

EM FOCO

ENSAIO SOBRE SERPENTES: UMA POÉTICA CÊNICA PARA DESFAZER POLÍTICAS DE MORTE

AN ESSAY ON SERPENTS: SCENIC
POETICS TO UNDO DEATH POLICIES

ENSAYO SOBRE SERPIENTES: UNA
POÉTICA ESCÉNICA PARA DESHACER
POLÍTICAS DE MUERTE

LARISSA LATIF

LATIF, Larissa.

Ensaio sobre serpentes: uma poética cênica para desfazer políticas de morte
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. 16-39, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Neste ensaio, reflito sobre as etapas de um processo de pesquisa em criação cênica no qual a máscara, a ciborgue e a quimera são figurações de uma serpente mítica que me conduzem a uma poética disparada por gatilhos diversos: memórias de infância, ancestralidades, estudos teóricos, experiências de estranhamento e de estrangeiramento, partida e retorno, encontros e perdas. Dialogando com teóricos como Deleuze e Guattari (1973, 1980), Foucault (1994, 2008), Butler (2006, 2009), Butler e Spivak (2007), Spivak (1998), Haraway (1991), Preciado (2013), Mbembe (2018), Lugones (2018), Trigo (2005), interrogo o teatro a partir de outros campos, para fazer emergir questões sobre um corpo de mulher que resiste à disciplina, subverte e aponta para outros possíveis poéticos, performativos e políticos.

PALAVRAS-CHAVE:

máscara; ciborgue;
quimera; poética cênica;
gênero.

ABSTRACT

In this essay, I reflect on the stages of a creative process in which the mask, the cyborg and the chimera are figurations of a mythical serpent that lead me to a poetics triggered by childhood memories, ancestry, theoretical studies, experiences of estrangement, departure and return, encounters and losses. In dialogue with theorists such as Deleuze e Guattari (1973, 1980), Foucault (1994, 2008), Butler (2006, 2009), Butler e Spivak (2007), Spivak (1998), Haraway (1991), Preciado (2013), Mbembe (2018), Lugones (2018), Trigo (2005), I interrogate the theater from other fields, to raise questions about a woman's body that resists discipline, subverts and points to other poetic, performative and political possibilities.

KEYWORDS:

mask; cyborg; chimera;
theater; gender.

RESUMEN

En este ensayo reflexiono sobre las etapas de un proceso de investigación en creación escénica en el que la máscara, el cyborg y la quimera son figuraciones de una serpiente mítica que me conducen a una poética desencadenada por diferentes detonantes: recuerdos de infancia, ancestralidad, estudios teóricos, experiencias de extrañamiento, partida y regreso, encuentros y pérdidas. En diálogo con teóricos como Deleuze e Guattari (1973, 1980), Foucault (1994, 2008), Butler (2006, 2009), Butler e Spivak (2007), Spivak (1998), Haraway (1991), Preciado (2013), Mbembe (2018), Lugones (2018), Trigo (2005), interrogo al teatro desde otros campos, para traer preguntas sobre un cuerpo de mujer que resiste la disciplina, subvierte y apunta a otras posibilidades poéticas, performativas y políticas.

PALABRAS CLAVE:

máscara; cyborg; quimera;
poética escénica; género.

AS QUATRO LIÇÕES DA SERPENTE

ESTA POÉTICA SE FAZ ENTRELAÇANDO um percurso individual de artista-pesquisadora e os muitos encontros que a modificaram, fortaleceram e tornaram-na possível. São encontros com pessoas, lugares, instituições, estudos teóricos, poéticas de outras criadoras, amores, amigos. Ausências e afastamentos também. É uma poética localizada, no sentido de que a criação artística se faz sempre a partir de um lugar concreto, na materialidade das relações, dos corpos sensíveis e do poder que perpassam e constituem as possibilidades de existir e de criar nossas existências na história e na cultura.

Dialogando com teóricos como Deleuze e Guattari (1973, 1980), Foucault (1994, 2008), Butler (2006, 2009), Butler e Spivak (2007), Spivak (1998), Haraway (1991), Preciado (2013), Mbembe (2018), Lugones (2018), Trigo (2005), entre outros, interrogo o teatro a partir de outros campos, para fazer emergir questões sobre um corpo de mulher que resiste à disciplina, subverte e aponta para outros possíveis poéticos, performativos e políticos.

