

Guillermo Gómez-Peña em teorias do disfarce

Corpo, performance art e travestismo

Cláudia Simone Oliveira do Nascimento¹

41

Resumo:

A partir do trabalho em *performance art* desenvolvido pelo artista mexicano Guillermo Gómez-Peña, apresento considerações sobre como o travestimento inicia uma problematização da questão de gênero e etnia que se soma a outros discursos poético/ativistas “disparados” em cena em relação à identidade. Nessa reflexão, utilizo principalmente o pensamento e pesquisa de Judith Butler e Marvin Carlson.

Palavras-chave: Guillermo Gómez-Peña. Corpo. Performance art. Identidade. Travestismo.

Abstract:

From the work in performance art developed by the Mexican artist Guillermo Gómez-Peña, I present considerations on how the transvestism begins a problematization of the question of gender and ethnicity that is added to other speeches, poetic / activists, “shot” on the scene in relation to identity. In this reflection, I mainly use the thinking and research of Judith Butler and Marvin Carlson.

Keywords: Guillermo Gómez-Peña. Body. Performance art. Identity. Transvestism.

¹ Mestra em Teatro pelo Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Guillermo Gómez-Peña é um artista da *performance*, diretor e fundador do coletivo La Pocha Nostra. Com uma trajetória artística de mais de trinta anos, ele tem contribuído com o campo da *performance* em debates críticos, tanto em suas reflexões teóricas quanto com a apresentação de trabalhos seminais que incitam o debate de temáticas políticas, especialmente no que diz respeito à identidade em termos de gênero, raça e etnia. Debates que acontecem especialmente através do potencial discursivo e poder disruptivo do corpo. Pois, para Gómez-Peña, o corpo é tratado como cultura, sede de contradições sociais e políticas. Nesse sentido, apresento algumas reflexões com o auxílio de outros pesquisadores na perspectiva de refletir sobre o uso do corpo em cena, em especial no que diz respeito às teorias do disfarce, mais especificamente do travestismo de cena.

De acordo com Marvin Carlson (2010), o surgimento da teoria pós-estruturalista encorajou *performers* e espectadores a pensarem criticamente sobre todo aparato tradicional de representação, incluindo, em particular, a relação sujeito/objeto. Gómez-Peña e seu coletivo elaboram essas questões de muitas maneiras em suas *performances*, especialmente com o uso que fazem de seus corpos. Em suas *performances*, Gómez-Peña e seu coletivo acionam o que eles chamam de identidades *Hybrid* forjadas, que trazem uma ênfase no corpo como transportador de signos e suporte da dinâmica cultural. De acordo com Gómez-Peña, o tema principal de *Corpo Insurrecto*² é abordar assuntos que exploram a cultura generalizada da violência no continente americano, o corpo como um local para a espiritualidade radical, o ativismo e a reinvenção na *performance*, como uma forma de democracia vernácula, em que o público participa no destino da obra de arte. *Corpo Insurrecto* explora maneiras distintas de abordar a cultura, mas tem como base o uso discursivo e simbólico do corpo. Nesse sentido, a percepção corporal se coloca como um “discurso” de frente, ou seja, a decoração e a “força física”, juntamente com a energia que emanam desses corpos, são comunicadas a despeito do roteiro, produzindo uma interrupção dos significados para “o ato” que o corpo produz. Na maior parte de seus trabalhos é explícita a denúncia das noções que constroem a base da cultura dominante (como

² Peça de *performance* do repertório 2013/2014.

o massacre da grande mídia, por exemplo), de modo que Gómez-Peña usa a *performance* para tratar a identidade “conscientemente” como um campo (ou zona) de resistência. Seus trabalhos são invariavelmente imbricados a uma complexidade de relações, de modo que *Corpo Insurrecto* também aponta para múltiplas direções.

