

Performance e ritual nos trajes de cena da série *Mapa/Corpo* do *La Pocha Nostra*

Performance and ritual in the costumes of La Pocha Nostra's Mapa/Corpo

SANDRA REGINA FACIOLI PESTANA¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9050-7945>

[resumo] O artigo analisa os trajes de cena (figurino) da série de performances *Mapa/Corpo*, realizadas pelo coletivo transnacional La Pocha Nostra na década de 2000. Observa como a guerra ao terror, declarada pelo governo de George W. Bush após o atentado de 11 de setembro de 2001, afetou o trabalho do coletivo, acarretando transformações em suas práxis e nas criações de seus trajes de cena. O estudo aborda tanto trajes de cena criados a partir da utilização de trajes de diferentes esferas (religiosos, sociais, militares etc.), quanto trajes em que o corpo em si é o elemento principal. Para tanto, apoia-se em relatos inéditos de integrantes do coletivo e em estudos de Laurietz Seda, Fausto Viana, Mirceas Eliade e Alejandro Jodorowsky.

[palavras-chave] **La Pocha Nostra. Traje de cena. Guerra ao terror.**

[abstract] The article analyzes the stage costumes of the series of performances *Mapa/Corpo*, held in the 2010s by the transnational collective La Pocha Nostra. It observes how the war on terror, declared by George W. Bush's government after the attack of September 11 affected the work of the collective, transforming its praxis and the creation of its costumes. The study addresses both the scene paths created from the use of costumes from different spheres (religious, social, etc.) and the costumes in which the body itself is the main element. To do so, it relies on unpublished accounts of members of the collective, as well as the studies of Laurietz Seda, Fausto Viana, Mirceas Eliade, and Alejandro Jodorowsky.

[keywords] La Pocha Nostra. Costume. War on terror.

Recebido em: 16-03-2019.

Aprovado em: 09-05-2019.

¹ Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo. Arte-educadora na Fábrica de Cultura do Jardim São Luiz e docente de Práticas de Ensino (cenografia e indumentária) na Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: pestana.sandra@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1808063829494680>.

Apresentação

O artigo compartilha uma das etapas das investigações sobre os trajes de cena (figurinos) do coletivo transnacional La Pocha Nostra, com sede em San Francisco, Califórnia, e Cidade do México, que a partir do início dos anos 2000, especificamente após os atentados de 11 de setembro de 2001, passou a incluir rituais performáticos de cura em seu “repertório”. Os estudos são parte da pesquisa de doutoramento “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”, em desenvolvimento na Eca/USP.

Utiliza-se o termo “traje de cena” em substituição a “figurino”, pois assim amplia-se a noção do traje das artes cênicas para além das vestes, considerando todo e qualquer material utilizado sobre o corpo em cena, bem como sua própria pele e as marcas que carrega (VIANA; BASSI, 2014, p. 101).

Tal definição de figurino é bastante significativa para a análise dos trajes de cena das performances abordadas neste trabalho. Não somente porque o uso de têxteis se mostra bastante reduzido em determinados trajes, mas, principalmente, pelas implicações políticas e simbólicas dos corpos que participam das performances, bem como do seu caráter ritual.

O La Pocha Nostra é formado por artistas imigrantes (de primeira ou segunda geração) de diferentes origens e residentes nos EUA e Canadá. Foi fundado em 1994, em San Francisco, Califórnia, por Nola Mariana, Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña. No mesmo período iniciou-se a parceria com Michele Ceballos Michot que, ao lado de Gómez-Peña, é um dos pilares do coletivo ainda hoje. Fazem parte também da *tropa* do La Pocha Nostra: Nayla Altamirano, Balitronica Gómez, Saúl García López e Emma Tramposch.

A fundação do La Pocha Nostra se deu como via de enfrentamento das diversas transformações políticas, econômicas e sociais dos anos 1990, entre elas o fim da União Soviética, a ascensão da direita internacional, o ressurgimento de um nativismo branco nos EUA e a militarização da fronteira com o México, acarretando a demonização da pele marrom.

Tal quadro se agravou sobremaneira após o 11 de setembro, levando os integrantes do La Pocha a iniciar uma série de performances denominada *Mapa/Corpo*, que buscava através da acupuntura política e do corpo ilustrado (escrituras sobre o corpo) engajar o público em rituais performáticos de “re/construção do ‘corpo político’, pós 11 de setembro” (SEDA² *apud* GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 24), e de escrita de “uma poética da esperança” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 25)³ sobre o corpo barbarizado.

Nas décadas de 1990 e 2010 o coletivo desenvolveu suas performances a partir de práxis denominadas *antropologia inversa* e ternura radical, que são observadas na pesquisa como *continuums*⁴ para desconstrução do corpo étnico/histórico/regional e geração de corpos em devir, no sentido de estar em constante refazer-se.

² SEDA, Laurietz. Decolonizing the Body Politic: Guillermo Gómez-Peña’s “Mapa/Corpo 2: Interactive Rituals for the New Millennium”. Tradução Brian D. Patrick. TDR (1988-), v. 53, n. 1, p. 136-141, 2009. Disponível em: www.jstor.org/stable/25599456. Acesso em: 1 maio 2018.

³ Tradução minha para: “[...] la re/construcción del ‘cuerpo político’, posterior al 11 de septiembre” e “[...] una poética de la esperanza”.

⁴ “Continuums não são opostos que se excluem, mas sim polos que, quando inter-relacionados, revelam um espaço potencializador de inúmeras possibilidades expressivas” (BONFITTO, 2013, p. 112).

A antropologia inversa, que busca desconstruir premissas coloniais e noções de superioridade da branquitude, começou a ser desenvolvida na década de 1990, e a ternura radical passou a ser praticada após o 11/9, quando mais do que o embate, tornou-se urgente gerar espaços de cuidado mútuo entre as diferenças. Para tanto, La Pocha fez uso de práticas universais pertencentes a culturas ancestrais, dialogando com o xamanismo e a psicomagica.

Performance e xamanismo

A partir dos estudos de Mircea Eliade pode-se definir xamanismo como “um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático. A palavra chegou até nós através do russo, do tungue *saman*”⁵ (ELIADE, 2002, p. 16). Embora os estudos iniciais tenham identificado a prática xamânica no centro e norte da Ásia, posteriormente verificaram-se fenômenos mágico-religiosos similares em diferentes partes da América, da Indonésia e da Oceania.

Porém, Eliade reforça que magia e magos

há praticamente em todo o mundo, ao passo que o xamanismo aponta para uma “especialidade” mágica específica, na qual insistiremos muito: o “domínio do fogo”, o voo mágico etc. Por isso, embora o xamã tenha, entre outras qualidades, a de mago, não é qualquer mago que pode ser qualificado de xamã. A mesma precisão se impõe a propósito das curas xamânicas: todo medicine-man cura, mas o xamã emprega um método que lhe é exclusivo (ELIADE, 2002, p. 17).

Manifestações artísticas que associam xamanismo e arte apresentam diferentes facetas, mas têm em comum um “desejo profundo não apenas pela transcendência espiritual individual, mas também pela transformação cultural – e pela crença de que tal transformação é possível” (THACKARA, 2017)⁶, como observa a artista e curadora Tess Thackara em seu artigo “Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art” (“Por que as práticas xamânicas estão retornando na arte contemporânea”).

Apoiada em Daniel Pinchbeck – que em seu livro *Breaking Open the Head* fez um tour através de várias manifestações do xamanismo contemporâneo em todo o mundo –, observa que no mundo moderno “o Ocidente perdeu seu contato com o transe extático comunal”, delegando a artistas e poetas “o poder transformador de um encontro real com um ‘outro’ sobrenatural” (THACKARA, 2017)⁷.

⁵ “Nas outras línguas do centro e do norte da Ásia, os termos correspondentes são o iacuto *ojun*, o mongol *bügä*, *bögä* (buge, bú) e *ugadan* (cf. também o buriate *udayan* e o iacuto *udoyan*, ‘a mulher-xamã’), o turco-tártaro *kam* (altaico *kam*, *gam*; mongol *kami* etc.)” (ELIADE, 2002, p. 16).