O lugar de onde esta pesquisa se produz é o nomadismo amazônico. Assim no-meio a experiência histórica, cultural, política e sensível do meu corpo criador neste processo. Esse nome carrega os estrangeiramentos individuais, coletivos, contemporâneos e ancestrais de dentro dos quais eu enuncio as perguntas que

me interpelam, invento os meus tateios à procura de um mapa movente, desejado para não deixar fixarem-se os territórios de maquinações assassinas do heterocapitalismo e suas necropolíticas, resistindo e insurgindo-me contra as políticas de morte física, simbólica e epistemológica instituídas pelos dispositivos da colonialidade, no interior e na margem do sistema moderno colonial.

Sei que, embora narrada em primeira pessoa, essa experienciação é coletivamente tornada possível. Nenhuma narrativa emancipadora pode pertencer totalmente a um indivíduo, só o coletivo é força de enunciação de liberdade. Narrar esse percurso é buscar uma ponta da rede em que me entreteci nos últimos anos com pessoas, lugares, conceitos, objetos. Recontar é recriar, refazer, ou, antes, continuar a contar, a criar, a fazer. Este texto é mais um pedaço da rede. A experimentação poética continua aqui, na ação de narrá-la. Por onde?

“Então, começar podia ser assim, a qualquer hora, em qualquer lugar”, dizia eu na primeira frase que escrevi com as serpentes. É muito difícil determinar onde as coisas começam. Há sempre muitos começos numa narrativa. A questão é escolher um, dar um passo, instaurar o caminhar. Parte desta reflexão é sobre começos. Outra parte é sobre interrupções. Quero afirmar desde já que muito do que fiz nesses anos é fruto do acaso e dos meus deslocamentos a partir dele. Que houve, sim, premeditações, objetivos e metas. Mas eles normalmente falharam, como eu esperava que falhassem. Entrei nesta aventura criando armadilhas para capturar inacabamentos. Os inacabamentos e falhas são os pássaros azuis da minha trilha. É atrás deles que vou. É com eles que invento. Nos buracos, nas quebras, no que não sei, fabulo, narro, danço, me refaço máscara, quimera, ciborgue, embusteira, atriz, narradora, mas não é de pássaros azuis que se trata, é de serpentes. São elas que me guiam de arapuca em arapuca. Esta é uma narrativa de mulher que vira cobra.

Aprendo coisas com serpentes. É um velho hábito. Vejo as serpentes nos sonhos ou nas árvores, quase sempre nas copas. Uma vez, vi no tronco de um coqueiro, no quintal de uma das casas que amei. Com o tempo, entendi que vê-las era habitá-las. No começo, pensei que aprendia por fora, uma visão de um objeto colocado no espaço, exposto ao meu olhar e ao meu entendimento. A grande cobra coletiva, forte, barulhenta, dolorida, festiva, do ritual maior da minha cidade. (LATIF, 2005)

Uma cobra convulsa que se recusava à contenção. E ainda se recusa. Uma cobra de arrasto, feita dos pedaços de tudo o que nela se conecta. (LATIF; SOUZA, 2018)
Um corpo de corpos, multiplicação de singulares, singularização, singularizações.

Por dentro do devir ninguém, age a liminaridade. Ela pulsa no fundo, ela aciona, invisível, o espetacular da festa. Para o espetacular acontecer, é preciso agir o invisível, por dentro da cobra, por baixo da pele, mas, se não há fundura fora da grande superfície, o por dentro habita os buracos da pele. O por dentro é a pele. Foi o primeiro que aprendi da serpente: a performance ritual que traz o devir coletivo, o devir minoritário, o desfazer-se de si em devir cidade, o devir festa, devir liminar, devir ninguém: o dentro e o fora são desdobras da mesma pele.

Porém, as imagens fortes não começam onde pensamos primeiro. Elas vêm de antes. As imagens criadoras, as imagens primeiras, são imagens ancestrais. Foi a segunda coisa que aprendi com a serpente. Num sonho da infância foi que elas vieram como força de desvio para mim. Eram enormes e ocupavam toda a casa, sem que eu pudesse ver as suas pontas, só grandes voltas entrelaçadas, mais altas que eu, no espaço entre as paredes que eu também não via. Uma janela, a janela grande da sala pequena da casinha de condomínio pobre da Socilar. Por ela, além do muro e da rua, a borda da floresta que ainda resistia à ocupação da periferia da cidade. Na borda, acenando para mim, meus pais, os vizinhos. Eu pensava que as coisas deviam estar trocadas porque eu devia estar lá com as pessoas e não aqui com as serpentes, mas, de algum modo, estavam certas e eu não tinha medo. Sentia certa gravidade, algo solene e, ao mesmo tempo, familiar. E esse algo familiar me parecia muito estranho, como se faltasse uma parte, um sentido que escapava, fugia, desviava da explicação que traz consigo o fim de toda história.