Durante a década de 1970, período de formação do artista na Cal Arts³ - Califórnia, era crescente o interesse pela dinâmica cultural, que estava repleta de iniciativas na representação teatral e na *performance*. Essa dinâmica teve estímulos no exame materialista das políticas de representação. Exame este que não apenas questionou estratégias essencialistas, mas se ocupou em expor as operações de poder e opressão na sociedade, trazendo à tona questões políticas e sociais. Entretanto, foi nas teorias psicanalíticas (Freud e Lacan), particularmente, que os teóricos (especialmente do feminismo) encontraram o modelo mais definido para o estabelecimento do sujeito masculino dominante e do sistema patriarcal⁴. O modelo de *self* psicológico⁵ desenvolvido por eles exerceu grande influência nos estudos culturais modernos. Stuart Hall (2005), por exemplo, considera esta influência um dos grandes movimentos que impulsionaram a construção do sujeito pós-moderno. Nesse modelo, segundo Carlson (2010, p. 190), para Lacan seguindo Freud e o sistema de representação (patriarcal), o homem se coloca na posição de sujeito que entra na autoconsciência e na linguagem com um senso de separação e incompletude, um “desejo” em processo por um “outro”, objetificado, que ameaça e promete uma unidade perdida⁶.

Judith Butler⁷ (2003) vai propor que existem vários caminhos (ou diversas teorias) que examinam como a categoria de sexo se articula, dependendo do campo de poder, dentro desse “modelo de Lacan”. Por exemplo, para Lucy Irigaray *apud* Butler (2003, p. 40), “mulher” é uma diferença na composição binária sujeito-outro (acima

3 O Cal Arts é uma escola de arte situada na Califórnia-USA.

4 Os livros utilizados como referência para este paper, que podem ser conferidos ao final desta escrita, permitem-me essas afirmações.

5 A noção de *self* psicológico não foi desenvolvida nem por Freud nem por Lacan, mas por estudiosos posteriores a eles que identificaram essa relação, tais como Hall, Butler e Carlson.

6 Nesse modelo, o feminino é posicionado como esse “outro” que, de acordo com Sue-Ellen Case (*apud* Carlson, 2010, p. 191), não oferece às mulheres mecanismos culturais de significado para se construírem a si mesmas como sujeito (ao invés de objetos de *performance*), de modo que a mulher no palco se coloca como uma espécie de “cortesã cultural” para preenchimento desse desejo (do sujeito masculino).

7 Uma importante teórica do feminismo na atualidade.

apresentada), que não pode ser compreendida pela simples negação, como o “Outro” do sujeito, desde sempre masculino. Quer dizer, as mulheres não são nem o “sujeito” nem o seu “Outro”, mas uma diferença, ou um “ardil”, na composição monológica do masculino binário. O mesmo vale para todos os gêneros que “não se encaixam” no modelo hétero masculino. Por outro lado, a noção de que o sexo aparece na linguagem hegemônica como substância, ou, argumenta Butler (2003), “falando metafisicamente” como ser idêntico a si mesmo, é central nas várias explicações especulativas sobre a categoria de sexo. O que é importante perceber é que o “modelo” nega qualquer “tipo” de “sujeito” “falante” dissonante do sujeito masculino universal. E é em direção contrária a esse modelo que os corpos insurrectos das *performances* de Gómez-Peña oferecem um espaço fronteiro que pode desestabilizar esse sujeito, através da fluidez e liminaridade das suas identidades hibridamente fetichizadas. Pois, Gómez-Peña aposta na *performance* como uma linguagem discursiva (poética, física e semiótica), na qual o corpo oferece uma alternativa para a subversão da ordem simbólica. Nesse papel, o corpo se estabelece como fonte de conhecimento⁸.

