

# Interromper o espetáculo: o gesto político e estético das emoções<sup>1</sup>

*Interrumpir el espectáculo: el gesto político y estético de las emociones*

*Interrupting the spectacle: the political and aesthetical gesture of the emotions*

Martha Ribeiro

Universidade Federal Fluminense

E-mail: martharibeiro@id.uff.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9272-1013>

## RESUMO:

O ensaio busca refletir sobre as emoções que circulam e marcam os corpos, partindo de uma dupla investida: nas emoções impressas em corpos queers, que performam na cena contemporânea, provocadoras de um deslocamento afetivo transformador do sujeito e de seu condicionamento simbólico; de como as imagens propostas em cena por esses corpos reorganizam o sentido histórico das imagens, revogando emoções/sentidos e significados, inserindo em seu lugar novas paisagens, numa visada crítica da realidade. Pensar o gesto político e estético dos corpos ditos estranhados, subversivos e rebeldes aos marcadores sociais, em sua transversalidade e transversalidade, é o que nos interessa pensar como dispositivo de interrupção do espetáculo e de seus discursos colonizadores.

**Palavras-chave:** *Corpos queer. Emoções. Interrupção. Gesto político e estético.*

## RESUMEN:

El ensayo busca reflexionar sobre las emociones que circulan y marcan los cuerpos, a partir de una doble embestida: en las emociones impresas en los cuerpos queers, que performan en la escena contemporánea, provocando un desplazamiento afectivo transformador del sujeto y su condicionamiento simbólico; Cómo las imágenes propuestas en escena por estos cuerpos reorganizan el sentido histórico de las imágenes, revocando emociones/sentidos y significados, proponiendo en su lugar nuevos paisajes, en una visión crítica de la realidad. Pensar el gesto político y estético de los llamados cuerpos extraños,

---

RIBEIRO, Martha. *Interromper o espetáculo: o gesto político e estético das emoções*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41744>>

subversivos y rebeldes a marcadores sociales, en su transversalidad y transversatilidad es lo que nos interesa pensar como un dispositivo para interrumpir el espectáculo y sus discursos colonizadores.

**Palabras clave:** *Cuerpos queer. Emociones. Interrupción. Gesto político y estético.*

#### ABSTRACT:

This essay reflects on the emotions that circulate and mark the bodies from two fronts: the emotions imprinted in queer bodies that perform in the contemporary scene as provoking a transformative affective displacement of the subject and its symbolical conditioning; and how the images proposed on the stage by these bodies reorganize the historical sense of images, revoking emotions/directions and meanings, proposing new landscapes in its place with a critical view of reality. To think about the political and aesthetical gesture of bodies considered strange, subversive, and rebellious to social markers, in its transversality and transversatility is what we want to think of as an interruption device for the spectacle and its colonizing discourses.

**Keywords:** *Queer bodies. Emotions. Interruption. Political and aesthetical gestures.*

Artigo recebido em: 11/11/2022  
Artigo aprovado em: 17/01/2022

## Introdução

Gostaria de começar este ensaio trazendo como reflexão uma experiência de poucos anos atrás. Começar com um testemunho pessoal é fazer uso de uma palavra que possa iniciar uma conversa entre nós, fazendo circular o que Jorge Larrosa (2014, p. 57) defende como “uma língua para a conversação”: uma língua que seja nossa, que esteja entre nós! – nem minha e nem sua, e muito menos uma língua abstrata, mas uma língua que traga as nossas marcas corporais, que venha com um sujeito dentro. Nos fazer conscientes sobre os diversos modos e usos de uma mesma língua aponta para uma diferença sensível no interior da própria língua. Essa produção sensível, que denominamos linguagem, é um território que se faz com uma língua coletiva, estrutural, e com uma fala individual, de apropriação da língua pelo sujeito da experiência. É a fala do indivíduo, dentro da língua, que vai determinar o pensamento, o sujeito e o mundo ao seu redor. Pôr em jogo uma língua para a conversação me parece ser o mais acertado para refletir sobre “o gesto político e

estético das emoções” em mim, isto é, neste meu face à face com um outro que me interpela e que me modifica. Na medida em que esse gesto vem interromper algo – o espetáculo de uma cena colonizadora, alienante – para propor como ação uma nova relação entre os corpos, verifico uma transformação crítica e política da realidade pela via da emoção, em um processo flagrante de decolonização dos afetos.

Essa língua para a conversação, que trago aqui e que se constrói por um testemunho, uma experiência, me traz dentro dela, enovelada. Essa fala que elaboro neste ensaio busca ao mesmo tempo refazer um trajeto de afetos privados e denunciar o uso que o neocolonialismo faz das palavras, dando às palavras uma função que encoberta, que escamoteia, que diminui e que rebaixa, colonizando as imagens, erguendo muros simbólicos. Busco designar com as palavras uma prática, uma experiência, e não usá-las como retórica. Instigo a palavra em sua performatividade para fazer delas uma língua que possa testemunhar as emoções figuradas em imagens cênicas, performadas por corpos queers. Como analisa a pesquisadora boliviana Silvia Cusicanqui (2010, p. 20): “temos dificuldade de dizer o que pensamos e de nos fazer consciente deste fundo pulsional de conflitos e vergonhas inconscientes. Isto nos deu modos retóricos de nos comunicarmos. Duplos sentidos. Sentidos tácitos. Convenções de fala que escondem uma série de mal-entendidos e que orientam as práticas, mas que ao mesmo tempo divorciam a ação da palavra pública”.

A partir do estudo crítico de dois espetáculos cênicos, do brasileiro “Sem palavras” (2022) e do mexicano “Réquiem para un alcaravàn” (2012), constata-se que, se por um lado corpos queers são modelados ou marcados por determinadas emoções que circulam entre nós, por outro se verifica a capacidade de ação e de transformação da realidade simbólica desses corpos no espaço onde atuam. Se as emoções operam de forma a modelar os corpos, inclusive subalternizando determinados corpos, esses mesmos corpos modificam o espaço por sua presença e visibilidade, pois reinscrevem um novo mapa de afetos e uma nova paisagem política decolonizadoras. Para Sara Ahmed (2015), as emoções, em sua aderência aos corpos e objetos, são ações que influenciam e determinam como nos dirigimos aos outros. Em diálogo com a tese de Sara interrogo: como recebemos os corpos, nesse nosso face à face, e como trabalhamos essa emoção que sentimos em nós a partir da experiência de nossa emoção diante de algo, de alguém? Como produzimos visibilidade e visibilidade aos corpos queers nesse entre nós, isto é, no campo simbólico das imagens?