Foi preciso passar quarenta anos para que eu inventasse o fugidio daquele sonho como falha, entendida, esta, não como falta, mas insubordinação, fuga da normatividade, tal qual nas histórias que não acabam como se espera. Histórias da corrente do fundo, história de encantados, de corpos que a norma não mata porque viram bicho. Insurgências ancestrais. Quando desejei ser insurgência, começou o devir serpente para mim, ou, quando reconheci a força da monstruosidade dos devires animais, me desejei insurgência. Na cena, me recriei devir quimera. Um

bicho híbrido, nem lá nem aqui, no meio de uma travessia, no meio do mar virando cobra, mas nunca terminada de virar. O inacabamento foi a terceira coisa que aprendi com a serpente. A quarta foi a encruzilhada.

O por dentro é a pele. A imagem forte é ancestral. O devir é inacabamento. O corpo é encruzilhada. Quatro lições que foram tomando corpo de palavras, numa escrita que procura relatar uma poética cênica em pesquisa, em processo. Há muitos deslizamentos, muita coisa que se recusa à forma escrita e que, para ser dita, modifica-se. Muda de sentido. Às vezes, muda de direção.



COMEÇAR PODIA SER ASSIM

Quando essa longa experimentação começou a tomar forma, no ano de 2015, eu vivia uma experiência de desterro – do país e do teatro – e a serpente andava escondida, ou eu andava cega para ela, que ainda assim me acompanhava por dentro da pele. Outro país, outro continente. Outra língua, não. A mesma. Mas não é bem a mesma língua quando é outro país. A cultura... a cultura tinha se tornado um campo de trabalho para mim. A cultura e a sua dimensão política, a cultura como lugar de disputa, negociação, violência, poder, resistência, insurgências. As culturas. Aprendi a referi-las sempre no plural. A arte... as artes, há muito tempo já eram para mim uma instância política, disputa de sentidos, de narrativas, de lugares de enunciação. Eu tinha aprendido com a festa sobre essas coisas. Com a festa da serpente. (LATIF, 2005, 2014)

Naquele momento, eu não via a cobra, estava surda para os grandes silêncios nos quais ela mostrava. Fazia tempo que não vinha para casa em outubro. Sentia frio e tinha sempre muito trabalho. Estava mergulhada em tristeza também. Uma tristeza que era mistura de muitas. De luto, de saudade, de amor triste, de frio, de falta de festa, de cansaço. Ao mesmo tempo, produzia muita coisa. Fazia textos, fazia eventos, fazia viagens, recebia pessoas, organizava um mundo que se movia sem parar e me arrastava no meio de um ruído sem fim. Não havia silêncio para

que eu pudesse sentir a serpente mover, mas nem tudo começa com a gente decidindo que começa. Quase nada começa assim. As coisas começam mesmo é nos encontros. E quando os encontros começam a gente nunca vai saber. Eu tive um encontro feliz e esse encontro disparou um processo de criação que acordou dentro de mim a cobra.

Eu tinha uma questão concreta para confrontar: as estatísticas de feminicídio crescentes e muito presentes nos noticiários dos dois países entre os quais vivia a minha experiência de estrangeiramento. O debate público sobre o tema aparecia nas redes sociais e eu, no contexto acadêmico em que me inseria, aprofundava-me nos estudos de gênero, na crítica das normatividades binárias, das bio e necropolíticas, nas interseccionalidades, colonialidades e decolonialidades. Decidi interrogar as políticas de morte de dentro da cena. Decidi e pude, porque já era o tempo e eu já não me via sozinha. Tinha três parceiras prontas para experimentar, cada uma, o seu exercício da cena, então, começamos juntas. Acabamos por seguir caminhos diferentes, mas no início, e de outras maneiras, mesmo depois, elas me acompanharam.

A primeira fase da minha experimentação inicia-se com algumas questões concernentes às potências criadoras libertadas num corpo generificado como feminino, performando em rota de colisão com a disciplina do teatro como território normativo, no qual os corpos femininos tornam-se possíveis pela ação de técnicas e tecnologias do corpo que funcionam como dispositivos disciplinares, produzindo e reproduzindo corpos dóceis e aclimatados aos regimes de verdade da cena e de fora dela.

