal* (1969-1994) e sua revista *File* (1972-1989) anteciparam “a linguagem do fanzine punk e queer”⁷² (MESQUITA, 2008, p.56). O *General* era formado por AA Bronson, codinome de Michael Tims (1946), único sobrevivente do grupo vítima da AIDS, Felix Partz (1945-1994), codinome de Roland Gabe, e Jorge Zontal (1944-1994), codinome de Slobodan Saia-Levy. Eles eram personagens “que infectavam a cultura convencional”, se utilizavam do audiovisual, da performance e das artes plásticas para criar, com humor corrosivo, uma crítica à cultura, aos meios de comunicação e ao papel do artista na sociedade. Em entrevista ao jornal argentino *La Nacion*, em virtude da exposição *Tempo Partido*⁷³, que o Malba (Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires) sediou, de março até julho de 2017, Bronson declarou: "Vivíamos juntos, comíamos juntos, fazíamos tudo juntos. A medida que passou o tempo, fomos nos convertendo em algo similar que ocorre com as pessoas casadas. Assim nos demos conta de que éramos um organismo". Ainda na mesma entrevista, Bronson afirmou que, “nos anos setenta, um artista gay não era um artista. Era ignorado” (LA NACION, 2017, sp).

Nos rastros dos movimentos dos anos 70 e 80, é com o movimento feminista que a questão de gênero estava definitivamente posta no campo das artes e do ativismo. A ideia era reformar o cânone histórico da arte, notadamente masculino e heterossexual (MESQUITA, 2008, p.118). É emblemática a ação do grupo *Guerrilla Girls*, que surge em 1985 para questionar as obras de arte moderna expostas no Museu Metropolitan de Nova Iorque, nos

⁷² Na Espanha, os fanzines já foram os principais veículos de circulação da teoria queer, com escritos de Paul Preciado e traduções de Judith Butler e ACT UP (BLANCA, 2017). Ainda hoje encontramos fanzines com circulação de escritos queer, a exemplo do “Não ofereço a outra face, ofereço a bunda, companheirx”, com textos de Benoît Bréville (1983) e Guy Hocquenghem (1946-1988), circulando por publicações do coletivo *Monstruosas – dissidência sexual, políticas nômades e anti-humanismo*. Mais sobre o coletivo em <<https://monstruosas.milharal.org/>> Acesso em: 31 out. 2017.

⁷³ A curadoria foi de Agustín Pérez Rubio, diretor artístico do museu, e foi a primeira grande retrospectiva do grupo na América Latina. Sobre o histórico da exposição no Malba, ver: <<http://www.malba.org.ar/?s=general+idea>>. Acesso em: 29 out. 2017. As obras do coletivo participaram da 24ª Bienal de São Paulo. O acervo do grupo está na *National Gallery* do Canadá.

Estados Unidos: “5% de autoria feminina, 85% de nus femininos”, diz uma peça de propaganda do grupo.⁷⁴ Similar às intervenções das garotas guerrilheiras, a designer, artista gráfica e fotógrafa Bárbara Kruger (1945), expoente da arte feminista e da Pop Art, também é um exemplo de como o gênero foi usado no campo artístico. Ao analisar o “ativismo artístico” e questões de gênero na obra de Kruger, as pesquisadoras Lina Alves Arruda e Maria Couto discorrem sobre a inserção das questões de gênero no campo artístico e destacam que as mulheres não querem se expressar “como indivíduos, mas sim como membros de uma unidade maior”. Atualizando essa arte de caráter feminista, as autoras ressaltam as mudanças recentes e concluem:

Apesar de algumas artistas produzirem atualmente arte feminista com fortes referências ao que se produziu nas décadas de 1970 e 1980 nos Estados Unidos (como, por exemplo, a artista basca Ana Laura Aláez, que se apropria de uma estética pop e utiliza objetos como o batom para se referir ao universo feminino), no final da década 1980 o movimento artístico feminista se fragmentou em vertentes que dialogavam com teorias pós-feministas com base, por exemplo, nos textos de Judith Butler, que analisa a construção (e desconstrução) de gênero e da sexualidade. Essa discussão proporcionou um adensamento do campo teórico que abarca hoje uma exploração artística da teoria queer (presente nas obras de Sarah Lucas e Linda Benglis) e do post-porno, entre outros temas. Outra transformação que se reestrutura e ganha nova linguagem é a representação feminina, que atualmente é abordada de uma forma mais libertadora e desvinculada dos padrões estéticos baseados em valores sexistas, como se observa em algumas obras de Pipilotti Rist. (ARRUDA; COUTO, 2011, p.401)

Feminismo e anarquismos, pós-pornô e teoria queer inspiram reformulações na arte e no ativismo. Esse cenário se radicalizou com o neoliberalismo. As eras Ronald Reagan, nos Estados Unidos, e Margareth Thatcher, no Reino Unido, começaram a mostrar seu *modus operandi* com corte de gastos sociais e desestabilização do trabalho. Durante o *Reaganomics*,⁷⁵ as articulações entre arte e ativismo conclamavam uma postura antinuclear, anti apartheid, denunciando o descaso do governo com a AIDS (MESQUITA, 2008). É nesse contexto que surge, em 1987, o *Aids Coalition to Unleash Power*, ou ACT UP. O grupo denunciou a negligência do governo Reagan com as políticas anti AIDS. O queer nasce do lugar de resistência à biopolítica e a atuação do ACT UP pode ser considerada um marco da

⁷⁴ Para mais informações sobre o *Guerrilla Girls*, consulte: <<https://www.guerrillagirls.com/>>. Acesso em: 21 jan. 2018. O grupo é enquadrado muitas vezes na estética do *culture jamming*, ou seja, obras de intervenção política em forma de poster, livros, outdoor, aparição pública. O coletivo ganhou uma sala no subsolo do Masp na exposição sobre *A história da sexualidade*, ver nota 61.

⁷⁵ Reagan + *economics*, palavra cuja criação é atribuída ao radialista Paul Harvey, diz respeito à política econômica adotada pelo presidente dos Estados Unidos durante a década de 80, cujo principal pilar era a redução do gasto público.

aproximação entre o ativismo, a arte e o queer.⁷⁶ O *Gran Fury* (1988-1992), grupo saído do ACT, levou cartazes para a Bienal de Veneza (1990) para denunciar o posicionamento negligente da Igreja Católica ao condenar o uso da camisinha. Ao mesmo tempo, para o grupo, a arte não seria suficiente:

Em seu trabalho artístico, o *Gran Fury* fixou a raiz desta crise não na doença, mas nas forças sociais mais amplas e seus componentes (governo, cultura corporativa e público *mainstream*). Tal como afirmou a provocação de um de seus pôsteres, com 42 mil pessoas mortas, “arte não é suficiente”; apenas a ação direta coletiva pode combater a crise da AIDS. (MESQUITA, 2008, p.130)

O pioneirismo do ACT UP não seria possível sem a luta pelos direitos civis protagonizada por pessoas trans e negras que começaram sua atuação nos anos 50 e 60. Foram elas que estiveram na linha de frente da revolta de Stonewall (1969), permitindo a decolagem do movimento gay. A travesti Marsha P. Johnson (1945-1992) foi fundamental naquele evento como também na defesa dos trabalhos das drag queens na cidade de Nova Iorque. Sir Lady Java, homenageada inclusive em uma arte do ACT UP, é outra personagem fundamental dessas conquistas. Ela trabalhou com performance em Los Angeles nos anos 60 na época em que a emenda 9 tornava ilegal realizar apresentações usando roupas do “sexo oposto”. A lei era usada para acabar com performances, prender gays e pessoas trans. Cada vez mais conhecida, Sir Lady Java levou a regra ao tribunal e uniu toda a comunidade em manifestações em atos públicos que culminariam com o fim da emenda em anos seguintes (MTPC, 2014, sp).⁷⁷ Sir Lady é precursora de uma produção artística e ativista que salva existências. Hoje o a(r)tivismo, para além de ser uma produção emergente que congrega uma luta política, é, acima de tudo, questão de sobrevivência de corpos historicamente marginalizados e assassinados.

Se no cenário internacional diversas pessoas contribuíram para a aproximação entre esses campos e para a emergência dos a(r)tivismos queer, vale lembrar diversos artistas, grupos, coletivos que problematizaram, de forma precursora, questões relacionadas ao gênero e à sexualidade no Brasil. Me vêm a memória Dora Vivacqua (1917-1967), “a Luz del Fuego”, Dercy Gonçalves (1907-2008), Elvira Pagã (1920-2003), Leila Diniz (1945-1972),

⁷⁶ Rosa Maria Blanca (2017) fez uma genealogia das exposições com perspectiva queer na Europa, Estados Unidos e Brasil.

⁷⁷ Em entrevista para Pasqual Bettio's, Lady comenta sobre política e sua carreira, dizendo que criava suas performances junto com a mãe, desenhando suas roupas e braceletes: *Sir Lady Java, Transgender Entertainer & Activist, Opened Doors for Sexual Freedom & Gay Rights is interviewed by Pasqual Bettio's (F.R.P.S.)* disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IIXMx0uJxgA>>. Acesso em: 30 out. 2017.

Madame Satã (1900-1976), Patrícia Galvão (1910-1962), a Pagu, Oswald de Andrade (1890-1954), Hilda Hilst (1930-2004); o próprio Oficina, os atores do espetáculo *Hair*, franquia norte-americana dirigida por Ademar Guerra, com o primeiro nu coletivo (DEL, 2011), os Dzi Croquettes com seus saltos altos e irreverência, o visual provocativo da Tropicália e dos Doces Bárbaros, a androginia de Edy Star, o rebolado endiabrado ainda ativo de Ney Matogrosso, desde o Secos e Molhados, a bicha louca Cazuzza,⁷⁸ os seios à mostra e a “coçada de saco”⁷⁹ de Cássia Eller; na literatura impossível não pensar nos escritos de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll; nessa linha ainda é possível pensar figuras do cotidiano a exemplo de Padre Pinto, pároco da igreja da Lapinha de Salvador (BA), com seu desbunde esquizo afro sincrético⁸⁰ e também as balizas nas festas de Independência da Bahia.⁸¹

A discussão sobre os gêneros e as sexualidades, a norma e a colonização do corpo passam assim a ser o mote de muitas produções nos últimos 10 anos. Não estabelecemos uma ordem cronológica de espetáculos, performances, artistas e ativistas que surgem no cenário artístico-cultural brasileiro anunciando esses a(r)tivismos. Apenas em Salvador, vale lembrar o espetáculo *Gilda* (2006), dirigido por Marcelo Sousa Brito, em Salvador (BA), vencedor do prêmio Braskem na categoria revelação, no qual já era apresentada essa disjunção nos palcos, Pedra Costa e Solange Tô Aberta,⁸² mais recentemente Yuri Tripodi, Coletivo Afrobapho,

⁷⁸ Reza a lenda que Cazuzza, amigo e parceiro de Bebel Gilberto, teria ouvido de João Gilberto que ele era “o maior poeta da música brasileira”, ao passo que Cazuzza teria respondido ao mito: “que nada, eu sou apenas uma bicha louca!”

⁷⁹ “Se na intimidade Cássia Eller era tomada pela timidez, no palco ela extravasava. Não com palavras ou com um canto afinado (apesar da bela voz rouca, ela mesma dizia que gritava mais do que cantava), mas com cuspes, peitos amostra e coçadas de saco” (PASCOAL, 2012, sp).

⁸⁰ Com o passar do tempo, Padre Pinto migrou de uma mitologia cristã para uma candomblecista, chegando a celebrar missas paramentado como Oxum, deusa das águas doces para os yorubanos. O pároco foi afastado de suas funções e vive uma vida discreta em outra paróquia. Deleuze e Guattari afirmam que todo o delírio é social, histórico e político: “Não foi suficientemente assinalado a que ponto o esquizo faz história, alucina e delira a história universal, e dissemina as raças (...) Ao contrário, são as raças e as culturas que designam regiões sobre esse corpo, isto é, zonas de intensidades, campos de potenciais. No interior desses campos produzem-se fenômenos de individualização, de sexualização” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 118).

⁸¹ Fotos de arquivos sobre o Padre Pinto e da prática das balizas fizeram parte da exposição *Campo de Batalha*, que integrou a programação da mostra em comemoração dos 10 anos do grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade – o CuS, com curadoria de Tiago Sant’Ana. A #MostraCUS10anos reuniu, em maio de 2017: Àlex Ígbó, Alan Costa, Ah Teodoro, Amara Moira, Ana Verana, Andrea Magnoni, Caio Sá Telles, Coletivo Das Liliths, Dandara B’yonce, Daniel dos Santos, Djalma Thürler, Dodi Leal, Lady Shi, Malayka SN, Maria Tuti Luisão, Linn da Quebrada, Miro Spinelli, Nina Codorna, Rafael Bqueer, Stéfano Belo, Susan Kalik, Thiago Romero, Virgínia de Medeiros e Viviane Vergueiro.

⁸² O grupo completou 10 anos de atividade em 2017. A festa de 10 anos aconteceu em Viena, local atual de residência de Pedra Costa, líder do grupo, no dia 16 abr. 2017, em forma de baile funk. Na descrição do evento, Solange Tô Aberta é descrita como mistura de “queer, punk, drag and post-porn with the sound and dance of Funk from Rio”. O texto explica que o grupo utiliza o funk como ferramenta de resistência política, abrindo espaços de existência, questionando sexualidade, gênero, identidade e estereótipos. Disponível em: <<https://goo.gl/plkZsG>>. Acesso em 21 jan. 2018.

Michele Mattiuzzi,⁸³ Malayka SN e a Estranha Marujo,⁸⁴ e incontáveis coletivos espalhados pelo Brasil que enfatizam esses corpos anticoloniais, monstros que reivindicam ou questionam essa abjeção como maneira de exercer sua subjetividade, similar a artista argentina Susy Shock com sua ode à monstruosidade, ao “direito de tornar-se uma monstra” (COLLING, 2015). É a partir dessas produções e performances que compoño esta dissertação, pela maneira como elas me afetam e me levam a refletir.

A performance, como “babel” das artes, surge como aquela com maior capacidade de agregar as diversas linguagens, e a que mais impacta nas discussões e polêmicas que se sucedem após as apresentações, a partir de sua veiculação em plataformas digitais e redes sociais. Um exemplo emblemático foi a performance *Gordura-Trans*, de Miro Spinelli,⁸⁵ apresentada na Universidade Federal da Bahia, durante o II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, em 2015, que refletiu sua potência enquanto a(r)tivismo. Quando os organizadores do evento postaram no Facebook a foto do performer nu, lambuzado de dendê, uma enorme quantidade de comentários transfóbicos, gordofóbicos e denúncias de conteúdo pornográfico levaram a suspensão da conta do evento. É o próprio Miro quem aproveitou essa reação para construir um outro trabalho inspirado nos próprios ataques reunidos novamente no ambiente online, o que, em si, já é uma perspectiva de atuação queer.⁸⁶ Durante Simpósio sobre Arte, Gênero e Sexualidade, durante o XIII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 12 a 15 de setembro de 2017, Miro foi um dos convidados e disse que aquele momento mudou completamente seu trabalho e impulsionou suas novas pesquisas. Em entrevista sobre “rede de ativismo e ativismo interseccional on line”, o performer disse:

⁸³ Foi a performer Joice Faria que me levou a pensar no significado sonoro de Mattiuzzi: “mate e use”, artista nascida em São Paulo, realizou residência artística em Atenas (Grécia), na época da Documenta 14. Na véspera de sua viagem, em maio de 2017, conversávamos sobre sua ida àquele país que sofre há oito anos com a Troika, laboratório da austeridade no qual o Brasil inaugurou sua entrada com as medidas do Governo Temer. “Mande notícias!”, eu insistia. A resposta dela foi: “Eu não sei se vou mandar. Eu estou indo de certa forma obrigada. A situação me leva a ter que aceitar essa viagem, mas ninguém quer saber quanto custou”. Na mesa de abertura do projeto “Fuxicos Futuros”, no Goethe-Institut, Mattiuzzi exibiu vários trabalhos que problematizam questões de raça, *whitenography*, suas experiências e análises profundas sobre a branquitude, gênero e colonialidade. Uma mulher na plateia pergunta o que é branquitude e a artista dispara: “Você é a branquitude. Eu não preciso nem falar com você pra saber, e, se eu falar com você, eu vou saber de onde você é, sou capaz de dizer até quanto você ganha”. “Meu corpo é um acontecimento” (MATTIUZZI, 2014, sp).

⁸⁴ Concurso organizado pela performer Malayka SN que durou de janeiro a março de 2017 numa pequena casa de espetáculos da avenida Carlos Gomes, centro antigo de Salvador, e que, rasurando um território LGBT, foi tomado por uma multidão queer de subjetividades que superam a ideia binomial de homo/hetero, homem/mulher. Ao invés de drag queens miméticas, enfatizando a beleza feminina, encontramos monxtras, verdadeiras “vampiras pós-apocalípticas”, como muitas se auto intitulam. Um novo concurso foi realizado a partir de dezembro de 2017 se estendendo até fevereiro de 2018.

⁸⁵ Artista transmidia e pesquisadorx atuante no Rio de Janeiro e em Curitiba. É mestrando em Performance no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro e integrante do Água Viva Concentrado Artístico.

⁸⁶ *Gordura-Trans*, disponível em: <<http://gordura-trans.tumblr.com>>. Acesso em: 31 out. 2017.

Estas redes influenciam diretamente minha vida e pesquisa artística. Tenho um webdocumentário, o Trans*Lúcidx, que pesquisa esse universo, em específico as redes ligadas à questões de transgeneridade. Mas de um modo geral, estas redes são um modo de manter contato com outras e outros artistas e ativistas e acompanhar suas ações, manter diálogo. Percebo que estes espaços, mesmo com suas limitações, permitem que pessoas que são parte de minorias políticas possam encontrar interlocutores. Você pode estar no interior profundo do Brasil, mas com uma simples busca encontra pessoas trans, por exemplo, falando sobre suas trajetórias, aconselhando, debatendo política. Faz a gente se sentir com aliados e, no fim, menos sós. (SPINELLI, 2016, sp)

Yuri Tripodi,⁸⁷ artista baiano, também provocou um turbilhão de reações com duas performances. Na proposição *Bikini Quadrado* (2014),⁸⁸ apareceu com um micro biquíni/maiô no Porto da Barra, território do desbunde da capital baiana desde os anos 70. A praia urbana literalmente parou com a presença do artista, cuja ação era apenas a de tomar sol e conversar com aqueles que se aproximam. Também em 2014, em consequência de outra performance realizada na Catedral da Sé, em São Paulo (SP), *Ul-traje para ocasiões fúnebres*, Yuri recebeu ameaças pela internet. “Vestindo uma calcinha fio dental, coberta por um traje de musseline preto e um ornamento na cabeça, o performer causou estranhamento em algumas pessoas que estavam no local” (PINTO, 2014, sp). Sobre a experiência desse corpo na cidade e nos espaços como guerrilha, Yuri disse:

Viver nesse processo de produção corporal não-binária, fluida e aberta à metamorfoses e atravessamentos que borram e desfazem a construção social que é a noção de gênero é uma militância cotidiana. Mesclar esses elementos que são produzidos para homens e mulheres, dicotomicamente, é afirmar um não lugar de pertencimento, uma desterritorialização que perturba processos de subjetivação padronizados e pré-codificados. Entender que a ideia de gênero é uma performatividade anterior até ao nosso nascimento e que pode ser desestabilizada na criação e invenção de novas formas de existência é também enfrentar diversas exclusões e preconceitos. Percebo que crio uma corporalidade para andar à noite nas ruas, uma atenção redobrada quando sozinho e isso vai modificando a experiência, interferindo nos contextos ao mesmo tempo que sou interferido por eles. Em Salvador, de maneira geral, a linha é muito tênue entre brincadeira e agressão, entre curiosidade e invasão; meu corpo se torna, muitas vezes, centro de atenção e nem sempre você está disposto a essa abertura, apenas quer existir da forma que deseja. O lance é viver no traquejo da experiência da rua e, como coloquei, inventar uma corporeidade que ao mesmo tempo te proteja e dê segurança. Como diz a graciosa Inês Brasil: se me atacar, vou te atacar. E vamo fazendo... (TRIPODI, 2016, sp)

Os artistas e ativistas envolvidos nessas experiências com suas corpos estão sempre

⁸⁷ Informações sobre o artista em seu blog disponível em: <<http://yuritripodi.blogspot.com>>. Acesso em: 31 out. 2017.

⁸⁸ *Bikini Quadrado* (2014), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sdv_LeqXi3w>. Acesso em: 31 out. 2017.

produzindo reflexões acerca desses processos não apenas nas suas subjetividades, mas também nos efeitos de suas ações no público e no tecido social.

O Coletivo Coiote,⁸⁹ do Rio de Janeiro (RJ), também provocou grandes reações com sua maneira anárquica de lidar com questões de gênero em cruzamento com a geopolítica, a crítica ao nacionalismo, utilizando-se da performance e posteriormente da vídeo performance exibida na internet. Durante as manifestações de junho de 2013, com o clima de violência vivido no Brasil diante da realização do mundial de futebol, principalmente nas periferias com as remoções para as obras, o Coiote preparou uma manifestação, durante a Marcha das Vadias, que coincidia com a visita do Papa ao Rio de Janeiro. Os atores quebraram imagens de santos e enfiaram cruces nos cus; em junho de 2014, em nova performance numa festa na Universidade Fluminense (UFF), em Rio das Ostras, o coletivo montou um cenário com velas, um crânio humano e outros objetos. Uma das performers introduziu uma bandeira do Brasil na vagina, que foi costurada em seguida. Pornoterrorismo, terrorismo com o cu: a crítica do grupo era dirigida “à heterossexualidade compulsória, à normalização e colonização dos corpos e à homofobia institucional”, como refletiu a pesquisadora Camila Vergara:

O Coletivo Coiote também pode ser pensado enquanto performance ritual, pensando a relação que os performers estabelecem com seu próprio corpo. No público as mudanças podem ser passageiras, porém a reverberação polêmica das performances e o teor provocador mantém os afetos por mais tempo em cenário. Os agentes não se identificam enquanto artistas e entendem suas performances enquanto ação direta e possibilidade de desconstrução e descolonização de seus corpos. As performances do Coiote também podem ser entendidas como performances que carregam fragmentos das contraculturas queer e punk. (VERGARA, 2015, p.119)

Integrantes da Casa Selváticas, de Curitiba (PR), também têm usado da performance como linguagem para tocar nas questões de gênero, sexualidade e padronização corporal. Stéfano Belo, que faz parte do coletivo, realizou uma ação⁹⁰ durante o evento #oCUpaUFBA, em 2016, e também sofreu ataques online gordofóbicos e transfóbicos depois de postar imagens de sua ação no campus da Universidade Federal da Bahia, em Salvador (BA).

Mesmo com todo o hibridismo de linguagens presentes nas performances, é no

⁸⁹ O Coletivo Coiote existe desde 2012 e realiza intervenções em espaço público. Algumas performances do coletivo podem ser vistas no canal do grupo, disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCGJnkUho7mjphYVVb6FnhuA>>. Acesso em: 16 mai. 2017.

⁹⁰ Trechos da performance podem ser vistos nesse vídeo sobre o evento, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EokYrQwSH7k&t=178s>>. Acesso em: 16 mai. 2017.

ambiente online, através de canais no Youtube, fanpages, Tumblr, que elas emergem, ganham visibilidade e audiência, o que também é visto como um diferencial dessas manifestações: “Uso intenso das novas tecnologias e redes sociais, produções não voltadas para espaços fechados ou museus, mas para as ruas, festas e outros espaços públicos de sociabilidade facilmente acessados (...)” (LESSA, 2015 apud COLLING, 2016, p. 81). O campo aberto da performance passa a ter aderência ao campo aberto das dissidências. Discursos materializados em obras que passam a agenciar muitas outras produções, em série de polêmicas, debates e repercussões que não cessam, em efeito cascata.

O tom de radicalidade, de humor, de estranhamento é bastante variável. A cantora cearense Shakira Reis, que remete a si a criação do ritmo Bregaton, afirma, em sua biografia no Facebook, que é uma “hermafrodita, diferenciada e sapatão”. No vídeo *Eu virei o jogo*,⁹¹ a cantora assassina a família tradicional brasileira para ficar com Rochelly Santrelly, participante da primeira temporada de *Glitter, em busca de um sonho*, um *reality show* com drags da TV Diário do Ceará. Depois de matar o marido, Shakira grita para toda cidade que agora é livre: “resolvi virar o jogo, eu sou sapatão, não sou mais mulher nem homem”.