⁶ Tradução minha para: “[...] a deep desire not only for individual spiritual transcendence but also for cultural transformation—and a belief that such transformation is possible”.

⁷ Tradução minha para: “the West lost its contact with the communal ‘ecstatic trance,’ [...]” e “[...] the transformative power of an actual encounter with a supernatural ‘other’”.

Entretanto, o próprio Gómez-Peña faz ressalvas e diferenciações sobre o caráter xamânico de algumas vertentes da arte da performance e práticas xamânicas de fato:

Os xamãs estão localizados em uma tradição muito antiga que muda muito lentamente. Eles não podem se desviar muito, porque correm o risco de serem expulsos de sua própria comunidade ou de se tornarem xamãs *new age* para turistas espirituais. Enquanto isso, os artistas estão sempre questionando a tradição e construindo pastiches que combinamos com as linguagens da pós-modernidade, cultura popular e novas tecnologias.

O xamã procura curar, proteger ou prejudicar um inimigo; nós preferimos procurar problematizar, questionar a autoridade, destruir ilusões de familiaridade e estruturas de normatividade. Essas semelhanças e diferenças fazem com que alguns dos meus amigos xamãs, quando veem minhas performances, me digam que sou como um xamã que perdeu o rumo. Eu gosto dessa definição de artista. Na verdade, a Pocha Nostra colabora com vários verdadeiros xamãs que também são considerados artistas performáticos (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p, track05)⁸.

A partir das colaborações citadas por Gómez-Peña, o performer herdou para seu acervo de trajes e objetos diversos elementos rituais e xamânicos (como peitorais, bastões, cocares etc.), que são utilizados ao lado de peças criadas pelo coletivo e/ou adquiridas no cotidiano, mas que recebem um caráter de objetos ritualísticos ao serem utilizados nas performances.

Diversas culturas utilizam a indumentária como forma de alçar o corpo para além de sua condição humana, transformando-o em um canal de conexão com o cosmos, a espiritualidade ou com os ancestrais.

Mircea Eliade (2002, p. 169), em seus estudos sobre as sociedades xamânicas, aponta como “a indumentária xamânica constitui em si mesma uma hierofania e uma cosmografia religiosa: revela não apenas uma presença sagrada, mas também símbolos cósmicos e itinerários metafísicos”. O fato de envergar a indumentária “transubstancia o xamã, transformando-o diante dos olhos de todos em ser sobre-humano” (ELIADE, 2002, p. 192).

O pesquisador aponta, ainda, que mesmo quando não há uso de quaisquer vestes, como é o caso da nudez ritual dos xamãs esquimós, “há um gorro, um cinturão, um tamborim

⁸ Tradução minha para: “Los chamanes se ubican en una tradición muy antigua y que cambia muy lentamente. No pueden desviarse mucho de ella, pues corren el riesgo de ser expulsados de su propia comunidad o de convertirse en chamanes *new age* para turistas espirituales. Mientras tanto, los performanceros estamos siempre cuestionando la tradición y construyendo pastiches que combinamos con los lenguajes de la posmodernidad, la cultura popular y las nuevas tecnologías.”

“El chamán busca curar, proteger o hacerle daño a un enemigo; nosotros más bien buscamos problematizar, cuestionar a la autoridad, destruir ilusiones de familiaridad y estructuras de normatividad. Estas similitudes y diferencias hacen que algunos de mis amigos chamanes, cuando presencian mi obra de performance, me digan que soy como un chamán que perdió su camino. Me gusta esta definición del performer. De hecho la Pocha Nostra colabora con varios chamanes verdaderos que también se consideran artistas de performance.”

e outros objetos mágicos que fazem parte do guarda-roupa sagrado do xamã e que fazem às vezes de indumentária” (ELIADE, 2002, p. 170).

Além do exposto, outra prática artístico-ritualística de grande influência para La Pocha Nostra e que também utiliza práticas ancestrais universais é a psicomagia, proposta por Alejandro Jodorowsky.

Psicomagia

Jodorowsky, chileno de origem russa, radicado por muitos anos no México e atualmente residente na França, desenvolveu o Teatro Pânico e definiu a *psicomagia*, que apresentam elementos bastante influentes nas ações do La Pocha Nostra. Entretanto, antes de debruçar-se sobre tais temas e aplaudir o brilhantismo das ideias de Jodorowsky, é preciso deixar em evidência que o psicomago se envolveu em situações e fez declarações sobre o crime de estupro que são absolutamente desprezíveis e perigosas⁹.

Nos anos 1970, Jodorowsky passou a ver o teatro “menos como uma distração do que como um instrumento de autoconhecimento”, passando a substituir “representação” pelo “pânico efêmero” (JODOROWSKY, 2004, p. 27)¹⁰. Assim, no período em que o *happening* se desenvolvia nos EUA, Jodorowsky, no México, iniciava o Teatro Pânico:

Percebi que muitas pessoas carregam um ato que as condições comuns não lhes permitem realizar. Mas, na medida em que a alguém lhe é oferecida a possibilidade concreta e as circunstâncias favoráveis de expressar publicamente tal ato que dorme nela, é muito raro a pessoa duvidar (JODOROWSKY, 2004, p. 29)¹¹.

Desta forma, Jodorowsky, passou a desenvolver *programas* ou *atos teatrais*, “um ato ou uma série de atos a serem realizados na vida em um determinado momento: cinco horas, doze horas, vinte e quatro horas” (JODOROWSKY, 2004, p. 40). Cada programa era desenvolvido de acordo com as dificuldades de cada pessoa, destinado a “quebrar o caráter com o qual se

⁹ Em entrevista concedida em 1970, Jodorowsky relata de forma absolutamente direta como estupro (para gravar uma cena de estupro) a atriz Mara Lorenzo durante as filmagens de seu aclamado longa-metragem *El Topo*. Em 2007, refez sua afirmação dizendo que a cena foi feita de forma consensual. Porém, Mara Lorenzo desapareceu do mundo artístico após as gravações do filme e não se sabe sua versão (JODOROWSKY, 1971). E em 2016, Jodorowsky se envolveu em nova polêmica ao indicar para uma mulher que vestisse seu marido como se fosse seu pai (que a estuprava na infância), pois assim se excitaria e superaria o trauma (QUÉ LE PASÓ?, 2016).

¹⁰ Tradução minha para: “[...] menos como distracción que como instrumento de autoconocimiento. Por ello, sustituí la ‘representación’ clásica por lo que llamé ‘lo efímero pánico’”.

¹¹ Tradução minha para: “Me di cuenta de que muchas personas llevan dentro un acto que las condiciones ordinarias no les permiten realizar. Pero en cuanto a alguien se le ofrece la posibilidad concreta de expresar públicamente y en circunstancias favorables el acto que duerme en él, es muy raro que la persona dude”.

identificavam, para ajudá-las a restabelecer laços com sua natureza profunda” (JODOROWSKY, 2004, p. 40)¹².

Posteriormente, o autor chileno passou a aprimorar tais ferramentas de transformação íntima, desenvolvendo os *atos mágicos*. A elaboração de tais atos partiu da observação e do convívio de Jodorowsky com pessoas como a Sra. Pachita, uma *bruja* mexicana ou, como comumente se denomina no Brasil, uma benzedeira, curandeira ou médium, que realizava curas e operações espirituais, como denomina tais atos, por exemplo, a doutrina espírita.

Os atos mágicos, da mesma forma que os atos teatrais, respondem a um programa determinado conforme a necessidade de cada pessoa, e devem ser cumpridos mesmo sem compreensão racional de seu sentido. Pois, segundo Jodorowsky:

Na análise tradicional trata-se de decifrar e interpretar na linguagem comum as mensagens enviadas pelo inconsciente. Eu ajo ao contrário: mando mensagens para o inconsciente usando a linguagem simbólica que lhe é própria. Na psicomagia, corresponde ao inconsciente decifrar a informação transmitida pelo consciente (JODOROWSKY, 2004, p. 61)¹³.