Adotei como disparadores duas obras de arte produzidas no Brasil na década de 1960: *A Bela Lindoneia ou A Gioconda do Subúrbio* (GERCHMAN, 1966) e a canção *Lindoneia*. (VELOSO; GIL, 1968) As duas recriam, em suas respectivas linguagens, uma notícia de jornal sobre um caso de feminicídio de uma mulher jovem e periférica, expondo a violência de gênero no contexto da ditadura militar. Ambas tratam do corpo feminino construído dentro do binarismo heteronormativo patriarcal que produz e reproduz a violência de gênero. A exposição do poder e da violência são temas recorrentes nas artes no Brasil dos anos de 1960, como forma de resistência. O corpo é compreendido como um objeto constituído

pelos dispositivos do poder e um veículo pelo qual são expostas relações de poder, dimensões de conhecimento e modos de produção de subjetividade. É esta produção do corpo feminino periférico como assujeitamento que as duas obras referidas denunciam.

Não obstante, deslocando-nos dessa perspectiva, podemos pensar o corpo não apenas como um organismo sobre o qual atuam os dispositivos, mas como sendo ele próprio um dispositivo que pode despertar potências de desterritorialização, desvio, subversão. Eu procurava libertar na cena um corpo *queer* que blasfemasse contra os mitos fundadores do gênero binário, da identidade feminina estável e uniforme, do corpo feminino como objeto homogêneo resultante da norma produtora de binarismos e violências. Experimentava um corpo *-in progress* que atravessasse a cena teatral, conectando a hiper paródia da drag queen com uma irreverência bufa e a confiança ingênua e sábia da palhaça na sua própria falibilidade.

Empreguei um conjunto de princípios, procedimentos e dispositivos, dos quais já tratei em outros textos (LATIF, 2016a, 2016b), bastando aqui dizer que eram empregados como elementos de um treinamento pessoal com próteses: arranjos que aumentavam ou diminuíam o meu corpo, desequilibrando-o, interrompendo os seus movimentos, para desafiá-lo, despertá-lo, torná-lo disponível para o jogo da improvisação na cena depois de um longo período de afastamento, tateando, em busca de um corpo que fugisse às construções normativas dos corpos femininos dentro e fora do teatro. Eu não queria um corpo feminino. Eu procurava outro corpo possível, um corpo de mulher-quimera-máquina-de-guerra. Um corpo ciborgue. Nesta busca, reencontrei a serpente como indutor e a máscara como método. Ambas emergiram do treinamento com as próteses e produziram as alterações que eu precisava. Uma parte desse treinamento foi realizada ainda no exterior, com duas vindas anuais ao Brasil, antes da minha volta definitiva em 2017. Houve muito de cura e reencontro neste processo, tanto quanto de estrangeiramento.

Assim nasceu *Lindoneia*, a mulher-cobra caolha, com seu rabo aberto sobre a cabeça e o seu olho lata. Com ela, pus-me a contar histórias de mulheres, primeiro num teatro-cabaré (LATIF, 2018) criado no espaço de experimentação artística Pérola da Campina, depois pelas ruas, em eventos e festas públicas e privadas. (LATIF, 2020c)

CORPOS DE MORTE E CORPOS DE INSURGÊNCIA

Qual é a potência política de uma poética individual? O que pode um só corpo? Eu me perguntava, então. Aprendi com as serpentes que corpo é encruzilhada. Um corpo não me pertence. Um corpo me performa, mas não termina em mim e nem começa, tem tantas vozes e braços e pernas. Uma longa serpente. Devir infinidade. A cena tem essa força de ser multiplicidade. De presentificar a multiplicidade. Não é ser outros diferentes e viver outras vidas. É devir multiplicidade. *Lindoneia*, sem pés, cruza caminhos, sem voz, fala pelas mortas e pelas vivas, caolha, devém ciborgue. Nada é meu. Nada sou eu. Devir minoritário. Devir animal. Devires mulheres. Mas eu não quero esse nome mais. Prefiro devir monstro. Ciborgue. Cobraciborgue.



FIGURA 1 – Pelas mortas e pelas vivas
Fonte: Danielle Cascaes, acervo da artista (2020).