Também em direção da comicidade e do escracho e se utilizando da linguagem do vídeo, Leona Vingativa quebra o bom mocismo do comportamento gay e faz uma sátira a uma manifestação católica e tradicional. Com “Frescáh no Círio”,⁹² expõe a miséria das periferias brasileiras, faz disso uma estética e desestabiliza essa mesma identidade gay, impregnada de heteronormatividade. O caráter de uma estética terceiro-mundista, periférica, armengada, também parece combater uma ideia de estética pura e colonizada:

Leona é a resistência selvagem, que sai do mato, sobe em muros, samba no esgoto, ‘feito bicho’. Seu riso, bufão, seu bando, monstruoso, sua dança, de rua, de *b-boy*. ‘Frescáh no Círio’ é puir a corda, é a invasão dos de fora, que vão se arrastar, se esfregar, brincar, ajoelhar e rezar na orgia, ao pé da santa, no nariz das barrocas. (BARBOSA, 2015, p.447)

Na linguagem musical são diversas as expressões que trabalham na perspectiva das dissidências. Para citar alguns: Johnny Hooker, Caio Prado, Liniker, Linn da Quebrada, Pablo Vittar. Cada um a sua maneira e estilo. Voos musicais com corpos que reagem, nos quais performatividade e performance aparecem imbricados, o que retomarei no próximo capítulo

⁹¹ *Eu virei o jogo* (2016), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I0pyEJs16Ow>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

⁹² *Frescáh no Círio* (2015), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jUIJ-efTykY>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

sobre “corpo dissidente”.⁹³ Caio Prado tem despontado como um dos compositores mais promissores de sua geração. Suas influências são “Secos e Molhados, Tropicália, Dzi Croquettes, tudo que há de transgressor, amoroso e sem tabu”. Se suas músicas não refletem diretamente sobre a disrupção de gênero, com exceção de uma ou outra letra, no palco nunca falta uma roupa, um lápis, uma referência ao feminino:

É um ato de libertação. É fundamental quebrar estereótipos e impactar o público também visualmente. Incorporamos um cabaré de terceiro milênio ao nosso show. O objetivo é provocar: os personagens do alter ego feminino surgem como uma ode às mulheres, às travestis e às causas LGBT's. No dia a dia também fazemos uso de utensílios femininos. Por vez, colocamos uma saia, um batom, um lápis de olho, um salto 12 cm... De acordo com a nossa vontade. A graça é não ter regra. E nada mais fora de moda do mundo, em pleno 2016, do que separar o que é do gênero masculino e o que é do feminino. (PRADO, 2016, sp)

Liniker é um dos maiores expoentes na cena dos a(r)tivismos. Revelado através da internet, foi abraçado por um público e inserido num mercado promissor. Se suas músicas não refletem uma contra hegemonia, assim como as da Pablo Vittar, seu enfrentamento corporal e falas não deixam de dar voz às demandas das travestis, pessoas trans, que sentem na pele o caráter despótico das normatizações. Luíza Bittencourt (2017) analisa a “benção do lacre”, parte do show no qual a cantora realiza um “ritual de lacração”, como quebra de normas e necessidade de construção de uma representação:

E é diante desse contexto em que surgem disputas nas relações de poder em que se verifica a necessidade de construção de uma representação – como ocorreu no feminismo (BUTLER, 2003) – para postular por uma categoria. Nesse contexto, Liniker emerge com outros artistas como Jaloo, Rico Dalasam, Johnny Hooker e Rafael Castro que exprimem uma performatividade diferenciada, que corresponde a uma repetição subversiva de gênero (SALGADO, 2014, p. 3). Isso é, a identidade representada por Liniker rompe com a relação binária homem/mulher e vai contra o gênero associado ao seu sexo biológico, ao mesmo tempo em que reforça símbolos de um estereótipo feminino ao usar brincos, batons, vestidos e saias. (BITTENCOURT, 2017, p.228)

A emergência, as ideias e lógicas de representação que envolvem e na qual inevitavelmente são postos os a(r)tivismos levam os atores e as atrizes dessa cena a ganhar

⁹³ O que Butler (2003) chama de “performativos” são atos, gestos e atuação que, na “essência ou identidade”, pretendem expressar, “são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” que definem os gêneros (BUTLER, 2003, p.194). Ou seja, se o “corpo gênero” é marcado pelo ato performativo, sugere-se que ele dependa dos atos que “constituem sua realidade”. Gênero, então, como afirma a teórica, não é verdadeiro nem falso, é produzido como efeitos da verdade. “A performance do (sic) drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado” (*idem*, p.196). E se esses gêneros podem se tornar “completa e radicalmente incríveis”, como afirma Butler (*ibidem*, p.201), se trata de um território no qual performance e performatividade se relacionam.

visibilidade, a serem procurados pelo *mainstream*. O programa *Amor & Sexo*, da Rede Globo de Televisão, exibiu um especial sobre “as diferentes identidades de gênero” e Linn da Quebrada e Liniker estavam entre as convidadas.⁹⁴ A participação teve ampla repercussão nas redes sociais. Liniker, ao cantar a música *Geni*, de Chico Buarque, utilizou a profanação e deformação do conteúdo, subvertendo o refrão “Joga pedra na Geni”, para dizer que ela não quer mais apanhar: “Não joga! O Brasil é um dos países que mais mata travestis, transexuais, homossexuais e bissexuais no mundo. Basta! Só assim podemos nos redimir”, disse.

Dentre a nova safra, é a artista Linn da Quebrada quem parece estar mais interessada na discussão dos gêneros inconformes, para além da sua música: “Ela não quer pau, ela quer paz” é o refrão de um de seus trabalhos em referência ao funk misógino de Mc Pikachu, em *O Rei da Cacimbinha*.⁹⁵ Linn também parece ser aquela que, na cena emergente, consegue de fato estabelecer a interseccionalidade, com enfrentamento:

O trabalho de Mc Linn ainda ironiza e desqualifica a ideia hegemônica de masculinidade. Sua música desconsidera a ideia binária do pênis como centro do desejo, fortalece e atribui sentido positivo a uma estética que apresenta características marginalizadas e tidas como abjetas. Para além da letra da canção, as imagens do clipe (*Enviadescer*) também trabalham com uma perspectiva queer interseccionalizada com vários outros marcadores sociais das diferenças, a exemplo de questões geográficas, raciais, de gênero, classe, padrões corporais e orientação sexual. O clipe é gravado no bairro onde Linn mora e com pessoas cujas corporalidades são diversas e também marginalizadas. Sapas, bichas, corpos gordos e negros compõem o clipe com danças e que produzem interseccionalidades como propostas estéticas de enfrentamento.

“É das bicha afeminada” que ela se refere com desejo e como modo de resistência. Não há aspiração pela norma, ao contrário, ela é fortemente criticada. Também não há um compromisso com uma estética asséptica ou com uma linguagem culta. É justamente a partir dessa “ofensa” que sua estética e letra se produzem, fortalecendo esses aspectos geralmente marginalizados, como o corpo da bicha afeminada, e atribuindo a ele outros sentidos. (COLLING; NUNES DE SOUSA; SENA, 2017, p.210-211)

Linn foi formada em um trânsito de linguagens, passou pelo teatro, pela performance, com trabalhos no Coletive Friccional, que realiza performances na rua. A multiartista lançou um novo projeto em maio de 2017: uma experimentação audiovisual chamada “blasFêmea”,⁹⁶

⁹⁴ Também estavam na edição do programa *As Bahias e A Cozinha Mineira*, o jornalista André Fischer e a cantora Cibelle. O programa *Amor & Sexo*, do dia 2 março de 2017, está disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5695417/>>. Acesso em: 16 mai. 2017.

⁹⁵ O trecho diz: “Tava no boteco/ Avistei a novinha no grau/ Sabe o que ela quer?/ Pau, pau, pau, pau, pau, ela quer pau”.

⁹⁶ *BlasFêmea* (2017), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo&t=312s>> Acesso em: 15 abr. 2017.

na qual assina o roteiro e a direção. Refletindo sobre sua experimentação com as linguagens, Linn não contesta o fato de ser “rotulada” como uma artista que trata essencialmente sobre gênero e sexualidade, e demonstra que está aberta ao trabalho com diversos tipos de linguagens. Se a geração “lacre”⁹⁷ se envereda pelo caminho da repetição, não me parece que as atroz⁹⁸ pensem o mesmo, como escurece a multiartista Linn da Quebrada:

Sempre há esse risco porque nós vivemos sobre o molde da representação. Isso é muito perigoso. Eu não posso representar ninguém a não ser eu mesma. Eu só represento a mim mesma e é preciso que a gente repense essa lógica. O interessante seria mais que representação, a lógica da participação, da apresentação, onde cada pessoa apresentasse e representasse o seu próprio corpo. Essa lógica da representação é perigosa porque isso também nos deixa confortáveis em nossos lugares, nos espaços onde a gente vive porque já tem uma outra pessoa que nos representa. E causa ilusão de que qualquer uma pode chegar lá e é mentira. Nós sabemos que é mentira. É impossível, esse sistema não comporta um espaço onde todas as pessoas possam ter acesso a esses espaços de poder, por isso é representativo, a pessoa representa milhares de pessoas que não vão conseguir chegar naquele espaço (QUEBRADA, 2017, sp)⁹⁹

Linn afirma também que faz o que faz por questão de sobrevivência pois pertence a um grupo que lida com uma imensa vulnerabilidade no cotidiano.¹⁰⁰ Vulnerabilidade essa que não atinge todos os corpos. Os privilegiados, no caso, são aqueles que se aproximam mais do paradigma *cisheteronormativobrancosupremacista*, para sugerir apenas algumas chaves de compreensão – gênero, sexualidade e raça, mas poderíamos pensar em dispositivos específicos que operam a partir do mesmo paradigma: a privatização dos corpos no neoliberalismo, a carrocracia/mobilidade (TROI, 2017a; 2017b; 2017c) e tantos outros dispositivos que instrumentalizam a necropolítica (MBEMBE, 2016)¹⁰¹. Necropolítica operada por padrões corporais e comportamentais binários, repetitivos, civilizados, bem-comportados, velados ou não, que costuram a norma, os subtextos da discriminação e violência.

⁹⁷ Foi o jornalista Fabiano Alcântara, o primeiro a cunhar o termo jornalístico “geração lacre” no portal Virgula.

⁹⁸ Linn da Quebrada, ao se referir à sua profissão, não me disse que era atriz, mas sim “atroz”.

⁹⁹ Parte da entrevista feita por mim pode ser lida no dossiê da Revista Cult, edição 226, agosto de 2017. Íntegra da entrevista ainda não foi publicada.

¹⁰⁰ Trabalha-se com o dado de que a vida de uma travesti no Brasil não passa dos 35 anos, mas a pesquisadora e transfeminista Viviane Vergueiro está desenvolvendo pesquisa para coletar novos dados sobre a população trans e travesti.

¹⁰¹ Em resumo, necropolítica são “as formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte (necropolítica) [e] reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror”. Para Mbembe, a noção de biopoder não dá conta de, sozinha, explicar a subjugação contemporânea. “Além disso, propus a noção de necropolítica e necropoder para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o *status* de “mortos-vivos”. (*idem*, p. 146).

Quanto mais violência, mais disjunção desses corpos na criação de outros horizontes e problemas. Colocar o corpo em cena e usar a própria biografia como material para arte estão no cerne dessas produções. A respeito da radicalização dessa ação performativa, o trabalho *Desejos desviantes*,¹⁰² de Cíntia Guedes (2015), aponta para uma transgressão da representação e a profanação de conteúdos e formas, como na performance de Sara Panamby¹⁰³, em que a “partilha dessa experiência aproxima-se à partilha da experiência dos corpos que se deformam-performam a partir da arte performance” (GUEDES, 2015, p.101), assim como na radicalidade das propostas expressas em poemas discursos do performer mexicano Gomez-Peña:

A performance também é um lugar interno, inventado em cada um de nós, de acordo com nossas próprias aspirações políticas e necessidades espirituais mais profundas, nossos desejos e obsessões; nossas lembranças mais perturbadoras e nossa busca inexorável de liberdade. No momento em que termino este parágrafo, me mordo a língua ao me descobrir demasiado romântico. Sangra. O sangue é real. Meu público se preocupa (GOMEZ-PEÑA, 2005, p.204 *apud* GUEDES, 2015, p.111)

Essa radicalidade e praticamente inexistência de fronteiras entre vida e arte vai permear o universo dos a(r)tivismos queer e, em certa medida, é essa radicalidade e lugar de fala que pode nos embasar quanto à legitimidade daqueles que estão envolvidas com os a(r)tivismos. Porque para além dos artistas e coletivos que trazem em suas produções uma estética e discurso que declaradamente tocam nas dissidências sexuais e de gênero, influenciados pelos estudos queer, é importante notar que essa emergência ecoa em outros nichos, alguns descontextualizados da questão da legitimidade, da representatividade e do lugar de fala. Produções do chamado mercado alternativo e mesmo do *mainstream* estão sendo “contaminadas” pelas discussões sobre desestabilização de identidades, o *Zeitgeist*.¹⁰⁴ Basta assistir ao clipe de Silva, da música *Feliz e ponto*: letra e imagem exploram uma relação triangular entre uma mulher e dois homens.¹⁰⁵ Ou na música de Lucas Santana, *Funk dos bromânticos*” (2014), que traz o excerto: “Ele beija ela, ela beija ele. Se rolar um clima, ele beija ele, ela beija ela. Para eles, o amor é livre. Ela não é gay, ele não é viado e não são mais

¹⁰² Na dissertação, Guedes (2015) analisa os filmes *Meu Amigo Cláudia* (Dácio Pinheiro, 2009), *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009) e *Bombadeira* (Luis Carlos de Alencar, 2007).

¹⁰³ Performer e pesquisadora de práticas de corpo limite, formada em Performance pelo curso de Comunicação e Artes do Corpo (PUC-SP). Mestra em Artes pela UERJ. Doutoranda pela mesma instituição. Vídeos da artista disponível em: <<https://vimeo.com/sarapanamby/>>. Acesso em: 31 out. 2017.

¹⁰⁴ Hegel acreditava que a arte reflete a cultura da época em que foi feita, a tradução seria algo como “espírito da época”.

¹⁰⁵ *Feliz e Ponto* (2016), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l-rpWQId_-g>. Acesso em: 27 jul. 2016.

classificados”.¹⁰⁶ Recentemente, Preta Gil lançou o que chamou de clipe-manifesto *Vá se benzer*¹⁰⁷ com participação de Gal Costa, diversos corpos, gêneros, um texto que critica a hostilidade no mundo online e que clama por “humanidade”. Daniela Mercury, no clipe *Banzeiro*,¹⁰⁸ posou ao lado de travestis, pessoas trans, com participação do artista Shankar, da cena mostra de Salvador. Nos bastidores, artistas drags me contaram que se negaram participar do clipe porque a produção da cantora ofereceu cachê irrisório e não dava condições de produção para os performers, em troca de “visibilidade” de estar com a “rainha”, de modo que nem todas as pessoas toparam a empreitada. Marcos Borges que performa a drag Nina Codorna foi um dos que fez uma publicação no Facebook relacionada ao assunto.¹⁰⁹

A emergência dessa cena ativista também tem induzido o mercado a se abrir para tais devires mas, na maioria das vezes, trata-se apenas de tentativas de decodificar esses fluxos, *a priori* libertadores e disruptivos, para reificar o local do conforto com visões humanistas (#SomosTodosHumanos), consumo, moda ou *views* de audiência. Por um lado, o cenário conservador mantém o ataque às diferenças e, em reação, essas diferenças produzem e perpassam a produção simbólica; do outro, essas transgressões, essa agenda não unificada, estão sempre sob risco do efeito do mercado e das interações em rede, o que poderíamos chamar de roubo de protagonismo, extrativismo epistêmico ou simplesmente “surfando na onda” da emergência. Cauã Reymond, galã que encarna todo o estereótipo heterossexual, apareceu como uma travesti no clipe *Your Armies*, de Barbara Ohana.¹¹⁰ O episódio mostra como o mercado e o capital são rápidos na assimilação. Outro exemplo foi a novela de Glória Perez, *A força do querer* (2017), que trouxe, como protagonista, um personagem trans, pela primeira vez em horário nobre, mas representado por uma atriz cisgênera.¹¹¹ Antecipando-se ao debate, Glória colocou uma atriz trans para interpretar uma mulher cis. Pelo menos nas redes sociais, pessoas trans parecem ter demonstrado mais pontos positivos do que negativos em relação ao sucesso da novela e a visibilidade das questões transgêneras, mas isso não poupou a autora de

¹⁰⁶ *Funk dos Bromanticos* (2014), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=98igObA0k5I>> Acesso em: 27 jul. 2016.

¹⁰⁷ *Vá Se Benzer* (2017), disponível em: <<https://youtu.be/ihvclS68be8>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

¹⁰⁸ *Banzeiro* (2017), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qNM50yGfl9k>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

¹⁰⁹ Destaco um trecho do protesto de Marcos no seu perfil do Facebook: “A cultura drag “tá na moda” e o pink money é uma coisa muito interessante. Fui convidado como Drag para participar de um clipe [de] um dos maiores artistas LGBTs da Bahia, mas depois de saber que não haveria cachê refleti e decidi não participar. Lutamos e fazemos TANTO pra ter visibilidade e valorização diante uma cena drag extremamente marginalizada e que quando surge uma oportunidade dessas a gente espera ser recompensado”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/marcosxotoko/posts/10212332868251841>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

¹¹⁰ *Your Armies* (2016), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rVx5Ex-LgWo>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

¹¹¹ O ator Silvero Pereira, do coletivo artístico *As Travestidas*, também integrou o elenco da novela. Sobre o coletivo cearense, ver a pesquisa de Alexandre Nunes de Sousa (2016) a respeito do grupo.

críticas na maneira como conduziu a história.

Se a questão da legitimidade é um ponto forte ao tratar dos a(r)tivismos, a questão racial também sempre será evocada quando o queer está em pauta. Ao fazer um histórico de exposições na Europa, Estados Unidos e Brasil, Blanca (2017) afirmou que nenhuma delas foi realmente capaz de criar uma intersecção com a questão racial, colocando o queer, pelo menos na sua intersecção teórica nos campos institucionais, sob a acusação recorrente de ser mais um espaço da branquitude.

Se hoje o tema e as discussões propostas pelos a(r)tivismos estão ocupando o horário nobre, os programas de auditório, as reportagens sempre tendenciosas com seu caráter representativo, é porque houve uma luta pela visibilidade que soma quase meio século desses corpos que, como me disse Linn da Quebrada, “arrombaram a porta”. Ficou impossível não falar da questão, pois sua emergência é visível e altamente agenciadora. Contudo, o queer tem se tornado aos poucos uma moeda de troca no campo simbólico, não como de fato surge no contexto do final dos anos 70-80, mas higienizado pela decodificação do capital que provoca um efeito contrário à própria natureza da emergência.

No artigo *Impotências de uma arte queer*, Matheus Santos analisa o uso do termo queer na operação de uma Arte desse caráter e ressalta que, no Brasil, o termo precisaria ser analisado a partir de um deslocamento em três pontos, a saber: I – A aproximação das artes através de uma perspectiva *queer* não deve seguir nenhuma espécie de cânone; II – O *queer* deve ser deformado pelo contexto geopolítico do Brasil; III – Práticas kuir são práticas marginais. Sobre essa última, destaco o final do texto Santos:

Em 2014, na cidade de Rio das Ostras/RJ, a artista Raíssa Vitral enfia uma bandeira do Brasil na buceta, que depois é costurada pelos lábios, aprisionando em um gesto violento o símbolo da pátria. A ação do Coletivo Coiote provoca horror em muitos que a assistem. No dia seguinte o jornal O Globo publica uma matéria cujo título inquirir: “Performance ou Crime?”. Em seguida o aparelho judicial é acionado na tentativa de condenação do que por muitos foi entendido como um ritual satânico. Na internet chovem bravatas. A artista tem sua imagem e endereço divulgados e é ameaçada de morte.

O kuir é o crime. É o atentado violento que revela as estruturas de opressão, explicitando quais corpos são perseguidos, violados e exterminados em uma sociedade guiada pelo machismo, a heteronormatividade e o racismo.

O kuir é o marginal; mendigx, puta, drogadx, menor, assaltante, assassinx, índix, travesti, pretx, punk, imigrante ilegal. As práticas artísticas guiadas por uma perspectiva kuir devem estar conectadas a toda essa rede non grata.

Em 2015, em Veneza, o artista Jota Mombaça demarca em um mapa mundi as fronteiras do Brasil, Estados Unidos e Europa. Com o próprio sangue estabelece os limites territoriais e escreve em letras garrafais THE COLONIAL WOUND STILL HURTS (A FERIDA COLONIAL AINDA DÓI). Não há possibilidade de paz. (SANTOS, 2016, sp – *capitulares do autor*)

Também em direção a pensar o queer na arte, principalmente depois da polêmica sobre a exposição *Queermuseu*,¹¹² o pesquisador e performer Tiago Sant’Ana revelou como o marcador estava sendo usado de forma totalmente mercantilizada pelo curador e pelas instituições financiadoras, ressaltando que o conceito traz em si questões interseccionais que dificilmente podem ser apagadas:

Assim, a perspectiva queer é sobre desfrutar das bordas e não ter aspiração ao centro ou à assimilação em modelos pré-estabelecidos de vida. Queer invoca precisamente o estranhamento às lógicas de normatização dos corpos e das subjetividades, principalmente, no que tange os gêneros, as sexualidades e outros possíveis tangenciamentos como raça e classe.

(...) As principais causas para a emergência do queer são a crise da AIDS e a assimilação da cultura gay masculina a um sistema capitalista e excludente através do chamado “pink money” – uma exploração danosa das identidades sexuais e de gêneros com fins comerciais que, predominantemente, não beneficia a comunidade LGBT. (SANT’ANA, 2017, SP)

Como pontuado neste capítulo, a emergência dos a(r)tivismos queer atingirá em cheio o conceito de representação. Pensar representação impõe pensar regimes de signos que se conectam em campos políticos, artísticos, micropolíticos. Uma possibilidade de pensar tais regimes é através da ampliação das relações do tecido social, da máquina social, a partir da influência desses dispositivos em nossas subjetividades em termos de produção, anti-produção, dívida. Regimes de sujeição social que vão preencher as lacunas entre máquinas sociais e máquinas desejanças (DELEUZE; GUATTARI, 2010). No que diz respeito às noções de filiação e aliança, a filiação está para a representação como a aliança está para os agenciamentos. A filiação seria bio-social, já o universo não funcionaria por filiação, sendo o

¹¹² A exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* teve a curadoria de Gaudência Fidelis e patrocínio do Banco Santander, sendo realizada no espaço da instituição em Porto Alegre, de 15 de agosto a 8 de outubro de 2017. Com 270 obras de diversos artistas brasileiros, entre consagrados e novos nomes, a mostra foi atacada pela onda conservadora que se alastra pelo Brasil desde a ascensão dos partidos políticos afinados com os cristãos neopentecostais e militares e a liderança do MBL – Movimento Brasil Livre, movimento autointitulado de direita e um dos protagonistas do impeachment de Dilma Rousseff.

devir pertencente ao campo da aliança. Se a filiação é imaginária, como ressalta Eduardo Viveiros de Castro (2015), “o desafio, então, é o de se retirar a aliança do controle gerencial da (e pela) filiação, liberando assim suas potências ‘monstruosas’, isto é, criativas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 263, *aspas do autor*), o que nos leva a pensar que há um longo caminho a ser trilhado em direção às multiplicidades e às diferenças absolutas, orientação que tem ocupado boa parte dos a(r)tivismos queer.

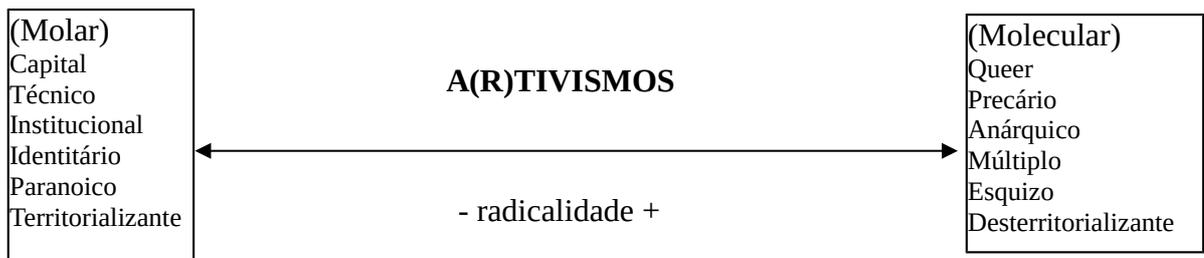
Assim, essa produção, em suas diferenças e intensidades, pode estar mais próxima ou distante da radicalidade de propostas políticas, anárquicas, das relações com o mercado e com o capital, com os movimentos sociais, com o próprio regime das artes e suas instituições. Gostaria de finalizar esse tópico sobre a emergência dessa cena com os dois polos que sugeri desde o início desses escritos para pensarmos essas produções. Quando Deleuze e Guattari (2010), numa introdução à esquizoanálise, pensam nos dois polos para analisar as interações entre os fluxos molar e molecular, eles estabelecem uma linha dialógica entre a paranoia e a esquizofrenia que estão nas pontas do esquema. Sobre os polos, dizem:

(...) há dois grandes tipos de investimento social, um segregativo e outro nômade, que são como dois polos do delírio: um tipo paranoico fascizante, que investe a formação da soberania central e a sobreinveste, fazendo dela a causa final eterna de todas as outras formas sociais da história, que contrainveste os enclaves ou a periferia e desinveste toda livre figura do desejo – sim, sou um de vocês, da classe ou da raça superior. E um tipo ou polo esquizo-revolucionário, que segue as linhas de fuga do desejo, que passa o muro e faz com que passem os fluxos, que monta suas máquinas e seus grupos em fusão nos enclaves ou na periferia, precedendo o inverso do precedente: não sou um de vocês, sou eternamente da raça inferior, sou uma besta, um negro. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.366)

Afirmar essa raça inferior vai ao encontro da ideia de “menor” que sempre fez parte do pensamento proposto pelos filósofos, mais fortemente por Deleuze. A literatura menor, o cinema menor, uma filosofia menor que se contrapõe a filosofia maior paradoxalmente exposta na ideia pejorativa de “menoridade” kantiana (*Aufklärung*),¹¹³ tutela que é marco do pensamento iluminista, disciplinador, normativo e, conseqüentemente, paradigma da modernidade e todo o seu regime de inferioridade e superioridade. Assim, penso no esquema dessa dissertação para estabelecer dois polos de intensidade presentes nos a(r)tivismos: o **polo**

¹¹³ Conceito de “menoridade”, criado por Kant, em 1784, no livro *A Crítica da Razão Pura*. Foucault (2004) diz que nesse estado de menoridade, de tutela, é mantido autoritariamente a humanidade. Para Kant, autonomia está longe de ser oposta à obediência aos soberanos. Foucault quer liberar conteúdos filosóficos e históricos pela interrogação sobre os efeitos de poder em tais conceitos. *Aufklärung* surge no período de formação da humanidade moderna, do capitalismo, do mundo burguês, dos sistemas estatais, da fundação da ciência moderna.

do mercado, do capital, institucional, paranoico, molar, territorializante e o **polo queer**, anárquico, subjetivo, esquizofrênico, molecular, desterritorializante. Essas produções trafegam, jogam, correm fluxos em direção e intensidade a esses polos, em maior ou menor grau. De antemão gostaria também de alertar que não se pode tratar os binômios em Deleuze e Guattari como esquemas opostos *a priori*: “Sem dúvida, seria um erro opor estas duas dimensões como o coletivo e o individual” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 70). Tratam-se mais de parâmetros de intensidade que estão em pleno movimento de territorialização e desterritorialização. Tais intensidades desse esquema podem ser usadas para pensar os conflitos que envolvem tais produções e a legitimidade dos atores envolvidos nelas, conforme o gráfico:



Quanto mais próximo do polo molecular, mais radicais serão as produções. Se mais próximas do molar, estarão mais afinadas com o *establishment*, com as ideias de representação e as benesses do mercado. Mas, mesmo no jogo de intensidades, de locais de fala, territorialização e desterritorialização, os a(r)tivismos trazem em si uma ideia de desnaturalização e desconstrução, fundamentos herdados a partir do impacto dos estudos queer no campo social e, sendo assim, no campo subjetivo.