Esse procedimento é desenvolvido por Jodorowsky a partir de observações e de experiências pessoais com os processos de cura e as operações realizadas por Pachita: “ao observá-la, descobri que quando uma operação é simulada, o corpo humano reage como se sofresse uma intervenção real. [...] O corpo humano aceita direta e ingenuamente a linguagem simbólica, à maneira das crianças” (JODOROWSKY, 2004, p. 73)¹⁴.

Jodorowsky percebe também a especial atenção que Pachita dava aos objetos (acessórios, joias etc.) que seus/suas consultantes usavam, ampliando sua percepção para a “linguagem dos objetos” e os “significados que encerram” (JODOROWSKY, 2004, p. 73)¹⁵, aprendendo assim que um bruxo ou xamã “não é um espectador de um mundo ‘objetivo’ inanimado, mas parte integrante de um universo subjetivo no qual tudo está vivo” (JODOROWSKY, 2004, p. 73)¹⁶.

¹² Tradução minha para: “un acto o una serie de actos para realizar en la vida en un tiempo dado: cinco horas, doce horas, veinticuatro horas...” e “destinado a romper el personaje con el cual se habían identificado para ayudarlos a restablecer los lazos con su naturaleza profunda”.

¹³ Tradução minha para: “En el análisis tradicional se trata de descifrar e interpretar en lenguaje corriente los mensajes enviados por el inconsciente. Yo actúo a la inversa: envío mensajes al inconsciente utilizando el lenguaje simbólico que le es propio. En psicomagia, corresponde al inconsciente descifrar la información transmitida por el consciente”.

¹⁴ Tradução minha para: “[...] observándola, descubrí que, cuando se simula una operación, el cuerpo humano reacciona como si sufriera una verdadera intervención. [...] El cuerpo humano acepta directa e ingenuamente el lenguaje simbólico, al modo de los niños”.

¹⁵ Tradução minha para: “me abrí al lenguaje de los objetos, al significado que encierran”.

¹⁶ Tradução minha para: “Él no es espectador de un mundo «objetivo» inanimado, sino parte integrante de un universo subjetivo en el que todo está vivo”.

Esta percepção sobre o poder simbólico e mágico dos objetos, ao lado do lugar que a palavra ocupa na magia – outro ensinamento adquirido no convívio com Pachita –, são especialmente relevantes para análise das performances psicomágicas realizadas pela Pocha.

Somam-se a isso outras práticas universais utilizadas em culturas ancestrais, também presentes nas performances do La Pocha Nostra e observadas por Jodorowsky, como a purificação através de abluções rituais e os sacrifícios de substituição, em que se usa um animal como veículo para a cura de uma pessoa, por exemplo: amarra-se um objeto da pessoa enferma como um turbante à cabeça de um bode cujo “pescoço é cortado com uma faca que antes teria tocado o pescoço do paciente” (JODOROWSKY, 2004, p. 78)¹⁷.

Em meio a estas aprendizagens, Jodorowsky se dedicou também ao estudo e à leitura de cartas de tarô, utilizando mais este recurso na elaboração de atos psicomágicos para seus/suas consultantes. O tarô o ajudava a identificar as dificuldades, mas “uma tomada de consciência que não é seguida por um ato é completamente estéril. [...] Então me ocorreu uma ideia: para que a conscientização fosse eficaz, eu tinha que fazer o outro agir, induzi-lo a cometer um ato muito preciso” (JODOROWSKY, 2004, p. 81-82)¹⁸.

É nesse sentido também que os atos psicomágicos passam a compor as performances da Pocha Nostra: além da tomada de consciência sobre si e/ou sobre o outro, faz-se necessário um ato simbólico concreto: aplicar agulhas, lavar corpos, escrever sobre eles etc.

A série *Mapa/Corpo*

A série de performances teve diferentes *encarnações*, como denomina o coletivo¹⁹, tendo começado com *Mapa/Corpo*, realizada em 2004 e 2005 por Gómez-Peña e Emiko R. Lewis e, posteriormente, por Violeta Luna, sendo então nomeada *Mapa/Corpo2* (figura 1). Violeta Luna encontrava-se sobre uma mesa cirúrgica, nua, coberta pela bandeira das Nações Unidas. Um acupunturista iniciava a ação retirando lentamente a bandeira, revelando aos poucos o corpo feminino no qual aplicava 40 agulhas em cujas pontas superiores havia bandeiras dos países da força de coalizão que invadiu o Iraque. Guillermo Gómez-Peña, vestido de xamã travesti, realizava performances de *spoken word*²⁰ e solicitava ao público que removesse as bandeiras e se engajasse em descolonizar o corpo de Lewis ou Luna.

¹⁷ Tradução minha para: “corta el cuello con un cuchillo que antes habrá tocado el cuello del enfermo”.

¹⁸ Tradução minha para: “Una toma de conciencia que no es seguida de un acto resulta completamente estéril. [...] Entonces se me ocurrió una idea: para que las tomas de conciencia fueran eficaces, yo debía hacer actuar al otro, inducirle a cometer un acto muy preciso”.

¹⁹ Relato inédito concedido por LOPEZ, Saul Garcia. Entrevista III. [5 dez. 2017]. Entrevistadora: Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

²⁰ Como observa a poeta e *slammer* Roberta Estrela d’Alva (2011, p. 121): “O termo *spoken word* está relacionado com diversos universos, como o da poesia beatnik, dos movimentos negros americanos e seus discursos políticos, do hip hop, e o das performances literárias contemporâneas. Começou a ser usado no começo do século XX nos Estados Unidos e se referia a textos gravados e difundidos pelo rádio e foi muito difundido nos anos 90 com o surgimento dos slams. Somers-Willett (2009) refere-se às relações do *spoken word* com os gêneros da música negra americana, principalmente o hip hop”. Slams são batalhas de poesia, porém, diferente do *spoken word* para que um slam aconteça “é fundamental a participação coletiva e ativa de todos os presentes [...] sem que nenhuma das partes participantes se sobreponha à outra” (ESTRELA D’ALVA, 2011, p. 121).

FIGURA 1 – VIOLETA LUNA E GÓMEZ-PEÑA EM *MAPA/CORPO* NO DIA MUSEUM, DETROIT, COM MURAL DE DIEGO RIVERA AO FUNDO.



FONTE: BAKKER, Dirk. GP & Violeta Luna performing Mapa Corpo against the famous Diego Rivera mural, River Court, DIA Museum, Detroit. Detroit, 2007. In: THE LIVING art of Gómez Peña & La Pocha Nostra. **Intercultural Poltergeist**, 2017. Disponível em: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/17>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Em seguida, La Pocha Nostra realizou *Divino Corpo* (figura 2), entre 2005 e 2007, performada por Roberto Sifuentes, Gómez-Peña, Violeta Luna e diversas performers convidadas, curandeiras ou bruxas dos locais onde eram realizadas as performances. Nesta performance da série, o espaço ritualístico-performático estava organizado em duas estações: a mesa cirúrgica onde ocorria a ação de acupuntura política sobre o corpo de Violeta Luna, e outra mesa, sobre a qual se encontrava o corpo de Roberto Sifuentes, que era lavado e depilado por alguma curandeira ou uma bruxa, para que o público pudesse escrever sobre ele “uma poética da esperança” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 25)²¹.

FIGURA 2 – VIOLETA LUNA E ROBERTO SIFUENTES EM *DIVINO CORPO*



FONTE: acervo La Pocha Nostra. Imagem cedida por Guillermo Gómez-Peña.

²¹ Tradução minha para: “una poética de la esperanza”.