Políticas de gênero e de raça instauram hierarquias de corpos. Instauram corpos de morte. São biopolíticas. (FOUCAULT, 2008) São necropolíticas. (MBEMBE, 2018) Quem vive e quem morre, como e em que medida? Trato como políticas de gênero aqui as formas heterocisnormativas e racistas de classificação de corpos e subjetividades, seja no campo da lei jurídica, seja no campo de regra social. (BUTLER, 2006, 2009) Já sabemos que elas nem sempre são reflexo uma da outra, mas é legítimo afirmar que estão sempre num perigoso jogo de complementaridade, pelo menos enquanto vivermos as ficções de segurança, garantias e liberdades do Estado moderno colonial que herdamos e (d)o qual não podemos (ou não quisemos?) ainda (nos) desfazer.

Performamos nossos corpos de morte, que se mantêm vivos sobre as pilhas de corpos que, materialmente, foram e são extintos pelas variadas formas de violência social e de violência do Estado. Corpos de morte somos todos nós, quer matemos, quer morramos. Quando o regime vigente é o da morte, não há outros corpos possíveis.

Os corpos de morte entregam o seu desejo à máquina produtivista do capital (DELEUZE; GUATTARI, 1980), mais do que isso, entregam a sua capacidade de gozo (PRECIADO, 2013), de sentir prazer em ser corpo, de viver o corpo e os seus afetos. São corpos medicalizados, não porque recorrem a medicamentos, mas porque um modelo de saúde lhes é imposto a partir de uma ficção de equilíbrio impossível para corpos viventes, manifesta num modelo de beleza medicalizado (tem que ser magro, tem que ser flexível, tem que ser alto, tem que ser branco, ter dentes brancos) que, implicitamente, impõe um modelo moral da modernidade cristã (beleza branca, austeridade, castidade, sexualidade reprodutora, heterocisnormatividade), ocultando a colonialidade e os genocídios e epistemicídios – inerentes a ela porque a potência do gozo (PRECIADO, 2013), assim como a potência criadora do desejo, não são entregues sem violência.

O capitalismo é intrinsecamente um regime de violência, porque se alimenta do que arranca aos corpos de quem trabalha. O trabalho, o desejo, o prazer, a vida. Um regime violento, instaurador de morte. Corpos de morte que matam corpos de morte que morrem. Corpos produzidos como corpos de morte no instante mesmo em que são generificados e racializados, no instante em que a diferença

se torna hierarquia. Antes de respirar somos cadáveres. Para viver, precisamos desfazer os nossos corpos de morte. É preciso decidir falhar. Falhar como princípio poético de criação da cena e como princípio político de insubordinação. Falhar para desfazer corpos de morte. Dançar sem ter pés, cantar sem ter voz, fazer existir corpos impossíveis. Tornar o meu próprio corpo possível, tornar possível vivê-lo, tornar possível gozá-lo.

Na festa, há muitos anos, eu tinha encontrado com a sensação do corpo que dilata e se altera, fica transfigurado, aberto, múltiplo. Na cena, pus em ação a quimera desmontada: um monstro híbrido, um rabo que engole a cabeça, um olho de lata, um peso que puxa para o chão e me faz subir pelas paredes com o meu corpo que sempre sonhou acrobacias, mas acabou por ter peitos demais para voar, uma imprecisão nos passos, como se a dança estivesse sempre meio bêbada em mim. *Lindoneia*, com suas pernas recém-brotadas do rabo, me deu paredes para subir, um palco e a rua toda para dançar. Ela me deixou muda primeiro, para depois me devolver a voz fabulada, a voz de me inventar. A voz de narrar. O corpo de performar.



FIGURA 2 – Devir borda
Fonte: Danielle Cascaes,
acervo da artista (2020).

Um corpo torto. De monstro. De mulher insubmissa, o mesmo tipo de mulher que vira porco, pássaro preto, Matinta Pereira, mula sem cabeça. A cobra que me visita desde pequena nem sempre rasteja. Ela voa, mas gosta de dormir no fundo da água. Ela atravessa noites de rios profundos, com a gravidade das criaturas ancestrais para quem o tempo é delas próprias o ser. Tão funda e antiga, estende-se na superfície do meu corpo mortal e ri-se. Ela me dá asas. E corporifica as minhas insubordinações. Com ela, que é muitas, eu faço perguntas que querem provocar microrrevoluções, perguntas na borda, ou melhor, perguntas que fazem borda, que instauram um devir borda. Devir serpente é devir borda, pensar e sentir pluralidades epistêmicas, reconectar o pensamento ao sensível, despertar as potências da fronteira numa geo-corpo-poética política.