3.3. Desnaturalização e desconstrução

Dentre os diversos autores estruturalistas e pós estruturalistas que influenciaram os estudos queer, além de Foucault que realiza o grande empreendimento cartográfico da história da sexualidade, nenhum se equipara a Jaques Derrida com seu conceito de “desconstrução” e “suplementaridade”:

A suplementaridade mostra que significados são organizados por meio de diferenças em uma dinâmica de presença e ausência, ou seja, o que parece estar fora de um sistema já está dentro dele e o que parece natural é

histórico. Na perspectiva de Derrida, a heterossexualidade precisa da homossexualidade para sua própria definição, de forma que um homem homofóbico pode-se definir apenas em oposição àquilo que ele não é: um homem gay. Este procedimento analítico que mostra o implícito dentro de uma oposição binária costuma ser chamado de desconstrução. Desconstruir é explicitar o jogo entre presença e ausência, e a complementaridade é o efeito da interpretação porque oposições binárias como a de hetero/homossexualidade, são reatualizadas e reforçadas em todo ato de significação, de forma que estamos sempre dentro de uma lógica binária que, toda vez que tentamos quebrar, terminamos por reinscrever em suas próprias bases. (MISKOLCI, 2009, p. 153-154)

A desconstrução e complementaridade levarão os teóricos queer a uma ideia de desnaturalização das narrativas de origem. O que fica evidente é que o marcador a(r)tivismo queer aponta para uma radicalização dos discursos a respeito da desnaturalização das sexualidades em intersecção com questões de raça, de classe social, de geopolítica, de luta anticolonial. Discursos que se radicalizam no sentido de reação ao conservadorismo e, principalmente, na disputa narrativa entre o que é natural e/ou cultural, no qual o sexo vira disputa, como já esboçado por Foucault ao criar a cartografia da sexualidade:

Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre o biológico e o econômico (...) Entre o Estado e o indivíduo, o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análises, de injunções o investiram (FOUCAULT, 2009, p.32-33)

Foucault também diz: “contra o dispositivo de sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo, mas os corpos e os prazeres” (*Idem*, p. 171). É nesse ponto que se projeta toda a gama de ação na qual está assentada a produção dos a(r)tivismos. Não é a falta, é a potência desses corpos enquanto reação ao dispositivo da sexualidade, o poder político que se exerce através da sua normatização, práxis racista moderna e biologizante: “política do povoamento, da família, do casamento, da educação, da hierarquização social, da propriedade, e uma longa série de intervenções permanentes ao nível do corpo, (...) da saúde, da vida (...)” (*Ibidem*, p. 163). Ou ainda, como avança Paul B. Preciado (2011):

O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais (PRECIADO, 2011, p. 14)

Reapropriação é utilizar desses dispositivos para a própria criação. Abusando e se apropriando de estereótipos, de xingamentos, criando na abjeção com afecção. Diana Torres, performer espanhola que se define como pornoterrorista, uma “artista multidisciplinar que combate o patriarcado, o sistema capitalista e o binarismo de gênero”, se apropria do xingamento ao se definir como “bizarra”:

De coisa bizarra, irritante e transgressiva me nomeou a sociedade em que vivemos. E eu acreditei e assumi isso como parte da minha identidade ou da minha maneira de ser, por toda essa coisa saudável que é a reapropriação e a ressignificação de insultos. O de feminista, na verdade, é porque eu entendo, sendo anarquista e estando contra o sistema que habitamos, que não se “é” automaticamente, dado que a base de todos os males que sofremos vem da organização patriarcal sem a qual possivelmente nem o capitalismo existiria. E o queer eu assumi porque nunca consegui me sentir identificada (como uma pessoa não heterossexual) com a grande maioria dos homossexuais que parece apenas procurar parecer pessoa “normal”. Eu nunca quis ser normal e com respeito ao meu gênero difuso, algumas ideias que vieram do movimento queer me caíram muito bem na época, porque embora eu me defina como mulher, por posicionamento político, considero que essas categorias, como a de homem, são muito pequenas. (TORRES, 2016, sp – *tradução minha*)¹¹⁴

Diana critica o ideal de normalidade e a heteronormatividade que também incidem sobre os gays e usa o sexo para transformar seu corpo em “máquina de guerra”,¹¹⁵ combater o patriarcado e utilizar o gênero difuso em oposição a qualquer ideia de normalidade. Podemos pensar em um discurso da desnortmatização e desnaturalização das identidades que atravessa todas essas produções e seus atores.

Butler continua ampliando a visão que temos dos estudos *queer* para se pensar outras formas de mobilização. Sua contribuição foi importantíssima para esses estudos e também na organização desse ação combativa das dissidências, fornecendo outras maneiras de pensar e analisar a influência do biopoder em nossas vidas. Ela é uma das responsáveis pela articulação

¹¹⁴ “Lo de bizarra, molesta y transgresora me lo dijo la sociedad en que vivimos. Y yo me lo creí y lo asumí como parte de mi identidad o mi forma de ser, por toda esa cosa tan sana de la reapropiación y resignificación del insulto. Lo de feminista la verdad es que no entiendo cómo siendo anarquista o estando en contra del sistema que habitamos no es algo que automáticamente se es, dado que la base de todos los males que padecemos proviene de la organización patriarcal sin la cuál muy posiblemente ni el capitalismo existiría. Y lo de queer pues lo asumí porque nunca he sido capaz de sentirme identificada (como persona no heterosexual) con la gran mayoría de personas homosexuales, que pareciera que sólo persiguen parecerse a la gente “normal”. Yo nunca quise ser normal y con respecto a mi género difuso algunas ideas que provienen del movimiento queer me vinieron muy bien en su momento, pues aunque me defino como mujer por posicionamiento político, considero que esas categorías, al igual que la de hombre, se me quedan muy pequeñas”.

¹¹⁵ A máquina de guerra é exterior ao aparelho de Estado, sendo multiplicidade pura, “potência da metamorfose”, em vez de operar repartições binárias, são dotadas de “todo um devir-animal do guerreiro, todo um devir-mulher, que ultrapassa tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações”, como resumem no Axioma II: “A máquina de guerra é a invenção dos nômades (por ser exterior ao aparelho de Estado e distinta da instituição militar)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 8, p.42).

das descobertas de Foucault com a desnaturalização proposta pelos *n* sexos de Deleuze e Guattari. É a pré-discursividade e performatividade (BUTLER, 2003) que moldam as normas que vão diferenciar os sujeitos a partir de suas identidades de gênero, sexo e raça. Uma de suas hipóteses coloca os estudos queer no eixo de luta contra os fatores biologizantes: existe um regime de diferenciação na sociedade, baseado na sexualidade, principalmente a partir de uma matriz gênero > sexo > prática. A máxima é não aceitar categorias sem crítica. Em seus discursos iniciais, Butler estabeleceu o “sexo” como culturalmente construído, e explica o que quis dizer:

Primeiramente, é necessário considerar que dizer que um corpo é construído não é dizer que ele é completamente construído, ou que ele não é nada senão uma construção. Nós temos de compreender em que sentido, e até que ponto, um corpo é modelado e dotado de significado em virtude do paradigma histórico em que ele é compreendido. (BUTLER, 2016, p. 24)

Para Butler, há várias formas de compreender a materialidade do corpo. As pessoas usam categorias primárias, anatômicas, hormonais, função reprodutiva, no entanto, a materialidade do corpo “continua a escapar” a qualquer nome que possamos lhe dar. Os a(r)tivismos das dissidências, assim, querem também falar desse reconhecimento no mundo: “existir enquanto sujeito social”. Sobre tais preocupações teóricas, a filósofa reflete:

Uma razão é que nós estamos preocupadas com os modos através dos quais mulheres, pessoas gênero-inconformes e minorias sexuais são regularmente reconhecidas de forma indevida ou sequer reconhecida. Quando uma pessoa vive enquanto um corpo que sofre reconhecimento indevido, possivelmente insultos ou assédios, discriminações culturais, marginalização econômica, violência policial ou patologização psiquiátrica levam a uma maneira desrealizada de viver no mundo, uma forma de viver nas sombras, não enquanto um sujeito humano, mas como um fantasma. E, ainda assim, nós vemos que, através de movimentos sociais que buscam reconhecimento e emancipação, comunidades de pessoas LGBTQ têm emergido das sombras, fazendo suas vidas visíveis e audíveis, vidas que têm os mesmos direitos que qualquer outra a amar e a perder, a celebrar e a lamentar. (*idem*, p.28)

Essa cena artística tem promovido escuta. Há lamento, há amor e celebração em torno dessas práticas, e também, revolta e beligerância. Para além das propostas da comunidade LGBT, há reivindicações até ecológicas em respeito ao planeta. Com esse movimento que tem pouco tempo de empoderamento e reconhecimento, comunidades e coletivos têm se tornado “visíveis e audíveis”. O “reconhecimento indevido”, ao qual se refere Butler, e que gera “insultos e violência”, tem relação com o que se espera do que a teórica chama de

“performatividade de gênero”, ponto central “às maneiras diferenciais em que sujeitos se tornam elegíveis ao reconhecimento” (*Ibidem*, p. 35), no qual o corpo sempre está em evidência. Isso porque, para muitas pessoas, a referência em relação à sexualidade sempre têm características sexuais primárias. Deleuze e Guattari (2010) também desmontam essa ideia, em sua crítica radical contra psicanálise e revelam o déficit de Marx para com a questão do desejo, da sexualidade, mas que, mesmo para este, o fator biologizante era secundário. Pois nela, na ideia de uma sexualidade fixa, reprodutiva, dicotômica, também está contido, assim como nos enunciados sobre a sexualidade, a tentativa de interrupção dos fluxos do desejo, que para os filósofos é visto como revolucionário:

Embora tão avaro e reticente quando se trata de sexualidade, Marx, com algumas frases, detona aquilo de que Freud e toda a psicanálise, ao contrário, permanecerão prisioneiros para sempre: a representação antropomórfica do sexo! (...) Sabe-se como o freudismo é atravessado por essa estranha ideia de que, afinal, só há um sexo, o masculino, em relação ao qual a mulher se define por uma falta e o sexo feminino por uma ausência. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.350)

Ao contrário da ideia de um inconsciente marcado pela castração, os autores vão na contramão para pensar essas “conjunções nômades”:

(...) uma transexualidade microscópica em toda parte, que faz com que a mulher contenha tantos homens quanto o homem, e o homem mulheres, capazes de entrar, uns com os outros, umas com as outras, em relações de produção de desejo que subvertem a ordem estatística dos sexos. Fazer amor não é fazer só um, nem mesmo dois, mas cem mil. Eis o que são as máquinas desejantes ou o sexo não humano: não um, nem mesmo dois, mas 'n' sexos (...) para além da representação antropomórfica que a sociedade lhe impõe (...) A fórmula esquizoanalítica da revolução desejante será primeiramente esta: a cada um, seus sexos. (*Idem*, p.352)

Revolução desejante pode perfeitamente se adequar às intenções dissidentes que não pretendem se articular ao ideal de bom mocismo da sociedade normatizadora e que evoca a supremacia da natureza sob a cultura para justificar seus privilégios.

Essa explosão de subjetividades, de agenciamentos, a emergência desses movimentos e desses a(r)tivismos, em face a uma crise paradigmática do capital, da chegada ao antropoceno,¹¹⁶ nos leva a vislumbrar outros caminhos para os humanos, quiça para os

¹¹⁶ Nova era geológica marcada pelos impactos do homem no planeta: “(...) testemunhamos a destruição gradual da velha ideia galileiana da Terra como um corpo entre outros corpos espaciais. Somos forçados a trazer nosso olhar de volta à Gaia subllunar, tão ativamente modificada pela ação humana que ingressou em um novo período, que os geólogos-feitos-filósofos propõem chamar de Antropoceno” (LATOURE, 2014, p.12).

terrano,¹¹⁷ para os quais a ideia de um gênero único, natural, se desfaz. Homens grávidos, mulheres com pênis, seres assexuados: “Uma multidão de corpos: corpos transgêneros, homens sem pênis, gounis garous, ciborgues, femmes butchs, bichas lesbianas... A ‘multidão sexual’ aparece, assim, como o sujeito possível da política queer” (PRECIADO, 2011, p.11). Quem é, para onde segue e aponta a multidão queer? Preciado tem nos ajudado na imaginação desse caminho, oferecendo não apenas outros olhares, mas outras perguntas sobre essas questões.

As dissidências são, antes de tudo, o agente da resistência. Não se trata de pensar em grandes rupturas, como alerta o “primeiro cartógrafo”, mas de corpos inflamados, “pontos de resistência móveis e transitórios”, explica o autor de *A história da sexualidade*:

Esses pontos de resistência estão presentes em toda rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, *um* lugar de grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. (FOUCAULT, 2009, p.106)

Relações de poder as quais todos, inexoravelmente, estão submetidos. Não existe nada fora dele. Mas é justamente a criação da sexualidade que, para Foucault, acontece através da linguagem e também dos agenciamentos do capital e da criação da modernidade, que se molda o que ele chama de biopolítica. Três séculos de discurso sobre o sexo e a sexualidade, numa tentativa clara de decodificar os fluxos desejantes, pois mantê-los no caos das conexões maquínicas, múltiplas, seria de fato um perigo para o projeto da modernidade e para a sociedade capitalista, ancoradas na família burguesa: “Os fluxos descodificados do desejo formam a energia livre (libido) das máquinas desejantes (...) [que] se delineiam e despontam numa tangente de desterritorialização (...) Partir, fugir, mas fazendo fugir” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 416). Era preciso criar as diferenciações pelas quais se subalternizariam os sujeitos. Esse projeto de dominação daquilo que é “natural” passa obrigatoriamente pelo controle das enunciações, como demonstra Foucault. Ao contrário da censura e silêncio sobre o sexo e a sexualidade, o que vemos nos séculos XVII, XVIII e, mais fortemente, a partir do

¹¹⁷ Sobre terranos (*Earthbound*): “(...) [no] filme O cavalo de Turim, de Béla Tár, diz Latour, é possível entender a passagem de Humano a Terrano (...) pai e filha vivem em uma terra devastada na qual lentamente tudo vai, sem explicação e tampouco questionamento, parando de funcionar (...) Latour comenta: Esses dois são Terranos. Eles cessaram de ser Humanos” (FAUSTO, 2013, p.6).

século XIX, é a explosão discursiva criada justamente para patologizar o que está fora da norma reprodutora; uma operação, um dispositivo que é base para a criação das populações que dão forma e sustentação ao Estado moderno. E já criando sínteses com as epistemologias das transfeministas, não apenas reprodutora, mas também cisgênera. Mulheres que existem para parir, homens condenados ao cargo de pai e chefe de família, corpos formados pelo olhar clínico, razão biologizante. A lógica é de patologização de corpos inconformes que não obedecem a lógica de reprodução malthusiana e da natureza cristianizante adâmica.

Nesse local das enunciações, tanto para Foucault como para Deleuze e Guattari, em *O Anti-Édipo*, fica evidente que a psicanálise teve um papel de castração, uma vontade natural e normalizadora em Freud tão criticada pelos filósofos: “(...) caráter intrinsecamente perverso da psicanálise, é porque a perversão em geral é a reterritorialização artificial dos fluxos de desejo, cujas máquinas, ao contrário, são os índices de produção desterritorializada” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 415). Ainda assim, Foucault duvida de uma homogeneidade do processo de controle “judiciário e médico das perversões” em nome de uma “proteção da sociedade e da raça”: “não houve uma política sexual unitária” (FOUCAULT, 2009, p. 133-134). Para além dos controles médicos e jurídicos a respeito do corpo, do sexo e da sexualidade, sempre existiram as brechas e as linhas de fuga pelas quais escaparam a linguagem e criaram-se outros discursos a respeito de tabus que ainda ecoam e prosperam no século XXI.

Preciado foi perspicaz, nesse sentido, ao fazer críticas pontuais e demonstrar que o biopoder não produziu apenas disciplinas de normatização, como Foucault acreditava, e que os “anormais” não podem ser apenas “efeito dos discursos sobre o sexo”. Preciado chama a atenção para a necessidade de se “compreender os corpos e as identidades dos anormais como potências políticas” (PRECIADO, 2011, p. 12). O filósofo faz uma leitura crítica da influência de Foucault nos estudos queer e, apesar da crítica, parece termos chegado a época de “liberação” prevista por ele no final do primeiro tomo de sua genealogia sobre a sexualidade, senão de forma generalizada, ainda sob as custas de violência diária ou, como afirma Preciado, sob o efeito do “capitalismo sexual e sexo do capitalismo. [No qual] o sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade” (*idem*, p.12). Esse paradoxo da “liberação” sob o controle e gestão da governabilidade do capital gera em si uma outra economia dos corpos e dos prazeres e a emergência dos a(r)tivismos queer é mais um

sintoma desse tempo.

Com o auge desse “Império dos Normais”¹¹⁸ na segunda metade do século passado, a partir dos anos 60, com o início do feminismo e da luta pela liberdade sexual, se não se produziu uma arte propriamente erótica (nos termos de Foucault), produziram-se discursos e enunciações através da arte, maneiras de questionar o discurso moralizante e patologizante, o que resultou em produções artísticas cada vez mais radicais e intensas.

A questão da identidade parece ser ponto crucial na discussão desses estudos, e não é a toa a crítica de Preciado a Foucault, justamente em relação à rejeição do cartógrafo à “identidade e ao ativismo gay”, herdada, aparentemente, pelos estudos queer. Ainda segundo Preciado, a análise de Foucault ficou presa à ideia disciplinar do século XIX, sem considerar a proliferação das “tecnologias do corpo sexual do século XX”:

Assistimos nos anos 1950 a uma ruptura no regime disciplinar do sexo. Anteriormente, e em continuidade com o século XIX, as disciplinas biopolíticas funcionaram como uma máquina de naturalizar o sexo. Mas essa máquina não era legitimada pela “consciência”. Ela o será por médicos como John Money, que começa a utilizar a noção de “gênero” para dar conta da possibilidade de modificar cirúrgica e hormonalmente a morfologia sexual das crianças intersexos e das pessoas transexuais. Money é o Hegel da história do sexo. Essa noção de gênero constitui um primeiro momento da reflexividade (e, portanto, uma mutação irreversível em relação ao século XIX). Com as novas tecnologias médicas e jurídicas de Money, as crianças “intersexuais”, operadas no nascimento ou tratadas durante a puberdade, tornam-se as minorias construídas como “anormais” em benefício da regulação normativa do corpo da massa straight. Essa multiplicidade de anormais é a potência que o Império Sexual se esforça em regular, controlar, normalizar. (PRECIADO, 2011, p.13)

Percebe-se, a partir da afirmação de Preciado, que é de política, mais precisamente de biopolítica, do que estamos tratando nesse campo: normas, normatização, não identidades, subjetividades múltiplas, despatologização, desnaturalização, desfazimento de gêneros, novas epistemologias e, nesse caso, vislumbrando a construção de uma política queer, de outros centros de transmissão de saber poder como a Universidade Antropófaga do Teat(r)o Oficina (TROI; COLLING, 2017).

¹¹⁸ Como já sugerido na epígrafe, Preciado utiliza a noção de império a partir do livro *Império* (2005), de Michael Hardt e Antonio Negri. No livro, os autores tentam compreender as condições que envolvem a dinâmica social no século XXI. O livro “termina com a grande visão utópica da multidão contra o Império: o poder constituinte das massas desejantes contra a nova forma de soberania global sendo forjada sob nossos próprios olhos. Mas algumas questões ficaram deliberadamente por responder: de que maneira a multidão constituirá a si mesma como sujeito político?” (BROWN; SZEMAN, 2006, p.93)

No quarto capítulo, veremos que a luta anticolonial, de desaprendizagem, está no cerne de muito desses a(r)tivismos, como também a decolonialidade do corpo. A noção de corpo dissidente será uma tentativa de encontrar um dos elos entre essas diferenças. Mas, antes, gostaria de encerrar este capítulo com as tensões que esses a(r)tivismos provocam no movimento institucional LGBT, acontecimento que é também indício de sua emergência e que contribui com a desterritorialização das identidades e da própria ideia de política para as diferenças.

3.4. LGBT x Queer¹¹⁹

As sínteses disjuntivas de registro ou anti-produção são essenciais para a criação de um novo Corpo Sem Órgãos – CsO (DELEUZE; GUATTARI, 1996; 2010). A síntese disjuntiva é uma das três sínteses passivas do inconsciente e funciona no campo do “ou”. É uma síntese de função diferenciadora: “Não identifica dois contrários a um mesmo, mas afirma sua distância como aquilo que os relaciona um ao outro enquanto diferentes” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.106).

O CsO criado pelo movimento LGBT tem sido aquele ligado ao bom comportamento, a ideia de família nuclear burguesa, ao movimento em direção ao capitalismo globalizado e ao mercado classe A. O casamento igualitário não deixa de ser pauta legítima na obtenção de direitos que sempre foram negados a essas populações mas, além de reificar o local primeiro de opressão da diferença, se trata de um dispositivo que permite determinados tipos de privilégios no sistema-mundo e no próprio controle do Estado sobre as relações e associações interpessoais. No início de 2017, ocorreu em Salvador um encontro nacional de casais LGBT, organizado pelo Grupo Gay da Bahia.¹²⁰ O evento defendeu o casamento igualitário como “ícone da universalidade das garantias constitucionais”, além de apontar os caminhos para consolidar esse “direito”, incluindo a maternidade e a paternidade. Essa reivindicação, que parece tendência em muitos movimentos LGBT ao redor do mundo (COLLING, 2015), não deixa de aguçar a própria territorialização dos fluxos do capital e seu CsO: o dinheiro – as

¹¹⁹ Jasbir Puar (2015) usará os termos LGBT, LGBTQ e *queer* como, praticamente, sinônimos. Não gostaria que o marcador *queer*, fosse lido aqui como identitário. Antes, espero que o *versus* possa ser pensado como forças segmentares e linhas de fuga dentro dos movimentos políticos de direitos humanos, sexuais, de gênero, de raça. A maneira como tais movimentos se articulam ou criam agenciamentos vai diferenciá-los, como ficará evidente ao longo do tópico.

¹²⁰ Notícia na página do GGB, disponível em: <<https://grupogaydabahia.com.br/2017/02/12/ausencia-de-rede-social-de-apoio-aos-casais-lgbt-favorece-separacao-diante-da-crise-conjugal/>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

empresas de casamento já estão entre aquelas que mais lucram com o *pink money*.¹²¹

Na crítica sobre a psicanálise, Édipo e a relação desses com o capitalismo, Deleuze e Guattari demonstram que a segregação é a única origem da igualdade, pois a família “acha-se de antemão recortada pela ordem das classes”. Os filósofos afirmam que “o processo de reprodução não é diretamente econômico, mas passa pelos fatores não econômicos de parentesco” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 349), pois no sistema capitalista:

A representação já não se reporta a um objeto distinto, mas à própria atividade produtora. Como corpo pleno, o socius deve diretamente econômico enquanto capital-dinheiro; ele não tolera outro pressuposto. Os inscritos ou marcados já não são os produtores ou não produtores, mas as forças e meios de produção como quantidades abstratas que devêm efetivamente concretas ao serem postas em relação ou conjunção: força de trabalho ou capital, capital constante ou capital variável, capital de filiação ou de aliança...O capital é que tomou para si as relações de aliança e de filiação. Segue-se uma privatização da família, com o que ela para de dar sua forma social à reprodução econômica: ela é como que desinvestida, posta fora do campo; para falar como Aristóteles, ela não é senão a forma da matéria ou do material humano que se encontra subordinada a forma social autônoma de reprodução econômica, e que vem ocupar o lugar que esta lhe consigna. (*Idem*, p. 349)

Nesse ponto, a própria ideia do casamento igualitário e o aprisionamento dos fluxos desejantes da homossexualidade na construção da “família” não deixa de ser uma forma de reintrojetar Édipo num contexto em que ele teria tudo para deixar de existir:

É preciso, com efeito, que duas vezes esconjurado, por duas vezes deslocado, uma vez pelo estabelecimento de limites imanentes que o capitalismo não para de reproduzir numa escala cada vez mais ampla, e outra vez pelo traçado de um limite interior que assenta essa reprodução social sobre a reprodução familiar restrita. (...) Édipo é o déspota deposto, banido, desterritorializado, mas que é reterritorializado no complexo de Édipo concebido como papai-mamãe-eu do homem qualquer de hoje. (*Ibidem*, p. 401)

“Somos todos pequenas colônias, e é Édipo que nos coloniza”, refletem os filósofos. Ao criarem a proposta de esquizoanálise, em oposição ao caráter normatizador de boa parte da psicanálise, Deleuze e Guattari identificam em *Sodoma e Gomorra*, escrito entre 1922-23, o quarto volume da obra total de Marcel Proust (1957), *Em busca do tempo perdido* (1913-

¹²¹ Nos EUA, quase 400 empresas pediram o fim da proibição do casamento igualitário porque a proibição dificultava “os esforços dos empregadores para recrutar e manter talentos”, oferecendo “dignidade para as relações de trabalho” (O GLOBO, 2015, sp). No Brasil, em 2013, empresas brasileiras se posicionam a favor do casamento gay, incluindo grandes bancos e corporações, por respeito e valorização aos seus “consumidores” (AGUIAR, 2013).

1927), um grande empreendimento de esquizoanálise. Personagens que se empenham até a “pátria desconhecida, a terra desconhecida”, em novas regiões, numa existência *in progress*, o que em minha análise vai ao encontro do que percebo nas diferenciações do movimento LGBT em relação as dissidências sexuais e de gênero que, assim como em Proust, estão interessadas nessas conexões plurívocas:

Vai a essas novas regiões onde as conexões são sempre parciais e não pessoais, onde as conjunções são nômades e plurívocas, e onde as disjunções são inclusas, onde a homossexualidade e a heterossexualidade já não podem se distinguir: mundo das comunicações transversais, onde o sexo não humano, finalmente conquistado, se confunde com as flores, terra nova onde o desejo funciona segundo seus elementos e seus fluxos moleculares. Essa viagem não implica necessariamente grandes movimentos em extensão, ela se faz imóvel, num quarto ou num corpo sem órgãos, viagem intensiva que desfaz as terras em proveito do que ela cria. (*Ibidem*, p. 422)

Diferente dos corpos dissidentes, não parece ser esse o interesse da população que se identifica ou milita em parte do campo LGBT, mais interessada em uma aproximação com a construção da família tradicional,¹²² a reprodução familiar restrita e em aceitação ao capitalismo. E não é surpresa que incidam aí, e em outros pontos, a tensão entre os ativistas queer e parte do movimento LGBT. As paradas gays, por exemplo, também se tornaram ponto de atrito com essa multidão que não se sente representada no movimento institucionalizado, que gera uma grande vitrine de reivindicação, essencialmente festivo, com grande repercussão na mídia, sem que isso se converta em respeito às vidas da população LGBT.¹²³ Quase sempre, as paradas tornaram-se violentas e só acontecem com um ou outro subvencionamento do Estado, o que reflete essa rendição ao poder da “esfinge”, onde “parte considerável do movimento institucionalizado LGBT já foi completamente devorado”, escreve Berenice Bento. Ela chama atenção para pensarmos “desconfiando do Estado”, já que a “a luta pelos direitos humanos dos LGBTs não está desconectada da luta anticapitalista” (COLLING, 2015, p.15).