É importante destacar que existem muitas especulações distintas sobre o corpo em *performance*. Nesta reflexão, parto do princípio de que Gómez-Peña e sua trupe apresentam não apenas um corpo que é disforme, mas que subverte a ordem simbólica dominante⁹. Essa subversão da ordem simbólica confronta a cultura do patriarcado num amplo aparato, de modo que Gómez-Peña nos oferece diversos caminhos para discutir a imaterialidade das relações da arte com as estruturas de poder e os vários desafios de gênero, raça e etnia presentes em sua poética. Um dos caminhos subversivos que ele adota se faz através do travestimento que, além de “envolver” o corpo, também se relaciona com teorias do disfarce. Em associação às teorias de disfarce encontram-se os termos *drag*, *camp gay*, *mimicry* e *mimicing*, com

8 Apsicanalista, teórica, curadora e crítica de arte brasileira Suely Rolnik, desenvolve essa questão em *O retorno do corpo-que-sabe* (2013), no qual ela retoma os processos do colonialismo e seu papel na “construção das identidades”. Por outro lado, muitas teóricas do feminismo sustentam que não basta apresentar esse corpo, ambicionando uma aceitação imediata desse discurso, é preciso mostrar que “o corpo feminino é produtor de um modo distinto de subjetividade” (resta saber se é esse o desejo das feministas), sem o qual, corre-se o risco de reforçar as estruturas tradicionais.

9 Sustento essas afirmações na minha pesquisa de mestrado, na qual apresento diversos trabalhos do artista.

ligeiras diferenças, mas como aglutinadores de um poder disruptivo, tanto em seu caráter de código-duplo quanto em seu excesso e exagero, que subvertem com mais eficácia a unidade patriarcal. Segundo Carlson (2010), a *performance drag* sempre funcionou como capacitador político e pessoal, por outro lado, propõe que a feminilidade como *drag* é central para a teoria do disfarce, ainda que algumas feministas questionem seu potencial para desestabilizar afirmações de gênero¹⁰. Já o *camp gay* desmonta a construção da mulher e desafia a sexualidade como uma norma universal, subvertendo as relações sociais de gênero na vida diária¹¹. Os termos *mimicry*¹² e *mimring* são utilizados por feministas, sendo associados com um aspecto da teoria do disfarce distinto dos anteriores, pois se referem a um modo de assumir o papel feminino deliberadamente, convertendo uma forma de subordinação em afirmação, para logo em seguida desencorajá-la. Nesse sentido, uma *performer* feminina poderia subverter os papéis tradicionais e as máscaras se ela pudesse se gabar de sua feminilidade – ou, evidenciar o disfarce.

45

Interessante observar que Guillermo Gómez-Peña não é homossexual na “vida real”¹³, mas se veste em cena como alguém que se expressa teatralmente “numa sociedade teatralizada”. Seus figurinos funcionam como reveladores das implicações sociais e políticas dos homens *versus* as roupas femininas, e como “as pessoas são confinadas, oprimidas e estereotipadas e, muitas vezes, conseguem “aprovação”

10 Para a feminista Alicia Solomon (apud Carlson, 2010, p. 178) é questionável o uso do *drag* masculino para desestabilizar afirmações de gênero, “precisamente porque o homem é o universal presente, e a mulher o *Outrogussied up*, o *drag* muda o significado, dependendo de quem está usando o quê”. Desde que, nesse sentido, a “feminilidade seja sempre *drag*”, homens vestidos de mulher quase invariavelmente estão envolvidos na paródia de gênero e as mulheres na *performance* “deles”.

11 De acordo com Carlson (2010, p. 176), “a relação entre *camp* e a subversão de papéis tradicionais de gênero estimulou muito o interesse de teóricos e performers que exploravam as possibilidades da *performance* de resistência”.

12 Elin Diamond (apud Carlson 2010, p. 198) sugeriu o uso do termo *mimicry* para caracterizar várias formas de distúrbio irônico. De acordo com Carlson (2010), o conceito moderno de *mimicry*, ele mesmo uma distorção da mímica da doutrina convencional platônica de mimese, é derivado da teórica francesa Luce Irigaray, que viu na sua condenação platônica uma tentativa de controlar a proliferação de alternativas a uma Verdade patriarcal monolítica e estável. Em vez de uma “mera cópia” sombria de mimese, Irigaray propõe uma *mimicry* múltipla e excessiva que destrói, em vez de reforçar, o ponto único da Verdade patriarcal. Por extensão, nessa mesma perspectiva, um processo similar opera sob o nome de *mimring*.