As interrogações partem da tese que venho trabalhando nesses últimos anos, na qual lanço como ponto de partida a ideia de que o corpo (expandido) – corpo-presença, corpo-teatro – é uma tarefa política: o corpo é tarefa ao se realizar como uma ação antissistema e antissistêmica. A tarefa nanopolítica do corpo é trabalhar modos de ação, e de afecção, entre performatividade (presença) e representação (visualidade) que possam escavar de forma crítica o que se escondeu sob a invenção de um estado de natureza para as emoções. Para pensar o avesso dessa crença, denomino os modos de ação do corpo como *gesto político e estético das emoções*. E, para que as emoções circulem, produzindo novos sentidos, desafiando o jogo já jogado da representação – o espetáculo neocolonial, patriarcal, racializante, das convenções e realidades intimidantes, punitivas – se faz necessário dizer que o corpo é tarefa (um campo de batalha)! E sua tarefa é ética, na derrubada das estruturas mimetizadas, repetidamente atualizadas e retroalimentadas em diferentes e diversos níveis; e nanopolítica, de refazimento das emoções que circulam entre os corpos. No gesto político e estético das emoções, o corpo se move<sup>2</sup> contra uma biopolítica perversa que classifica e marca os corpos segundo um modelo/mapa de afetos hetero-branco-falo-ego-cêntrico-colonial-capitalista<sup>3</sup>.

Tanto para Silvia como para Sara, há na imagem uma capacidade de agir. E como dirá Silvia, as imagens têm a força de construir uma narrativa crítica, capaz de desmascarar as tantas formas de colonialismo contemporâneo: são as imagens que permitem captar os sentidos bloqueados e esquecidos por uma língua sem ninguém dentro. E como dirá Sara, as emoções não estão nos objetos ou nos sujeitos, o que ocorre é uma adesão das emoções aos objetos, imagens e corpos, sendo essa adesão o resultado de sua circulação. As emoções não são fixas, de tal modo que todo sentido pode ser revirado, transformado, combatido, subvertido e ironizado, pois a história é viva, assim como os corpos que a fabricam. Portanto, há de se investigar esse fundo pulsional que se move entre as imagens, como indica Silvia, fundo que as palavras hierarquizadas do sistema de representação e de reprodução heterossexual-estético-político bloquearam para conservar conceitos e sentidos moralizantes para “eternização do arbitrário”<sup>4</sup>. Escavar esse fundo contraditório das emoções, nos fazer consciente das violências que reproduzimos e introjetamos em nossos corpos, para enfim interromper o espetáculo da representação dominante e impositiva, é a tarefa.

## Desenvolvimento

Emoções se colam às imagens, aos corpos, aos objetos, e a crença nessas imagens e objetos produz emoções que se aderem justamente a eles, produzindo repetição (representação), um modo circular de afetação. Mas é importante reforçar que a emoção não é algo fixo, ela circula entre nós e entre os objetos, como nos propôs Sara Ahmed: as emoções transmitem sentidos, mas também transformam objetos, corpos e as próprias emoções. Uma mesma imagem, um mesmo gesto ou expressão que atravessam a história, fazem circular diferentes emoções, até mesmo contraditórias. Para interromper o espetáculo da representação e deixar “falar” esse fundo pulsional que foi colonizado pelas palavras hierarquizadas, é necessário se perguntar sobre as nossas emoções. Se sinto uma determinada emoção ao olhar uma imagem, um objeto, um corpo, preciso me perguntar: que emoção? Questionamento que se desdobra em muitos outros, como salienta Didi-Huberman (2016, p.11): “o que se entende por emoção? Que tipo de emoção? Por que a emoção? Por quais razões? Por que, em vista de quê? E como, sim, como? Como a emoção acontece, se desenvolve, desaparece, recomeça?”

O trânsito entre a palavra e a imagem que me perturba, neste face à face, pode oferecer uma perspectiva crítica de uma realidade que se impôs como estado de natureza, por exemplo, des-historicizando a história: “lembrar que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola [...]” (BOURDIEU, 2012, p. 7). Ao escavar emoções que foram bloqueadas e escamoteadas pelas palavras, as imagens despertam novos sentidos e desejos que foram abjetados pela cultura e moral de um determinado período histórico. As imagens que retornam em diferentes temporalidades são uma “imensa história das emoções figuradas, dos gestos emotivos” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 35). É necessário recuperar essa ideia da história das imagens como “gestos emotivos” para nos tornar conscientes sobre a importância política das emoções. Nesse aspecto, corrobora Sara: “las estudiosas feministas y queer nos han mostrado que las emociones ‘importan’ para la política; las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también” (AHMED, 2015, p. 38).

Entender as imagens como uma história dos gestos emotivos é devolver as emoções para seu lugar em nossa história política. Pensar as emoções como um estado de afecção inferior e de pura passividade é esquecer, de forma orquestrada, o poder crítico e transformador das emoções sobre as coisas e sobre o mundo, seu poder de costura da história. Pensar as imagens como uma história das emoções é reposicionar as emoções como parte importante da história política do mundo. Todo levante, todo canto revolucionário, toda utopia nasceu de uma emoção, de um sonho ou de uma indignação que transformaram o basta em um gesto político e estético, de reconstrução da realidade e queda da norma. A experiência de uma emoção nos reconecta com uma palavra não servil e nos move para fora de nós. Toda emoção se dá num encontro, e não há como prever o que irá acontecer em um encontro. Para sentir alguma coisa eu preciso sair para fora de mim. A emoção que me diz que esse outro que eu olho, que sofre ou se alegra, me afetou de alguma maneira, me tirou de mim, e eu preciso responder a ele. É um dispositivo ético. O avesso disso é a conservação das emoções em um conceito, que retira da experiência sua singularidade histórica. O conceito persegue o universal, apagando os rastros da história emotiva que engendrou o gesto e a ação transformadora, para criar verdades arbitrarias e obrigatórias. Apagando os rastros emotivos se des-historiciza a história, retirando o poder das emoções na constituição do mundo.