Mas a extensão de direitos para todos, o respeito aos direitos humanos e essa luta anticapitalista, essencial para uma transformação social duradoura, parecem estar longe dos planos da comunidade. Cada vez mais o que vemos é a valorização dos gays pelo que eles

¹²² José Celso Martinez Corrêa recusa a ideia de família ao tratar dos membros do Oficina e pensar em associação. É essa a razão social atual da companhia: Associação Teat(r) Oficina Uzyna Uzona.

¹²³ Em 2016 foi registrado o recorde no número de mortes de LGBTs, segundo dados do próprio GGB. Foram 343 mortes entre janeiro e dezembro (GAUTHIER, 2017, sp).

podem gastar e consumir. Estima-se, por exemplo, que a comunidade LGBT tenha capacidade de movimentar 3 trilhões de dólares em todo o mundo, como informa texto de uma revista voltada para o mundo empresarial:

Eles movimentam estimados US\$ 3 trilhões por ano ao redor do mundo. Gostam de viajar, adoram uma festa, não abrem mão de comer bem e de se vestir melhor ainda, e têm dinheiro para isso. Pesquisas apontam que o público homossexual gasta 30% a mais do que os heterossexuais e o seu poder de consumo, o chamado pink money, é resultado de um ciclo de vida diferente. “Sem filhos em sua maioria, os casais homossexuais têm sua renda revertida para cultura, lazer e turismo”, disse à DINHEIRO o inglês Paul Thompson, fundador da LGBT Capital. (ISTO É DINHEIRO, 2015, sp)

Neste outro texto, o casamento e a ascensão econômica aparecem de maneira bastante explícita. O potencial de compra LGBT, estimado em 419 bilhões de reais, é apresentado de maneira festiva:

O casal Ricardo Fernandes, de 33 anos, e Carlos Eduardo Nagliatti, de 41, chamado de Cadu pelo companheiro, está junto há uma década. O tradicional sonho de casar de branco, com cerimônia pensada detalhadamente e direito a jogar o buquê sempre esteve na ideia dos dois. De tudo isso, o que o casal já realizou foi a compra da aliança da Tiffany&Co., contou Ricardo, agente de viagens.

Este ano, pela primeira vez em 178 anos de existência, a Tiffany inseriu a imagem de um casal de homens numa de suas propagandas. Embora não façam pedido de casamento ou mostrem alianças, fica explícita a mensagem de que a joalheria americana se atualizou. (O SCRIVANO; NETO, 2016, sp)

Por trás de grande parte dessa agenda está o ideário da igualdade. Preciado alerta para o risco de normatização a partir dessas pautas:

Quanto aos movimentos de liberação gays e lésbicos, uma vez que seu objetivo é a obtenção da igualdade de direitos e que se utilizam, para isso, de concepções fixas de identidade sexual, contribuem para a normalização e a integração dos gays e das lésbicas na cultura heterossexual dominante, favorecendo políticas familiares, tais como a reivindicação do direito ao casamento, à adoção e à transmissão do patrimônio. É contra esse essencialismo e essa normalização da identidade homossexual que as minorias gays, lésbicas, transexuais e transgêneros têm reagido. Algumas vozes se levantam para questionar a validade da noção de identidade sexual como único fundamento da ação política e para opor uma proliferação de diferenças (de raça, de classe, de idade, de práticas sexuais não normativas, de deficientes). (PRECIADO, 2011, p.18)

Colling (2015) demonstra que existe uma pauta em comum nos movimentos LGBT,

pelo menos em países como Espanha, Portugal, Chile e Argentina: 1 – casamento igualitário, 2 – adoção, 3 – leis de identidade e gênero, 4 – leis antidiscriminação. O primeiro ponto, sem dúvida, tem sido um dos que mais ganham visibilidade na opinião pública e também pode ser visto como ponto de tensão com os ativismos queer que defendem uma visão não normatizadora das relações afetivo-sexuais.

A tensão entre o movimento LGBT *mainstream* x os dissidentes queer, analisada por Colling (2015), mostra também como essas sínteses disjuntivas vão atingir o movimento, questionando em parte seu poder de luta. Questões como as que permeiam os imigrantes LGBT, por exemplo, estão fora de suas lutas. Jasbir Puar tem nos alertado sobre os perigos do homonacionalismo (PUAR, 2015), do *pinkwashing* (lavagem cor-de-rosa) e de como os movimentos de gays e lésbicas estão articulados com a ideia de “cidadãos plenos”:

Este processo baseia-se na sustentação da respeitabilidade dos sujeitos homossexuais relativamente à reiteração performativa da (homo e heteros) sexualidade perversa de natureza patológica dos outros raciais, especificamente dos outros Muçulmanos, sobre quem recaem as projeções orientalistas e neo-orientalistas. Por conseguinte, o Homonacionalismo não constitui simplesmente um sinónimo de racismo gay ou de outra forma de crítica da “conservadorização” das identidades gays e lésbicas, mas antes uma forma analítica de apreender os resultados de sucesso dos movimentos dos direitos liberais LGBT. (PUAR, 2015, p. 299)

Celebrar a aceitação de gays no exército de Israel, de pessoas trans no exército dos Estados Unidos, sem levar em conta que esses exércitos existem para agir contra o povo palestino, no caso de Israel, e de intervenções militares em todo mundo, no caso dos Estados Unidos, é um tremendo equívoco. Nessa direção, o modo de vida altamente consumista e fashionista de determinados gays que não levam em conta os impactos causados pela indústria do consumo no planeta, e também a manutenção de sistemas escravagistas de trabalho das grandes marcas em muitas colônias do Sul global, é outro ponto a ser levantado. Colling nota também que os chamados ativistas e coletivos queer estão muito mais interessados e sintonizados com um posicionamento crítico diante das múltiplas diferenças excludentes:

Os estudos queer, entre tantas coisas, produzem uma série de críticas ao que se convencionou chamar de paradigma da igualdade, que conformou uma série de estratégias consideradas fundamentais por muitos movimentos sociais, no Brasil e exterior, para conquistar os direitos e a plena cidadania das pessoas que eles representam. Em geral, ativistas defendem que todas as pessoas são ou deveriam ser iguais, e, por isso, devem ter direitos iguais. No campo LGBT, é comum ouvirmos ativistas do movimento *mainstream*

dizendo: os homossexuais pagam impostos assim como os heterossexuais, também têm família e amam, por isso são dignos dos mesmos direitos. (COLLING, 2015, p. 26)

Essas diferenças expressas entre o ativismo gay e queer evidenciam o que Carrara lista como “perigos” para o movimento LGBT: (1) “judicialização da política”, ou seja, canalizar ou formalizar a luta política no Direito (“utopia jurídica”), e o Brasil tem sido o maior exemplo para demonstrar que a Justiça não vai resolver todos os problemas, principalmente se pensarmos na degradação e desumanização do sistema prisional e seu caráter racista; (2) “nova moralidade sexual”, que escolhe os indivíduos que merecem ser integrados à sociedade por suas “qualificações morais” (e aqui vale pensar na questão do casamento igualitário e a construção da família nuclear burguesa); e (3) o “perigo da reificação das identidades sexuais e de gênero”, o que pode se transformar em “políticas especiais” mais excludentes que inclusivas (CARRARA, 2010 *apud* COLLING, 2015, p.30).

Retomando Butler no início do capítulo e sua crítica ao “sujeito jurídico”, volto a acionar Puar que também quer pensar sobre as consequências “não progressistas” da legislação progressista contra crime de ódio diante de um sistema racista, na “militarização” das forças policiais. Pensar na “sexualidade, não como identidade, mas como um mosaico de sensações, afetos e forças” que “desestabiliza produtivamente as noções humanistas dos sujeitos da sexualidade” (PUAR, 2015, p. 298).

Para além das disjunções tratadas na última sessão deste capítulo, resalto que essas tensões estão sendo enfatizadas aqui no sentido de diferenciar tais movimentos, na busca da linha de sentido dessa pesquisa. Mas é importante pensar que tais movimentos também contam com aproximações:

(...) é preciso enfatizar que também existem muitas diferenças no interior daquilo que chamei de movimento LGBT institucionalizado e *mainstream*, e também no interior do que nomeei como ativismo queer e/ou dissidências sexuais e de gênero. Há pessoas e grupos do movimento LGBT mais conservadores e outras bem mais progressistas, algumas bem mais normatizadas e outras bem mais críticas das normas que incidem sobre todos.

Já entre os coletivos queer, as diferenças também se multiplicam, inclusive porque não existe uma federação que pensa e define diretrizes para todos. (...) as diferenças variam de acordo com vários elementos, que incluem características político/partidárias, geracionais, de classe, estéticas e também

em função do grau de esforço para pensar em políticas de dissidência sexual e de gênero dentro da cultura e realidade de cada país. (COLLING, 2015, p.247)

Já em direção ao final do capítulo, percebamos que os a(r)tivismos não podem ser considerados identitários no sentido da unidade, sendo importante pensá-los como um acontecimento, uma emergência. Vida, luta e o tempo político geraram esse estado de performance. Os a(r)tivismos enquanto produções estéticas e, portanto, políticas, que irrompem a partilha do sensível. “Determinado grupo é artista?” Pelo menos na minha análise, não cabe essa pergunta. Existe uma produção na arte, realizada por *n* atores, que enuncia uma disjunção na desnaturalização das categorias de gênero e na sexualidade, apontando modos de vida outros, e que sugerem processos de desaprendizagem que estão no cerne da luta decolonial e anticolonial. E há, sobretudo, uma produção que é a própria maneira de sobreviver de determinados corpos. “Eu consegui prolongar minha vida por mais um ano fazendo teatro. Já me expulsaram de casa, de vários lugares, do teatro ninguém vai me expulsar”, disse Renata Machado, em noite memorável na qual lutou-se por um espaço para apresentação de *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*.¹²⁴

Nos dois polos, entre o queer e o mercado, circulam níveis de troca e fluxos, segmentaridades, interseccionalidades que determinam a legitimidade e a representatividade dos grupos envolvidos, o mundo comum, as conexões, as alianças que prezam pela vida. Isso implica uma ética com o outro e giros ontológicos que anunciam novas agências possíveis para a multidão de minorizados.

O Iluminismo está morto e enterrado nas valas de nossas favelas, nos tribunais com seus crucifixos adornando paredes, em cada oração feita no pátio das escolas públicas, na justiça falha, racista, discriminatória e punitiva para alguns corpos. Sigamos essas pistas, essas linhas de forças, revelando acontecimentos, mapeando essas linhas de filiação, maquinação e agenciamento, agora munidos de uma cartografia do Teat(r)O Oficina e elementos genealógicos sobre o que chamamos de a(r)tivismo queer. Vamos à última parte da

¹²⁴ A peça *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* foi levada aos palcos pela primeira vez em 2009. Escrita pela dramaturga escocesa Jo Clifford (1950), mulher trans, a peça ganhou montagem brasileira dirigida por Natalia Mallo, com a atriz Renata Carvalho, que é travesti, no papel de Jesus. Clifford e Renata se encontraram algumas vezes para a adaptação do texto para a língua portuguesa. No Brasil, o espetáculo acumula uma série de liminares para proibir a sua exibição. Em Salvador (BA), no dia 29 outubro de 2017, uma liminar proibiu a apresentação do espetáculo durante o FIAC - Festival Internacional de Artes Cênicas 2017, no espaço cultural da Barroquinha. Como a liminar só citava o local específico, a apresentação foi transferida, na mesma noite, para o teatro do Goethe Institut. O teaser com Clifford fazendo o espetáculo está disponível em: <<https://youtu.be/61wuKebxwB4>>. Trecho da montagem brasileira e outras informações do espetáculo disponível em: <<https://www.facebook.com/jesusrainhadoceu/>>. Acesso em: 02 nov 2017.

dissertação, na qual pretendo aprofundar o conceito de corpo dissidente e tocar no tema da desaprendizagem, necessidade extrema desses tempos amedrontadores.

4. Corpo dissidente e desaprendizagem

“(…) se o corpo não é uma coisa, é uma situação: é a nossa tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos” - **Simone de Beauvoir**, 1949, *O segundo sexo*, p.54.

“Alma é corpo e corpo é alma também”, **Antonin Artaud**, 1945, *A perda de si – Cartas de A.A.* (KIFFER, 2017, p.114)

“A manhã que acorda nunca é a que vai dormir
Seja a morte nascer,
Morre-se a cada dia,
Sabedoria é desaprender o que se finge saber”, **Caio Prado**, *Variável Eloquente* (2014)

Quando começa a história da dissidência? Com a primeira mulher Lilith? Com Heliogábalo, o imperador anarquista? Na Idade Média, quando nos castelos o valor era dado por aquilo que as pessoas falavam sobre os corpos ou antes com o genocídio das outras espécies de *Homo* pelo *Homo sapiens*?¹²⁵ No primeiro olhar do colonizador sobre os corpos indígenas, nas práticas dissidentes combatidas pela Contra Reforma?¹²⁶

Na Grécia, aquele arranjo fundante da democracia no qual apenas algumas pessoas tinham o título de cidadão, inclusive com justificativas sobre direitos desiguais, um corpo desnudo era indício de civilização. O “calor corporal” levou à crenças a respeito da vergonha e da honra:

Os gregos não inventaram esse conceito de calor corporal nem foram os primeiros a associá-lo ao sexo. Os egípcios e, antes deles, talvez os sumerianos possuíam o mesmo entendimento a respeito do corpo. (SENNETT, 2003, p.38)

Richard Sennett, que acredita que a forma dos espaços urbanos é responsável pelas vivências corporais de cada povo, mostra em seus estudos como a percepção ideal do corpo vai mudando com o desenvolvimento das cidades e que as ideias a respeito do “calor do

¹²⁵ É de Harari a tese de que, na pré-história, os *Sapiens* teriam exterminados as outras espécies de *Homo* a partir de vestígios arqueológicos de execução em massa. Na longa jornada que faz da espécie humana até os dias de hoje, o estudioso mostra como, na Idade Média, a hierarquia social dependia do que as outras pessoas diziam a respeito das outras. “Ser alvo de zombarias era uma indignidade terrível. (...) O castelo raramente tinha aposentos privativos para as crianças (ou, aliás, para qualquer pessoa). (...) Ele dormia ao lado de muitos outros jovens em um grande salão. Estava sempre à vista e sempre tinha que levar em consideração o que os outros viam e diziam”. (HARARI, 2015, p. 120).

¹²⁶ É notório que é a partir da colonização que começa o dilema entre os primitivos (bárbaros) e os civilizados. A Contra Reforma, que logo se estenderia para países colonizados, já fazia seus estragos culturais na Europa: “As peças, cantigas e sobretudo as danças eram condenadas por despertar emoções perigosas e incitar à fornicção. Phillip Stubbes, o puritano elisabetano, atacou o que ele chamava de “o vício medonho da pestífera dança”, dando aos participantes oportunidade para “apalpadelas imundas e toques impuros”, e assim funcionando como “uma introdução à prostituição, um preparativo para a lascívia, uma provocação à impureza e um introito a todos os tipos de obscenidades”. Algumas danças foram objeto de denúncia especial”. (BURKE, 1989, p.360).

corpo”, vindas da Grécia antiga, só foram superadas na Renascença, ou seja, praticamente mil anos de uma mesma concepção sobre o corpo. “Imagens idealizadas do “corpo” cumprem a função da autoridade, no espaço urbano” (*idem*, p.302 – *aspas do autor*). Imagens idealizadas que sustentam a norma, nas quais o comum passa a ser visto como normal e logo se transforma em regra compulsória. É possível que a dissidência tenha surgido desde o primeiro instante em que uma norma tenha sido imposta como regra universalista, criando diferenciações dos corpos na cidade. As próprias mulheres, em Atenas, por terem o corpo “menos quente” que os homens, andavam todas vestidas. Quem não se condiciona às regras, sofre as consequências. Um corpo inconforme é um corpo silenciado, combatido, evitado, não recomendado.

Se tomar posse do corpo é tomar posse do mundo e daquilo que somos, não é difícil imaginar que, tão logo se estabeleça as normas e a própria disciplinaridade no mundo moderno, nasça também aí um tipo resistência. É a diferenciação operada entre o “normal” e “anormal” que vai validar conhecimentos altamente discriminatórios, no qual a medicina, as escolas e, posteriormente, os conhecimentos psi vão determinar os corpos que serão considerados “outros”. Domínios privados que se tornam públicos e políticos. A partir disso, os “outros” serão vilipendiados, executados, principalmente para a implantação lenta e sistemática do grande projeto moderno e capitalista. A própria inquisição, a caça às bruxas, não deixa de ser entendida a partir de uma relação intrínseca com o capitalismo nascente, como afirma Cusicanqui: “*El desarrollo es un rollo*”.¹²⁷ Nada deveria escapar às codificações e decodificações iniciais do capitalismo e do mundo altamente controlado.

A resistência ao controle da norma é o pano de fundo permanente dos dois territórios dessa pesquisa. Vimos, no início dessa escrita, que estabeleço o referencial teórico dessa investigação e descrevo a maneira como chego ao Teat(r)o Oficina, criando uma cartografia das produções do teatro, enfatizando a história do grupo, com destaque para as produções e os discursos que apontaram para as relações intrínsecas da companhia com o seu território e com as problematizações do corpo em sintonia com o escopo dos estudos queer. Em seguida, a partir do conceito de te-ato e a nova referência teat(r)o, aproximo a companhia com a outra ponta da pesquisa, os a(r)tivismos queer, sobre os quais tracei uma genealogia no intuito de

¹²⁷ Ver nota 8 no capítulo 1: em conferência na Suécia, a partir de seu estudo sobre sociologia das imagens, Silvia Rivera Cusicanqui demonstra que a máxima “o desenvolvimento é um rolo” revela muito da tática colonialista. Rolo era o pelourinho colocado em frente às igrejas e de onde se castigavam todos aqueles que não estavam em conformidade com as normas e regras do opressor colonial.

identificar a emergência de tais produções e sua multiplicidade, navegando a partir dos dois polos de análise: o molar e o molecular.

Sei que os caminhos aqui não estão assentados na objetividade e no cartesianismo das ciências com vistas a conclusões rígidas, categóricas. Proponho desde o início uma discussão teórica, filosófica, antropológica, multidisciplinar, que trafega entre as subjetividades e o campo social. No desfecho dessa dissertação, aponto os sinais desses tempos em que desenrolam esses acontecimentos e de que maneiras eles são indícios de outros desafios e problemas que têm como pano de fundo as culturas. Nesse tópico vou explorar a zona interseccional entre o teat(r)o e os a(r)tivismos a partir da ideia de “corpo dissidente” e “desaprendizagem”, ideias centrais desta dissertação, mostrando como esse corpo dissidente e os processos de desaprendizagem estão em sintonia com a luta anticolonial.

É nítido que, embora os escritos sobre o Oficina se concentrem primordialmente no campo das artes, a questão do corpo está colocada com mais ou menos ênfase, a depender do lugar onde tais pesquisas foram desenvolvidas. Tanto a companhia como essas produções trazem como centralidade artística e discursiva a imanência do corpo. Corpo dissidente que se articula nos ofícios desses artistas e ativistas, fazendo valer o papel desviante da arte. Assim como a ciência, a arte tem sido responsável pela insurgência contra a fixidez. Basta pensarmos em Galileu, com suas ideias revolucionárias sobre a Terra causando a ira da Igreja, e Pablo Picasso, que desestabilizou as forças de guerra ao pintar os horrores do bombardeiro na cidade de Guernica, e tantos outros exemplos que fazem das artes e das ciências pontos centrais para a evolução do pensamento humano. Uma conspiração que conjugue a arte e a ciência, conforme vislumbrou Nietzsche, provocaria uma ruptura de todas as instituições e uma subversão dos meios de produção:

Nessa perspectiva, a arte e a ciência surgiriam, então, como essas formações soberanas que Nietzsche dizia serem o objeto da sua contrassociologia – a arte e a ciência estabelecendo-se como potências dominadoras, sobre as ruínas das instituições. (KLOSSOWSKI, 2000, pp.202-213 *apud* DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.488)

Dessa maneira, ciência e arte trazem em si processos radicais de desaprendizagem e proliferação de novas agências, o que implica em pensar em produção de conhecimento a partir dessas duas forças: “Nossas opiniões são feitas de tudo isso. Mas a arte, a ciência, a filosofia exigem mais: traçam planos sobre o caos. (...) A filosofia, a ciência e a arte querem

que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só venceremos a este preço” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.238).

4.1. Corpo dissidente

O caos é um velho conhecido do Teat(r)o Oficina. Como a fênix, esse teatro ressurgiu das cinzas e parece espantoso que continue resistindo, tendo Eros, filho do Caos, como inspiração. Corpo erotizado e eletrizado em cena. Dos estudos das últimas décadas que trazem o Oficina como tema (TROI, 2017b) é Ericson Pires (2005), com a dissertação *Oficina-Uzyna de corpos*, e Maria Angélica Rodrigues de Sousa (2013), com *Quando corpos se fazem arte*, que colocarão o corpo como centralidade de suas investigações. Ericson defende essa pulsão transgressora do Oficina:

(...) transformar o corpo em espaço de protesto, o corpo como ruptura, como revolução, o corpo contra o Estado, a desobediência do corpo contra o controle disciplinar dos espaços e ordens. Palco não é mais palco, plateia não é mais plateia, ambos se encontram desterritorializados, ambos viabilizam-se a/na apresentação: o rito da presença: Dionísio está solto! (PIRES, 2005, p.26)

Ericson estabeleceu uma profusão de conceitos com o corpo para analisar a trajetória da companhia (corpo social, corpo pulsão, corpo erógeno, corpo palavra, corpo revelado, corpo atualizado, corpo virtualizado e corpo realizado). Aqui não pretendo analisar a fundo esses conceitos, mas apenas percorrer alguns para mostrar como o pesquisador utilizou o corpo como chave de leitura: “Espaço crítico tensionado sobre a cultura e a sociedade, configurando os mais diversos campos de ação, o corpo se flexiona como instrumento ético e estético contemporâneo” (*idem*, p. 154). Para Ericson, através do corpo indócil e erógeno esculpe-se um corpo indisciplinado. Já o corpo social estará em diálogo “afetivo” com acontecimentos historiográficos (*idem*, p.48); o corpo antropofágico é uma radicalização do corpo social a partir da encenação de *O rei da vela*. O corpo pulsão é indócil e libertário e marcará o enfrentamento do Oficina com o discurso oficial. (*ibidem*, pp. 48-60). O corpo realizado e virtualizado marcaria a atualização desse corpo em cena a partir da contracenação com os aparatos tecnológicos usados nas encenações com transmissões ao vivo projetadas na arquitetura do Oficina e, como exemplo, ele usará a encenação de *Cacilda!* (*ibidem*, p. 144). Ou seja, em resumo, Ericson utiliza o corpo como substantivo adjetivado para demarcar os próprios movimentos de desterritorialização e territorialização da companhia ao longo da

história com sua evolução estética.

Já Sousa (2013), aprofundando a questão do corpo para além do palco do teatro, notará que a questão identitária de “ser uma pessoa do Oficina” moldará um corpo que não será aceito:

A atriz Ana Guilhermina também destaca, porém desta vez como queixa, esta marca produzida pelo trabalho do Oficina. Ana relata que durante a seleção de elenco de uma série da HBO (Alice, de Karim Aïnouz e Sérgio Machado), ela teria sido vetada pela preparadora de atores que alegou que não trabalharia com a atriz por ela ser do Oficina, por ela ser “muito Zé Celso”.

Embora seja inegável que para ser “uma pessoa do Oficina” seja necessário o encontro com uma série de práticas e ideias circulantes no grupo (orientadas inclusive teoricamente por autores como Artaud, Nietzsche e Oswald de Andrade), ressalvo apenas que a ideologia enquanto unidade não pode ser tomada enquanto estática, ao contrário, é necessário que esta unidade esteja perpetuamente em diálogo com uma série de valores e produções sociais, porém, sem jamais conformar-se com elas. (SOUSA, 2013, pp. 58-59)

Estar em não conformidade é ser capaz de mudar quantas vezes for preciso, é trabalhar sob a perspectiva de um eterno devir. Então não se trata aqui de ideologia ou de um corpo que evolui na historiografia do próprio grupo, trata-se sim da construção de um corpo dissonante, marcado pela diferença, que toca no tabu, um corpo que não se adequará ao estabelecido pelo *mainstream*, no caso o TEATRO canônico, de origem ocidental, colonial e europeia, comprometido com o Mercado/Capital e as leis de incentivo à cultura e uma arte pontuada pela moral, sistemas contra os quais o corpo dissidente se rebela. Não que o Oficina, ao longo dos anos, não tenha usufruído de recursos públicos e leis de incentivo, o contrário. Mas se pensarmos nas seis décadas da companhia, é apenas por 11 anos, já no século XXI, que a companhia gozou de um incentivo público permanente. Como ficou evidente na cartografia do capítulo 2, é justamente o paradoxo das relações institucionais com o Estado que representa a salvação e os dilemas da companhia. Além disso, importante notar que a figura de José Celso Martinez Corrêa é central para compreender as árduas conquistas do Oficina e que nem elas podem garantir o legado e a permanência do grupo para as gerações futuras, já que há um problema jurídico do ponto de vista da posse da terra. Assim, é certo e compreensível quando Zé afirma que o grupo é uma espécie de posseiro que luta diariamente pelo direito de ocupar aquele território, juridicamente sob a tutela do Estado. E não sem

rebeldia. Rebeldia que nos leva a fazer analogia com o “anarquista coroado”.¹²⁸ Em depoimento de 1974, no auge do cerco contra sua arte que resultaria em sua prisão e depois no exílio, Zé Celso refletiu sobre a liberdade do artista e sua independência:

(...) não pode se perder, não pode entrar em transe por um orixá só, não pode ser possuído por um único fantasma sempre, pelo fantasma da cultura europeia, como nós fomos, ou por outra monomania qualquer. Ele tem que se descolonizar, tem que dar um breque, olhar, fumar um cigarro, dar um tempo pra pensar.