13 De acordo com afirmação do artista, que atualmente está casado com a performer Jass Balitrônica. Guillermo Gómez-Peña também foi casado com Carolina Ponce de Leon (escritora e crítica de arte), com quem teve um filho, Guillermo Emiliano.

social de acordo com o que vestem” (CARLSON, 2010, p. 178); o que desestabiliza as noções de gênero. Nesse sentido, ainda que suas *personas* sejam complexas e multifacetadas, é comum em seu (tra) vestimento de cena usar saia e salto alto (geralmente calça um dos pés com salto alto e o outro com bota estilo militar, talvez uma estratégia para mostrar que abriga em si tanto o feminino quanto o masculino), que são próprios do uso feminino, no olhar da cultura ocidental. Ou, vestindo o que ele chama de “persona travesti xamã”¹⁴.

Além disso, também faz uso de “trajes” típicos indígenas, o que ele chama de *drag* cultural, com figurinos que contém elementos de fetiche da identidade fronteiriça latina, às vezes ostentando máscaras como a de *Border Brujo* ou lutador mexicano, ou com um colete de pele de tigre (exibindo sua barbárie). Figurinos nos quais podemos perceber uma alegoria azteca/mexicana, e um misto de objetos pseudo-étnicos da cultura mexicana e estadunidense, como, por exemplo, caveiras e partes de “trajes típicos” ou *botons* do Batman, junto a grifes famosas das corporações estadunidenses, que aparecem em *Corpo Insurrecto*, entre outros. Elementos que evidenciam seu “disfarce” identitário em vários procedimentos da mascarada. As mulheres de sua trupe, por sua vez, utilizam artefatos masculinos, como próteses de pênis, botas estilo militar, entre outros. “Figurinos” que, somados à performatividade expressa nas ações presentificadas em suas apresentações, produzem inversão dos comportamentos tradicionalmente conferidos tanto aos seus “sexos biológicos” quanto a uma matriz cultural étnica “pura”, na medida em que transitam livremente por áreas culturalmente proibidas para homens e mulheres, e também para as construções étnicas abordadas. Algo que não apenas transgride, mas subverte a ordem tradicionalmente dada pela cultura para o feminino e masculino, a partir do processo de socialização (“como comportamentos aprendidos”), tanto quanto ao território permitido ao “índio” ou ao “latino”, o que evidencia seu caráter de criação cultural.

Quando ele mesmo se (tra)veste, questiona não apenas a cultura mexicana, que é extremamente católica e machista, mas o território reservado para o homem e para a mulher, na cultura como um todo, questionando assim um discurso que é hegemônico para esses papéis. O mesmo acontece com as mulheres de sua trupe que

¹⁴ Referências a esse termo são apresentadas pelo artista em diversos dos seus escritos, e podem ser encontradas, por exemplo, em sua página na web: www.pochanostra.com.

“assumem comportamentos aprendidos” como masculinos. Nesse sentido, seus “disfarces” – de homem ou mulher, permitem-lhes um desenvolvimento mais efetivo de suas subjetividades, na medida em que estão libertos da convenção, contribuindo para a constituição de seres mais autônomos. Além disso, durante as apresentações, é comum uma “transformação ritualizada” desses papéis, que se desdobram em outros, produzindo a eficácia da ação em *performance*. De modo que o travestimento inicia uma problematização da questão de gênero e etnia que se soma a outros discursos “disparados” em cena, efetivando sua estratégia poética/ativista em relação à identidade. Para Gómez-Peña, o “travestimento” é “peça” fundamental para seu *identity survival kit* (kit de identidades de sobrevivência), tanto na arte quanto na vida real.