Posteriormente, entre 2009 e 2014 criaram *Corpo Ilícito: The Post Human Society 6.9*, (figura 3) com a participação de Michele Ceballos Michot, Violeta Luna, Erica Mott, Dani d’Emília, Saúl García Lopez, Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña. Realizada no primeiro ano da administração de Barack Obama, buscou lidar “tanto com o legado do medo do Outro – a criminalização do corpo marrom, herança do governo Bush – quanto com a cultura emergente de esperança, imaginação e fé que se desenvolveu em resposta à antiga ordem mundial” (CORPO, 2011)²².

FIGURA 3: *CORPO ILÍCITO: THE POST HUMAN SOCIETY 6.9* – SOMARTS, SAN FRANCISCO, 2011.



FONTE: HEWITT, Vita; HEWITT, Bryan. *Corpo/Ilícito* by La Pocha Nostra, It’s All A BLur’s Exhibition Press – Dani d’Emilia. San Francisco, 2011. In: **SOMArts Cultural Center**, 2011.

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/somarts/sets/72157626226146972/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Em 2012, Saúl Garcia Lopez passa a fazer parte do coletivo como membro principal (e não mais como colaborador). Ele retoma a imagem de *Mapa/Corpo do arquivo vivo*²³ do La Pocha, realizando mais encarnações de *Mapa/Corpo* até 2015. A partir de 2013 a performer e poeta Balitronica Gómez também passa a colaborar permanentemente com La Pocha Nostra, e em 2016 começa a desenvolver *X-Machina 3.0*, a mais nova encarnação de performances da série.

²² Tradução minha para: “[...] we explore both the legacy of fear of the Other, the criminalization of the brown body inherited by the Bush administration, and the emerging culture of hope, imagination and faith that has developed in response to their former world order”.

²³ Denominação do coletivo para suas performances, personas, trajés e adereços: materiais que podem ser reutilizados conforme a pertinência estética e/ou política.

Conforme a teórica Laurietz Seda, a prática da acupuntura política buscou abordar “a neocolonização militar e a descolonização [...], re/construção do ‘corpo político’, pós 11 de setembro” (SEDA, 2009 *apud* GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 24)²⁴, pois a administração de George W. Bush, ao dar início à *guerra ao terror*, gerou políticas de aberta demonização da pele marrom.

Como observa Gómez-Peña, a expressão *guerra ao terror* operava abertamente como “um eufemismo para uma guerra contra a diferença” (*apud* SEDA, 2009, p. 136)²⁵, acarretando a geração de *new barbarians*, expressão irônica do performer para se referir aos Outros estigmatizados pelo governo Bush: “aqueles que falam inglês com um sotaque forte, pessoas pobres, imigrantes etc.” (GÓMEZ-PEÑA, 2007²⁶ *apud* SEDA, 2009, p. 137)²⁷.

Para Seda, os corpos dos performers, ao estarem disponíveis para as ações coletivas do público sobre eles, tornaram-se uma tela de pintura e funcionaram como “instrumentos intencionais de agência artística que exibem os efeitos da colonização e da violência” (SEDA, 2009, p. 139)²⁸.

Assim, os corpos representavam a memória da violência contra o Outro; eles criavam uma narrativa de resistência que podia ser entendida a partir das múltiplas perspectivas de gênero, etnia e nacionalidade [...]. Desta forma, o corpo individual tornava-se emblemático de todas as pessoas que sofreram dor, violência, discriminação e colonização. Em outras palavras, os corpos dos intérpretes desempenham um papel vital nessa análise transcultural de violência e colonização, na qual a arte se torna uma arma holística destinada a descolonizar o corpo político. [...] Quando o espetáculo começa, os corpos do homem e da mulher são demonstrações de violência, tortura e dor, mas a performance os transforma em exposições de arte: a arte se torna um instrumento para curar as feridas infligidas pelo sistema de poder (SEDA, 2009, p. 139)²⁹.

²⁴ Tradução minha para: “la neo colonización y descolonización militar, [...] re/construcción del ‘cuerpo político’, posterior al 11 de septiembre”.

²⁵ Tradução minha para: “‘war on terror,’ which we perceive as a euphemism for a war against difference”.

²⁶ GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Mapa/Corpo 2: Interactive Rituals for the New Millenium*. Performance Program. University of Connecticut-Storrs, 2007.

²⁷ Tradução minha para: “those who speak English with a thick accent, poor people, immigrants, etc.”.

²⁸ Tradução minha para: “intentional instruments of artistic agency that display the effects of colonization and violence”.

²⁹ Tradução minha para: “Thus, the bodies represent the memory of violence against the Other; they create a narrative of resistance to violence and colonization. [...] Thus, the individual body becomes emblematic of everybody that has endured pain, violence, discrimination, and colonization. In other words, the performers’ bodies play a vital role in this cross-cultural analysis of violence and colonization in which art becomes a holistic weapon aimed at decolonizing the body politic. [...] When the show begins, the man’s and the woman’s bodies are displays of violence, torture, and pain, but the performance transforms them into displays of art: art becomes an instrument for healing the wounds inflicted by the system of power”.

É nesse sentido que a acupuntura política, as abluções e a escrita performática operam enquanto ritual xamânico/psicomágico de cura:

Ao remover as agulhas do corpo da mulher e escrever sobre o homem, o público se envolve em um ato pessoal e comunitário de ritual de cura do corpo político, capacitando-se com uma maior consciência de sua cosmovisão. Desse modo, o Xamã/Brujo/Poeta [Gómez-Peña] convoca o público para uma comunidade efêmera que existe durante toda a performance, para aceitar, reconhecer e prestar ajuda ao Outro (SEDA, 2009, p. 139)³⁰.

Gómez-Peña não se considera um xamã, mas observa como a arte da performance se aproxima do xamanismo, mesmo quando “intenções e propósitos são muito diferentes, tanto os xamãs quanto os artistas constroem sistemas simbólicos para transformar a realidade e encenar mundos paralelos” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p, track 5)³¹. O performer afirma que pessoalmente – do mesmo modo que Jodorowsky – aprendeu muito com os xamãs ao observar suas práticas e linguagens corporais, adquirindo conhecimento sobre “a verdadeira presença, o poder transformador da palavra e de objetos ritualizados” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p, track 5)³².

Análise dos trajes de cena e dos corpos/mapas na série *Mapa/Corpo* e suas reencarnações.

Foram analisadas imagens (fotos e/ou vídeos) de diferentes reencarnações da performance realizadas em: Detroit Institute of Arts, Detroit, 2007; Centro Cultural la Recoleta, durante Encontro do Instituto Hemisférico de Buenos Aires, 2007; Michigan State University, East Lansing, Michigan, 2007; Festival Border Exercises, Harstad, Noruegua, 2007; Centro Wilfredo Lamna, durante a X Havana Biennial, 2009; Teatro Gilberto Gil, Rio de Janeiro, 2010; SOMArts Cultural Center, San Francisco, 2011; Encontro CorposubCorpo, SESC Santos, 2015; e Museo de Arte Moderno da Cidade do México, em 2016.

Para analisar os trajes das e dos performers que conduziam os rituais performáticos, mantém-se a utilização da noção de traje de cena, observando como trajes de diferentes esferas

³⁰ Tradução minha para: “By removing the needles from the woman’s body and writing on the man, the audience engages in a personal and communal act of ritualistic healing of the body politic, empowering themselves with a greater awareness of their worldview. In this way, the Shaman/Brujo/ Poet convokes the audience as an ephemeral community that exists for the duration of the performance in order to accept, recognize, and lend aid to the Other”.

³¹ Tradução minha para: “intenciones y propósitos muy distintos, tanto los chamanes como los performers construimos sistemas simbólicos para transformar la realidad y escenificar mundos paralelos”.

³² Tradução minha para: “la verdadera presencia, el poder transformador de la palabra y de los objetos ritualizados”.

(sociais, militares, rituais, regionais, de folguedo etc.) foram articulados sobre seus corpos, dando continuidade a um processo caro à Pocha Nostra de contestação de normativas, como será visto.