Foi aí que eu descobri a liberdade, a consciência da inconsciência (que é a maior revelação religiosa no homem). (CORREIA, 2008, p.79)

O agente na descrição de Zé é uma espécie de super-homem, para pensar nos termos de Nietzsche, com desejo de potência e liberdade, ou o próprio anarquista coroado, Heliogábalo, imperador romano vindo da Síria, homenageado por Artaud. De sacerdote a imperador, Heliogábalo (203d.C.-222d.C.) governou Roma dos 14 aos 18 anos, mostrou desrespeito às tradições religiosas erguendo um templo ao seu deus. Tinha paixão pelos ritos e pelo teatro, detestava a guerra. Quebrou tabus sexuais, “passando de mulher em mulher e cocheiro em cocheiro” (ARTAUD, 1991, p.50) e havia muitas confabulações a respeito do seu gênero e sexualidade. Dizem os historiadores que pouco faltou para ele cortar o próprio pênis. Foi assassinado aos 18 anos. Artaud vai chamá-lo de inimigo público da ordem, um “anarquista nato”: “um anarquista aplicado que começa por devorar-se a si mesmo e termina por devorar seus excrementos” (*idem*, p.40). Heliogábalo tira os homens do senado romano e coloca mulheres no lugar, se vestiu de puta e se vendeu por quarenta centavos nas portas das igrejas cristãs: “Continua enfim sua empresa de degradação dos valores, de monstruosa desorganização moral, elegendo a seus ministros pelo tamanho de seus membros” (*ibidem*, p.47).

Para Deleuze e Guattari, Heliogábalo é o imperador anárquico e, como sugerido pelo poeta francês, um corpo dissidente, com toda a inconformidade de gênero e sexualidade, que os filósofos enxergarão como uma unidade “estranha”, porque múltipla:

Porque Heliogábalo é Espinosa, Espinosa é Heliogábalo ressuscitado. E os Tarahumaras são a experimentação, o *peyotl*, este cactus, este alcaloide portador da mescalina. Espinosa, Heliogábalo e a experimentação têm a

¹²⁸ A simbologia da coroação e autocoroação estará presente em muitos espetáculos: em *O rei da vela* quando Abelardo I se autocoroa, em *Ham-Let*, em *Cacilda* em cena com os “anarquistas coroados”, em *As bacantes*, na cena em que a coroa de hera é posta na cabeça, na qual é categórica a direção de Zé nos ensaios: “tem que se autocoroar como fez Napoleão!”

mesma fórmula: a anarquia e a unidade são uma única e mesma coisa, não a unidade do Uno, mas uma unidade mais estranha que se diz apenas do múltiplo. É isto que os dois livros de Artaud exprimem: a multiplicidade de fusão, a fusibilidade como zero infinito, plano de consistência, Matéria (sic) onde não existem deuses; os princípios, como forças, essências, substâncias, elementos, remissões, produções; as maneiras de ser ou modalidades como intensidades produzidas, vibrações, sopros, Números (sic). E enfim a dificuldade de atingir este mundo de Anarquia coroada, se se fica nos órgãos, “o fígado que torna a pele amarela, o cérebro que se sifiliza, o intestino que expulsa o lixo”, e se permanece fechado no organismo, ou em um estrato que bloqueia os fluxos e nos fixa neste nosso mundo. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.24)

A dificuldade de se atingir a Anarquia coroada pressupõe uma contradição humana, em descodificações do privado, o déspota desaparecido que renuncia em nome da orgia, recusa de um mundo em detrimento de outro. Paga o preço do desafio às normas com a vida. Recusa e renúncia, palavras fundamentais quando se fala em luta anticolonial e na compreensão das diferenças entre esses a(r)tivismos e o Teat(r)o Oficina, com seus limites de agenciamento e na operação das (i)lógicas da desaprendizagem.

Assim, o corpo dissidente, de “anarquista coroado”, é um corpo que não quer ser submisso, organizado, para pensar na ausência de organização (ou pensar em desorganização) que está na base do conceito de Corpo Sem Órgãos, de Artaud, em oposição ao corpo fabricado, manipulado, docilizado, como reflete Foucault:

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. (...) É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. (FOUCAULT, 1987, p. 117-118)

Os corpos do Oficina, se por outro lado majoritariamente padronizados em termos de cisgeneridade, conformidade de gênero e padrões de beleza apolínea, serão disjuntivos na medida em que expõem corpos nus, desconstruídos socialmente em favor da mitologia do corpo indígena antropofágico, e também na exibição de corpos senis, a exemplo dos nus de José Celso Martinez Corrêa e Vera Barreto Leite.¹²⁹ Trata-se também de um corpo com disposição de praticar um atletismo nos espetáculos de longuíssima duração, ou de um corpo

¹²⁹ Jamais esquecerei das belíssimas cenas protagonizadas por Vera Barreto Leite, a primeira modelo da estilista Chanel, como o personagem “Seca”, em *Os sertões*, magérrima sob um vestido formado por cordas finas que deixavam seu corpo senil todo à mostra. Igualmente Zé Celso, nu como o Bispo Sardinha aprisionado pelos Caetés, no ato fundador da Antropofagia, na cena de devoração de *Os sertões*, ou ainda como Artaud Momo em *Para dar um fim no juízo de deus*.

que ejacula, sangra e defeca em cena. Corpos dissidentes para o contexto das artes, do mercado, também dos padrões estéticos, e que, a partir da desobediência e da afronta, operam sempre no mecanismo da mudança radical e da decolonização do próprio olhar sobre os limites do palco e do próprio corpo dos atores. A companhia também busca atrair um público interessado e aberto a experimentar esse corpo, comungar dessa experiência, a exemplo do desconto dado para “nudistas, maconheiros, homossexuais, travestis” na temporada 2012 de *Macumba Antropófaga* (SOUSA, 2013, p.158).

E se há um processo de desaprendizagem pra quem se propõe a estar na companhia, participando desse processo em que o corpo será trabalho na bigorna para encontrar o caminho desviante capaz de coroar a anarquia, um processo ainda mais radical permeará os corpos nos a(r)tivismos. O que dizer das corpos transviadas e afeminadas, que a partir de suas performatividades, performances, a partir da materialidade de seus corpos, correm o risco de serem mortas e agredidas, vilipendiadas no cotidiano?¹³⁰ Enquanto no teatro, os corpos entram e saem de cena, nos a(r)tivismos, quase sempre o corpo dissidente estará visível, passível de violência, porque desafia e escancara as “falhas” da norma, invocando a uma desaprendizagem permanente sobre os gêneros e as sexualidades. Embate que está no cerne de uma transformação cultural, de uma descolonização do ser e do saber que, em nenhuma medida, é um “exercício tranquilo”, conforme nos ensina Viviane Vergueiro:

Ninguém deve prever, afinal, que descolonizar(-se) é um exercício tranquilo. Historicamente, envolve(u) sangue demais; talvez a esperança de encarar as descolonizações também como processos de transformação cultural esteja no fato de que, porjah, tenhamos potência suficiente para pensar em revoluções não sangrentas. Mas sei não: não parece estar sendo fácil para ninguém. E a perspectiva histórica, não obstante tudo aquilo que sua oficialidade e colonialidade acadêmica mascara, não nos permite duvidar que mesmo algumas mínimas transformações decoloniais foram banhadas em sangue, através das injustiças sistêmicas interseccionais que definiam que corpos seriam fonte para estes banhos brutais: sim, corpos negros, 'de cores', indígenas de tantas cosmogonias, nas margens das corporalidades, sexualidades e identidades de gênero, fora dos moralismos 'caridosos' e também assassinos. (VERGUEIRO, 2015, p.178)

O corpo dissidente está na “margem da corporalidade” definida pelo próprio mecanismo da colonialidade, na qual o “racismo se funde com a ideia de Humanidade”, e na qual a “pureza de sangue” se estabelece em matéria religiosa e biológica. Nessa seara, o

¹³⁰ Dados 2008-2015 do Transgender Europe – TGEU 2017 revelam o calamitoso número de 2.190 pessoas trans e travestis assassinadas em todo o mundo, sendo o Brasil responsável pela morte de 868 pessoas. Dados disponíveis em: <<http://transrespect.org/es/>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

conservadorismo será a tônica “em matéria de gênero e sexualidade” (MIGNOLO, 2015, p.55-59). O corpo dissidente, seja na arte ou na rua, torna-se uma arma de luta e visibilidade das populações subalternas, vidas que não importam dentro do sistema de leis e dos mecanismos de manutenção do *stato quo* do neoliberalismo. Viver a partir dessa “abjeção”, colocada em cena, visível nos palcos e no cotidiano, nos impõe, em termos de tática, pensar em redistribuição da violência. Para aqueles corpos que vivem em estado de performance, no qual vida e obra estão sob fronteiras muito tênues, é muito difícil escapar à violência do olhar e dos agentes do Estado, estruturalmente e colonialmente, discriminatório e racista. Surge um paradoxo nessa “zona inabitável” na qual “o domínio do sujeito circunscreverá sua reivindicação de vida”:

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas "inóspitas" e "inabitáveis" da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do "inabitável" é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual — e em virtude do qual — o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. (BUTLER, 2000, p.153)

Ocupar a zona de inabitabilidade e fazer dela uma arte de onde se dispara contra todas as formas de opressão, principalmente aquelas que incidem no corpo. E qual opressão não tem como última fronteira o corpo? É o corpo dissidente que opera uma poderosa desconstrução a partir da própria reação aos sistemas opressores. Corpo dissidente como o corpo ciclista que afronta a norma carrocrata (TROI, 2017c), o corpo dissidente na inconformidade de gênero que afronta a norma de gênero, a cisnormatividade e a própria deliberação do que deve ser o corpo feminino ou masculino. O corpo senil, a corpa flamejante com o fogo na raba, o movimento da cintura e dos gestos que perturbam o outro, sempre no local do defensor e cúmplice dos paradigmas coloniais; corpo dissidente que tem a potência da desaprendizagem, a desnaturalização, processo decolonial permanente, luta permanente, movimento permanente. Uma desconstrução que tem um fim: o homem branco ocidental, símbolo do patriarcado, um modelo hegemônico, um ideal a ser alcançado pela ideologia de gênero heterossexista que atrai, inclusive, as diferenças, já que todos, sem distinção, somos atravessados pelo molar e pelo molecular, pelas matrizes coloniais compulsórias. Desconstrução essa que será em prol das culturas que foram e são silenciadas, saberes e histórias da diáspora Africana, indígenas, travestis e transgênera, o próprio silenciamento da

Terra e seu habitat devastado pelo capitalismo. Essa luta foi também empreendimento de Artaud que buscou uma espécie de socorro em sua temporada no México. Artaud vislumbrava um teatro em que todos “ganhassem” com o corpo, como escreve o autor no ano de sua morte:

(...) e me consagrarei a partir de agora
exclusivamente
ao teatro
tal qual o conceito
um teatro de sangue
um teatro que a cada representação faça ganhar
corporalmente
alguma coisa
tanto para aquele que atua quanto para aquele que vem ver a atuação
aliás,
não se atua,
se age.
O teatro é a gênese da criação.
Isso se fará. (KIFFER, 2017, p.173)

Artaud, um corpo tantas vezes silenciado, deixou centenas de escritos que tratam de uma desaprendizagem da cultura dominante sobre nossas cabeças. Quantos corpos que resistiram com histórias ainda não sabidas e que esperam para subir à superfície? Corpo dissidente, quase sem órgãos, acometido por um câncer, Artaud lutou até o fim dos seus dias contra a medicina, contra modernidade, contra a colonização. Chocou Paris em uma apresentação, em 1946, no Teatro de Vieux-Colombier¹³¹ e bradava “esse mundo criminoso e nefasto deve ser integralmente exterminado” (*idem*, p.119). Uma máquina de guerra, para usar os termos de Deleuze e Guattari, para determinar o corpo que quer revolucionar, mas sem cair no bolchevismo ou em organizações partidárias e fascistas. Artaud afrontava a sociedade parisiense, a comunidade médica e a comunidade teatral dos círculos de arte de Paris que ainda sofria a ressaca da guerra quando a cidade foi ocupada pelos nazistas. Com seu corpo, Artaud revelava todas as contradições da Europa.

Mais do que poder, os corpos dissidentes são dotados de potência. Para o filósofo Spinoza (1632-1677), potência é a capacidade que um corpo tem de afetar e ser afetado, como sugere na proposição 12 de seu livro *Ética*: “durante todo o tempo em que a mente imaginar aquelas coisas que aumentam ou estimulam a potência de agir de nosso corpo, o corpo estará

¹³¹ A apresentação aconteceu com uma longa leitura chamada *Face a face com Artaud o Momo*. Era a reaparição do poeta depois de 10 anos fora de Paris. “Com uma aparência bastante debilitada pelos eletrochoques, a fome, a miséria e a doença (Artaud sofria de um câncer de reto), essa aparição de Artaud fez com que tanto o texto, assim como sua dificuldade e mesmo recusa em lê-lo, quanto sua debilidade fossem duramente criticados pelos presentes, dentre os quais André Breton”. (KIFFER, 2017, p.122)

afetado de maneiras que aumentam ou estimulam sua potência de agir” (SPINOZA, 2009, p.55). Potência é diferente de poder, leva-nos a concluir Antonio Negri (2017). Enquanto a primeira trata-se de uma insubordinação e transgressão, o segundo está na lógica da submissão e do aprisionamento às regras.¹³²

Em sua potência, o Teat(r)o Oficina abriu o campo do teatro para os tabus do corpo, tornando-se, ele mesmo, um corpo dissidente no universo do teatro profissional, por outro lado, os a(r)tivismos queer articularam em suas bases a noção de corpa dissidente que afronta, seja pela performatividade (corpopolítica),¹³³ seja pela performance (corpo intencional). Ambos, involuntariamente ou não, têm provocado um verdadeiro levante aos sistemas instituídos. Aqui estou tentando aproximar os conceitos queer dos decoloniais para apontar como esse corpo dissidente se rebela nas brechas. Quando Butler (2003) cria o conceito de performatividade a partir dos atos performativos de Austin, ela sinaliza que a performatividade é uma prática regulatória, na qual o discurso produz os efeitos que nomeia, mas:

Nesse sentido, o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria – quer se entenda essa como o “corpo”, quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio “sexo” seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. (BUTLER, 2000, p.158 – *aspas da autora*)

Ou seja, a performatividade é o poder reiterativo do discurso para produzir “os fenômenos que regula e constrange”, gerando a exclusão e abjeção. Mas, mesmo a materialização da norma regulatória é sujeita às brechas e às panes do sistema, já que o gênero é algo performativo, então, é nesse entre lugar que surge a corpopolítica afrontosa. A matriz colonial do poder, atrás dos enunciados e da retórica, do discurso da modernidade, do

¹³² Elias Canetti diz que a potência não se opõe de modo algum ao poder, mas que potência é sobrepoder. Para isso, ele diz que o espaço que o gato controla depois de capturar um rato é o espaço da potência. “Uma vez aprisionado, o rato encontra-se em poder do gato. Mas, a partir do momento em que começa a brincar com ele, algo novo ocorre. Ele o solta e permite que se afaste um pouco”. O que nos leva a pensar a potência enquanto um campo de alcance, magnético, de uma tensão prestes a detonar algum tipo de empreendimento: “A potência é mais geral e mais vasta do que o poder. Ela inclui muito mais, mas não é tão dinâmica. Ela é mais detalhista e chega mesmo a revelar certo grau de paciência”. (CANETTI, 1960, pp.11-17 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p.327)

¹³³ A corpopolítica é um termo recorrente usado por Walter Dignolo e é uma contestação à biopolítica mediante a qual os Estados inventaram instrumentos de controle da população conforme os estudos de Foucault. A corpopolítica é uma epistemologia que se afasta do “penso, logo existo” e afirma que “se é de onde se pensa”. É Ramón Grosfoguel quem sugere falar de corpopolítica para fazer visível as questões de gênero, raça, sexualidade de um corpo pensante. O conhecedor está sempre implicado corpo e geopoliticamente, ou seja, os conhecimentos são localizados.

progresso, da família, da propriedade “controla as esferas da economia, o conhecimento e a subjetividade, o gênero e a sexualidade, assim como as enunciações que não correspondam ao modelo disciplinar europeu nem ao aparato formal das enunciações” (MIGNOLO, 2015, p.13). A geopolítica do conhecimento e a corpopolítica são chaves para o empreendimento decolonial. O resultado e a reação ao mecanismo colonial será desobediência e levante, “pensamentos e posicionamentos fronteiriços e indisciplinados que opõem as corpopolíticas de descontrol e desobediência epistêmica à biopolítica de controle e disciplinamento dos corpos” (*idem*, p.13).¹³⁴

4.2. Levante e desobediência

Feira de São Joaquim, mercado afrobrasileiro. Parte da história da Bahia e do Brasil está ali de alguma forma. São Joaquim é o mundo. Periferia urbana com seu mercado que vende “de um tudo”. Corpos abjetos que performam em seus becos romantizados de uma Bahia que “está viva e ainda lá”,¹³⁵ fronteira desejanse de corpos másculos e viris moldados pelo esforço diário do subemprego; “no qual masculinidades diversas se encontram e produzem sentidos: homens negros heterossexuais e bichas pretas afeminadas”, diz o texto de lançamento do mais novo e belíssimo videoclipe do Afrobapho,¹³⁶ com direção de Edvaldo Santos Junior, inspirado em Leona Vingativa. Beeshas pretas ocupam a feira com a música *A popa da bunda*¹³⁷ do ATTOOXXA. A letra diz “tá de shortinho, bem coladinho, tá bem safado, discaradinho”, ao tempo em que corpos negros “causam” com seu shortinho no meio da feira e de seus trabalhadores. No texto de postagem no Facebook, o grupo explica a “intervenção” e que toda a interação com os trabalhadores foi espontânea, sem combinação ou roteiro: “muito deboche, zoação, piadinhas, gritos e outras reações à nossa presença no espaço, tivemos também demonstrações de respeito, curiosidade, interação”. Como diz a música: “não estou nem aí, tô afim de olhar” e o Afrobapho subverte os olhares supostamente “héteros” que se rendem àqueles corpos dissidentes que caminham na fronteira. Subversão em performance e

¹³⁴ “Así, la geopolítica del conocimiento y la corpopolítica son claves em lo que sigue para la configuración de la opción decolonial. Esta opción muestra no solo las relaciones epistémicas del poder com las relaciones económicas agenciadas por los imperios de turno a partir del 1.500, sino también los conocimientos que no se ajustan a la plataforma colonial de la enunciación y que entran em conflicto con ella, constituyéndose así em pensamientos y posicionamientos fronterizos e indisciplinados que oponen las corpólíticas de descontrol y desobediencia epistémica a la biopolítica de control y disciplinamiento de los cuerpos”. (tradução nossa).

¹³⁵ Versos de “Adalgisa” de Dorival Caymmi.

¹³⁶ Coletivo de Salvador que atua com performance, intervenções urbanas, audiovisual e promoção de festas, além da militância pelos direitos humanos. No perfil do Facebook, o grupo se identifica como “Espaço destinado à visibilidade de vozes marginalizadas na intersecção entre raça, gêneros e sexualidades, numa perspectivas de luta dos negros”. Mais informações sobre o coletivo disponíveis em: <www.facebook.com/AFROBAPHO>. Acesso em: 22 nov. 2017.

¹³⁷ *A popa da bunda* está disponível em: <<https://youtu.be/bws736CJiAI>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

no olhar sequestrado dos espectadores, te-atação pura, apenas com “bixas pretas afeminadas” na linha de frente:

As meninas aparecem no vídeo, num contradiscurso ao que se espera hegemonicamente, quando se trata do apelo visual da música de pagode baiano. Sendo assim, criou-se um contexto em que colocamos a experiência de resistência social das bixas pretas afeminadas (que usam shortinhos e roupas curtas em suas quebradas), enquanto as mulheres negras tiveram seus rostos valorizados, numa antisexualização compulsória de seus corpos. (Facebook Afrobapho, 2017)

Gênero desobediente que teima em afrontar o espaço público. O mesmo espaço ocupado pelo Oficina a partir da viagem pelo Brasil, em 1972, ou em suas apresentações nas ruas de São Paulo como em *Mistérios Gozosos*, no carnaval de 1994, ou levando a mega produção de *Os sertões* para Canudos (BA); ou ainda as intervenções realizadas no bairro do Bexiga, chocando muitas vezes com seus corpos nus.¹³⁸ No dia 26 de novembro de 2017, o grupo articulou, com uma rede de artistas, um grande abraço¹³⁹ no quarteirão pela criação do Parque do Bexiga na área do terreno em disputa, fazendo reviver o rio Bexiga que está soterrado embaixo do asfalto.¹⁴⁰ Durante a encenação de *Macumba Antropófaga*, o coro passeava pelo Bexiga numa espécie de ritual para trazer vida ao bairro depauperado pela especulação: passavam em frente ao TBC abandonado, de onde surgia Cacilda Becker reencarnada; em outra cena, uma cabra de verdade dava de mamar a Oswald de Andrade em frente a casa onde ele morou no mesmo bairro. Intervenções que se fazem no espaço urbano cada vez mais hostil para o pedestre e para manifestações de ativistas que possam atrapalhar o domínio absoluto da carrocracia, gerando necessidade de autorização e permissão do Estado. Afrobapho, Oficina, corpos que ocupam a cidade, borram a paisagem urbana *straight*, como Flávio de Carvalho e Yuri Tripodi; em tempos diferentes e táticas diferentes, Carvalho e Tripodi se ermanam no corpo dissidente que adentra a rua, a praia, a igreja, a procissão, provocam a fúria dos caretas a partir de um verdadeiro levante.

¹³⁸ Em performances fora do palco, nos momentos em que os membros da companhia interagem com outros espaços, os atores costumavam “causar”, “fechar” naqueles anos 90: “Romper o fluxo para que ele possa ser reterritorializado em outra condição, premissa da esquizoanálise e também do “método” da Uzya Uzona para os que se propõem a experimentá-lo (SOUSA, 2013). Membros do grupo já protagonizaram cenas inusitadas, como na entrega do prêmio Shell, em 1993. Na ocasião, Pascoal da Conceição foi receber o presente nu. No ano seguinte, Leona Cavalli protagoniza novas cenas na entrega do prêmio: beija os apresentadores na boca e simula sexo oral”. (FOLHA DE S. PAULO, 1994 *apud* TROI, 2017a, p.7).

¹³⁹ No vídeo do abraço ao Bexiga, Camila Mota atua como Cacilda em frente ao TBC, de onde começa a parir todas as companhias brasileiras, a partir dos 0'12"00, disponível em: <https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1605398869503395&id=1152781641431789>. Acesso em: 28 nov. 2017.

¹⁴⁰ Em São Paulo, segundo pesquisa Universidade de São Paulo (USP), são mais de 300 rios urbanos que desembocam nas redes de esgoto da cidade. A capital está no alto da Serra da Mantiqueira, que em tupy significa “terra que chora”, tamanha é sua rede de rios, todos, quando não poluídos, canalizados para as redes de esgoto subterrânea. Mais detalhes sobre o projeto disponíveis em: <<http://www.metropolefluvial.fau.usp.br/>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

O corpo dissidente desafia os “modelos de governança e as práticas de poder que condicionam grande parte de nossa experiência perceptiva e afetiva”, para me utilizar da problematização que os textos organizados por Didi-Huberman (2017) suscitam a respeito dos “levantes”. Fazendo uma genealogia dos levantos a partir dos eventos históricos que marcaram os períodos pré-revolucionários e revolucionários, o filósofo e historiador de arte passeia pelas artes,¹⁴¹ “o próprio olho da história”, para falar sobre impulso/anseio de/pela liberdade, o *Freiheitsdrang* freudiano, que irrompe o social e o político, do “mais minúsculo gesto de recuo ao mais gigantesco movimento de protesto” (DIDI-HUBERMAN, 2017, pp. 16-17).

Para Butler, que também escreve na coletânea, há um estado de sujeição antes do levante, de modo que ele é consequência de uma sensação que o “limite foi ultrapassado” e, sobretudo, é um “evento discursivo com repercussões afetivas”. De que maneira não enxergar a cena dos a(r)tivismos senão como um levante que se produz a partir da imposição violenta da “ordem” e das “normas” e que ainda assim, ou talvez por isso, gere tantas repercussões afetivas? “O levante é pôr-se de pé junto a outros contra uma forma de poder” (BUTLER, 2017, p.23). Esse estar junto, que é a emergência da cena, através de coletivos e artistas individuais que formam seu “bonde”, produz acontecimentos nos quais a “subjetividade (não a dos grandes homens, mas a de qualquer um) se introduz na história e acrescenta o seu sopro” (FOUCAULT, 1994, p.793 *apud* NEGRI, 2017, p.39). Se o levante produz resistência, ele produz performances que, para Negri, “vão da expressão de um contra poder constituinte até o menor não pronunciado contra o comando” (NEGRI, 2017, p.46). É micro e macropolítica. Negri integra o conceito de diferença = resistência = levante, e pergunto: quem mais poderia ser o agente dos levantos senão o próprio corpo dissidente e as dissidências? Como diz Butler, o levante é a “consequência de uma sensação de que algo foi ultrapassado” (BUTLER, 2017, p.23). Todos os limites têm sido ultrapassados quando o assunto é desrespeito aos modos de vida aos quais gênero e sexualidade e todas as suas identidades não encontram caminhos abertos e livres de expressão. Daí o levante provocado pelos a(r)tivismos queer, um levante que também é estético e de linguagem artística e dos enunciados. E se os levantos não são individuais, como ressalta a filósofa, é a emergência que demonstra que se

¹⁴¹ Os textos da coletânea surgem a partir de uma reflexão da exposição *Soulèvements* (Levantos), sob a curadoria de Georges Didi-Huberman, em cartaz no Jeu de Paume, Paris, de 18 de outubro de 2016 a 15 de janeiro de 2017, e posteriormente no Museu Nacional d'Art de Catalunya, em Barcelona, de 23 de fevereiro a 28 de maio de 2017. Além de Buenos Aires, a exposição ficou em cartaz no Sesc Pinheiros em São Paulo, de 18 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2018, sendo que também cumprirá cronograma, em 2018, no México e Canadá.

trata de uma ação coletiva, embora não ordenada, mas que é mais que evidente na maneira como as tensões aumentam em todos os níveis de ataque aos artistas e ativistas, o que também revela a potência de tais produções.