Abro então este ensaio com experiências e emoções que me fizeram sair para fora de mim, habitando o território das margens. E escolhi começar com o fragmento de uma teoria-romance apenas começada para transformar minha memória em poesia e a dor em canto:

*Fui uma afortunada? Até há alguns anos atrás, não havia vivenciado em minha carne (sim é da carne que eu quero falar) a violência simbólica que atravessa minha sexualidade e meu corpo de mulher, secularmente. Não, não fui uma afortunada. Dominada pelo sistema androcêntrico, que nem mesmo nomeava, concedi ao dominante seu status de dominante, incorporando, em mim (logo eu), o lugar já marcado, antes de mim, de subordinada, de intrusa, de inadequada ao sistema de representação e de reprodução heterossexual/política. Incorporei classificações naturalizadas, que fazem de mim um produto desqualificado, de segundo grau, ou melhor, um cisco, um nada.*

*Hoje sou uma afortunada. A violência simbólica se fez consciente, as hierarquias classificatórias e desigualdades que vivo como corpa saíram do meu armário e tomei consciência das palavras e emoções que modelam a superfície de meu corpo. Violências invisíveis, incubadas e mascaradas, secularmente permitidas. Sou uma afortunada porque pude dispor, na travessia, de dispositivos que me permitiram pensar minha precariedade e os esquemas binários (masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual) tão naturalizados, que me empurraram para à margem do mundo, me nomeando bastarda, sem marido, ineficaz, intrusa, mal-amada, imperfeita para o amor: profecia autor-realizável de meu sexo e sexualidade desviante, ao confrontar a lógica de um sistema de representação e reprodução heterossexual.*

*Experiência radical! ... que de tanto me rasgar, me curou do ódio que introjetei em minha carne subalternizada e classificada, para inventar a utopia de um mundo decolonizado, um mundo fronteiro, movente, nas bordas, nas encruzilhadas entre humano, bicho, folha, água, pedra, nuvem. Na dança demoníaca entre mim e meu corpo, apareço e desapareço, celebrando minha corpa desviada. O desvio é sempre uma dança.*

Retorno a pensar um corpo reunificado pelo gesto estético e político das emoções: corpo consciente de suas dores, marcas e transformações acumuladas nos encontros, mas que celebra sua existência, fazendo-se corpo biopotente<sup>5</sup>: corpo que em seu refazimento se autodenomina *corpa*, para a abertura de uma escuta desejante. Corpa insurgente, que nasce infinitas vezes no gesto de interrupção do espetáculo colonial patriarcal, que em diferentes formas marcou e classificou a mulher com a marca de um rebaixamento. No espetáculo mítico da dominação, alicerçado por uma diferença entre órgãos sexuais, justifica-se a invenção de uma diferença social e política entre os gêneros. Nessa percepção, a virilidade é o lugar metafórico do falo que por uma fantasia pertence “naturalmente” ao homem, uma espécie de primado constitutivo e sintomático. Essa imposição simbólica apareceu de forma flagrante numa cena na qual fui uma das personagens. Ao se ver fragilizado em sua delirante prerrogativa de virilidade exclusiva, um colega de trabalho, contrariado pela eficiência de um trabalho executado por mim, uma mulher queer, diz, com um gesto, apon-

tando seu braço tensionado para o alto de sua cabeça: “o problema é o seu nome, que parece uma flecha!” Não é preciso dizer que sua contrariedade foi a fantasia de um falo (seu falo) roubado por uma mulher, essa mulher, reduzida por ele a um nome-flecha-fálico ameaçador de sua virilidade.

Esses sintomas produzidos por uma cartografia social, cultural, política e afetiva geram efeitos que se realizam no uso da língua, nos gestos, na construção de linguagem, que retornam como emoções que se aderem mais uma vez aos corpos, nos fazendo cair em uma relação circular. Busco entender cada corpo como uma teatralidade em curso, uma resposta mais ou menos criativa ou reativa ao sistema econômico-político-social, mas fundamentalmente como um corpo capaz de se tornar um corpo-acontecimento ou um corpo-teatro: um corpo que não é nem corpo blindado e nem corpo fantasma, e sim um corpo-poroso, permeável, capaz de inventar um novo campo ou mapa de afetos, potencializando e afirmando a vida na (re)invenção e no cuidado de si. Descortinando o acontecimento de minha corpa, corpo-teatro, mestiço, contraditório, feminista, celebro o meu nascimento contra o mundo da força, das instituições, dos espaços hierarquizados da universidade, do mercado da arte, dos discursos humanistas, ou melhor dizendo, desse *homismo* abstrato secular, que se autodefine universal. E é com essa corpa que reinvento paisagens e remodelo o espaço com minha aparência.

Contra o mundo da força, da violação, do capital e suas estratégias de poder, busco por uma palavra que possa nos fecundar, desafiando nossos modos de percepção convencionais, inventando outras realidades, políticas e éticas, que não sejam sufocadas pelo sentido de verdade imposto pela máquina biopolítica como real. Palavras que interrompam o espetáculo da violência sexual e de gênero, da violência racial e de classe, da violência contra o ecossistema, da violência contra outras epistemes e modos de existência. Realidade se conjura com as emoções, no face à face, na relação. Fazer circular novas emoções para que diversos modos de existência e de desejo se realizem no mundo é um modo de interromper o espetáculo da força, da penetração (o fantasma da virilidade), para a realização de alianças éticas, produtoras de devires; o que estou denominando como fecundação: transfiguração que emana do poder de afectibilidade dos corpos. O gesto político e estético de uma corpa faz circular novas e diversas emoções, modelando novos espaços, produzindo um realismo sedutor e desobediente: uma revolução poética contra toda verdade parcial que nos empurram como único real possível.

[...] se faz necessário pensar antes de tudo no corpo, em suas dores, em seus encontros, matéria-prima das narrativas de intimidade, para buscar na autoficção dispositivos processuais para a decolonização do sujeito e refazimento do corpo. Entendo essas narrativas como um laboratório radical de subjetividades, pois é na invenção que podemos habitar o inabitual e afirmar o poder da vida como arte, como criação, e enfrentar as forças que tentam expropriar e extorquir a vida (RIBEIRO, 2020, p. 307).

E como dirá Maria Galindo, mulher, feminista, boliviana, lésbica, performer, ativista:

Se tivéssemos que escrever nessas terras uma gênese, esta deveria começar com a palavra violação. A primeira cena de criação que contemplaríamos não seria a de Adão e Eva brincando no paraíso, mas a da violação de nossa mãe, pelo nosso pai. Temos um vínculo direto com a violada e temos um vínculo direto com o violador, e ante ao horror dessa origem o que se tem feito é substituir essa cena com uma fábula maniqueísta que abrande os complexos e que maquia as cicatrizes (GALINDO, 2021, p. 108, tradução minha).