Por outro lado, buscando dar conta da complexidade do que se opera nos rituais performativos realizados pelo La Pocha Nostra, para nomear as performers que receberam acupuntura e os que receberam abluções e inscrições propõe-se aplicar um termo utilizado por Gómez-Peña em seus relatos: *corpos/mapa*. Pois nomear como traje de cena as agulhas ou as inscrições pareceu apresentar como uma forma reducionista do que as performances rituais buscam realizar.

Análise dos trajes de cena na série Mapa/Corpo

Nos registros de *Mapa/Corpo2* é possível ver apenas Violeta Luna, os/as acupunturistas e Gómez-Peña como Xamã Travesti (persona que será analisada adiante). A partir de *Divino Corpo*, inicia-se também a participação das curandeiras que preparavam o corpo de Sifuentes, além de outras personas que passaram a compor a performance, realizando ações concomitantes. Em *Corpo Ilícito*, os rituais de acupuntura e abluções se transformaram, como será visto.

FIGURA 4 – ACUPUNTURISTA COM CASULA EM *MAPA/CORPO*



FONTE: MAPA/Corpo 2: Rituais Interativos para o Novo Milênio. 2007. In: LA POCHA Nostra. **Hemispheric Institute**, 2019. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc07-performances/item/957-enc07-la-pocha-nostra#gallery9f72668eda-12>. Acesso em: 15 fev. 2019.

De forma geral, os/as acupunturistas usam trajes de cena que remetem a figuras de poder das sociedades ocidentais. Assim, há registros de acupunturistas usando ternos em cores escuras, jalecos brancos, uniformes médicos verdes ou azuis e aventais de borracha de medicina forense.

A estação onde ocorre a ação, com a maca e a disposição dos materiais, remete tanto a procedimentos cirúrgicos quanto às intervenções mágicas ou cirurgias espirituais, como as operadas por Pachita, a curandeira guia de Jodorowsky.

Em alguns registros da performance como no Centro Cultural la Recoleta (figura 4), realizada durante Encontro do Instituto Hemisférico de Performance em Buenos Aires, 2007, o acupunturista está descalço, veste calça branca e uma casula, um traje católico, a “veste superior do sacerdote na celebração da missa” (VASCONCELOS³³, 1956 *apud* VIANA, 2016, p. 24), que simboliza a “inocência, a caridade e o doce e suave jugo do Cristo” (VASCONCELOS, 1956 *apud* VIANA, 2016, p. 24).

Com relação às curandeiras ou bruxas, as mulheres que preparavam o Sifuentes para receber as inscrições, existem menos registros. Porém, foi possível ver na única imagem da edição de *Corpo Ilícito* realizada em Cuba uma performer usando vestido branco curto, de modelagem cotidiana. Na legenda da imagem a performer é identificada apenas como “local santera”, fazendo referência à Santería, religião cubana de matriz africana, de ascendência iorubá, que cultua os orixás como “os candomblés Nago-Keto nascidos e representantes do candomblé na Bahia” (LIMONTA, 2009, p. 19).

Da edição de *Divino Corpo* realizada na Argentina há mais registros e é possível ver que a performer peruana Amapola Prada veste um *shorts* preto de cotton e tem largas linhas brancas pintadas sobre suas costas e braços. Já a performer que realizou a ação na Noruega usa calça preta, colete dourado feito em tecido utilizado na confecção de *qípáo* ou *cheongsam* – trajes chineses que se tornaram moda feminina no início do século XX – e tem símbolos de diferentes culturas pintados em seus braços.

Em alguns registros, além do acupunturista, dos corpos/mapas que recebem acupuntura ou escrituras, das curandeiras e do Xamã Travesti, outras figuras também performam, como é o caso em *Mapa/Corpo* – a poetic interactive ritual, realizada no Encontro do Instituto Hemisférico de Performance em Buenos Aires, ou em *Mapa/Corpo – Therapis Violentis*, realizada na Michigan State University, ou ainda no Festival Border Exercises, em Harstad, Noruega, todas em 2007.

Em Michigan, a performer Rakini Devi usa um traje referente às danças clássicas indianas que fazem parte de sua formação artística, enquanto Violeta Luna usa um traje negro que parece fundir um véu católico com um hijabi islâmico, associados a uma longa saia com dupla fileira de babados na barra, scarpins pretos e, em alguns momentos, torso nu e liga na perna esquerda. Já o VJ René Garcia utiliza colete verde oliva e turbante, remetendo às imagens de “terroristas” amplamente difundidas pela mídia de massa.

Em Santos, São Paulo, no encerramento do evento *Corposubcorpo* realizado pelo SESC, onde a pesquisadora fez parte do workshop e também da performance *Mapa Corpo/rativo*:

³³ VASCONCELOS, Irmã Maria de S. João. *Vestes litúrgicas e linhos do altar – corte e ornamentação*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

ações para um mundo que deu errado, a ação de acupuntura política foi feita com logomarcas de multinacionais sobre o Mariachi Zombi de Culiacán, persona de Saúl Garcia Lopez, em simultaneidade com várias outras ações.

A ocasião foi também a primeira oportunidade da pesquisadora de experimentar ações com uma persona desenvolvida a partir de workshops com La Pocha Nostra: SanPan, a polícia católica paulista. Assim, a Polícia Católica compunha a imagem “amparando” el Mariachi ou “certificando-se” de que o acupunturista “executava corretamente” o procedimento.

Análise dos trajes de cena do Xamã-Travesti

As diferentes versões de *Mapa/Corpo* foram conduzidas por Guillermo Gómez-Peña que, no decorrer das várias reencarnações da performance, desenvolveu uma persona que ainda hoje reverbera em seu corpo, um xamã travesti. A primeira versão dessa persona foi criada por Gómez-Peña para a ópera EPCOT Texas, sobre a batalha do Álamo, desenvolvida junto à Jump-Start Company, em 2004.

Segundo o performer, a persona é o início de uma série de tentativas de “*queering authority*, fazer um ato de *queering* à autoridade”³⁴. Para a primeira versão (figura 5), apresentada na ópera EPCOT Texas, Gómez-Peña utilizou um dos três peitorais de ossos, presenteados por indígenas norte-americanos, que dispõe em seu acervo de trajes de cena³⁵ associado a um cocar amazônico, presente de um xamã brasileiro, uma saia godê de *voil* vermelho e sapatos de salto também vermelhos.

FIGURA 5 – GÓMEZ-PEÑA COMO XAMÃ-TRAVESTI EM *MAPA/CORPO* COM PERFORMER E ACUPUNTURISTAS BRASILEIROS



FONTE: fotografia disponível em: GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Transgressive tactics in the age of unreason. *Exposure*, n. 5, Fall 2006. Disponível em: <https://www.atasite.org/zine/issue5/tactics.html>. Acesso em: 11 jul. 2019.

³⁴ Relato inédito concedido por GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Entrevista IV [10 dez. 2017]. Entrevistadora Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

³⁵ Relato inédito concedido por GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Entrevista IV [10 dez. 2017]. Entrevistadora Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

É perceptível como Gómez-Peña inicia seu processo de *queering authority* a partir de personas que ele desenvolveu e hibridizou durante a série de performances precedentes à *Mapa/Corpo*, abarcadas sob o título de *Museo de Identidades Fetiche*. Utilizou nessa primeira etapa elementos da indumentária xamânica comuns a diferentes culturas, como exposto por Miceas Eliade (2002, p. 181-184): o cocar remete ao *corpo novo, mágico*, em forma de animal; o peitoral de ossos faz menção ao *prestígio de um morto ressuscitado*; e elementos de *esposa celeste* que travestem seu xamã performático.

A figura seguiu sendo hibridizada e transformada. Na versão criada no início dos anos 2010 Gómez-Peña usa como traje de cena um casaco que pertenceu a uma autoridade indígena da etnia Navajo³⁶, adornado com ossos na lapela (uma fusão de traje ocidental europeu com peitorais tradicionais indígenas norte-americanos), um cocar amazônico e uma *faja*, um cinturão de látex preto com uma tromba de elefante, peça confeccionada pela performer indiana Rakini Devi³⁷ que participou da edição de *Mapa/Corpo* Michigan State University, em 2007.