DO ESTRANGEIRAMENTO À MÁSCARA

Na carne desse processo de criação e pesquisa, encrava-se uma experiência de estrangeiramento. Não só porque *Lindoneia* fez as suas primeiras incursões pelo meu corpo quando eu vivia num país estrangeiro, mas porque foi, ao me sentir, afetada pela categoria de inteligibilidade – ou hierarquização – ‘estrangeira’, que pude perceber que ela se inscrevia, esgueirava-se em mim, na forma de um insurgente devir animal, devir serpente, devir quimera, produzindo uma rota de fuga, uma via de escape do agenciamento maquínico do meu corpo pelas instâncias burocráticas e pelas normatividades culturais e sociais de uma estrutura universitária que me protegia – mas não a todas nós – e de um país europeu onde eu era ‘estrangeira’. ‘Brasileira’. Porque não há universalismo possível no estrangeiramento de um corpo produzido como marca da sua inteligibilidade, da sua possibilidade de ser visto, lido, receber um lugar a partir do qual pode existir na cultura.

Não há estrangeiramento sem marcas de nacionalidade, de raça, de gênero, de orientação sexual, de idade, sem tentativas diversificadas e reiteradas de

apagamento dos desvios, de normalização do corpo, de homogeneização e supressão ou pelo menos controle do desejo, de palatalização do aberrante para que ele possa, ainda que precariamente, ser lido como sujeito, não há estrangeiramento sem assujeitamento. Era preciso re-estrangeirar-me para não ser apenas objeto do estrangeiramento imposto de fora para dentro. Reapropriar-me do 'dever estrangeira' para ser mais do que uma 'brasileira', para libertar esse dever das estreitezas da generalização. Mas que dever seria esse? Porque não existe essa categoria universal 'brasileira', tal como não existe essa categoria universal 'mulher', tal como não existe essa categoria 'universal' lésbica. Categorias que esgrimimos nas arenas de luta por direitos e reconhecimento, mas que, se não forem percebidas como singularidades, perdem a potência da multiplicidade e nos afogam na normatividade moderna colonial, como definiu Lugones (2018).

Por onde criar rota de fuga, esse corpo sem órgãos que eu desejava como máquina de descolonização? Que ato de performance abriria em mim o desvio? Como desfazer em mim o império do ocidente? Onde disparar a irreverência blasfema e criadora que eu procurava? Atirei-me ao chão. Os primeiros passos de *Lindoneia* foram dados rastejando pelo chão, pela minha pele, pela ponta da minha língua. Dever horizontal, dever animal, dever hibridação, dever quimera. Ela emerge com as memórias fabuladas das minhas ancestrais, invenções que delas faço, preenchendo os silêncios daquilo que eu não sei com memórias híbridas de mulheres de diferentes mundos, diferentes culturas, diferentes gerações. 'Libanesas', 'maranhenses', 'amazônicas'. Todas elas, para mim, serpentes. Bichos muito fortes, muito rápidos e muito lentos, imensos e pouco perceptíveis. Rastejando no chão, reencontrei o corpo alterado da festa, e era um corpo horizontalizado e coletivo, um corpo que rasteja no chão e aciona potências ancestrais em disputa. Insurgente, irreverente, desejante, gozante. Vivo. Eram as encantarias da máscara que se riam e me chamavam para a encruzilhada, o lugar instável onde todas elas habitam, o nomadismo da fronteira, a borda.

É preciso, quando a máscara vai atuar, que o atuante acione para si um dever imperceptível. Este permite que se abram as encruzilhadas por onde se pode fugir. Nas palavras de Isa Trigo, "é sempre depois de um silêncio ou pausa – (mudança) que qualquer coisa se inicia, separa ou congrega. São os lugares de confluência ou encruzilhada". (TRIGO, 2005, p. 13) Dever pausa. Dever imperceptível. Dever

encruzilhada. Devir quimera. São os devires acionados para mim por um bloco de memórias associado às narrativas familiares da ancestralidade feminina. A serpente é a máscara que me conecta repetidamente com cada uma das minhas avós. Essas conexões são simultâneas, mas singulares, acionam blocos de sensações e de memórias que se presentificam neste corpo que habito e reconheço como meu corpo. Abre-se uma porta para a multiplicidade das singularidades, potência de libertação do corpo-território do qual desejo escapar, estrangeirando-me dele para retomar o meu devir próprio, escapar do assujeitamento, criar para mim um corpo poético, uma insurgência.