A *performance* me ensinou uma lição extremamente importante que desafia todos os essencialismos: não estou impedido pela identidade. Eu tenho um repertório de identidades múltiplas [...] Meus colaboradores e eu sabemos muito bem que com o uso estratégico de adereços, maquiagens, acessórios e figurinos, podemos realmente reinventar a nossa identidade aos olhos dos outros e adoramos experimentar esse tipo de conhecimento único. De fato, a flexibilidade social, étnica e de gênero é uma parte intrínseca de nossa práxis diária, assim como o travestimento cultural. Na *performance*, representar outras culturas e problematizar o próprio processo de representação pode ser uma estratégia eficaz do que eu chamo de “antropologia reversa”. No dia a dia, no entanto, [...] Quando meus colegas *chicanos* e eu atravessamos fronteiras internacionais, sabemos que, para evitar sermos enviados à inspeção secundária, podemos usar chapéus e casacos de *mariachi* e reinventar-nos instantaneamente como “amigos amigos” aos olhos das autoridades racistas. Funciona. “Bem-vindos de volta, amigos”, eles nos dizem. Mas mesmo assim, se não tivermos cuidado, nosso olhar ardente e nossa falta de frieza podem nos denunciar. (GÓMEZ-PEÑA, 2005b, p. 25)¹⁵

15 Tradução minha de: “Performance has taught me an extremely important lesson that defies all essentialisms: I am not straitjacketed by identity. I have a repertoire of multiple identities [...] My collaborators and I know very well that with the strategic use of props, make-up, accessories, and costumes, we can actually reinvent our identity in the eyes of others, and we love to experiment with this unique kind of knowledge. In fact, social-, ethnic-, and gender-bending are an intrinsic part of our daily praxis, and so is cultural transvestism. In performance, impersonating other cultures and problematizing the very process of impersonation can be an effective strategy of what I term “reverse anthropology.” In everyday life, however [...] When my Chicano colleagues and I crossinternational borders, we know that to avoid being sent to secondary inspection, we can wear mariachi hats and jackets and instantly reinvent ourselves as “amigo entertainers” in the eyes of racist law enforcement. It works. “Welcome back amigos”,

A prática cênica (ou estratégia (pós) dramática/política performática) de Gómez-Peña efetiva-se numa linguagem de subversão, que vai ao encontro da teorização de Judith Butler (2003), que aborda a construção sistemática das identidades – com ênfase nos gêneros, a partir de duas instâncias que ela considera cruciais na construção do discurso paternalista: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória. Em seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, Butler (2003) propõe uma revisão dos significados simbólicos (partindo de uma análise estruturalista que considera o símbolo, que é posteriormente desconstruída e substituída por jogos de poder político) impressos nos discursos que produziram, por muito tempo, leis universalistas e fundadoras das identidades. Nesse sentido, aponta que uma constelação de identificações que se conforma ou não com os padrões de integridade “do gênero” (do ser macho e do ser fêmea), culturalmente impostos, pode se conformar como um dos momentos fundadores do sujeito. Algo que eu traduzo como um momento de emancipação, tal como a ideia de autonomia abordada anteriormente na proposta de Gómez-Peña e dada aos seus *performers*, e, conseqüentemente, a todos os participantes de suas aventuras performáticas. A partir de um diálogo mais refinado com psicanalistas¹⁶, mas também com Foucault, entre outros pensadores, Butler (2003) declara a ideia de que os atos que esses autores concordariam serem equivalentes a “atos corporais subversivos”, de fato desacomodam qualquer configuração fixa de gênero que herdamos de uma lei “paterna”¹⁷, o que acaba por constituir, ainda em nossos dias, grande extrato da cultura.

A perspectiva alternativa sobre identificação que emerge da teoria psicanalítica sugere que as identificações múltiplas e coexistentes produzem conflitos, convergências e dissonâncias inovadoras nas configurações do gênero, as quais contestam a fixidez das posições masculina e feminina em relação à lei paterna.

they tell us. But even then, if we are not careful, our fiery gaze and lack of coolness might denounce us.”