Para Preciado, “esse é nosso segredo pós-colonial: somos as violadas e os violados, os filhos, as filhas e os filhos das violadas e dos violadores. Essa é nossa herança e nosso saber” (PRECIADO, 2021, p. 18)<sup>6</sup>. A representação da criação, esse espetáculo ou máscara idealizada/civilizatória de uma violência sexual originária escamoteada, é o que precisamos interromper para trazer de volta os sentidos/afetos que foram encobertos pelo patriarcado colonial e que naturalizaram a violação do corpo da mulher em nome de um semblante chamado patriarcado; civilização que concedeu ao homem uma posição dominante: a do protetor (que toma conta, que vigia, que pune, que viola). Nos fazer consciente deste “fundo pulsional de conflitos e vergonhas inconscientes”<sup>7</sup> é descortinar a brutalidade desse sistema e interromper o ciclo de violação. O encobrimento da violação pela palavra criação faz ausente, nessa imagem da gênese, a dor, o luto, a dominação da violada, mas principalmente ausenta a mulher da cena política da criação. As palavras não apenas agem sobre os corpos, elas atuam de maneira poderosa, imprimindo marcadores: está aí o poder performativo das palavras. Segundo Judith Butler (2001, p. 154), “a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia”. E como afirmo em meu livro *Realismo Sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades* (RIBEIRO, 2022, p. 16):

Toda essa enganosa obviedade das palavras nos fazem ceder ao nefasto desejo de conservação, de servidão e de colonização próprios ao regime representativo e seus cenários conceituais. Toda decolonização é uma interrupção desse efeito de obviedade, o movimento decolonizador parte de um princípio fundamental: retornar às palavras, voltar a fazer perguntas diante das palavras.

Interromper o espetáculo do mundo da força, da gênese de uma violação, é interromper a naturalização das palavras do dominador que pesam sobre outros corpos e que apagam os sentidos e as percepções das coisas que contradizem essas palavras. Essa interrupção se realiza na consciência dessa estrutura social, reprodutora de hierarquias, que faz circular determinadas emoções, enco-brindo outras. Não podemos denegar que nosso imaginário e corpos foram colonizados para a construção e sedimentação de um pensamento dominante universal. O uso do vocábulo “decolo-nial” ao invés de descolonial é uma escolha pautada pela necessária conscientização que não há um retorno a uma situação anterior ao contágio opressor do colonizador, é necessário trazer essas marcas de subjetivação para enfim assumir que não há pacificação possível. Não há como denegar essas forças. Há que transformá-las, fazendo circular outros imaginários, outras palavras, outros desejos. O gesto político e estético das emoções é um ato de interrupção complexo, próprio a um pensamento interseccional, que se faz em performatividade:

Interromper não é a mesma coisa que destruir, fazer desaparecer ou confiscar o poder. Interromper é parar momentaneamente a progressão de uma realidade dada como certa, é o corte para reinterpretar, rearranjar, questionar e dar passagem a novas realidades, a novas partilhas do sensível, a novas relações (RIBEIRO, 2022, p. 61).

Trago nessa minha interrupção (construída com palavras-afetos) duas experiências cênicas que testemunhei como espectadora: uma que assisti virtualmente, da artista mexicana queer Lukas Avendaño, “Réquiem para un Alcaraván”<sup>8</sup>; e outra presencial, mais recente (2022), que assisti no teatro, o acontecimento cênico “Sem palavras” da Companhia Brasileira de Teatro, fundada em Curitiba<sup>9</sup>. A partir desses dois acontecimentos cênicos (que propositalmente não denomino espetá-culos, pois entendo ambos como um corpo-teatro), volto minha busca por uma palavra para conversarmos, numa língua/fala que possa testemunhar meus “gestos emotivos” diante desses corpos-teatro que desestabilizam, como o raio que se difere do céu carregado, a reprodução espe-tacular. A proximidade da precariedade da vida, a celebração de nossa comum vulnerabilidade, é o que me instiga na performatividade das corpas na cena contemporânea. Escutar/ver essas corpas é ouvir a dor do humano, no próprio fracasso/falha de sua representação. É essa voz da dor de uma

ferida que exige reparação que a corpa queer da artista mexicana Lukas Avendaño abre minha escuta para as próprias feridas de minha corpa. Lukas, em seu gesto político e estético, desafia o sistema patriarcal-colonial na celebração de uma visualidade e realidade queers, pactuando vulnerabilidade e paisagens de si repletas de transversalidade.

Na peça “Réquiem para un Alcaraván”, Lukas executa uma ação queer, um corte transversal sobre o repertório do imaginário de Tehuana e, mais especificamente, sobre o que vem a ser a mulher zapoteca enquanto símbolo de uma tradição ancestral. Neste corte, a artista subverte essas representações com viés nacionalista, patriarcal e heterossexista com a presença de sua corpa, propondo novas relações e novas paisagens. Sua estratégia é desnaturalizar esse imaginário, não pelo excesso, cancelamento ou pelo deboche, mas por uma performatividade que reescreve o ritual e a dança de sua cultura, problematizando-as com a presença de sua corpa não binária. Sua ação faz ecoar sua indignação e crítica ao sistema na reescrita performativa da tradição. Em seu gesto, a artista se autoriza a partilhar e compartilhar desse imaginário com sua gente, performando a tradição ancestral com sua corpa. Como diz Lukas, seu desejo foi fazer com que sua gente se sentisse representada em suas tradições. O giro emocional do artista foi pactuar com a tradição, mas com a singularidade de uma corpa *muxe* (homossexual do Istmo de Tehuantepec, Oaxaca), atravessando a cultura e o imaginário de sua localidade com questões de gênero. O gesto de Lukas, suas palavras, é uma ação de combate ao modelo identitário nacional heteronormativo, corporificando uma realidade social inviabilizada (a diversidade sexual entre os indígenas zapotecas, de Oaxaca). A peça, nos diz Lukas, é uma dança performativa que apresenta “ritos de passagem femininos” próprios da cultura do Istmo Tehuantepec; ritos que na peça são executados por uma corpa *muxe*.