FIGURA 6 – GÓMEZ-PEÑA XAMÃ TRAVESTI/POLÍCIA QUEER



FONTE: COHEN, Jen. Guillermo Gómez-Peña. No Portraits: Not James Luna, 2012, from the No Portraits photo-performance series. Courtesy of La Pocha Nostra, San Francisco. In: NO PORTRAITS: a bizarre tribute to Joseph Beuys, Frida Kahlo, Stelarc, Orlan, and other artists. **Daily Serving**, San Francisco, 13 jul 2013. Disponível em: <https://www.dailyserving.com/2013/07/no-portraits-a-bizarre-tribute-to-joseph-beuys-frida-kahlo-stelarc-orlan-and-other-artists/>. Acesso em: 11 jul. 2019.

³⁶ Informação oral fornecida por GÓMEZ-PEÑA, Guillermo [20 fev. 2019]. Interlocutora Sandra Pestana. San Francisco, 2019.

³⁷ Informação oral fornecida por GÓMEZ-PEÑA, Guillermo [20 fev. 2019]. Interlocutora Sandra Pestana. San Francisco, 2019.

Atualmente, a persona se converteu em um xamã *queer*, uma nova versão que começou a ser desenvolvida na Polônia e posteriormente no Brasil, como relatou o performer à pesquisadora. Assim, essa nova versão veste uma camiseta preta onde se lê “polícia”, em português mesmo, e é usada em conjunto com um “kilt escocês, gótico, mariachi”, sapatos de salto alto ou botas *norteñas* (referente ao norte do México), e um cocar amazônico ou de *conchero*³⁸ azteca, ou, às vezes com um chapéu de vaqueiro que tem sido sua “última versão de *shaman in drag*”³⁹.

Os corpos/mapas na série *Mapa/Corpo*

As performers que receberam acupuntura e os performers que receberam abluções e inscrições são observadas e observados como corpos/mapas em que os elementos inseridos, inscritos e colocados sobre seus corpos operam como *continuum* entre elementos rituais e traje de cena. Pois, da mesma forma que os trajes e objetos xamânicos, as agulhas, inscrições, próteses conferem aos corpos das e dos performers propriedades especiais e transformam tanto seus corpos de carne e sangue quanto seus *corpus* culturais e políticos.

Como observa a pesquisadora brasileira Franciane Kanzelumuka de Paula – apoiada nos estudos da Dra. Leda Martins –, ao abordar os princípios de corporeidades da *Arkhé* negra e sua importância na constituição de danças afro-diaspóricas:

nas culturas predominantemente orais como as africanas e indígenas, o corpo é por excelência o local da memória, um local do saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural (MARTINS⁴⁰, 2002). Desta forma, os saberes técnicos e estéticos nestas culturas não se apresentam dicotomizados, mas sim engendrados num complexo jogo de cruzamentos simbólicos em que o corpo, conforme elucida Martins (2002, p. 89), é um “corpo de adereços: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços que grafam esse corpo/corpus, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente do saber e da memória” (PAULA, 2017, p. 31).

Ao mesmo tempo, Stuart Hall, apoiado nas teorias de Foucault, ao abordar sobre como as microfísicas do poder são aplicadas de forma prática sobre o corpo, observa como

³⁸ Os concheros preservam uma dança ritual de origem pré-hispânica e “formam parte de um culto religioso popular, um cristianismo sincrético em que se combinam símbolos do catolicismo com vestimentas, instrumentos musicais e objetos cerimoniais pré-hispânicos, [...] a palavra *conchero* provem de concha, um instrumento de cordas com que acompanham as danças” (MARTÍNEZ, 2016, p. 67).

³⁹ Relato inédito concedido por GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Entrevista IV [10 dez. 2017]. Entrevistadora Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

⁴⁰ MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

as técnicas de regulação afetam o corpo, sendo este “produzido dentro do discurso, de acordo com as diferentes formações discursivas. [...] Esta é uma concepção radicalmente historicizada do corpo – uma espécie de superfície em que diferentes regimes de poder/conhecimento escrevem seus significados e efeitos” (HALL, 1997, p. 51).

Desta forma, em consonância também com as observações de Laurietz Seda sobre *Mapa/Corpo* citadas anteriormente, tanto as agulhas quanto os escritos e demais elementos que terminam por constituir os *corpos/mapas* são utilizados como objetos psicomágicos, ora de destruição do corpo moldado e mortificado pelos regimes de poder e estigmatizado pela memória internacional-popular⁴¹, ora de cura e reconstituição do *corpus* cultural e político.

Assim, ao utilizar a nomeação *corpos/mapas* busca-se referir aos corpos das/dos performer, aos elementos sobre eles e à personificação dos *corpus* culturais e políticos que representam.

Dentro de tais perspectivas, foi possível observar que os *corpos/mapas* que receberam acupuntura foram, em sua maioria, corpos que são entendidos pela normativa como femininos, com exceção do corpo *queer* de Saúl Garcia Lopez e do performer brasileiro Felipe Espíndola. Este último participou da performance realizada no Rio de Janeiro, cuja legenda do registro a nomeia como “Mapa Corpo Reenactment” [reconstituição Mapa Corpo]. Na ação, Espíndola recebeu sobre seu corpo agulhas com “bandeiras de países latino-americanos afetados pela violência do crime organizado” conforme legenda da imagem no site *Intercultural Poltergeist*⁴².

Os *corpos/mapas* que receberam acupuntura iniciavam a ação despidos, cobertos por algum tecido que lentamente era retirado, podendo ser uma bandeira das Nações Unidas, um tecido branco que remete a mortalhas ou verde que faz referência a procedimentos cirúrgicos. Todos revelavam aos poucos os *corpos/mapas* que, ao mesmo tempo em que eram colonizados, invadidos por forças de coalizão, por cartéis do narcotráfico ou por empresas multinacionais, eram curados pela medicina oriental (a acupuntura em si), pelas palavras proferidas na performance e pelo ritual coletivo de retirada das agulhas e das forças nefastas que estas representam.

Algumas edições foram realizadas sobre o corpo de Garcia López, “apenas como corpo”⁴³ e outras sobre sua primeira persona desenvolvida como membro da Pocha Nostra: el Mariachi Zombi de Culiacán (figura 7).

⁴¹ Os anos 1990 foram marcados por um processo entendido pelo sociólogo Renato Ortiz como “mundialização”, que se origina no início do século XX, mas se realiza somente após a Segunda Guerra, através da consolidação da indústria cultural, da mídia e das novas tecnologias de comunicação e de produção – que “incidem sobre as noções de tempo e de espaço – fornecendo “a infraestrutura material para que o processo se consolide” (ORTIZ, 1994, p.61-62). Ortiz observa a “modernidade-mundo” como uma civilização “desterritorializada” e “descentrada”, cuja “cultura-mundializada” é forjada por uma “memória internacional-popular” baseada no consumo de objetos e expressões artísticas em escala mundial (ORTIZ, 1994).

⁴² Disponível em: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/16>. Acesso em: 3 jan. 2019.

⁴³ Relato inédito concedido por LOPEZ, Saúl Garcia. Entrevista III [05 dez. 2017]. Entrevistadora Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

FIGURA 7 – GÓMEZ-PEÑA COMO XAMÁ TRAVESTI SAÚL GARCIA LOPEZ – EL MARIACHI ZOMBI DE CULIACÁN



FONTE: SILVERI, Wolfgang. “Robo-Proletarian warriors” Gómez-Peña & Saul Garcia Lopez right before the international premiere of “Corpo Insurrecto”, La Pocha Nostra’s newest performance. Austria, 2012. In: *THE LIVING art of Gómez Peña & La Pocha Nostra*. **Intercultural Poltergeist**, 2017. Disponível em: <https://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/21>. Acesso em: 13 jul. 2019.