16 Butler (2003) desenvolve complexas análises de formação do *id* e do *ego*, em versões rivais, a partir de Lacan, Riviere e Freud, em diversas suposições que extrapolam esta escrita.

17 Além das considerações já apontadas por Butler (2003) na concepção lacaniana de lei paterna, a autora vai propor que, desde o Cristianismo, há uma convenção compulsória que atribui o gênero ao sexo biológico como ordem natural, na qual qualquer comportamento que se contraponha a esta convenção é tido como antinatural.

Com efeito, a possibilidade de identificações múltiplas (que finalmente não são redutíveis a identificações primárias ou fundadoras, fixadas em posições masculinas e femininas) sugere que a lei não é determinante e que “a lei” pode até não ser singular. (BUTLER, 2003, p.104)

O que me parece interessante observar é que Butler (2003), ao mesmo tempo em que questiona as configurações de “lei paterna” para o gênero, desestabiliza todas as construções tradicionalmente tidas como estáveis, desde o gênero à etnia, em seus discursos de supremacia, nos quais essas categorias são subjugadas. Nesse sentido, as noções tanto de gênero quanto de cultura são tão oscilantes quanto as histórias imaginadas para essas construções identitárias¹⁸.

Em função disso, Butler (2003) constrói sua teoria com base na visão da identidade (em sua busca por compreender a formação de gêneros – ou das identidades subversoras do modelo patriarcal) não como atributo social ou cultural, mas como uma categoria construída por meio de *performance* (entendida como conceito operativo). Nesse sentido, vale retomar o início desta escrita que considera *performance* num sentido amplo e não apenas como categoria artística. De modo que podemos pensar a teoria de Butler (2003) ligada a uma perspectiva já desenvolvida pelo sociólogo Erving Goffman (2007) que, em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, considera o comportamento individual na vida diária da sociedade como “uma *performance* do sujeito”. Goffman toma como premissa o argumento de que todas as pessoas no mundo estão constantemente, mais ou menos conscientes, representando um papel. E nessa “autorrepresentação” (ou *self performance*), o sujeito se constitui através de um “comportamento restaurado” individual, no qual é tanto o autor de sua *performance* quanto um produto da cena social na qual se insere, na medida em que opera de acordo com os códigos que organizam a sua linguagem ou cultura¹⁹.

18 Claro que o corpo feminino apresenta complexidades discursivas, especialmente por sua condição materna, cuja biologia parece “criptografar” esse corpo com uma resistência permanente, conforme apontamentos de Butler (2003).

19 Refere-se a questões de não autoria e condições históricas preexistentes que delimitam a atuação de qualquer agente, pois incorpora o materialismo marxista das “condições históricas e sociais de seu tempo”, e, conseqüentemente, a não autoria “plena” de suas representações (ou *performance* de si), na medida em que esse sujeito também já foi atravessado pela teoria foucaultiana de não-autoria dos discursos que profere (inicialmente proposta por Saussure), mas condicionado aos códigos presentes em sua linguagem ou em sua cultura. De modo que esse

A partir dessa noção de que “o sujeito *performa* a si mesmo” através de um “comportamento restaurado”, já apresentada por Goffman (2007), Butler (2003) vai dizer que esse “fazer” constrói o gênero (ou a identidade de) não como algo feito por um sujeito que pode ser preexistente a esse fazer, mas ao contrário, o “sujeito” é ele mesmo constituído nesse “fazer”. Porém, não é em um ato eventual que se constrói um sujeito, mas através de uma “produção ritualizada” ou uma *self performance* que se repete, para o qual Butler (2003, p.95) propõe “um ritual reiterado sob e por meio de limites, da força de proibição e tabu, com a ameaça de ostracismo e mesmo da morte controlando e determinando a forma da produção”. Isso significa que o sujeito se constitui “performativamente”, e nessa “constituição” constrói sua identidade, incluindo aquelas que performatizam um gênero particular. De modo que não existe uma identidade estável, prefixada, para a qual esses atos poderiam se referir. Assim, os atos corporais performativos engendrariam uma nova identidade, gerada pela repetição (um “comportamento restaurado”) de atos autorreferenciais ou de *self performance* reiterada. Ou, dito em outras palavras, o indivíduo não nasce com uma identidade, mas a engendra, a partir de atos comportamentais continuamente repetidos²⁰.