Com o corpo dissidente é possível criar o levante e com ele sublevar o mundo inteiro porque todo mundo já sentiu alguma vez o peso da norma, principalmente no que diz respeito ao corpo. “Para sublevar o mundo são necessários gestos, desejos, profundezas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.299), mas alegria é fundamental, ressalta Didi-Huberman, o que vai ao encontro da própria máxima oswaldiana seguida no Oficina: “A alegria é a prova dos nove”. Só a “experiência interior radical” será capaz de dar início a um levante que opera pelo gesto e pela palavra (*idem*, p.296). Se o levante surge como gesto, o corpo dissidente é inexoravelmente um corpo que se subleva, é o agente de um levante nem sempre silencioso, mas visível, que cria uma disjunção nas normas, opera nas falhas do ato performativo que dá ferramentas para a produção de performances contra-hegemônicas. É a vingança da drag, da mostra, das travestis, da multidão queer. Se Didi-Huberman identifica o “levantar o braço” como esse gesto inscrito na história, e isso fica evidente a partir das obras de arte que ele reúne em sua análise e em sua curadoria, mexer a raba, dar pinta e fechar também são gestos produzidos pelo corpo dissidente que estão sendo escritos na história neste nosso momento histórico, confirmando que o que nos torna protagonistas de levantes são os nossos desejos, ou seja, gestos pelos quais os corpos desprovidos de poder manifestam uma potência fundamental:

Ser protagonista de um levante é causar ruptura em uma história que o mundo inteiro acreditava entendida (no sentido em que se fala de um caso entendido, fechado, encerrado): é romper a previsibilidade da história, refutar a regra que pensávamos presidir seu desenvolvimento ou sua manutenção. (*ibidem*, p.310)

Essa história¹⁴² que o mundo inteiro “acreditava entendida” ainda precisa ser cartografada e ela pode ser composta a partir dos levantes. Em termos de Brasil, mesmo que apagados, sublimados e relativizados, os levantes se passaram em todos os séculos e há, estrategicamente, muito pouca coisa escrita sobre eles, principalmente sob a perspectiva e ótica da desobediência e não dos que escreveram os livros oficiais.¹⁴³

¹⁴² Termo conjecturado em reunião do Grupo de Pesquisa CUS, a partir do *herstory*, de Harzey Carby (1982), em junção aos conceitos transfeministas. A *história* implicaria falar com aqueles perseguidos na inquisição dos gêneros inconformes.

¹⁴³ O espetáculo *Xica* (2016), do Coletivo das Liliths, conta a história de Francisco Manicongo, africano escravizado, considerado a primeira travesti do Brasil. A peça foi inspirada em texto de Luiz Mott sobre os arquivos da Inquisição.

A desobediência pode ser aprendida, ou melhor, a servidão pode ser desaprendida, os fascismos desmontados, porque são dispositivos similares às ratoeiras prestes a serem acionadas, impedindo o fluxo dos rizomas. O que é o rato senão um rizoma? Onde encontramos um haverão outros. O medo dos ratos, da matilha selvagem em agência com os moradores de rua, quem teme a potência desobediente? O que temia tanto Santo Agostinho (354d.C-430d.C.) com o teatro, aquele que posteriormente seria utilizado por José de Anchieta para catequizar, domesticar, colonizar as populações nativas?

(...) os jogos cênicos, espetáculos de torpeza e desvario de vaidades foram criados em Roma não por vícios humanos mas por ordem dos vossos deuses. (...) Os deuses ordenavam exibições de jogos teatrais em sua honra para refrearem a pestilência dos corpos. O pontífice, ao invés, proibia a própria construção do teatro para evitar que as vossas almas se empestassem. (...)
Era esta baixeza, era esta peste das vossas almas, era esta perversão da probidade e da honestidade que Cipião¹⁴⁴ temia quando proibia a construção de teatros, quando via que a prosperidade vos podia afundar na corrupção, quando se recusava a que estivésseis seguros do temor do inimigo. (AGOSTINHO, 1996, pp.185-187)

É que o teatro traz em si o poder de subverter, traz a desobediência como componente. É o poder da peste revelado por Artaud a partir do *insight* com a leitura de Santo Agostinho. O teatro é uma arte do ator, porque, em última instância, em se tratando de uma arte do “ao vivo”, toda a ação está inexoravelmente concentrada no corpo do ator, e naquele momento, ele tem todo o poder nas mãos, podendo, inclusive, como o gato em relação ao rato, lançar seu campo magnético de potência. É a partir do lugar da cena e de toda a cadeia produtiva e rizomática que une as artes cênicas e as artes em geral, que um processo pode se irromper em direção a outros mundos e se tornar um artifício de contrapoder ou, para ser mais exato, de sobreponder.

4.3.Desaprendizagem e luta anticolonial

Recusa é a marca da belíssima performance com a campeã do concurso *Estranha Marujo 2017*,¹⁴⁵ Ah Teodoro, que subiu ao pequeno palco do Bar Âncora do Marujo, em Salvador (BA), para fazer sua apresentação. Era evidente que se tratava da (r)existência de corpos pretos como o seu. Com um fundo sonoro, primeiro, ela olhou um exemplar da Revista

¹⁴⁴ Públio Cornélio Cipião Africano, mais conhecido como Cipião Africano, eleito duas vezes cônsul de Roma nos anos de 205 e 194 a.C. Reza a lenda que Cipião teria nascido da união de uma serpente com uma mulher.

¹⁴⁵ Ver nota 84 no capítulo 2.

Vogue com modelos brancas, vestidas com roupas de grife, depois passou um pó branco no rosto, dando a entender que queria se assemelhar às aquelas modelos. Em seguida, num acesso de raiva, a personagem rasgou a revista com fúria, passou limão no corpo e depois dendê, esse elemento natural e tão importante para as comunidades de religião afro-brasileira. Ah Teodoro espicha o cabelo para o alto e ri como que vingada e desperta daquela espécie de “pesadelo da branquitude”. Num país no qual a representatividade de negros nas propagandas são quase inexistentes, com um imaginário branco que coloniza a mente de crianças negras, a performance de Ah Teodoro revela um processo nítido de desaprendizagem sob os conceitos de beleza, de glamour, de dispositivos branco-centrados.

Articular os processos de descoberta e desaprendizagem de corpos dissidentes em trabalhos artísticos é uma maneira potente de decolonizar. Em conversas com Stéfano Belo, performer que faz parte do coletivo Casa Selvática, de Curitiba (BA), e membro do CUS, notei a preponderância da experiência pessoal na construção dessas performances. Em apresentação da performance *Fluida em process*, no evento Cabaret Drag King,¹⁴⁶ Stéfano utilizou o corpo de maneira libertária e corajosa, com gritos e uivos guturais no início da ação que evoluíram para uma dança com o corpo nu, gordura exposta como reação à própria normatização e padronização dos corpos, dança caótica que transitava entre a leveza e o desmoronamento daquele corpo sob o tablado do cabaré; resistência contra a “normalidade”.

O corpo é a primeira e última fronteira do Estado e do Capital, é a encruzilhada onde se assentam as tecnologias disciplinares da biopolítica (FOUCAULT, 2009) e é através desse corpo dissidente que se pode continuar fazendo frente a esse poder, com apoio de redes, de outras práticas, de levantes e recusas. A sexualidade não é apenas produto da linguagem, mas ela mesma, enquanto diferença, é produtora de práticas dissidentes. Efeito bumerangue: produz-se discurso na tentativa de dominar uma prática ou criar normatizações a respeito delas e tem-se em troca outras práticas ainda mais afrontadoras ao biopoder: “Desidentificação surge das “sapatas” que não são mulheres, das bichas que não são homens, das trans que não são homens nem mulheres” (PRECIADO, 2011, p.15 – *aspas do autor*). Essa desidentificação, esse desvio, transforma a produção e a circulação desses discursos numa “desontologização do sujeito da política sexual” (*Idem*, p.17), potencializando as

¹⁴⁶ Essa edição do Cabaré aconteceu no Teatro Vila Velha, em julho de 2017, Salvador (BA). O Cabaré Drag King é um espetáculo de improviso no qual artistas performam “masculinidades”, coordenado pela DJ Adriana Prates, e que acontece desde 2013. Cada edição reúne artistas com esquetes, montagem, dança, dublagem.

desaprendizagens e revelando o colonialismo interno.

A respeito do horizonte de um processo de deseducação, desnaturalização, estranhamento crítico e a respeito das categorias impostas pelo eurocentrismo, os estudos queer, na América Latina, terão ares de luta social, de caráter progressista e de ruptura com padrões normativos:

Mas além dos temas de gênero e sexualidade, as artes e o ativismo queer latino-americanos buscam entender uma série de agendas de mudança social; isto ocorre em países ou regiões com transições e contextos políticos de violência estrutural e excepcional; migrações regionais, internacionais e cíclicas; debates democráticos; falta de estabilidade econômica; e pensamentos e espaços que desde a colonização exercem uma crítica à colonialidade. Não nos referimos a agendas impostas ou unificadas por políticas de diversidade baseadas em perspectivas neoliberais; tampouco a formas oficiais, de produção artística que remontam suas origens às “belas artes” ou à “arte de/para as classes altas”. (VIDAL-ORTIZ, VITERI; AMAYA, 2014, p.40-41)¹⁴⁷

Com “contextos políticos de violência estrutural”, colonial, de desafios de luta pela desnormalização e decolonização, as dissidências também compõem essa tentativa de mudança de estrutura das formas de opressão com uma agenda radical progressista, uma mudança social que diz respeito ao fim do patriarcado, da hegemonia do capital financeiro na regulação da cidade, da população e também dos corpos. Contra hegemonias que tensionam normas do capitalismo e do corpo sexualizado e racializado. O corpo, lugar da proveniência, encruzilhada da norma, da regulamentação e também de nosso inconsciente colonial, está no cerne dos a(r)tivismos queer como demonstrei no terceiro capítulo com a genealogia.

Se os estudos queer na América Latina, e incluindo o Brasil, têm se caracterizado por movimentos muito mais amplos, preocupados com a questão da geopolítica do conhecimento, não custa lembrar que essa preocupação foi colocada pela primeira vez por Enrique Dussel, em 1977 (MIGNOLO, 2015). Essa nova mirada sobre as relações epistêmicas de poder enlaçadas com as relações econômicas, implicava instituições e os corpos que gerem essas instituições:

¹⁴⁷ Más allá de los temas de género y sexualidad, las artes y el activismo queer latinoamericanos buscan entender una serie de agendas de cambio social; esto ocurre en países o regiones con transiciones y contextos políticos de violencia estructural y excepcional; migraciones regionales, internacionales y cíclicas; debates democráticos; desestabilidad económica; y pensamientos y espacios que desde la colonización ejercen una crítica a la colonialidad. No nos referimos a agendas impuestas o unificadas por políticas de diversidad basadas en perspectivas neoliberales; tampoco a formas oficiales de producción artística que remontan sus orígenes a las “bellas artes” o al “arte de/para las clases altas”. (tradução minha).

Os corpos que geram e transformam conhecimento são masculinos ou femininos, podem ser queer ou heterossexuais, e foram gerados e criados em determinados ambientes, em determinadas línguas e escolas, em âmbito religioso ou sem eles, e têm tais e quais interesses. Enfim, dependerá das exigências do corpo, a relação que o sujeito estabeleça entre seu ser e sua disciplina. (...) As disciplinas, em última instância, caminham paralelas a biopolítica como analisou Michel Foucault: as políticas estatais para controlar os corpos. (MIGNOLO, 2015, pp. 63-64)

A luta anticolonial estará diretamente ligada à produção de conhecimentos para decolonizar o saber e o ser: “corpos que rechaçam o disciplinamento que o Estado lhes quer impor através da biopolítica, que gerem conhecimento para construir sociedades livres do Estado moderno e da economia capitalista que lhes servem de apoio (...)” (*idem*, p.64). O desafio parece grande, já que não há nada que esteja fora dos tentáculos do capitalismo que se tornou absolutamente “policêntrico”, para usar um outro apontamento de Mignolo (2015, p.309). É como se fosse uma operação de trocar o pneu do carro com ele andando, de modo que, gerar conhecimento a partir de outras bases, experiências não hegemônicas, saberes de (r)existência, parece a alternativa mais plausível no momento. Isso significa criar territorialidades, convívios que possam permitir a imaginação do mundo que está por vir. É verdade que muita dessa operação passa pela investigação do passado, a “memória longa” defendida por Cusicanqui (2010), um campo de memória regressiva, para recordarmos das lutas anticoloniais que se acumulam ao longo dos séculos com as quais podemos aprender. Além disso, é preciso investigar essa memória perdida dos povos originários, como a nos oferecer pistas desse passado perdido, que possam contribuir com outras conjugações de existência possíveis, como a pintura de Guamán Poma de Ayala (1550-1614), chamada de “o astrólogo” ou “o filósofo”. Usada tanto por Mignolo como por Cusicanqui em suas palestras sobre a sociologia das imagens, que nos sugere a existência desse “ser” que planta para colher, é guiado pelas estrelas e ainda traz em si a força dos poetas.

Na direção desses saberes dissidentes que foram escondidos pelos ideais da modernidade universalista, a criação de outras propostas de desaprendizagem vão ao encontro do Oficina e também dos a(r)tivismos. Nesse intuito, a companhia teatral cria sua Universidade Antropófaga com um “corpo ‘indisciplinar’ [que] mantém o caráter anárquico no qual está assentado todo o conhecimento do Oficina, e também a pesquisa em torno do corpo e do seu saber-poder” (TROI; COLLING, 2016, p.138). É um local ainda sem um modelo fixo de governança, mas que condensa maneiras diferentes de aprendizado, sempre

em torno de uma nova montagem teatral, seja inédia ou do repertório, ou nos próprios estudos dos conteúdos da companhia com sua trajetória incrível de resistência e luta pela posse da terra. Ali também se produz um saber em vias de desmontes epistemológicos:

Precisamos identificar as violências epistemológicas, sexuais e científicas que contribuem para as hierarquizações. Como diz Zé Celso (1988), tudo o que significa mudar, pular a cerca, sair do limite, dá medo. Assim, temos que ser verdadeiros brigadistas e defensores das expressões dissidentes, abjetas, não normatizadoras, sempre procurando garantir que elas possam ser mostradas, como condição de contribuir para a desprogramação desse inconsciente colonial e para assimilação de novas práticas.

Visibilizar essas práticas artivistas que vão ao encontro de uma perspectiva queer, de desestabilização, contribuem para a identificação dos conflitos políticos, científicos e culturais. Reinterpretar os acontecimentos, vasculhar de maneira arqueológica tudo que está submerso e oculto pela hegemonia vai contribuir para a transformação da ciência ou, como sugere Rosa Maria Blanca (2016), de maneira radical, para o seu desaparecimento. (*idem*, p.143)

Ou, para além das subversões das epistemologias, do domínio dos conhecimentos ou mesmo das fórmulas hegemônicas nas quais as ciências foram lançadas, uma atuação de decolonização do próprio corpo na tentativa de se livrar do inconsciente colonial:

Em termos moleculares, quem sabe não seja o caminho da subversão do próprio corpo uma maneira de nos livrarmos das intersubjetividades construídas? Criar outros Corpos Sem Órgãos que não sejam construídos pelo eurocentrismo e sua operação de colonização do conhecimento: a modernidade/colonialidade. (TROI; COLLING, 2017, p. 120)

A ideia de desaparecimento e desfazimento é muito próxima a ideia de Corpo Sem Órgão – CsO, sob o qual se desfaz também os sujeitos em prol de uma desaprendizagem que possa vir a instalar um devir: “(...) não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.13). O que não é a anamnese senão o artifício platônico-aristotélico do inquirir, a objetividade científica, o método segundo o qual os médicos investigam a “doença” para darem o seu diagnóstico? A crença plena e absoluta na razão parece um caminho contrário aos processos de desaprendizagens que caminham na linha do esquecimento. Esquecer-se do que nos foi ensinado a respeito dos gêneros, das sexualidades, desaprender o que é ser homem, ser mulher, desaprender as funções dos órgãos, desaprender todos os manuais nascidos a partir da tentativa kantiana de nos trazer “à luz”. *Aufklärung*. Contra a luz

cegante do Iluminismo, é tempo de escuridão, é tempo de escurecer. Imaginemos que as estrelas só podem ser vistas na escuridão e é delas que estamos falando.

Essa investigação demonstra como a arte é dotada de potência para ser operadora dessa desaprendizagem, se convertendo numa outra forma de fazer política: “É que a arte, assim que atinge a sua própria grandeza, seu próprio gênio, cria cadeias de descodificação e de desterritorialização que instauram, que fazem funcionar máquinas desejanter” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 489). Apesar dessa vocação, a arte também não está a salvo de “investimento reacionário”, o que não deixa de reiterar a minha análise no capítulo anterior sobre os dois polos de atração e também a respeito dos limites de agenciamento. Então, a luta parece ser fazer com que a arte caminhe pela experimentação.

As produções do Oficina e dos a(r)tivismos com experiências radicais apontam exatamente para um esquecimento das coisas aprendidas pela modernidade/colonialidade e um mergulho na experimentação. Isso inclui a criação de convívios e territorialidades cada vez mais importantes nessa época na qual o mundo online parece tomar um tempo demasiado de nossas vidas, causando uma espécie de paralisia. Não é demonizar a tecnologia ou as redes sociais, é reconhecer suas potencialidades no que diz respeito ao próprio ativismo e o surgimento dos movimentos dissidentes embricados com essa mesma tecnologia, e paradoxalmente, reconhecer que as interações nessas redes estão cada vez mais dominada pelos algoritmos monetarizados, controlados por grandes corporações, e distantes de significarem mudanças efetivas no “mundo real”. Já o teatro e a performance, como arte do presente, do “ao vivo”, se tornam ferramentas poderosas no processo de desacovardamento das pessoas, para lembrar das palavras da atriz Fernanda Montenegro, em defesa do Oficina. É a partir do desacovardamento que os limites que nos estão sendo impostos pelo governo colonial em prol do capital internacional podem se romper. Além disso, a própria palavra e linguagem passam por uma crise. Quando Cusicanqui fala, em suas palestras, sobre recuperar o poder das palavras, lembrando do poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz (1914-1988), ela fala na restituição dos discursos que hoje são usados deslavadamente para significar o contrário dos enunciados: os governos usam a palavra igualdade para vender desigualdade, a palavra emprego para implantar o desemprego e por aí vai. Enfrentar a crise das palavras, nosso desacovardamento e voltar o olhar para nós mesmos, apostando na presença do corpo dissidente poderá nos levar a processos radicais de luta anticolonial.

Se a quebra das estruturas depende dessa espécie de infração, é preciso crer que o desejo é revolucionário, conforme o defendido pelos pressupostos da esquizoanálise (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Tudo aqui vai ao encontro do tema que permeia esta dissertação, proposições de Spinoza e, nessa linha, de Nietzsche, de Deleuze e Guattari: os efeitos entre a vida subjetiva e a vida social, dois campos em permanente ligação a partir dos pólos molares e moleculares, no qual o desejo se coloca absolutamente como potência de transformação, identificação dos fascismos e das opressões: “Falar sobre o desejo será imediatamente falar de política, e pensar a política não ocorrerá sem um pensamento do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.339). Porque se Herbert Marcuse (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2017 p.340) estava certo que a “civilização exige uma repressão cada vez mais intensa”, sabemos a causa e origem da “civilização”: as nítidas e históricas relações entre o Estado e o Capital. Daí que recusar é a potência “de fazer de outro modo”. Recusar terá sentido na nossa capacidade de compor alianças para “inventarmos novas formas de viver e agir”:

Mas o que é recusar? Não é somente *não fazer*. Não é limitar a recusa ao reino único da negação. Recusar, gesto fundamental dos levantes, consiste sobretudo em dialetizar: ao nos recusarmos a fazer o que nos é prescrito de modo abusivo, podemos e devemos, obviamente, não parar por aí. Não recusamos certo modo de existência escolhendo somente não existir. Só recusamos verdadeiramente ao decidir existir e *fazer de outro modo*. (*idem*, p.344 – *italico do autor*)

É o “fazer de outro modo” que está na base do processo de desaprendizagem e na luta anticolonial. Além da colonialidade, que é constitutiva da modernidade, a luta também se estende ao “colonialismo interno” e ao “giro decolonial”, se articulando com história de “diferentes saberes”, a subjetividade de “diferentes seres”, “sem os quais outro mundo não será possível” (MIGNOLO, 2015, p.309).

Tomar o Estado de assalto implica uma micropolítica que se apropria do que é possível, lembrando que não se pode dormir com o inimigo. Fazer uso do Estado e do Capital para construir algo que, em determinado momento, poderá ser o mais independente possível, até que o próprio buraco do capitalismo e do antropoceno atraia tudo para uma outra dimensão de existência, em vínculo direto com o corpo pleno da Terra. Nessa direção, como Deleuze e Guattari, acredito “em demasia nas puras potencialidades” da arte e da ciência, que parecem mais potentes “quanto menos se pergunta pelo que elas querem dizer do ponto de

vista de significados”:

(...) mas elas fazem passar pelo socius fluxos cada vez mais decodificados e desterritorializados, fluxos sensíveis a todo mundo, que forçam a axiomática social a complicar-se cada vez mais, a saturar-se ainda mais, a tal ponto que o artista e o cientista podem ser determinados a se juntarem a uma situação objetiva revolucionária como reação às planificações autoritárias de um Estado essencialmente incompetente e sobretudo castrador (pois o Estado impõe um Édipo propriamente artístico, um Édipo propriamente científico). (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 502)

Para recusar as investidas desse Estado, ações dissidentes que implantam outras lógicas. Ciência e pesquisa coletiva em grupos nunca antes imaginado, eventos *sui generis*, concursos com outra ética, como o *Estranha Marujo*, concebido e produzido pela artista da montagem, Malayka SN, que tem uma nova edição em 2018. O *Estranha* foi emblemático nessa diferenciação porque o tema da Terra, emergente nos contextos das ciências sociais e antropologias, também esteve presente nos palcos de lá clamando uma outra existência diante do antropoceno. Parece que toda a monxtração agencia desejos em intersecção com preocupações ambientais e ecológicas, para além do mundo do capital, em sintonia com uma ideia de sustentabilidade, aproveitamento de materiais. Na filosofia monstra, a Terra é esse organismo vivo com o qual nos fundimos, criando máquinas-árvore-gente, transhumanos simbióticos, rizomados em diversos territórios orgânicos, territorializados em cosmogonias afro-brasileiras, estranhas visualmente impactantes, seja por sua beleza e equilíbrio, seja por seu caráter inventivo, simbiótico, planta-chapéu, barba-hera, cabelo-trepadeira, cabelo-ninho de pássaro, corpos-galhos. São “geopolíticas e corpopolíticas do conhecimento” que nos levará a “desengravidarmos das epistemologias do ponto zero” (MIGNOLO, 2015, p.322).¹⁴⁸

Como um delírio esquizo de etnógrafo zorra (PRECIADO, 2017), deixo me afetar pelo ébrio e volto a ver nessas monstras um imaginário dos coletores caçadores, inviabilizados desde o início da agricultura com a fixação no local, estado originário da civilização e do capital. Enxergo os dissidentes, longe da onda fashionista LGBT, do pink money, dos espetáculos visuais do simulacro, da arte enquanto mime-se, elas querem um mundo ao avesso. Subjetividades que, em certa medida, recusam o Estado, buscam novas

¹⁴⁸ A *hybris do ponto zero* é um conceito segundo o qual há uma origem para os saberes racionais e todo ele está fundado na Europa e no Norte Global, ou seja, é um etnocentrismo, um logocentrismo e um antropocentrismo. Em texto no qual fala sobre a decolonização da universidade, Santiago Castro Gómez aprofunda alguns temas. A *hybris do ponto zero* é um modelo epistemológico que nasce quando a Europa inicia a expansão colonial que vai do século XVI e XVII até o século XVIII. O continente se vê com um aparato de conhecimento que pode exercer um juízo sobre os demais aparatos do conhecimento. (CASTRO GÓMEZ, 2007).

formas de existência e organização e encontram liberdade e expressão nesses fluxos desejantes.

Esses seres vivos em estado de performance parecem estar em busca não de uma “terra prometida”, mas dessa “terra que se cria ao longo de sua tendência”. Deslocamento e desterritorialização. Traçar a terra desterritorializando-se como apontam os atores de nossa cartografia: “É nesse ponto da fuga ativa que a máquina revolucionária, a máquina artística, a máquina científica, a máquina (esquizo)analítica devêm peças e pedaços umas das outras” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 426).

5. Considerações finais: manada de touro selvagem

“O grande caçador nômade segue os fluxos, esgota-os no local e se desloca com eles. Ele reproduz de maneira acelerada toda a sua filiação, ela a contrai num ponto que o mantém numa relação direta com o ancestral ou o deus” - **Deleuze e Guattari** (2010, p.197).

“As cucas dos atores se destamparam e tiveram de recorrer do psicanalista ao caboclo rompe mato. Foi preciso para alguns por remendo nas cucas” - **José Celso Martinez Corrêa**, 1969 (MARTINEZ CORREA, 1998, p.139).

“Eu soltei o touro furioso no pasto, o jovem Brecht, desmunhecado e enfurecido, os atores se atirando de cabeça...” (MARTINEZ CORREA, 1998, p.139).¹⁴⁹ O Oficina foi um ponto de inflexão em minha vida. A partir dali, me atirei de cabeça, toquei em todos os meus tabus, liberei meu touro furioso e tracei um plano de consistência para meu devir máquina de guerra, caçador nômade. Ali descobri o que é ter um corpo e usá-lo como arma. Ocupar espaços, contracenar, atuar sobre si mesmo e sobre o outro. Deixar o corpo ser atuado pelas palavras, pela música, pelo vento, pela arquitetura, pelo desejos e, ao mesmo tempo, tentar não deixar ser colonizado por nada e por ninguém.

Esta dissertação parte de minhas experiências, sejam elas no Oficina, como espectador dos a(r)tivismos, no espaço urbano, no diálogo com artistas, ativistas, na conexão com esse “bando formidando”;¹⁵⁰ não haveria pesquisa sem a maneira como essas produções me afetam. Pesquisa coletiva, de galera, feita em conversas no CUS, no Alto da Sereia, na fruição das apresentações no Bar Âncora do Marujo, na Rua Carlos Gomes, em Salvador, em São Paulo, num espaço de esquizoanálise, em Porto Alegre, no sertão da Paraíba e do Ceará. Não há como pensar multidisciplinaridade sem perverter um pouco os campos, as áreas, deixar que elas se interpenetrem e se desfaçam em fronteiras e entre lugares. Procurei aqui pensar as relações entre Cultura e Sociedade a partir de um mergulho nas produções de artistas e ativistas, coletivos que formam uma cena emergente que reflete sobre questões de inconformidade e subversão dos gêneros e das sexualidades, anarquismos, modos de vida e de produção de saberes, e de que maneira tais questões estavam postas na trajetória do Teat(r)o Oficina. Dei preferência em não me fechar em nenhuma produção específica, tampouco em procurar abranger toda a cena, o que seria impossível, nem fazer análises dos conteúdos dos

¹⁴⁹ A fala de Zé nesses dois trechos, em 1969, remetem à época da montagem de *Na selva das cidades*, de Brecht, marcada pela construção do minhocão (TROI, 2017c) e a violência urbana contra o Bexiga, a profanação do teatro que se transformou num ringue de box e a mudança sem volta que ganhava cada vez mais corpo desde *O rei da vela*.