A peça traz uma visualidade performativa executada com vestuários e fragmentos de danças tradicionais originalmente reservadas à mulher do Istmo. Uma visualidade que tensiona o imaginário de sua gente através da voz/corpa/palavra de uma *muxe* que reinscrevem momentos ritualísticos do Istmo: o casamento, a mordomia cristã, a importância da mulher curandeira, o luto. À diferença da tradição, Lukas, ao se vestir com vestimentas da tradição zapoteca, não utiliza a parte de cima, o huipil, deixando à mostra seu torso nu, isto é, presentificando sua corpa *muxe*. Com metade da vestimenta, a artista apresenta uma visualidade transgênera, híbrida, questionadora das fronteiras entre os gêneros, já que não há aqui a intenção de um mimetismo do que seria uma mulher. Trata-

se de uma outra linguagem: a muxeidade. Uma obra que denomino como indisciplinada, que eclode a partir da reescritura/problematização da tradição zapoteca, se auto-autorizando a uma representação *muxe* da tradição. Uma ação que problematiza a tradição ao mesmo tempo em que reivindica essa tradição com essa corpa: um grito de celebração e de reparação que transforma um terreno “neutralizado” (normativo) em paisagem, isto é, em um particular modo de ver.

Em um dos quadros visuais, Lukas elabora uma intervenção performativa na tradicional cena istmena de compartilhar flores no dia seguinte da noite nupcial. Neste quadro/paisagem se visualiza o gesto estético e político de Lukas, no qual rosas vermelhas são violadas com o seu dedo médio, despedaçando-as brutalmente. Em sua representação/alusão ao pênis, Lukas denuncia a maneira violenta e naturalizada que uma sociedade heteronormativa representa os gêneros em seu imaginário: um escancarado binarismo escamoteador da história que foi construída e eternizada ao longo dos séculos como forma de justificar essa arbitrária diferença entre os gêneros – força/fraqueza; dentro/fora; penetração/receptáculo; feminino/masculino. Outra ação que destaco como gesto de reparação é a cena do luto. Ao performar a prece para a Misericórdia de Deus, Jesus e Virgem Maria, penteando seus longos cabelos negros, Lukas convoca seu direito à fé, como qualquer outro que crê, ao mesmo tempo em que compartilha conosco a dor pela violência em ter que exigir seu direito de partilhar da fé. Sua corpa não esconde a precariedade da vida, que ecoa no grito para que o escutem, todos! Um grito para que vejam que sua corpa é real, que as corpas muxes existem. Um ato de desagravo a “los putos del mundo”, como diz a artista, pois seu único capital é se fazer escutar. A dança, a arte, declara, é o que dá credibilidade à sua corpa, ao desejo e à dor de tantas outras corpas muxes: “não esqueçam que quem está em cena é um puto, um gay, ele mesmo e não um personagem”, e completa:

A imagem em Réquiem pode parecer bonita. Qualquer um pode esquecer que quem está ali é um Muxe, quem está em cena é um gay que muitas vezes foi segregado, discriminado, ridicularizado, subalternizado, etc. Então, o que eu digo é que a dança pode estar muito bonita, o texto muito bonito e que emoção, mas não esqueçam que quem está ali não é um ator, sou eu, é minha subjetividade, é minha história. É a história de minha comunidade, é a história de minha ascendência étnica. Quando digo “minha história” é a história de muitos outros e muitas outras que em outros contextos, e eu pude me dar essa liberdade, não podem fazê-lo. Por isso eu quero que, para além da questão ética, não esqueça que é um rito de desagravo, não esqueçam essa corresponsabilidade, porque como cidadãos creio que esta é uma corresponsabilidade que a todos e a todas nos toca.<sup>10</sup>

Como afirma Lukas<sup>11</sup>, estar vivo não é suficiente para provar sua existência. O sistema heteronormativo o faz duvidar da realidade de seu corpo, excluindo e restringindo seu direito de acesso ao sensível, às práticas cotidianas e às tradições de sua gente. Para o Sistema de Representação Heterossexual<sup>12</sup> sua corpa não possui lugar dentro do sistema que não seja a subalternidade. Há um esforço do artista para mobilizar sua vulnerabilidade e resistir, numa constante luta pela vida, por direitos, pela existência, pelo gozo, pela produção de presença no mundo. “Réquiem para un Alcaraván” é uma estratégia, um movimento para interromper o espetáculo da cena patriarcal, escavando por dentro as tradições do Istmo e devolvendo historicidade ao que foi naturalizado como diferença de gênero. Ao mesmo tempo em que afirma a identidade muxe em seu vínculo com a cultura, com a tradição, sua performance alarga esse vínculo, explorando a sexualidade e o erotismo dessa corpa. E mais uma vez, Lukas:

Como muxe, sua identidade não vem apenas de dentro, é sempre um fato social e coletivo. [...] a palavra “muxe” não significa qualquer coisa em espanhol – é um termo local que tece muitos fios, como uma tapeçaria: há um fio que representa a masculinidade, um fio de feminilidade – e ainda mais relacionado a costumes e usos, festas e religião, nossos sistemas sociais de dever e obrigação. Então, há um fio de sexualidade. Quando eu combino o traje tradicional das mulheres zapotecas com meu corpo nu, acho que isso nos aproxima desse tipo de complexidade.<sup>13</sup>

Seu trabalho, como a própria artista explicita, busca por uma performatividade do cotidiano. Uma dobra entre sua corpa e a vida social de sua gente, seus costumes. Sua corpa queer encontra na dança um dispositivo para a transmutação da realidade, das subjetividades, na intenção de abrir outras possibilidades para o real. Sua dança é a língua para falar de suas cicatrizes, memórias e de sua gente. Uma língua para dizer, revirar, retraçar arquivos de afetos, seus e do mundo. A arte é sua língua, e a artista diz não ter outra saída que não seja dizer, me escutem: “meu corpo é a mostra da transversalidade e não da transversalidade. [...] no corpo encontrei a maneira de dizer, de sentir, de pensar e de transmitir. Outros se encontram e se cria uma grande comunidade”<sup>14</sup>. Ao buscar pela transversalidade como marca de sua corpa, Lukas aponta a necessidade de estar sempre em movimento, isto é, de uma necessária e constante busca de si, na autoproblematização de sua existência na arte, no seu autorreconhecimento como corpa, do que significa politicamente e esteticamente se autorrepresentar como *muxe*, da complexidade de pertencer a uma *muxeidade*.