O corpo-território é um corpo marcado pela identidade de gênero, de raça, de classe. No meu caso, um corpo instaurado num contexto de relação crítica com as normatividades sociais de dois países, um europeu e um latino-americano, que, entre si, relacionam-se ainda num processo de negociação das marcas da colonialidade. Porque, se há clareza nos processos históricos e jurídicos do fim da colonização, os processos de colonialidade não desapareceram da vivência dos corpos. Por isso, 'brasileira', quando se está em contexto de estrangeiramento, não é a designação de uma nacionalidade. É uma categoria de classificação e hierarquização de corpos femininos como subalternos. Como 'libanesa'. Como 'nordestina'. Como 'interiorana'. Meu corpo é território de opressões como o foram os corpos das minhas avós. A máscara da cobra nasce das nossas fraturas e das nossas potências de liberdade atualizadas por mim na insurgência corpo-poética-política, para, do estrangeiramento, produzir estrangeiração, ação de construir-se como estranha, uma quimera, um monstro hibridado. Nesta operação, a ironia de Haraway (1991) foi um princípio fundamental: juntar elementos díspares, criar um dispositivo que funciona contra as políticas de morte por dentro dos aparatos maquínicos, normativos e institucionais, refutar os universalismos e celebrar as conexões precárias e provisórias, produzir na encruzilhada uma máscara ciborgue que ri do normativo e denuncia os assassinatos físicos e morais, as mutilações, os apagamentos, os pactos opressivos.

Acredito na potência da máscara para coletivamente despertar singularidades. Entendo que a força do corpo coletivo, quando a máscara atua, acontece na singularidade do acontecimento e se repete a cada vez, a cada atuação, mas como diferença. Compreendo a máscara como "um condensador de características e

estímulos que remetem diretamente ao corpo coletivo de imagens, identidade e criação de uma dada coletividade” (TRIGO, 2005, p. 24), mas que nem por isso é reiteração meramente normativa, pois se ela “corresponde sempre a um anseio de comunicação profunda dentro de uma coletividade” (TRIGO, 2005, p. 24), é, por isso mesmo, “resultante de um tecido de pensamentos, desejos e articulações entre as construções do corpo imbricado individual, cultural e poético”. (TRIGO, 2005, p. 24)

A máscara da serpente convoca no meu corpo as potências coletivas ancestrais inscritas nas narrativas da minha história individual, mas também aquelas inscritas no universo mitológico da Amazônia, região onde nasci e cresci. Onde, então, provisoriamente e na singularidade desta vida, os caminhos de todas as minhas avós, senhoras que atravessam a minha narrativa pessoal, encontram-se como potências de ação e afetação. Para que elas se realizem como força poética cênica, eu, sujeito, preciso devir pausa, animal, encruzilhada.



O CORPO-TERRITÓRIO, AS THEMÔNIAS E A EMBUSTEIRA

Uma vez definidos os princípios e procedimentos, como fazer avançar o navio pirata? Como fazer fugir territórios, fazer fugir o corpo-território? Como criar para mim um corpo sem órgãos?

Estas foram as questões que me atravessaram na segunda fase da pesquisa, quando, depois de criada e experimentada na sala de espetáculos, fui com a máscara para a rua. Por meio dos princípios da pilhagem e da infidelidade e dos procedimentos de interrupção e de desvio (LATIF, 2016a), procurei acionar potências do devir minoritário, abrindo mão do espetáculo em favor do exercício aberto de uma poética cuja intenção não foi organizar esses princípios e procedimentos num *modus operandi* fixo ou método de treinamento, mas cartografar uma máscara aberta, um devir artista em suas multiplicidades.

Chamo corpo-território ao corpo esvaziado na repetição da norma. Ele não age. É agido. Conectado aos pedaços a objetos de consumo, aos fantasmas de uma identidade fixa e previsível, ele se produz na fragmentação, na angústia, na falta, na autorrepresentação como incompletude, na consciência de si como resíduo da separação de outro que se afasta eternamente para uma esfera ideal, inatingível, proibida.

O corpo que funciona, mas não cria. Aparentemente vivo, executa como um autômato as tarefas previstas na agenda, os gestos esperados da identidade de gênero binária, da orientação sexual, da idade, do nível de qualificação acadêmica, da profissão, do lugar na hierarquia acadêmica, do lugar onde mora, da nacionalidade. O corpo-território caminha, sorri, fala, publica textos, faz sexo, dá aulas, reclama do sistema de ensino, reclama da política cultural, denuncia o sexismo, viaja de férias, volta ao trabalho, vai ao cinema, assiste à televisão, compra um vestido, cola unhas postiças na ponta dos dedos.