¹⁵⁰ Trecho de *Litania dos Pobres* do poeta João de Cruz e Sousa (1861-1898) que cantávamos antes de entrar em cena na leitura de *Cacilda!!!* que reabriu o TBC, em 1999, e que foi usada como epígrafe dessa dissertação.

espetáculos, extremamente rigorosas, quantitativas, extenuantes, para não dizer chatas. Procurei cartografar o repertório do Oficina a partir do meu olhar de espectador e naquilo que ele tinha de comum com a emergência da cena dos a(r)tivismos queer. Do mesmo modo, a cartografia exigiu uma ligação e conexão de pontos heterogêneos, territórios de multiplicidades e diferenças.

Sugiro que, se o Teat(r)o Oficina não influenciou diretamente a cena emergente dos a(r)tivismos queer da atualidade, sem suas produções, que desnortearam o fazer teatral no Brasil ao colocar um corpo dissidente em cena, muitos dos desdobramentos artísticos atuais não seriam possíveis. O te-ato colocou o grupo em um outro patamar, sendo a primeira companhia no país a lidar diretamente com as questões corporais em sintonia com os temas de gênero e sexualidade, o que coloca o Oficina como um precursor dos a(r)tivismos queer atuais, principalmente a partir de alguns marcos: a desobediência de gênero e sexualidade em *O rei da vela*, em 1967; o primeiro nu individual nos palcos em *Na selva das cidades*, em 1969; a emergência corporal coletiva e descolonizadora em *Gracias Señor*, em 1972; além dos repertórios das últimas décadas que incluem *As bacantes*, *Para dar um fim no juízo de deus*, *Os sertões* e a *Macumba antropófaga*. O legado do Oficina é fazer com que o palco seja o local de “coroação da loucura”, como gosta de dizer Zé Celso. Lá, as artes cênicas brasileiras ganharam seu caráter desobediente e anticolonial, inspirando gerações de artistas. Estratégias de desaprendizagem que geraram outras políticas e fortaleceram a luta contra o fascismo, a norma. O assassinato brutal de Luís Antônio Martínez Correa, vítima de homofobia, e ascensão dele como Egum daquele Terreiro Eletronico, as dificuldades e empenho dos atores para permanecerem na companhia, criam uma filiação com a precarização e vulnerabilidade de grande parte dos artistas e ativistas da cena queer atual. O Oficina também se mantém atual, mesmo com o acirramento da crise financeira e a necessidade de recursos para a manutenção de seu trabalho e público, que tem se renovado nas últimas décadas. A companhia recupera o poder da discussão física proposta pelo teatro, sacraliza a nudez em cena e cria uma linguagem híbrida com outros campos, a exemplo da arquitetura e do vídeo.

Esta investigação não existiria sem a conexão que faço com o tecido social e os contextos que envolvem o Brasil e o mundo, pano de fundo que revela uma certa falência da política representativa com as torsões e tensões sociais, da qual os levantes de junho de 2013, em que estive presente, são apenas a ponta do iceberg. Há uma desestabilização dos regimes

democráticos a partir dos efeitos do colúio entre o Estado, o Capital e o consumo. Silvia Rivera Cusicanqui, em palestra na qual comenta a falência do sistema representativo e democrático e a incapacidade do Estado refletir os desejos da população, nota que, em 2015, na China, foram mais de 100 mil manifestações sem que acontecesse nenhuma transformação a respeito das demandas crescentes das pessoas.¹⁵¹ A pretensa separação dos poderes, a manutenção da secularização e do Estado Laico, promessas do Iluminismo e da Revolução Francesa, não passam de discursos vazios, vide os crucifixos em repartições públicas, tribunais de justiça, parlamento e outras casas legisladoras do país e mundo afora. E já é mais que evidente a influência dos grupos religiosos que minam a todo instante qualquer possibilidade de criação de políticas que visem produzir o respeito às diferenças. Se pensarmos em espaços de desaprendizagem, eles se tornam completamente impossíveis dentro do escopo do Estado, vide os planos estaduais de educação que se tornaram verdadeiros pontos de disputa entre conservadores e progressistas com a vitória massacrante dos primeiros. Na Bahia, a Assembleia Legislativa aprovou e o governador petista Rui Costa sancionou, em maio de 2016, o Plano Estadual com validade de 10 anos, no qual a possibilidade de discussões sobre “gênero” e “sexualidade” foi retirada do texto original, fruto de construção coletiva e aprovado em diversas comissões parlamentares. A retirada ocorreu graças a uma emenda do deputado estadual pastor Sargento Isidório.¹⁵² A garantia dessas discussões emergentes na escola e na sociedade poderiam amenizar sofrimentos, evasão escolar e combater institucionalmente um ambiente hostil para com a população LGBT, principalmente a transgênera. O CUS fez parte de uma Frente pró-diversidade no Plano Estadual de Educação da Bahia,¹⁵³ mas nossa articulação não venceu o fundamentalismo. Para agravar o cenário, Isidório, que se autointitula “ex-gay”, foi um dos candidatos a prefeito de

¹⁵¹ Didi-Huberman (2017, p.311) demonstra que os efeitos do levante são a longo prazo e cita Jean Nicolas e seu livro *A rebelião francesa* para ressaltar que foram necessários 8.528 levantes na França, no período que vai de 1661 até 1789, ou seja, para que a Revolução Francesa acontecesse.

¹⁵² Os textos que fizeram parte da tramitação do projeto de lei estão disponíveis em: <<http://institucional.educacao.ba.gov.br/plano-estadual-de-educacao-0>>, sendo sancionada pelo governador da Bahia em 11 de maio de 2016, publicada no Diário Oficial de 12 de maio de 2016, disponível em: <<https://goo.gl/GPMjGI>> (texto final). Foi retirado do original o texto aprovado nas comissões: “2.16) estimular que a diversidade cultural, religiosa, de **gênero**, **sexualidade** e etnia sejam objeto de tratamento didático-pedagógico e integrem o currículo das escolas e da formação de professores desta etapa da Educação Básica;” (grifo meu), após emenda do pastor Sargento Isidoro, o texto foi substituído por: “2.16) estimular que o respeito às diversidades seja objeto de tratamento transversal pelos professores, bem como pelas Instituições de Ensino Superior nos currículos de graduação, respeitando os Direitos Humanos e o combate a todas as formas de discriminação e intolerância, à luz do conceito de supralegalidade presente no ordenamento jurídico brasileiro”. Acessos em: 08 dez. 2017.

¹⁵³ Essa articulação surgiu em caráter absoluto de urgência diante da descoberta da votação do Plano em prazo de 10 dias. Durante votação na Assembleia, Isidório articulou a presença de mais de 70 fiéis de igrejas neopentecostais para pressionar os deputados a aceitarem sua emenda e evitar a “ideologia de gênero” na educação. A Frente conta com mais de 13 instituições, coletivos e grupos de ativistas e o histórico de atividades está registrado na fanpage do grupo, disponível em: <<https://goo.gl/3hmfTM>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

Salvador na eleição de 2014, com o apoio do governo Rui Costa,¹⁵⁴ que já firmou convênios milionários com o fundamentalista.¹⁵⁵ Aqueles que se utilizam do termo “ideologia de gênero” são os verdadeiros ideólogos, mas a ameaça recai sobre nós, pesquisadores do campo de gênero e sexualidade, que corremos o risco de sermos criminalizados por uma estrutura de poder altamente colonial.

Esses fatos ilustram bem o clima de absoluta aridez dos últimos anos no Brasil. Nele, o nosso valor é dado por aquilo que temos, possuímos ou podemos comprar com dinheiro. Um clima de privação de direitos dessas comunidades com disputas que se deslocam mais uma vez para o campo das artes, do conhecimento, dos modos de vida, campo que produz mudanças profundas: a cultura que sofre com uma verdadeira cruzada. Assim, nesse contexto, convém pensar a emergência de práticas dissidentes como uma transformação cultural em curso, uma espécie outra de levante para produzir uma mudança de equilíbrio de forças sociais, com a crise da modernidade/colonialidade e com a construção de espaços extraoficiais de desaprendizagem. Nessa sociedade extremamente controlada pelos algoritmos e pela barganha para manutenção de poderes, urgem outras articulações que provoquem o dissenso. O corpo dissidente que opera nesses territórios é então aquele que produz o dissenso, conflito de “vários regimes de sensorialidade”:

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. (...) O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. (RANCIÈRE, 2012, pp.48-49)

O dissenso produz política porque o “dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício de poder ou luta pelo poder. (...) A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” (*idem*, 2012, p.59).

¹⁵⁴ “Agora é a vez do doido” era o lema da campanha do Sargento Pastor Isidório, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5NWiZMOppXI>>. Acesso em: 30 set. 2016. Candidato da coligação “Agora é a vez do povo”, que recebeu 114,291 votos (8,61%), ficando em terceiro lugar, a chapa uniu PDT / PSL / PROS / PRP / PMN, tendo como candidato à vice-prefeito, Luiz Bassuma.

¹⁵⁵ De acordo com dados da lei de transparência divulgados na imprensa, a Fundação Dr. Jesus, espaço para tratamento de dependentes químicos, mantida pelo político, recebeu mais de R\$ 12 milhões do governo do Estado em 2013 e 2014. Um dos métodos de tratamento é a violência física e psicológica: <<https://goo.gl/svJbGa>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

Nossa argumentação é dissonante, dissidente e provoca o dissenso. E não vamos perder tempo na “interminável demonstração da onipotência da besta”, como afirma Rancière (*ibidem*, p.49), mas criar convívio entre os que querem imaginar os caminhos a seguir e não chorar por perda de privilégios.¹⁵⁶

As artes, nesse sentido, têm sido uma aposta fundamental em tempos de esgarçamento político, pois, apesar das enunciações e das intenções, elas lidam com a esfera do afeto (no sentido de afetar o outro e não no sentido do carinho e da docilidade), da produção de outras subjetividades, da desobediência e da liberdade de expressão. As artes têm muito a contribuir no pensamento de outras políticas para as diferenças. Nesse caminho, pensar na questão do visível e do invisível, nos conceitos de precariedade e resistência serão reflexões fundamentais para avançar nesse campo. Aí entram os a(r)tivismos queer com suas políticas que são estéticas, como diz Rancière quanto ao que vem a ser a política, aquilo que reconfigura a “experiência comum do sensível”. Contudo, a relação entre arte e política trará um paradoxo:

(...) uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. (*ibidem*, p.63)

Isso significa que muitas das intenções dos ativistas e artistas podem não ter o efeito esperado em suas intenções primeiras, o que se agrava com as percepções e reivindicações recentes sobre “representatividade”. Silvero Pereira, da peça *BR Trans*, e o ator Luis Lobianco, de *Gisberta*, tiveram os trabalhos questionados enquanto “artistas cis” que representam personagens travestis. Eles apresentaram as peças na semana da visibilidade trans em Belo Horizonte, e sofreram protesto de artistas trans que não tiveram espaço similar.¹⁵⁷ Assim, a exibição de um filme como *Vazante*, de Daniela Thomas, no Festival de Cinema de Brasília, teve um efeito inesperado durante um debate e provocou desconforto na diretora e revelou uma série de equívocos na narrativa do “sofrimento branco” tendo como pano de

¹⁵⁶ Antonio Risério está bradando nas redes sociais contra o “lugar de fala”, sobre o “fascismo” de pretos contra brancos que já “não podem falar sobre pretos”. Isso demonstra que ele não sabe o que é lugar de fala e que sua fala é apenas efeito do que chamam de “fragilidade branca”, uma reação ofensiva por conta do desconforto e dissenso que os activismos do local de fala provocam.

¹⁵⁷ A atriz e travesti Renata Carvalho questionou o que chama de “TRANS FAKE” em diversas postagens no Facebook através do movimento “Representatividade Trans Já – Diga sim ao talento trans – Movimento Nacional de Artistas Trans”. Escreve a atriz: “Que patamar é esse que você e o Silvero Pereira alcançaram que não podem ter seus trabalhos artísticos questionados?”. Publicação completa disponível em: <<https://www.facebook.com/renatacarvalhoteatro/posts/2433899249974601>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

fundo a escravidão, com personagens negros figurativos, não humanizados.¹⁵⁸ Diante das possibilidades de interpretação e agenciamento, não é que esteja inviabilizada a potência dos a(r)tivismos, mas sempre haverá a abertura da possibilidade de novas codificações a partir dos interesses do capital e das próprias segmentaridades das disputas e que “não tem efeito determinável em termos de subjetivação política”:

Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político. Mas, à medida que passa pela ruptura estética, esse efeito não se presta a nenhum cálculo determinável. (*ibidem*, p.65)

Além disso, os regimes de filiação e aliança, a partir das noções de representação e identidade, quando pensamos nessa cena, criam novas perguntas e problemas:

Pensar as máquinas sociais na proposta de D.&G. é importante para as reflexões a respeito dos agenciamentos, das alianças e das filiações nos rizomas e linhas de fuga que perpassam o Oficina e os a(r)tivismos das dissidências sexuais e de gênero. Será que é também a dívida que se converte em aliança para esses grupos? Ou se trata de uma filiação, aqui não por “parentesco” tradicional, mas uma “filiação artística” que garantiu a transmissão de conhecimento e poder através do próprio corpo? As monxtras são filhas da caçula e parte de uma mesma filiação que vem de Sade, que vem de Artaud, que vem do próprio Oficina. Redes, por assim dizer, evocando Latour (*apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2015), rede monxtra, em agenciamentos, filiação e alianças.

No mecanismo de descobrir-se filiado, na criação de outras alianças, que não pela dívida tributária, ou mesmo por agenciamentos que afetam outros corpos, o ativismo, em uso da arte, pode instaurar modos de existência que “não existem”, pensando em “contraperformatividades contra a performatividade do capital” (PELBART, 2014, p.260). Esses modos de existência diferenciam-se do corpo *straight* (PRECIADO, 2011). É essencial, para a formação desse outro CsO, a síntese disjuntiva de registro, produzindo diferenciação, não permitindo fixação, fundamental para o desmonte das colonialidades. (TROI, 2017a, pp.5-6)

Fica evidente que os conflitos a partir dos regimes de filiação e aliança vão perpassar tanto o Oficina quanto os a(r)tivismos, gerando uma série de disputas, diferentes entendimentos sobre a ideia de nação e também em relação às expectativas de mundo comum:

¹⁵⁸ Para compreender o debate em torno do tema da escravidão presente no filme, ver artigos de Daniela Thomas, na Revista Piauí, de novembro/2017, e a resposta de Juliano Gomes, crítico que foi citado no artigo. O debate sobre *Vazante* teve início no Festival de Cinema de Brasília, em 2017. O programa *Conversa com Bial*, do jornalista Pedro Bial, na TV Globo, também realizou debate com a cineasta, na presença do cineasta Joelzito Araújo e a escritora Ana Maria Gonçalves.

É evidente que o artifício da malandragem brazyleira, esse Teatro antropófago, está posto a prova por certa institucionalidade. Com ressalvas a uma espécie de oficinofobia difundida nas redes e que merece outra análise, Pedro Paulo Rocha (Teatro Hacker), filho do cineasta Glauber Rocha e responsável pela direção de um dos episódios de Os Sertões (2000-2007), é o que mais tem clamado por uma nova desterritorialização do Oficina. Na visão dele, o teatro teria se tornado “essencialmente institucional”, incorporando todos os artifícios do “mal teatro”, contra o qual sempre lutou: “Vamos tokar no tabu do Teatro Oficina Uzyna Uzona? Ou a antropofagia só serve ao outro quando a fome é minha? Medo de novas linguagens que escapem ao controle da instituição estetyka do teatro?” (FACEBOOK, 30 abr. 2017). Peixoto (1982, p.38) já alertava que a transformação em “instituição” seria uma “morte irrecuperável” do Oficina.

Não se pode perder de vista que a relação entre o Estado e o Oficina é histórica e, não sem conflitos, e impôs limites no arranjo dos agenciamentos e alianças, implantando, ao mesmo tempo, um paradoxo na máquina estatal com sua proposta libertadora financiada pelo Estado. Estar inclinado ao anarquismo torna-se ponto diferencial entre o Oficina e os movimentos dissidentes, o que não significa que alguns desses movimentos “revolucionários” não tenham caráter fascista na maneira como se posicionam: “Portanto é concebível que um grupo possa ser revolucionário do ponto de vista dos seus investimentos libidinais, e manter-se até mesmo fascista e policial” (D.&G., 2010, p.462). Vale pra todxs. (*idem*, p.7)

A maneira como os pólos molar e molecular nos atravessam determina nossa maneira de ser na vida, em todas as suas contradições e disputas. Esses pólos se articulam em termos de subjetividade, desejo, luta anticolonial, agrupamentos, linhas segmentares e de força que nos constituem em alguma forma de individuação. Polos que perpassam essa cena artística e ativista e que atravessam você que está lendo e também eu; ninguém fica de fora:

Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra *molecular*. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas se são inseparáveis, é porque coexistem, passa uma para a outra, segundo diferentes figuras como nos primitivos ou em nós – mas sempre uma pressupondo a outra. Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.99 – *italico dos autores*)

O pós-estruturalismo incomodou desde início por uma espécie de retirada da agência do sujeito, principalmente aquele sujeito histórico, marxista, mas acredito que, ao contrário, ocorreu uma ampliação das agências de coisas humanas e não humanas, o que bagunçou, para sempre, um dos pilares da modernidade/colonialidade que é o antropocentrismo e o logocentrismo, aqui no sentido mais antropológico de origem, que, inclusive, considera “o

Homem”, um termo completamente heterocentrado e o Norte Global como bastião do “mundo civilizado e democrático”.

“Tudo que existe pensa”, defende Eduardo Viveiros de Castro (2015) a partir do perspectivismo ameríndio, essa capacidade de culturas originárias das Américas enxergarem um pouco de humanos nos bichos e um pouco de bicho nos humanos. E se essa diferença espelha e resume uma troca de pontos de vista, aí se trata de sermos capazes de estar em cada ponto de vista que se torna o outro:

O que parece estar em jogo em todas essas questões aparentemente díspares e desconexas é uma velha questão: a Natureza e a Cultura, os dois polos do debate antropológico, o universal versus o particular, dicotomias já apontadas por Deleuze e Guattari ao tratarem do pensamento dicotômico. (...) EVC propõe o Multinaturalismo em oposição ao Multiculturalismo, falando de uma concepção ameríndia, uma unidade do espírito que se remeta à diversidade dos corpos. “Isso existe portanto pensa”: essa “alma semelhante”, multinatural, é a visão perspectivista que agrupa objetos, espíritos, coisas, bichos, humanos e não humanos, em mesmo modo performativo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.4 *apud* TROI, 2017a, p.9)

Iniciamos esses escritos com uma crítica ao multiculturalismo, por sua suposta ideia de paz na diversidade, para chegar a uma ideia multinaturalista, de dissidência, com contaminação de alteridades, pontos de vista e diferenças.¹⁵⁹ Nessa visão, algo novo desponta no discurso do Oficina e José Celso Martinez Correa na última década. Pela primeira vez, surge uma desconfiança de que o Brasil não exista. Que parte do discurso nacionalista (talvez fruto da infância integralista de Zé Celso) se enfraquece na medida em que a conexão com as forças da Terra aumentam. Zé se transforma em Exu que se transforma em Xamã. Evoé, Zé! Amor! No seu mais de meio século de luta, o Oficina, Zé Celso, a associação Uzyna Uzona, Corpo Sem Órgãos, se constitui enquanto Tekoha,¹⁶⁰ matriarcado de Pindorama, herança de Libertas,¹⁶¹ resistindo à construção das tais torres que, se viabilizadas, produzirão um crime ambiental dos mais graves, um desrespeito e uma violação contra a história do teatro mundial, contra a arquitetura, contra a arte e a cultura.

¹⁵⁹ “A semelhança não passa de um caso particular de diferença” (LÉVI-STRAUSS, 1984 *apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 49). A teoria de multiplicidades é uma linha de fuga ao binômio antropológico Natureza-Cultura, essa “prisão epistemológica”, ressalta o autor” (TROI, 2017, p.10). “O perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.65).

¹⁶⁰ “Terra sagrada” para os Kaiowá Guarani e que o Oficina usa para chamar o terreno em disputa a partir da desistência de criar um Teatro de Estádio, mas sim um parque que devolverá o verde para a cidade de São Paulo.

¹⁶¹ Libertas, como dito no capítulo 2, é a escrava liberta que seria dona das terras que vão do Bexiga às proximidades da avenida Paulista, em São Paulo.

A utopia precisará morrer para que outras formas de vida venham a surgir.¹⁶² Que forças impedem a vida na Terra?¹⁶³ Os seres que povoam esta dissertação articulam em rede processos de subjetivação potentes que apontam para outros arranjos. Assim, surgem limites de agenciamento desse corpo dissidente a partir da ideia de mundo comum, política com ciência (LATOURE, 2014),¹⁶⁴ e o vislumbre de outras ontologias que se desenham nos tempos atuais e vindouros:

A estrutura ontológica de duas fases, presente nas sociedades ameríndias, similar ao “duplo” do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, e também incorporado no Oficina, estão expressas nessa tautologia indígena: o “grau zero do perspectivismo”. Antropomorfo aqui deve ser pensado igual a estrato, para Deleuze, justamente o que conversávamos em Porto Alegre, a esquizoanalista Nilza Silva, a pesquisadora Mônica Barbosa e eu, a respeito de estarmos inseridos no corpo pleno da terra, tal qual as sociedades primitivas e territoriais, bem antes do aparecimento da máquina despótica e subsequentemente, da máquina capitalista. (TROI, 2017a, p.9)

Desnaturalizar é uma maneira de não aceitar o paradigma antropológico em crise, posto que todas as coisas são culturais. A crise deve gerar novos capítulos de tensão, da qual ninguém está livre, pelo menos para aqueles que não são insensíveis às ruas, às questões que se desenrolam em todo o país, aos conflitos ambientais, do dispositivo necropolítico às batalhas jurídicas.

Enquanto pesquisador, o campo não tem sido um mar de rosas. Prefiro, assim, operar na tensão. O termo a(r)tivismo e minha explanação teórica não deixará de provocar desconforto para artistas que por si só já acreditam no caráter contestador da arte, e até mesmo para aqueles que se declaram “artistas”. Muitos não querem ser enquadrados em estudos que podem dar algum tipo de sensação de objetificação, principalmente quando tratamos de artistas que são pessoas trans. Se há consequências pessoais e políticas para esses artistas, do nosso lado, pesquisadores cisgêneros, acusação de coisificação, colonização teórica dos corpos, das experiências e das identidades “periféricas”, essa é uma parte do preço a ser pago

¹⁶² Ao articularem a ideia de fim do mundo, Viveiros de Castro e Débora Danowski (2014) escrevem: “Falar do *fim* do mundo é falar na necessidade de imaginar, antes um *novo mundo* em lugar deste nosso mundo presente, um *novo povo*; o povo que falta” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.159 – itálico dos autores).

¹⁶³ A pergunta foi formulada por David Lapoujade (2015) em *Deleuze, os movimentos aberrantes*. “Por que meios é possível escapar das organizações mortíferas que rodeiam a terra?” (LAPOUJADE, 2015, p.46).

¹⁶⁴ Pensando em distinguir os “amigos” dos “inimigos” no Antropoceno, Latour faz defesa da ciência e da política, as quais vê como atividades mundanas, o antropólogo diz: “A única coisa que elas não podem se permitir é atuarem separadamente: sem os instrumentos da ciência, o corpo político jamais saberá quantas entidades desconhecidas é preciso levar em consideração. E sem a política, o mesmo corpo político jamais saberá ordenar, selecionar e ranquear aquele número desconcertante de agências com as quais ele tem de compor progressivamente um mundo comum – que é a definição que propus para a política com ciência”. (LATOURE, 2014, p.18).

e será impossível não lidar com isso. Quero pensar com o que disse Céu Cavalcanti (2017), sobre visibilidades e exotificações, ao alertar para “colonizações sutis, alianças estratégicas e usos polissêmicos” das vidas dessas atoras:

Nem toda visibilidade é produtiva, nem todo o espaço de fala é emancipatório e politicamente estratégico. Não sejamos meros espantalhos de legitimação dos pensamentos alheios. Nos tornemos nós mesmas agentes de nossas próprias significações enquanto segmento. (CAVALCANTI, 2017, sp)

Se essas protagonistas nos ensinam que precisam estar atentas ante a estrutura do mundo cis gênero, nós, se somos aliados, de fato cis aliados como pretendemos ser, precisamos redobrar a atenção. E aqui rendo minha homenagem a todos os corpos que se colocam nos palcos, enfrentando esses tempos sombrios, me colocando como aliado. Por fim, também procuro refletir por qual caminho seguir a partir de todos esses levantes:

Todo esse entulho colonial do capital, e D.&G. vão dizer que Édipo é o primeiro colonizador, “mesmo para os europeus”, está impregnado nos nossos inconscientes. Mas o que queremos quando falamos em decolonialidade, em luta anti racista, em direito ao corpo e ao desejo das minorias?¹⁶⁵ O que se reivindica na coletividade? A liberação da maconha enquanto droga recreativa? A equivalência de salários entre homens e mulheres em funções similares, o direito a prostituir-se, realizar modificações corporais, estabelecer relações múltiplas e ímpares entre gêneros e sexos distintos? Busca-se a meu ver uma vida não-fascista, uma vida distinta da qual levamos hoje, onde corpos precisam importar (BUTLER, 2016), corpos trans, negros, índios, corpos ciclistas, mais que apenas aqueles que existem para manter vivo a máquina capitalista e a classe dominante. Devemos pensar em quebra de regras, implantando paradoxos no Estado, contravertendo a moral burguesa ou capitalista, heteronormativa, cisgênera. (TROI, 2017, p.10)

Perguntas que se multiplicam em horizontes ainda não exatamente delineados, mas com algumas direções apontadas:

O regime identitário recusa o corpo vibrátil, gerando conflitos a partir da entrada no século XXI com o regime identitário abalado pela política da diferença e o surgimento de outras subjetividades, surgidas da dissidência. A “subjetividade flexível” é experimental e processual. Então, só poderemos compreender a emergência dos artivismos queer sob essa ótica: entre a expressão do corpo vibrátil, a criação de subjetividades flexíveis e o processo de desterritorialização permanente do Capital. Livrar-se do neoliberalismo, criar fissuras nesse sistema-mundo e na carrocracia enquanto

¹⁶⁵ Com esse trabalho pretendo deixar de usar o termo “minorias” porque somos multidão, como afirma Preciado (2011), “multidão de diferenças”, como também pensa Zé Celso: Somos, no Brasil, uma minoria que, na verdade, é muito forte, porque a minoria é a maioria, no sentido explicado com muita clareza pelo [filósofo Gilles] Deleuze. Pois nessa minoria forte cada corpo tem certo contato com a humanidade real, concreta, brasileira, territorial e mundial (MARTINEZ CORREA, 2017, sp).

regime de diferenciação e opressão, continuar o processo de criação de outros inconscientes decodificando a modernidade/colonialidade, o que depende de usarmos nosso conhecimento antropofágico. A luta pela despatologização da transexualidade, a luta pela terra indígena, os esforços para que outras vidas possam existir fora do sistema capitalista é uma questão de fé, princípio, crença e invenção de dias mais doces, em ressignificação de nossa vida ante a atrocidade do capital e do fascismo generalizado.