A figura é composta por elementos que remetem às cores da bandeira mexicana: pele pintada de branco, *sombrero* vermelho combinando com as botas *norteñas* e verdes folhas sintéticas de maguey. As folhas são atadas ao redor dos genitais de Garcia Lopez, que estão presos em um cinto de castidade masculino cromado, que protege/castra/blinda seu falo. O cinto de castidade somente fica visível quando o performer abre as folhas de maguey.

Em outras reencarnações, agulhas com símbolos de cartéis do narcotráfico também foram feitas com Balitronica Gómez. Porém, posteriormente passou-se a utilizar apenas logotipos de empresas da indústria tecnológica. A performer observa que as duas versões lidam com a raiva do público, seja a raiva dos cartéis de drogas, seja a da indústria tecnológica. Porém, no segundo caso, retirar as agulhas de seu corpo “é muito mais difícil para as pessoas, porque elas se sentem implicadas, parte daquilo”⁴⁴, afinal são empresas com as quais se relacionam de forma muito próxima, são empresas que criam verdadeiras extensões de seus corpos e de suas subjetividades.

Os corpos/mapas que receberam abluções e inscrições eram todos entendidos pela normativa como masculinos e iniciavam a ação envolvidos em filme plástico, eram desembalados, lavados e depilados para receberem escritos feitos por pessoas da audiência. Nos registros de Sifuentes analisados é possível verificar o uso contínuo de um tecido branco que apresenta uma grande mancha vermelha, envolvendo os quadris e protegendo os genitais, o que remete aos panos que cobrem o sexo de Jesus Cristo em suas representações.

Roberto Sifuentes faz uso do seu arquivo vivo de *props* (objetos e adereços) e personas, assim utilizava uma bandana vermelha sobre a testa e pinturas faciais, elementos que carrega sobre si desde *Temple of Confessions*, primeira performance realizada pela Pocha Nostra, em 1994. Em outros registros, além de tais elementos Sifuentes utiliza também próteses ortopédicas incorporadas a partir da segunda performance do coletivo, de 1997, *The Mexterminator*, tendo ainda braços e pernas pintados de vermelho, dando aos membros um aspecto de gangrena.

Na terceira performance da série, *Corpo/Ilícito: The Post Human Society 6.9*, especialmente na edição realizada em 2011 no SOMArts, em San Francisco⁴⁵, os rituais de acupuntura e de preparação do corpo de Sifuentes foram transformados.

A ação foi um retorno e o encerramento de performances com grandes estruturas técnicas (palcos simultâneos, projeções, artistas convidados) que eram realizadas pelo coletivo nos anos 1990. Assim o núcleo principal da Pocha se reuniu durante uma semana com colaboradores e colaboradoras para realizar “uma performance/instalação high tech multi-diorama de escala épica” (CORPO/ILICITO, 2010)⁴⁶, semelhante à lendária *Mexterminator* que ocorreu no SOMArts em 1998.

A acupuntura política foi transformada em uma performance de perfuração corporal (figura 8). Entre as colaboradoras estava Natalie Brewster Nguyen, de Tucson, Arizona,

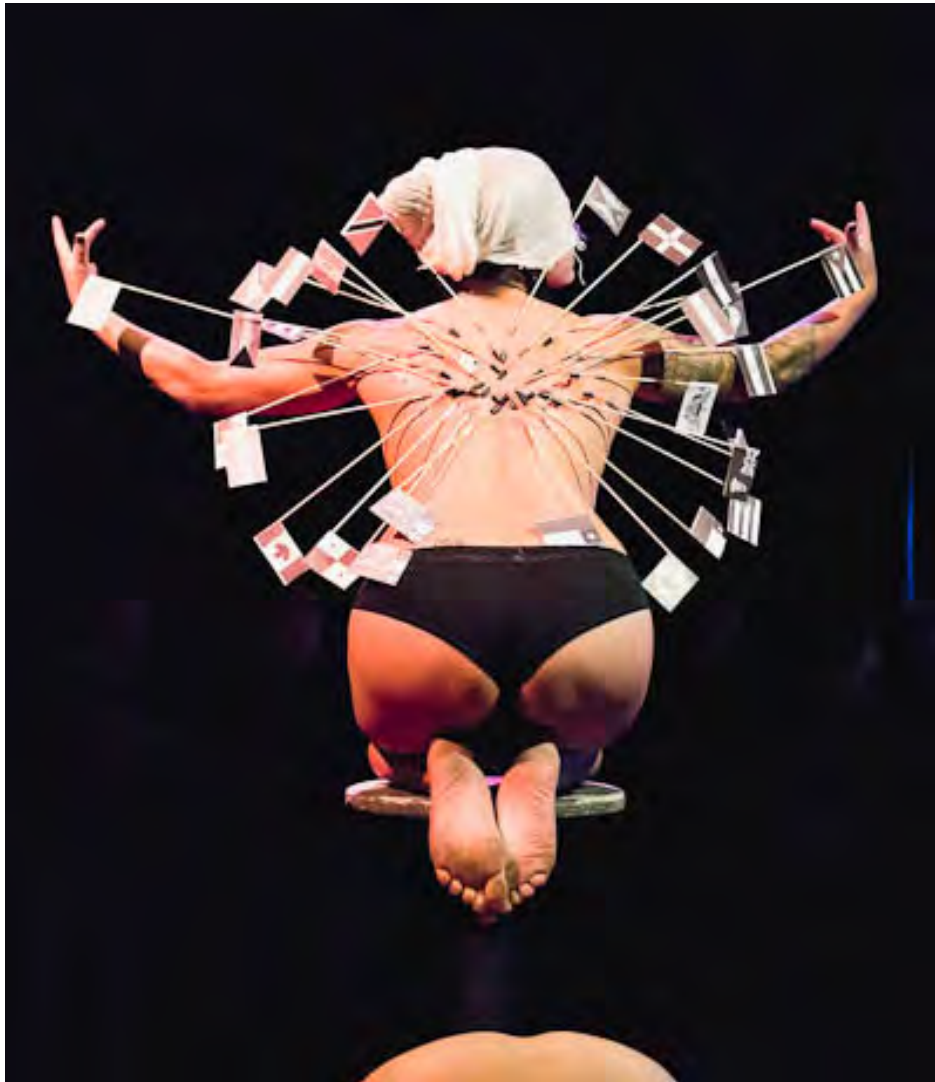
⁴⁴ Relato inédito concedido por GÓMEZ, Balitronica. Entrevista IV [10 dez. 2017]. Entrevistadora Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

⁴⁵ Performaram também: Sául Garcia López, Dani d’Emília, Erica Mott, Guillermo Galindo, Jennifer Priego, EJ Hill, John Zibell, Michele Ceballos Michot e Guillermo Gómez-Peña.

⁴⁶ Tradução minha para: “The format will be a multi-diorama high tech performance/installation of epic scale similar to the legendary Mexterminator piece that took place in SomArts in 1998”.

performer que entre seus diversos campos de atuação, trabalha com imagens eróticas e fetichistas, explorando os limites da capacidade física do corpo. Assim, Nguyen trajando um short preto e com a cabeça enfaixada e os olhos vendados, recebeu em suas costas 25 agulhas com bandeiras de diferentes Estados-nações.

FIGURA 8 – NATALIE NGUYEN EM *CORPO ILÍCITO*



FONTE: HEWITT, Vita; HEWITT, Bryan. *Corpo/Ilicito* by La Pocha Nostra, It's All A BLur's Exhibition Press – Natalie Brewster Nguyen. San Francisco, 2011. In: **SOMArts Cultural Center**, 2011. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/somarts/5510786818/in/album-72157626226146972/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Também as ações realizadas no corpo/mapa de Roberto Sifuentes foram transformadas: o performer substituiu seu corpo por um animal sacrificial, um bode. Assim, ao invés de iniciar a ação envolto em plástico filme e ser depilado e banhado, o performer usava um traje similar ao das performances anteriores de *Mapa/Corpo*, porém substituindo o tecido

enrolado nos quadris por uma cueca branca manchada de vermelho na região dos genitais, juntamente com os elementos que são marcas de sua persona desde *Temple of Confessions*, a bandana vermelha na testa, sobreposta por óculos de fundição ou de esqui, e as pinturas faciais abaixo dos olhos. Além disso, Sifuentes realizava ações com o cadáver de bode, sendo que ambos terminavam embalados em plástico filme por outros performers e pessoas do público (figura 9).