Porém, Butler (2003) não elimina completamente a referência, pois em seu envolvimento com a repetição enfatiza que a *performance* que constrói identidade (ainda que com especial referência ao gênero) também é citacional e, de acordo com Carlson (2010), como toda citação, nunca repete exatamente o original ausente, para o qual observa também que muitos teóricos descreveram um “deslize” semelhante entre qualquer conceito ou ação culturalmente estabelecidos e declarações específicas ou suas reencenações. Sobre isso, Carlson (2010) vai propor que a possibilidade de agenciamento inovador está sempre presente, não baseada num sujeito preexistente limitado por leis regulatórias, mas no “deslize” inevitável que surge da repetição reforçada e da

sujeito que se autoperforma na teoria de Goffman é ator (autor ou agente) ao mesmo tempo em que é produto da cena social que vivencia.

²⁰ Vale ressaltar, nesse caso, que a repetição está ligada à ideia de restauração, como na relação com a teoria de Goffman (2007), na qual restaurar é diferente de simplesmente repetir, pois não implica em “fazer igual”, mas que a cada restauração de comportamento este se atualiza, incorporando novos sentidos. Nessa perspectiva, devemos considerar que a restauração de um evento permanece sempre atual, no aqui-agora, da relação perceptual de repetição daquele instante presente. Assim, esse caráter de repetição que evoca a ideia de restauração deve ser visto de acordo com o fluxo heraclítico da vida, implícito na noção de *performance*.

performance social. Como consequência, fornece embasamento teórico para um sujeito “autorizado” que existe do lado de fora e anteriormente às formações sociais, sem renunciar à possibilidade de uma posição de agenciamento para se opor às opressões dessas formações. É nessa condição de “sujeito autorizado” de oposição que se posicionam os corpos insurgentes das *performances* de Guillermo Gómez-Peña e de *La Pocha Nostra*²¹, na qual “se permitem”, por meio de suas *personas* híbridas fetichizadas, subverter “a identidade” encontrada na sociedade institucionalizada. Identidades e posições de sujeito se tornam marcadores de uma peça irônica cujo objetivo é realmente o de questionar os processos de representação, num amplo espectro que não resolve a “crise de identidade”, mas a intensifica. Pois se trata de oferecer possibilidades alternadas, via *performance*, de identidades fora das autenticadas convencionalmente.

À guisa de conclusão, gostaria de ressaltar que estes breves apontamentos sobre o trabalho de Guillermo Gómez-Peña²² produzem uma amostra representativa do que tem sido desenvolvido sob o nome de *performance art* e provam a latência viva desta arte. É difícil saber se essa potência se manterá, ou que formas tomará no futuro,