A antropofagia é a ausência de identificação absoluta com qualquer repertório, como afirma radicalmente Zé Celso quando diz não querer “fazer a cabeça” por nada e ninguém. É óbvio que isso impõe novos conflitos se pensarmos na utilidade de se utilizar os essencialismos de maneira estratégica. O extremo antropofágico é multinaturalista, pede que notemos os sinais da presença do outro em nosso próprio corpo, ajudando a separar o joio do trigo das subjetividades flexíveis, pois elas também pode ser forjadas pelo capital. Estimulado por Rolnik (2006) “Como se livrar de nossas próprias cafetinagens?”, e por D.&G. (2010, p. 531), “Como é possível que homens desejem a repressão não só para os outros, mas para si mesmos?”, finalizo com mais perguntas: Podemos romper com os mecanismos de operação da subjetividade na religião do capitalismo? Como escapar da resistência fundamentada na lógica identitária? Que modos de existir estão sendo forjados no antropoceno? Luta decolonial: Reinventar, desterritorializar e reterritorializar ante a paisagem neoliberal. (*idem*, p.12-13)

... Breve pausa depois de meses de leituras e escritas alucinadas...

Salvador é um grande cais. O platô onde me abrigo, na comunidade do Alto da Sereia, bem de frente ao mar, é o mesmo cais que se estende até o marco zero dessa cidade circular, no Porto da Barra, onde os sífilíticos chegaram, até a rampa do Mercado Modelo e o terminal portuário. Esse caminho surge quando vejo os navios cargueiros passarem na minha janela. Navios que saem do porto carregados de soja, de minério e de carros poluentes novinhos montados aqui, com mão de obra barata e peças que chegam de outros países. Desde os primeiros anos de colônia (ciclo do açúcar, café, borracha, e novos ciclos com a carne bovina produzida nesse país que tem mais gado que gente), praticamente tudo que se produz e se consome em termos de mercado mundial sai, principalmente, pelos navios. Os caminhos do Atlântico são mais poderosos que os cabos de fibra óticas pelos quais passam o capital online. A materialidade do caminho colonial é estratégica. Quando foi mesmo que começou essa história? Quando ela termina? Não termina.

Sonhei com a implosão dos monumentos “históricos”, como o Farol da Barra que, na prática, pertence às Forças Armadas. No sonho, eu dizia que eram entulhos que absorvem

centenas de milhões para a manutenção e restauração do legado cultural e arquitetônico colonial. Eu pedia a restituição das matas, a restituição dos rios, dizia que a Terra exigia reparação. Se o Estado Islâmico vandaliza pela cultura em nome de um deus, em meu sonho eu vandalizava pela natureza em nome de muitos deuses: as matas, o mar, toda gente que precisa da Terra. Em outro sonho, o mar subia até a janela de minha casa e inundava a sala com todos os meus livros e papéis. Acordo pensando em quais mundos estão por vir... Em alto-mar, uma baleia me acena e sopra seu jato de ar. Grito de emoção junto com meus vizinhos. Minha euforia e capacidade de imaginação se esgotam a cada choque de realidade: Xay, uma travesti, ativista, que visitava nossa quebrada, foi assassinada a tiros na cidade de Cachoeira; a casa do meu vizinho foi invadida por policiais mascarados; o esgoto lançado sem tratamento passa aqui em frente, marcando o limite do azul do mar e o marrom da nossa merda humana.

Recomponho os agenciamentos com a desobediência: o Teat(r)o Oficina, um pai desobediente, uma avó índia devoradora de cabeças de porcos e que andava nua, tias independentes, delinquentes e hippies, veados cozinheiros, bêbados, músicos, artistas... Ao escrever esta dissertação revisei memórias e processos profundos de subjetivação e desaprendizagem. Lembrei dos quintais da infância, da vigilância para que eu não cantasse “como mulher”, lembrei de todos os processos confessionais antes de eu fugir da Igreja. Regras que incidem, cisheteronormatividade compulsória da qual não escapei para ser livre nos trânsitos de gênero. Mesmo com as brechas, me conformei num corpo militarizado, disciplinado. O teatro me salvou do pior: ser uma pessoa “normal”.

Cheguei a um lugar nunca antes almejado por nenhum membro da minha família, de imigrantes europeus e nordestinos. Relembro minha própria alfabetização efetiva na universidade. Sou o primeiro na minha família com pós-graduação, mas o que significa ser o primeiro da sua família com um título de pós-graduação? Ser cis veado não-branco cicloativista ecoanarquista faz de mim o quê?

A luta e o levante não terminam. Deixar esse mundo morrer aos poucos e construir com os escombros. Como diria Cacilda Becker naquele espetáculo lindo que vi no final dos anos 90 quando iniciei essa jornada: “tudo a fazer”. E reafirmo: tudo a desfazer!

Rio de Janeiro, José Bonifácio, São Paulo, Salvador.

Início de 2018.

Ano 462 da deglutição do Bispo Sardinha.

REFERÊNCIAS

A BIGORNA extraordinária. Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, São Paulo (Sampã), Ano 454 da devoração do Bispo Sardinha, dezembro de 2010.

AGUIAR, Murilo. Empresas brasileiras se posicionam a favor do casamento gay. **Economia Ig**, São Paulo, 28 mai. 2013. Disponível em: <<http://economia.ig.com.br/empresas/2013-05-28/empresas-brasileiras-se-posicionam-a-favor-do-casamento-gay.html>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

AGOSTINHO, Santo. **A cidade de deus** – Volume I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenikian, 1996.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de. Uma cartografia das margens. In: **Cartografias de Foucault**. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 9-26.

ALMEIDA, Bruno Prates; ALBERTINI, Paulo. A noção de couraça na obra de Wilhelm Reich: publicações de 1920 a 1933. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 134-143, ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642014000200134&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 07 nov. 2017.

ALVES JR., Dirceu. Nos 55 anos do Teatro Oficina, Zé Celso Martinez Corrêa desabafa: “O momento mais difícil é agora”. **Veja São Paulo**, Coluna tudo sobre teatro, São Paulo, 06 fev. 2014. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/nos-55-anos-do-teatro-oficina-ze-celso-martinez-correa-desabafa-8220-o-momento-mais-dificil-e-agora-8221/>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ARRUDA, Lina Alves; COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Ativismo artístico**: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger. *Revista Estudos Feministas*, UFSC, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 389-402, agosto 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 out. 2017.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Heliogábalou ou o anarquista coroado**. Portugal: Editora Assirio & Alvim, 1991.

ARTAUD, Antonin. Pour finir avec le jugement Dieu [1947]. In: **Oeuvres Completes**, tomo XIII. Paris: Édition Galimard, 1974.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira Ciência Política**, UnB, Brasília, n. 11, ago. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 Mar.2017.

BARBOSA, Monica. Frescáh no Círio: escracho e resistência ao fundamentalismo religioso no clipe de Leona Vingativa. In: Seminário Internacional Gênero, Sexualidade e Mídia, 3, 2015, São Paulo. **Anais do III Seminário Internacional Gênero, Sexualidade e Mídia**. São Paulo: UNESP, 2015, p. 442-447. Disponível em: <<https://www.faac.unesp.br/Home/Departamentos/CienciasHumanas45/anais-completo-compressed.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo** – fatos e mitos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BEY, Hakim. **Caos** – terrorismo poético e outros crimes exemplares. São Paulo: Conrad, 2003.

BITTENCOURT, Luiza. Gênero e performance na benção do lacre de Liniker. **Interfaces Científica – Humanas e Sociais**, Universidade Tiradentes, Aracaju, v. 6 – n.2, p.223-232, out. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/view/4511>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

BLANCA, Rosa Maria. **Arte a partir de uma perspectiva queer**. 2011. 396 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

_____. Exposições queer: Contextos mundiais e locais. **Cadernos de Gênero e Diversidade**: Universidade Federal da Bahia, Salvador, Vol 03, N. 03 – Set., p.93-107, 2017. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv>>. Acesso em: 31 out. 2017.

BOROVNIK, Samira Souza Brandão. **KA: A sombra da alma – performance e xamanismo no espetáculo de Renato Cohen**. São Paulo: Annablume, 2014.

BROWN, Nicholas; SZEMAN, Imre. O que é a Multidão? Questões para Michael Hardt e Antonio Negri. **Novos estudos**: CEBRAP – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, São Paulo, 2006, n.75, pp.93-108. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200007>. Acesso em: 13 abr. 2017.

BURKE, Peter. A vitória da quaresma: a reforma da cultura popular. In: _____. **Cultura popular na Idade moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989. pp. 231-265.

BUTLER, Judith. Corpos que ainda importam. In: COLLING, Leandro (Org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 20-42.

BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, pp.23-36.

BUTLER, Judith. Judith Butler escreve sobre sua teoria de gênero e o ataque sofrido no Brasil. Folha de S. Paulo, São Paulo, **Ilustríssima**, 19 nov. 2017b, sp. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado** – pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp.151-166.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, Patrick George Warburton. **Narciso ctônico**: Os Sertões e a (r)evolução estética do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona – uma escritura desconstrucionista. 2011. 372 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

CARBY, Hazel. Mulheres brancas, escutem! O feminismo negro e o limite da irmandade feminina.[1982] In: JOBARDO, Mercedes (ed.). **Feminismos negros** – Una antología. Traficante de Sueños: Madrid, 2012, pp.209-243.

CASTRO GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO GÓMEZ, Santiago & GROSGOUEL, Ramón. (org) **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Instituto Pensar, 2007, pp. 79-91.

CAVALCANTI, Céu. Sobre visibilidades e exotificações – colonizações sutis, alianças estratégicas e os usos polissêmicos de nossas vidas. **Blog Medium**, [S.l.], 21 mai. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/@ceucavalcanti/sobre-visibilidades-e-exotifica%C3%A7%C3%B5es-51d4b246223c>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo espaço como experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COLLING, Leandro; SOUSA, Francisco das Chagas Alexandre Nunes; SENA, Francisco Soares. Enviadescer para produzir interseccionalidades. In: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lúcia. **Gêneros e Sexualidades: Intersecções e Tangentes**. Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social, 2017, p. 193-215.

COLLING, Leandro. **A emergência do ativismo da dissidência sexual e de gênero no Brasil da atualidade**. 2016 (no prelo).

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal**: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.

CORREA, José Celso Martinez. O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropólogo. **Sala Preta**, Universidade de São Paulo, São Paulo, v.12, n.1, p.209-22, junho 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57566/60624>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

CORREA, Zé Celso Martinez. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CRUZ E SOUSA, João de. **Poesia Completa**, org. de Zahidé Muzart. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1993.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Oprimidos pero no vencidos** – lucha del campesinado Aymara y Quechua 1900-1980. La Paz: La mirada selvaje, 2010.

CYSNEIROS, Adriano B. **Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes**. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundos por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie/ Instituto Socioambiental, 2014.

DAMASCENO, Marcio. Peça de Zé Celso causa escândalo em Berlim. **BBC Brasil**, Berlim, 17 set. 2005. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2005/09/050916_oficinarw.shtml>. Acesso em: 14 nov. 2017.

DEL, Felipe. O primeiro nu coletivo do Teatro Brasileiro. Ponto – Seções SP, **SP Escola de Teatro**, São Paulo, 06 set. 2011. Disponível em: <<http://www.spescoladeteatro.org.br/ponto-o-primeiro-nu-coletivo-do-teatro-brasileiro>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O que é filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A Diferença**. In: Margens da filosofia. Campinas-Sp: Papyrus, 1991, p. 33-63.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede. [S.l.], vol. 4, Nº 2, 2015, p.13-27. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cadernosaa/911>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

DIONISIO, Rodrigo. Dionisio, 50 anos. **Blog Tempestade do Ardor**, São Paulo, 01 nov. 2008. Disponível em: <<http://tempestadedoardor.blogspot.com.br/2008/11/dionisio-50-anos.html>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10012/gina-pane>>. Acesso em: 12 abr. 2017

FAUSTO, Juliana. Terranos e Poetas: o “povo de Gaia” como “povo que falta”. In: **Revista Landa**, UFSC, Florianópolis, Vol. 2, n.1, 2013, p.165 – 181. Disponível em: <https://www.academia.edu/7034408/Terranos_e_poetas_o_povo_de_Gaia_como_povo_que_f>. Acesso em: 27 nov. 2017.

FIORATI, Gustavo. Antropofagia em cena. **Revista Pesquisa Fapesp**, ed. 199, São Paulo, p. 90-91, setembro de 2012.

FOLHA DE S. PAULO. “Zé Celso quer vídeo agindo nos movimentos populares”. **Folha de S. Paulo**, Caderno Informática, São Paulo, 17 ago. 1983.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____. O Que é a Crítica? In: **Por Uma Vida Não Fascista**. São Paulo: Coletivo Sabotagem, 2004.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCO, Aninha. A Hidra Sem Cabeça. **Correio**, Salvador, 11 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/trilhas/noticia/aninha-franco-a-hidra-sem-cabeça/?cHash=54f9ab1ab649ab0da0ad5a09139b1bbd>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

GAUTHIER, Jorge. Número de mortes de LGBTs bate recorde em 2016 no Brasil; Bahia teve 32 homicídios. **Me Salte**, Correio, Salvador, 23 jan. 2017. Disponível em: <<http://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/numero-de-mortes-de-lgbts-bate-recorde-em->

2016-bahia-teve-32-homicidios/#sthash.4006Kx4U.ask3Ac8d.dpuf>. Acesso em: 16 abr. 2017.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GROSGUÉL, Ramón. Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y extractivismo ontológico: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. **Tabula Rasa**, Colômbia, jan. 2016. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39646776006>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Sueli. **Micropolítica** – Cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUEDES, Cíntia. **Desejos desviantes e imagem cinematográfica**. 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora** – identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens** – uma breve história da humanidade. Porto Alegre: L & PM, 2015.

ISTO É DINHEIRO. Investidores: O poder do pink money, São Paulo, 31 mai. 2013. Disponível em: <<http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/investidores/20130531/poder-pink-money/3262.shtml>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

KIFFER, Ana. **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LA NACION. **Recuerdos del futuro**: Claves para entender la obra de General Idea.

GARCÍA, Fernando. Buenos Aires, 05 mar. 2017. Disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1989428-recuerdos-del-futuro-claves-para-entender-la-obra-de-general-idea>>. Acesso em: 27 out. 2017.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LATOURETTE, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno. Proferido em Paris em novembro de 2013. **Revista de Antropologia**, Universidade de São Paulo, São Paulo, v.57, n.1, p.11-31, 2014.

LIMA, Daniel. TAVARES, Túlio. **Congresso Internacional de Ar(r)ivismo**, 1, São Paulo, out. 2003. Anais do I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo. Disponível em: <<https://tuliotavares.files.wordpress.com/2008/07/anais.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudo Feminista**, UFSC, Florianópolis, v. 9, n.2, 2001, p. 541-553.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARTINEZ CORREA, José Celso. BARDI, Lina Bo; ELITO, Edson. **Teatro Oficina 1980-1984**. Lisboa: Printer Portuguesa S.A., 1999.

MARTINEZ CORREA, José Celso. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

MARTINEZ CORREA, José Celso. Platão e Artaud juntos no Teat(r)o Oficina. **Blog do Zé Celso**, São Paulo, 21 abr. 2015. Disponível em: <<https://blogdozelcelso.wordpress.com/2015/04/21/platao-e-artaud-juntos-no-teatro-oficina/>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

MASSACHUSETTS TRANSGENDER POLITICAL COALITION (MPTC). 5 Black Trans

Women Who Paved the Way, Boston, 21 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.masstpc.org/5-who-paved-the-way/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

MATTIUZZI, Michele. Breviário sobre uma ação performática: só entro no jogo! In: DOMENECK, Ricardo. Michele Mattiuzzi. **Revista modo de usar & co.**, Salvador, 08 set. 2014. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2014/09/michelle-mattiuzzi.html>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Revista do ppgav/eba/ufrj**, Arte & Ensaios, n.32, Rio de Janeiro, dezembro de 2016, p.122-151.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)**. 2008. 429 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Trayectorias de re-existencia: ensayos em torno de la colonialidade/decolonialidad del saber, el sentir y el creer**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p.150-182, jan/jun.2009.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Oficina de Imaginação Política, 2016.

MONACHESI, Juliana. A Explosão do A(r)tivismo. **Caderno Mais**, Folha de S.Paulo, São Paulo, 06 abr. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>>. Acesso em: 25 out. 2017.

MOSTAÇO, Edelcio. TRAGÉDIA+COMÉDIA+ORGIA. In: **Congresso Abrace – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, 7, 2012, Porto

Alegre. Anais do VII Congresso Abrace. Porto Alegre: Abrace, 2012. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/teatrobrasileiro/Edelcio_MOSTACO%20-%20TRAGICOMEDIAORGIA.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2017.

MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede. [S.l.], vol. 4, Nº 2, 2015, p.53 – 69.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NEGRI, Antonio. O acontecimento “levante”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, pp.38-46.

NUNES DE SOUSA, Alexandre. Antígonas queer: notas sobre a precariedade do corpo trans no coletivo artístico ‘As Travestidas’. In: **Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade Sexual e de Gênero**, 7, 2016, Juiz de Fora. Anais do VII Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade Sexual e de Gênero. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016, sp.

O GLOBO. Casamento gay: confira a lista das 379 empresas que pedem o fim da proibição nos EUA, Nova York, 06 mar. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/economia/casamento-gay-confira-lista-das-379-empresas-que-pedem-fim-da-proibicao-nos-eua-15527194#ixzz4e8dQ25jc>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

PASCOAL, Carol. “O dia em que eu não assisti ao show de Cássia Eller”. **Blog Passagem de Som**, Veja SP, São Paulo, 10 dez. 2012. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/blog/passagem-de-som/o-dia-em-que-eu-nao-assisti-ao-show-de-cassia-eller/>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

PATRIOTA, Rosangela. O Teatro Brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e

interpretações historiográficas. In: **Simpósio Nacional de História**, 22, 2003, João Pessoa. Anais da ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História, João Pessoa, 2003.

PEIXOTO, Fernando. Especial: Teatro Oficina. In: Fernando Peixoto (Org.). **Revista Dyonisos**, n.26. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1982.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: **Catálogo da 31ª Bienal Internacional de São Paulo**, São Paulo, 2014, pp. 250-265. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/31_livro_pt/252>. Acesso em: 05 mai. 2017.

_____. O teatro da loucura. **Poliética. Revista de Ética e Filosofia Política**. [S.l.] v. 1, n. 1, p. 119-129, maio 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/15206>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

PINTO, Ana Carolina. Artista recebe ameaças após performance polêmica na Catedral da Sé, em São Paulo. **Extra Globo**, [S.l.], 28 jul. 2014. Disponível em <<https://extra.globo.com/noticias/brasil/artista-recebe-ameacas-apos-performance-polemica-na-catedral-da-se-em-sao-paulo-13351449.html>>. Acesso em: 31 out. 2017.

PIRES, Ericson. **Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos**. São Paulo: Annablume, 2005.

PRADO, Caio. **Caio Prado: um artista mais do que recomendável**. Entrevista a Fabiane Pereira, União Brasileira de Compositores, Rio de Janeiro, 23 mai. 2016. Disponível em <www.ubc.org/publicacoes/noticias4400>. Acesso em: 02 nov. 2017.

PRECIADO, Paul. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, UFSC, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390>>. Acesso em: 02 abr. 2017.

PRECIADO, Paul B. Cartografia Queer: o Flâneur Perverso, a Lésbica Topofóbica e a Puta

Multicartográfica ou Como Fazer uma Cartografia 'Zorra' com Annie Sprinkle. **E-revista Performatus**, Inhumas, [S.l.], ano 5, n.17, jan. 2017. Disponível em: <<https://performatus.net/traducoes/cartografias-queer/>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

PRECIADO, Paul B. **Pornotopía** – Arquitectura y sexualidad em Playboy durante la guerra fría. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2010.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: Sodoma e Gomorra. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1957.

PUAR, Jasbir K. Homonacionalismo como mosaico: viagens virais, sexualidades afetivas. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, Universidade do Minho, Braga, v. 3, n. 1, p. 297-318, jul. 2015. Disponível em: <<http://estudosculturais.com/revistalusofona/index.php/rlec/article/view/217>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

QUEBRADA, Linn da. A demolição do sagrado e a nova construção de feminino por Linn da Quebrada em “blasFêmea” - Entrevista. In: COTTENS, Carolina. **Site Noize**, São Paulo, 14 abr. 2017. Disponível em: <<http://noize.com.br/exclusivo-demolicao-sagrado-e-nova-construcao-de-feminino-por-linn-da-quebrada-em-blasfemea/#1>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: Perspetivas latino-americanas CLACSO, 2005, p. 107-127.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed.34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RAMOS, Luiz Fernando. Zé Celso articula "surrealidade" brasileira e insegurança mundial. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 out. 2008. Disponível em

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0910200825.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot**: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hicitec/ Fapesp, 1999.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, [S.l.], vol. 4, No 2 | 01 out. 2015. Disponível em <<http://cadernosaa.revues.org/909>>. Acesso em: 24 out. 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Editora Letramento (Coleção Feminismos Plurais), 2017.

RISÉRIO, Antônio. “É baboseira querer isolar comunidades, diz Antônio Risério”. **Revista Época**, Rio de Janeiro, 10 mar. 2017. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/03/e-baboseira-querer-isolar-comunidades-diz-antonio-riserio.html>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. São Paulo: Série Pandemia, n-1, 2016.

SANT’ANA, Tiago dos Santos. “Queermuseu”: a apropriação que acabou em censura. **Le Monde Diplomatique**, São Paulo, 18 set. 2017, sp. Disponível em: <<http://diplomatique.org.br/queermuseu-a-apropriacao-que-acabou-em-censura/>>. Acesso em: 23 out. 2017.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Impotências de uma arte queer. **Site do Grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidade**, Salvador, 2016, sp. Disponível em: <<http://www.politicadocus.com/index.php/noticias/item/479-arte>>. Acesso em: 29 mar. 2017.

SCRIVANO, R.; NETO, J. S. Potencial de compra LGBT é estimado em R\$ 419 bilhões no Brasil. **O Globo**, São Paulo, 06 abr. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/economia/potencial-de-compras-lgbt-estimado-em-419-bilhoes-no>>

brasil-15785227>. Acesso em: 12 abr. 2017.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, Tatiana Henrique. **Raízes e Rizomas: Performance e Memórias do Candomblé no Teatro do Brasil**. 2013. 132 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. Aos 50, Oficina continua encenando o novo. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 3 a 9 de novembro de 2008, p.6-7.

SILVA, Isabela O. P. **Bárbaros tecnizados: o cinema no teatro Oficina**. 2006. 175 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença – A perspectiva dos Estudos Culturais**. São Paulo: Editora Vozes, 2000.

SOUSA, Maria Angélica Rodrigues de. **Quando corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina**. 2013. 178 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de São Carlos: São Carlos, 2013.

SPINELLI, Miro. Gordura Trans. **Site Oficina Antivigilância, Privacidade e Políticas Públicas**, Boletim 14, Rio de Janeiro, 10 set. 2016. Disponível em: <www.antivigilancia.org/pt/2016/09/entrevista-miro-spinelli/>. Acesso em: 30 out. 2017.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA. **Programa do Espetáculo Vento Forte Para Um**

Papagaio Subir. Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, São Paulo, 1958 [2008]. 8 p.

TORRES, Diana. Poesía, carne y subversión | Entrevista con Diana Pornoterrorista. **Literaturbia**, Madri, 25 ago. 2016. Disponível em: <<http://www.literaturbia.com/2016/08/25/entrevista-diana-pornoterrorista/>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

TROI, Marcelo de. COLLING, Leandro. Antropofagia, dissidências e novas práticas: o Teatro Oficina. **Revista Ambivalências**, UFS, Aracaju, v.4, n.8, p. 125 – 146, dez. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/6004>>. Acesso em: 01 mar. 2017.

TROI, Marcelo de. COLLING, Leandro. Decolonizar o corpo: a universidade antropófaga. **Revista Urdimento**, Florianópolis, n.28, jul. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/9330>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

TROI, Marcelo de. Entre máquinas, teatros e o (f)i(m)nício do mundo. **Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 13, 2017. Anais do XIII enecult – encontro de estudos multidisciplinares em cultura, Salvador, 12 a 15 de setembro de 2017a, 15 p.

TROI, Marcelo de. Atravessando a academia: Universidade Antropófaga, centro transmissor de saber-poder. **Seminário Internacional Desfazendo o Gênero**, 3, 2017. Anais do III Seminário Internacional Desfazendo o Gênero. Campina Grande: UFCG, 2017b.

TROI, Marcelo de. Carrocracia: fluxo, desejo e diferenciação na cidade. **Revista Periodicus**, UFBA, Salvador, vol. 1, n.8, p. 270-298, nov. 2017c – abr. 2018. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/22764>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

TRIPODI, Yuri. Entrevista para Juliana França – Corpo, Cultura, Política e Tecnologia. **Blog do Artista**, Salvador, 27 ago. 2016. Disponível em: <<http://yuritripodi.blogspot.com.br/2016/08/entrevista-corpo.html>>. Acesso em: 31 out. 2017.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Alegria, alegria**. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

VERGARA, Camile. Corpo transgressão: a violência traduzida nas performances do Coletivo Coiote, Bloco Livre Reciclato e Black Blocs, **Cadernos de Arte e Antropologia**, [S.l.], vol. 4, No 2 | 01 out. 2015. Disponível em: <<http://cadernosaa.revues.org/970>>. Acesso em: 24 out. 2017.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. 244 f. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

VIDAL-ORTIZ, Salvador; VITERI, María Amelia; AMAYA, José Fernando Serrano. Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social. **Nómadas**, n.41, Universidade Central, Colômbia, 2014, p.185-201.

VILAS BOAS, Alexandre Gomes. **A(r)tivismo**: Arte + Política + Ativismo – Sistemas Híbridos em Ação. 2015. 312 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista: São Paulo, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify/n-1 edições, 2015.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. São Paulo: Editora Relume Dumara, 2009.