No acontecimento cênico “Sem Palavras” ocorre uma completa subtração de palavras, sem ninguém dentro. O encontro se dá nesse difícil face à face entre as realidades, experiências e corpos que povoam a cena com suas singularidades. Cada ator/atriz/atroz que se apresenta no palco fala com uma língua própria, que se distingue, ou melhor, que se desvia do espetáculo de uma representação com efeito de dominação, inscrita numa definição universal de ser humano. Todo desvio, como sabemos, é uma dança. Língua de uma corpa que não busca o centro e nem o quer como referência. Não há nenhum centro, centralidade nenhuma nesse acontecimento cênico, ao contrário. Vivencio com essa experiência uma “complexidade sedutora que, em suas diferentes dimensões de realidade, nas passagens de um nível de realidade a outro, se realiza com, através e além do teatro e da realidade” (RIBEIRO, 2022, p. 21). Conforme a metáfora-conceito Realismo Sedutor (que desenvolvi para repensar a arte e, conseqüentemente, a vida e o sujeito), o acontecimento traz um novo modo de realidade a partir do pacto radical com a invenção. E é nesse radical pacto com a invenção que os artistas de “Sem Palavras” vêm subverter nosso imaginário, encenando novas relações e modos de afecção, desobedecendo todo espetáculo regulador biopolítico.

Esse corpo-teatro plural, inventor de realidades, arranca as palavras abstratas que nos sopraram reproduzindo esquemas de oposição/binários para reescrever com o contorno de suas corpos outros mapas de afetos. Sobre esse terreno instável dos afetos se constrói a estrutura social, política e cultural presentificada e refletida em nossas relações, em nossas palavras e percepções, ou seja, nas emoções que circulam entre nós. A presença de cada corpo sensibiliza no outro representações e reações emotivas que por sua vez suscitam percepções/interpretações dessas reações, que terminam reproduzindo essas estruturas e esquemas binários. Uma corpa dissidente nos convoca a pensar outros modos de relação, por se desviar da fala neutralizada de um suposto universal. Cada artista de “Sem palavras” traz em sua língua/fala e corporeidade as marcas de sua subjetividade, revogando as bordas entre as realidades íntima, ficcional e testemunhal, criando um outro espaço para a circulação das emoções.



Fig. 1. Na imagem os artistas de “Sem Palavras” (2022). Direção: Márcio Abreu. Foto: Nana Moraes.

O acontecimento das corpos em “Sem palavras” provoca em mim uma emoção palpitante, deslocada, que me provoca uma suspensão. São corpos extremamente poderosas, irreais e ao mesmo tempo tão mais reais que os corpos sentados na plateia, de onde assisto esse acontecimento. Rompendo o silêncio tradicionalmente instalado em uma sala teatral, a presença dessas corpos faz acontecer o impossível real. A convicção, agora, de minha irreabilidade diante do acontecimento instalado me causa espanto e, seguindo o exercício que nos propõe Didi-Huberman, me pergunto por que sinto determinadas emoções diante do gesto político e estético das corpos em cena? E novamente o cito: “[...] as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. [...] Eles sobrevivem em nós [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 32).

Os convido a olhar mais tempo para essa imagem (a seguir), na qual se vê a artista Vitoria Xtravaganza. Seu gesto, sua expressão realizam uma poesia visual que captura meu olhar, me transportando para fora da cena original. E a magia de um acontecimento nasce, abrindo passagens para outras paisagens, onde se acumulam, sobrepostas, temporalidades diversas. Há uma pulsão de vida que se desprende dessa composição e que traz com ela o mundo. A cabeça da artista que se move para olhar para trás, com sua boca semiaberta, seus cabelos vermelhos, envolto o seu corpo em uma espuma branca, com parte de suas costas descobertas, forma uma imagem que me questiona: o que ela vê que não podemos ver? O que é que está ausente nessa imagem para mim que a fez parar e se virar para olhar? Tento imaginar o que ela deseja. Mas talvez não seja o seu desejo que me captura, mas aquilo que seu gesto vem atualizar contemporaneamente em mim: essa imensa história das emoções figuradas em gestos.



Fig. 2. Na imagem a artista Vitoria Xtravaganza de “Sem Palavras” (2022). Direção: Márcio Abreu.  
Foto: Nana Moraes.

Irrrompendo a cena, Vitoria Xtravaganza me transporta para um nascimento mágico. Seu corpo surge, acontece, emerge das espumas, das brumas, do sonho, da história, e faz nascer a Vênus Travesti. Sua imagem subverte o ideal de beleza feminino estruturado pela civilização patriarcal, organizada entre homens e mulheres para segregar corpos e pulsões. A imagem da Vênus de Milo, esculpida por Alexandre de Antioquia, aproximadamente em 130 a.C. (posteriormente reformulada por Sandro Botticelli no “O Nascimento de Vênus”, de 1485), foi esculpida, interpretada, eternizada como uma mulher, imagem da deusa do amor e do sexo, possuidora de uma genitália feminina. Por norma, ainda que não seja possível chegar até a gênese de uma norma, a Vênus de Milo habita nosso imaginário como uma representação do feminino encarnado no corpo de uma mulher cis-heterossexual; muito embora seja a Vênus de Milo uma imagem figurada com o sexo velado.



Fig. 3. Vênus de Milo de Alexandre de Antioquia. Disponível em: <https://artout.com.br/venus-de-milo/>.

Essa estrutura simbólica se fortaleceu em nossa civilização e esquecemos sua arbitrariedade, introjetando-a em nós, eternizando-a. Conformando nosso desejo e nossos corpos nessa representação idealizada, construímos imagens que retornam em gestos, em percepções, fazendo circular as emoções. Essas imagens, carregadas de emoções, naturalizam a norma e nos fazem esquecer que toda norma veio de uma enunciação, de uma narrativa, de uma invenção. É constituinte de toda norma se fazer invisível, cruzar a história, se des-historicizar. Toda norma se constrói por mecanismos históricos que a cobre de um efeito natural, obliterando que é produto de uma ação histórica. A Vênus de Milo eterniza as estruturas de divisão sexual e suas divisões correspondentes,

esculpindo a imagem fantasiosa de um ideal feminino. Como analisado por Pierre Bourdieu, "lembrar que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola" (BOURDIEU, 2012, p. 7).