FIGURA 9 – ROBERTO SIFUENTES, SOMARTS, SAN FRANCISCO, 2011.



FONTE: HEWITT, Vita; HEWITT, Bryan. *Corpo/Ilicito* by La Pocha Nostra, It's All A BLur's Exhibition Press – Roberto Sifuentes with assistants. San Francisco, 2011. In: **SOMArts Cultural Center**, 2011. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/somarts/5510768100/in/album-72157626226146972/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

O animal remete às ideias de bode expiatório desenvolvidas por René Girard (2004) a partir das implicações dos rituais de sacrifício – e da ausência deles – nas sociedades. Nos sacrifícios de substituição das sociedades greco-romanas uma vítima sacrificial era escolhida dentro de um “grupo desprezado” da sociedade. “Na impossibilidade de esta ser um ser humano, a simbólica sacrificial transfere esta vítima para uma vítima animal” (MERUJE; ROSA, 2013, p. 155), o que propiciava a prática catártica do sacrifício como “purificação pessoal ou da comunidade (pólis)” (MERUJE; ROSA, 2013, p. 154).

Sifuentes, usando elementos remanescentes de sua persona, el Vato Loco, com todas as referências que faz à criminalização de aspectos da identidade chicana, ao ter um cadáver de

bode atado ao seu corpo, permite fazer associações com o pensamento desenvolvido pelos filósofos portugueses Márcio Meruje e José Maria Rosa que, baseados em Girard, observam que a crise sacrificial, gerada a partir da criminalização do sacrifício, fez com que o sistema sacrificial anterior se metamorfoseasse dentro das sociedades modernas na “legitimação das leis do poder político-jurídico e (n)as suas formas próprias de violência” (MERUJE; ROSA, 2013, p. 158). Referem-se ao pensamento de Max Weber⁴⁷ que afirma que “o estado reclama para si o monopólio da violência física legítima [...] ele é a única forma do ‘direito’ à violência” (*apud* MERUJE; ROSA, 2013, p. 158).

Considerações finais

A partir da explosão de uma nova onda de violência e ódio após o 11/9, que levou à demonização da pele marrom, o coletivo La Pocha Nostra transformou suas práticas criativas, associando à *antropologia inversa* (que marcou as performances dos anos 1990) a prática da ternura radical, possibilitando a abertura de dois caminhos de criação que se cruzam em diferentes pontos.

A partir deste período, a relação com os trajes de cena também se transformou. Por um lado, seguiu-se com a experimentação, sobreposição e subversão de trajes e props de diferentes esferas, que nas performances analisadas se materializaram nos Xamãs Travestis de Gómez-Peña, nas brujas/curandeiras e nas acupunturistas que participavam das diferentes edições de Mapa/Corpo.

Por outro lado, desenvolveram-se também trabalhos em que a relação com trajes e props se reduziu ao mínimo, ampliando a potência da presença do corpo e do olhar sobre ele. Neste sentido, seguiram as criações que foram denominadas corpos/mapas materializadas nas reencarnações de *Mapa/Corpo* em Violeta Luna, Roberto Sifuentes, Saúl Garcia Lopes e Balitronica Gómez.

Pois, para La Pocha Nostra os corpos de performers também “são territórios ocupados [...] especialmente se você é uma mulher, gay ou pessoa de ‘cor’ (não anglo-saxão)”, sendo preciso descolonizá-los e “tornar esses mecanismos de descolonização evidentes para o público, com a esperança de que eles sejam inspirados e façam o mesmo por conta própria” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 205)⁴⁸.

Referências

CORPO Ilicito: the post human society #69. **Gómez-Peña’s La Pocha Nostra**, 2011. Disponível em: <http://www.pochanostra.com/projects/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

⁴⁷ WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Tradução Waltensir Dutra. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

⁴⁸ Tradução minha para: “Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona ‘de color’ (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos; y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta”.

CORPO/ILICITO: The Post-Human Society 6.9 ft. Guillermo Gomez-Pena's La Pocha Nostra. **Rhizome**, New York, 22 nov. 2010. Disponível em: <http://rhizome.org/community/18133/>. Acesso em: 7 jan. 2019.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas de êxtase**. Tradução Beatriz Perrone-Moisé; Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. **Revista Synergies Brésil**, n. 9, 2011. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2019.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; OROPEZA, Luz. El arte del performance para inocentes. Entrevistas realizadas na Cidade do México entre 2012 e 2017. **Catálogo da exposição Guillermo Gómez-Peña Mexican (in) Documentado**. Cidade do México: Museo de Arte Moderno de Ciudad do México, Instituto de Bellas Artes, 2017.

GÓMEZ-PENA, Guillermo. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (una cronología performática). **Catálogo da exposição Guillermo Gómez-Peña Mexican (in) Documentado**. Cidade do México: Museo de Arte Moderno de Ciudad do México, Instituto de Bellas Artes, 2017.

HALL, Stuart (ed.). **Representation** – cultural representations and signifying practices. Londres/Thousand Oaks/Nova Delhi: The Open University, SAGE Publications, 1997.

JODOROWSKY, Alejandro. **El Topo, a book of the film**. Nova York: World Pub. Co., 1971. Disponível em: <https://subcin.files.wordpress.com/2014/08/el-topo-a-book-of-the-film.pdf>. Acesso em: 28 out. 2018.

JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia. Madrid: Ediciones Siruela, S. A., 2004**. Disponível em: <http://datelobueno.com/wp-content/uploads/2014/05/Psicomagia.pdf>. Acesso em: 12 out. 2018.

LIMONTA, Ilean de las Mercedes Hodge. **Cultura de resistência e resistência de identidade cultural: a Santería cubana e o Candomblé brasileiro (1950 - 2000)**. 2009. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11253/1/Tese%20Ileana%20Limonta1.pdf>. Acesso em: jan. 2019.

MARTÍNEZ, Francisco de la Peña. El mundo de los neoindios. Nativismo y neotradicionalismo em le México actual. In: MARTÍNEZ, Francisco de la Peña (coord.). **Atlas etnográfico de los mundos contemporâneos**. v. 1. Cidade do México: Ediciones Navarra, 2016.

MERUJE, Marcio; ROSA, José Maria M. Sacrifício, rivalidade mimética e “bode expiatório” em R. Girard. **Griot: Revista de Filosofia**, v. 8, n. 2, p. 151-174, 15 dez. 2013.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/152696>. Acesso em: 11 jul. 2019.

QUÉ LE PASÓ? El tuit de Alejandro Jorodowsky sobre el abuso sexual que luego borró. **Vos**, 26 jul. 2016. Disponível em: <https://vos.lavoz.com.ar/libros/que-le-paso-el-tuit-de-alejandra-jorodowsky-sobre-el-abuso-sexual-que-luego-borro>. Acesso em: 11 jul. 2019.

SEDA, Laurietz. Decolonizing the Body Politic: Guillermo Gómez-Peña’s “Mapa/Corpo 2: Interactive Rituals for the New Millennium”. Tradução Brian D. Patrick. **TDR (1988-)**, v. 53, n. 1, p. 136–141, 2009. Disponível em: www.jstor.org/stable/25599456. Acesso em: 1 maio 2018.

THACKARA, Tess. Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art. **Artsy**, 2017. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art>. Acesso em: 19 ago. 2018.

VIANA, Fausto. **Os Trajes da Igreja Católica** – um breve manual de conservação têxtil. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (org.). **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.