21 *La Pocha Nostra* é uma organização de artes e artistas transdisciplinares em constante transformação, fundada em 1993 por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Mariano na Califórnia. O objetivo era conceitualizar formalmente as colaborações de Gómez-Peña com outros artistas performáticos. Fornece uma base (e fórum) para uma rede solta de artistas rebeldes de várias disciplinas, gerações e antecedentes étnicos, cujo denominador comum é o desejo de atravessar e apagar as fronteiras perigosas entre a arte e a política, a prática e a teoria, o artista e o espectador. A partir de junho de 2006 incluem-se como integrantes os artistas performáticos: Violeta Luna, Michelle Ceballos, os curadores Gabriela Salgado e Orlando Britto, e mais de trinta associados em todo o mundo, em países como o México, a Espanha, o Reino Unido e a Austrália. Os projetos variam entre *performance* solo e duetos até instalações performáticas em larga escala, incluindo vídeo, fotografia, áudio e *cyber-art*. Através da colaboração o *La Pocha* atravessa fronteiras nacionais, de raça, gênero e gerações. Seu modelo de colaboração funciona como um ato de diplomacia cidadã e como um meio de criar “comunidades efêmeras” de artistas rebeldes com a mesma mentalidade. A premissa básica destas colaborações está fundada sobre um ideal: “se aprendermos a atravessar fronteiras no palco, poderemos aprender a fazê-lo em esferas sociais muito maiores”. *La Pocha* luta para erradicar mitos de pureza e dissolver fronteiras que circundam a cultura, a etnicidade, o gênero, a língua e o *métier*. Esses são atos radicais. (<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/itemlist/category/68-pocha>).

22 Exposição de questões importantes que a arte da *performance* vem articulando em sua breve história. Nesse sentido, é válido observar que a arte da *performance*, como linguagem artística consolidada, tem cerca de 50 anos, o que a torna bastante recente em relação a outras linguagens artísticas tradicionalmente assim consideradas, de modo que podemos considerar que é uma linguagem que ainda está se fazendo. Junto ao trabalho de Gómez-Peña, juntam-se os associados ao Hemispheric Institute, consolidando a relevância da *performance art* como expressão de cunho ativista, também nos nossos dias.

pois estou plenamente de acordo com Carlson (2010) quem faculta às *performances* o caráter de operações que são condicionadas pelas circunstâncias. No que se refere a Gómez-Peña, o propósito é seguir com sua tática de guerrilha poética. Na plataforma de divulgação do seu trabalho e do *La Pocha*, Gómez-Peña coloca que sua estética atual é “Robo-baroque”, “Cyborg Kitsch” e “Techno-shamánica”. Já no *The Pocha Nostra Manifesto for 2012* (Manifesto Pocha Nostra para 2012), Gómez-Peña afirma que, de fato, o grupo busca uma estética única (*sic*). Funcionando como uma espécie de cruzamento em uma *jam* cultural ao vivo, seu “robo-baroque” e “ethno-techno-cannibal aesthetic”, são amostras de que o coletivo devora tudo o que encontra, incluindo fronteiras e *chicanos*, cultura *pop*, televisão, cinema, *rock & roll*, *hip-hop*, quadrinhos, jornalismo, antropologia, pornografia, nacionalismo, imagens religiosas e, claro, a história das artes visuais e cênicas. Atravessam referências dessas informações, encarnam-nas, e, então, reinterpreta-nas para uma platéia ao vivo, refratando assim construções fetichizadas de alteridade. Tornam-se espetáculos de suas identidades, usando seus corpos altamente decorados. Nesse sentido, são sempre, fisicamente, culturalmente e tecnologicamente, seres híbridos. Nesse mesmo manifesto, Gómez-Peña descreve aquele momento ou “seu humor”, como um *tweet* poético:

politicamente cético, mas aberto a cruzas sazonais entre a academia e o mundo capitalista da arte... ainda estou procurando o sentido da vida através da arte e o significado da arte através da conversa. (GÓMEZ-PEÑA, 2017)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. *Corpo e performances: As You Like It*, de Shakespeare, no século XX. Tradução de Renata Telles. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v.11, n. 24. p. 199-226, 2005a.

_____. *Ethno-techno: writings on performance, activism and pedagogy*. New York: Edited by Elayne Peña. Routledge, 2005b.

_____. *The Pocha Nostra Manifesto for 2012*. Disponível em: <pochanostra.com>. Acesso em: 1 abr. 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

NASCIMENTO, Cláudia Simone Oliveira do. *O Corpo Insurgente de Guillermo Gómez-Peña: Performance Art, Política e Vida*. 2016. 172 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2016.