Vitória Xtravaganza abre uma nova paisagem para o feminino: a deusa do amor aqui é travesti. Repleta de erotismo, sua imagem me interroga sobre o desejo, sobre esse fundo passional que, como diz Silvia Cusicanqui, não encontramos palavras para trazê-lo à superfície. O nascimento da Vênus Travesti perturba as normas que fundaram nossa condição colonizada e nossa visão essencialista sobre o sexo/a sexualidade, que se inscreve numa cena primordial de uma violação: de apelo erótico do feminino e sua conseqüente violência sobre as mulheres. O gesto político e estético da artista Vitória Xtravaganza, com seus cabelos vermelhos como fogo, envolta no plástico branco, artifício contemporâneo que se transforma numa concha para o nascimento da Vênus Travesti, produz um erotismo que desmascara a norma de um feminino eternizado. Sua corpa desvela desejos e pulsões, subvertendo as divisões de gênero e de sexo pautadas na genitália feminina. A Vênus do amor e da sexualidade contemporânea é Travesti!

A Vênus Travesti é a metáfora que procurava para pensar as artes da cena atualmente, imagem que captura o que estou denominando como gesto político e estético das emoções. Ela é o desvio, o corte no tecido cultural e social do espectador, ao mesmo tempo em que costura outras relações, refazendo nosso mapa de afetos, transformando as emoções que circulam entre nós. A Vênus Travesti nasce para subverter os esquemas de representação, na arte contemporânea e nas subjetividades. Sua transgressão e poder de interrupção do espetáculo da violência simbólica que pesa sobre os corpos é também inquietante: nasce de uma imagem/gesto familiar, antiga, imemorial, para despertar e transmitir novos gestos emotivos que movimentam o estranho em mim. A Vênus Travesti abre espaço para um território ético e afetivo de transvalorização, de transversalidade, transversalidade que nos faz conscientes desse "fundo pulsional de conflitos", para o qual nos chamou a atenção Silvia.

Em minha utopia, a Vênus Travesti lança um olhar para trás para nos convidar a seguir com ela, em direção a um novo futuro. O gesto emotivo de seu olhar me diz, sem palavras, que as normas binárias de gênero e de sexualidade são modos arbitrários de dominação sobre as infinitas corpo-

reidades possíveis e modos sensíveis de amar e desejar. Desde o seu nascimento, a Vênus Travesti anuncia que tudo isso ficará para trás, como parte da história, seu nascimento anuncia o fim dessa história política patriarcal para conspirar um outro futuro, outros devires, no acontecimento de um mundo radicalmente igualitário, de compartilhamento do sensível entre todas as corpos.

## Conclusão

Este ensaio buscou pelo gesto político e estético das emoções a partir das artistas Lukas Avendaño e Vitória Xtravaganza, em dois de seus trabalhos: “Réquiem para un Alcaraván” e “Sem Palavras”, respectivamente. Uma corpa *muxe* e uma corpa travesti, entre a violência e a celebração, fazem da arte um combate pela vida, por direitos, pela existência, pelo gozo, pela produção de presença no mundo. Verifica-se nas bordas e na dobra do íntimo, do cotidiano e do desejo, uma arte-escritura-corpa que se põe como tarefa a desidentificação da sexualidade e dos corpos, numa cena povoada de ações desafiadoras ao pensamento crítico hegemônico. A corpa queer de Lukas, em sua proposta radical de subversão do olhar normativo, contradominação do Sistema de Representação Heterossexual, busca como ato político e afetivo a reparação. Quando um ato de celebração de uma corpa se faz grito de reparação para tantas corpos, um espetáculo midiático se interrompe para dar lugar a uma festa de confluências e corresponsabilidades, ao avesso de uma representação identitária excludente. Uma festa que desafia, em sua urgência ética, e também estética, o pensamento crítico. Mas principalmente uma festa que ocorre no encontro e que se faz na tessitura dos afetos. Uma festa-ato-celebração da vida, do humano que habita cada corpa, cada história, cada experiência. Da celebração do direito de suas corpos existirem, na exigência e no grito de reparação ética, Lukas e Vitória nos chamam à responsabilidade.

Para concluir, destaco algumas interrupções que considero fundamentais para desenvolver a pesquisa das emoções como gesto político e estético; o que venho trabalhando há pelo menos dois anos e que culminou numa disciplina que ministrei para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, em parceria com o Projeto Hélio Oiticica, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica em 2022. A disciplina “O Gesto político e estético das Corpas: o íntimo e a escrita de si na cena contemporânea” gerou uma série de intervenções nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, para pensar: *como fazer?* Como fazer para criar territórios de enfrentamento ao Sistema de Representação e Reprodução Heterossexual, seus esquemas, que introje-

tamos em nosso íntimo e em nossas relações de forma inconsciente? Este ensaio é uma aposta nos afetos para uma metodologia de autorrepresentação e autoficção, na produção de uma teatralidade e performatividade para o nascimento de um corpo biopotente, que denomino como corpa.

Algumas interrupções:

1 – Interromper o espetáculo da vontade de pureza, que se extrai dos discursos sobre identidade e verdade escamoteando o contraditório.

2 – Interromper o espetáculo desse real intimidante que nos submete às suas estruturas de poder. Um real imposto pelo colonialismo, repetido pelo capitalismo neocolonial e por um circuito de afetos racista, patriarcal, político-sexual, produtor de marcadores sociais, estéticos, políticos e culturais que se dobram sobre os corpos.

3 – Interromper o espetáculo da violência que introjetamos em nós, de todo ressentimento, culpa, vergonha e medo que nos ensinaram antes mesmo de nos tornarmos seres desejantes e produtores de linguagem. Interromper esse espetáculo de uma língua feita para o rebaixamento, alienada em sua origem patriarcal-colonial, que torna corpos invisíveis.

4 – Interromper o espetáculo de um sistema de dominação para o nascimento das corpas. Corpa que vem subverter, em sua performatividade e visualidade, o sistema simbólico e a estrutura de linguagem que cultua corpos brancos, heterossexuais, jovens, magros, burgueses. Interromper o espetáculo desse corpo fascista da cultura do espetáculo e insurgir contra a condição de subalteridade e rebaixamento a que fomos reduzidos.

5 – Interromper o espetáculo da lógica de reconhecimento, da autoridade e da lei que incide sobre os corpos e que emudece sua fala própria, que silencia sua pele, suas dores, sua sexualidade, que o invisibiliza, que o atrofia, que exige sua morte.

6 – Interromper o espetáculo de uma precariedade com cartas marcadas e olhar de novo para as imagens, esses gestos emotivos que retornam, os gestos fossilizados. Interromper é se desviar da história contada pelo dominador e escavar as metáforas que foram esquecidas.

7 – Interromper o espetáculo da morte e reivindicar o nascimento de sua corpa, fazendo circular democraticamente o sensível.

Consciente das infinitas interrupções que precisam ser ativadas, para mobilizarmos o como fazer, na reabilitação de uma fala que possa unir a palavra pública com a ação, paro por aqui. Estamos apenas começando. Tentar nomear as tantas e necessárias interrupções no espetáculo da dominação patriarcal-colonial não é tarefa para um ensaio.

Antes de encerrar, trago uma imagem e uma provocação para o leitor, indagando-o: quais emoções te acometem diante do gesto emotivo dessa imagem?<sup>15</sup>



Fig. 4. Na imagem os artistas de “Sem Palavras” (2022). Direção: Márcio Abreu. Foto: Nana Moraes.

## REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM, 2015.
- AVENDAÑO, Lukas. Barcelona. 4 jul. 2018. 1 vídeo (28 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UejJeyPEbaM>. Acesso em: 10 out. 2021.
- AVENDAÑO, Lukas. Réquiem para un Alcaraván. Canadá, 2015. 1 vídeo (86 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/152631668>. Acesso em: 10 out. 2021.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 110-125.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizados**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- DEZ ARTISTAS queer falam sobre a origem de suas inspirações. **Goianinha.org**. Disponível em: <https://goianinha.org/ultimas-noticias/dez-artistas-indigenas-queer-falam-sobre-a-origem-de-suas-inspiracoes/>. Acesso em: 10 out. 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- GALINDO, Maria. **Feminismo Bastardo**. Madrid: Editorial Traficantes de sueños, 2021.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre Experiência**. Tradução: Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- RIBEIRO, Martha. **Realismo Sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades**. São Paulo: Hucitec, 2022. (Coleção Licores).
- RIBEIRO, Martha. A autoficção como tentativa de insurreição dos corpos ou o que aprendemos com Antonin Artaud: refazer o corpo, esculpir afetos. *Revista Arte e Filosofia*, v. 15, online, 2020. Edição especial. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/4191>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- RIBEIRO, Martha. A escolha política de Medeia: um levante esquecido contra o Sistema de Representação Heterossexual (SRH). **Pitágoras 500**, Campinas, v. 11, n. 2, p. 49-63, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8667109>. Acesso em: out. 2021.
- RIBEIRO, Martha. O corpo Biopotente: a decolonização dos afetos no, através e além do teatro. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS – LUME e PPG Artes da Cena. **Anais [...]**, n. 6, [s. l.: s. n.], 2021b. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/view/729>. Acesso em: jul. 2021.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

STAMBAUGH, Antonio Prieto. "RepresentaXión" de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño. *Latin American Theatre Review*, v. 48, n. 1, p. 31-53, 2014.

pós:

## NOTAS

- 1 Este ensaio sofreu diversas modificações desde minha conferência realizada em 14/09/2022 durante a IV Jornada do LABELIT e o IV Seminário LiCorEs do PPGE/UFPR, compondo a programação da 41ª Semana Literária SESC.
- 2 Conforme Didi-Huberman: “uma *emoção* não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos?” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26, grifos do autor).
- 3 Essa estrutura ou nomenclatura – hetero-branco-falo-ego-cêntrico-colonial-capitalista – foi inventada pela psicanalista Suely Rolnik e comparece em diversos de seus textos e entrevistas. Aqui, destacamos o livro **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada, São Paulo: N-1 edições, 2018.
- 4 Cf. Pierre Bourdieu em **A dominação masculina**, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- 5 Cf. RIBEIRO, Martha. O corpo Biopotente: a decolonização dos afetos no, através e além do teatro. In: SIMPÓSIO REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS – LUME e PPG Artes da Cena. **Anais [...]**, n. 6, [s. l.: s. n.], 2021b. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/view/729>. Acesso em: julho de 2021.
- 6 Prefácio do livro *Feminismo Bastardo* de Maria Galindo, já citado. As citações foram traduzidas por mim, do espanhol para o português.
- 7 Citação de Sílvia Cusicanqui já referenciada no texto.
- 8 A versão de 2015, filmada no Canadá, está disponível em <https://vimeo.com/152631668>. Acesso em: 10 out. 2021.
- 9 Direção e texto de Marcio Abreu. Dramaturgia, Marcio Abreu e Nadja Naira, com música ao vivo executada por Felipe Storino, *Sem Palavras* tem em seu elenco Fábio Osório Monteiro, Giovana Soar, Kauê Persona, Kenia Dias, Key Sawao, Rafael Bacelar, Viní Ventanía Xtravaganza e Vitória Jovem Xtravaganza (irmãs Brasil).
- 10 Entrevista eletrônica com Antonio Pietro. Junho de 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/38574848/\\_Representación\\_de\\_un\\_muxe\\_la\\_identidad\\_performática\\_de\\_Lukas\\_Avendaño](https://www.academia.edu/38574848/_Representación_de_un_muxe_la_identidad_performática_de_Lukas_Avendaño). Acesso em: 10 out. 2021. Tradução minha.
- 11 Fala do artista durante o Seminário Cartografías Críticas. Seminário virtual, coordenado por Ileana Diéguez (UAM-C), Yissel Arce (UAM-X), Rubén Chababo (Universidad de Rosario, Argentina), Álvaro Villalobos (UAEMex). Realizado por Zoom, em 13 de outubro de 2021.
- 12 O conceito inédito está sendo desenvolvido por mim, podendo ser estudado, ainda em forma de ensaio, no artigo RIBEIRO, Martha. A escolha política de Medeia: um levante esquecido contra o Sistema de Representação Heterossexual (SRH). **Pitágoras 500**, Campinas, v. 11, n. 2, p. 49–63, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8667109>. Acesso em: out. 2021.
- 13 Entrevista com Lukas Avendaño. Disponível em: <https://goianinha.org/ultimas-noticias/dez-artistas-indigenas-queer-falam-sobre-a-origem-de-suas-inspiracoes/>. Acesso em: 10 out. 2021.
- 14 AVENDAÑO, Lukas. Barcelona, 4 jul. 2018. 1 vídeo (28 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UejJeyPEbaM>. Acesso em: 10 out. 2021.
- 15 Aos leitores que se sentirem motivados para dar seu depoimento, não hesitem enviar email para a autora com suas considerações: martharibeiro@id.uff.br.