O corpo-território da cena teatral atua sob o domínio da técnica. Técnica de interpretar, de representar, de transmitir mensagens, emoções, sentidos. O corpo-território fala, caminha com intenção, com emoção recuperada em função da dramaturgia, respira no momento exato, contracena, faz e desfaz as quartas paredes. É um corpo treinado, construído para a ação cênica. Assim é que ele se faz território, um espaço delimitado onde o sentido se instaura pela separação entre ele e o que está para além ou aquém, o outro.

Procurei, para fazer fugir o corpo-território, criar um corpo de atuação nômade, desejado como máscara aberta, experimentada como precariedade, inacabamento, ação inesperada. Afetado pelo estrangeiramento, este corpo também se afeta pelo reencontro com o teatro que nós, em Belém do Pará, fazemos. Um teatro em que entramos todos os dias, pelo resto da vida, como se fosse a primeira vez, mas também como se fosse a última. Isso nos põe num estado constante de alteração do corpo e da mente, porque aquilo que temos é tão precioso quanto precário. Cada vez que um espetáculo se apresenta, é uma vitória de quem resiste. E resistimos a muita coisa. Resistimos à falta de recursos, ausência de políticas públicas e de um mercado local para as artes que nos permita ter contratos e outras estabilidades.

Resistimos também às muitas invisibilidades e a um grande número de violência, porque entre nós muitíssimos são negros, mulheres, bichas, sapatões, pessoas transgêneras e todas as interseções possíveis entre estas e outras categorias. Fazemos, então, um teatro instável. Mas desde sempre o fizemos e, desta instabilidade, têm nascido as nossas pequenas e constantes persistências, os nossos renitentes recomeços, a nossa poética que só pode ser política, nômade e minoritária, sob pena de desaparecer na subalternidade. Experimentar é resistir criando as nossas vozes. Não somos, com certeza, os únicos no Brasil, e nem no mundo, a enfrentar o mesmo tipo de máquinas abstratas. Eu falo dessa instabilidade em particular porque é dela que sei. Nela, o teatro experimental de Belém – ou de porão (LIMA, 2014), ou de rua, ou de caixa, ou amador, há tantos fazeres no nosso fazer – resistente, aberto, precário, desafiador, pobre, sujo, monstro, expõe um território e abre a possibilidade das desterritorializações.

A partir desse devir instável, de dentro dele, crio a rota de produção de *Lindoneia* como um experimento cênico que aciona o devir imperceptível como princípio de uma poética de descolonização. Por em prática esse procedimento compõe um aspecto importante da poética do imperceptível, o de criar uma cumplicidade irônica e blasfema com o público – retomando aqui a formulação de Donna Haraway (1991). Esse aspecto relaciona-se com o devir themoníaco, pois a performance Themônia, tal como vem sendo desenvolvida na cidade de Belém (LATIF, 2020a, 2020b) aciona a ironia e a blasfêmia como duas potências fundamentais.

As Themônias criam variações e transformações da performance drag que podem ser relacionadas às chamadas drag queens ou monstras. Suas poéticas são diversas, mas o desafio a toda normatividade pode ser considerado um traço presente em todas elas. Esse desafio aciona as potências do riso e do deboche, mas os objetos de riso e desconstrução não são os corpos femininos e suas performatividades e, sim, as normas impostas aos corpos, os limites do binarismo de gênero, as fronteiras entre humanos e animais, entre humanos e máquinas etc. Toda uma poética de investigação de pós-humanidades, pós-identidades e pós-generidades é posta em prática nas suas atuações que, muitas vezes, não se restringem por uma separação clara entre uma cena teatralizada e a vida cotidiana, ou seja, nem sempre é possível distinguir entre a performer e a sua Themônia, mesmo fora dos espaços e tempos definidos para as performances.

A construção de corpos aberrantes é algo recorrente nessa poética e esse devir aberrante, não raras vezes, aciona o ridículo como potência crítica de desconstrução de corpos normativos. Das sobranças exageradas a um frango na cabeça ou a uma montaria totalmente composta por material descartado, as Themônias esgrimem uma infinidade de procedimentos e dispositivos de estranhamento e desvio.

O encontro com elas na minha volta a Belém depois dos sete anos em que vivi e trabalhei no estrangeiro foi fundamental para movimentar no meu corpo criador um conjunto de princípios e procedimentos poéticos, bem como a relação crítica entre eles e uma gama de conceitos e categorias teóricas com as quais tenho me ocupado na reflexão e estudo no campo das teorias de gênero e teoria *queer*, ocupando-me principalmente da noção de performatividade e suas potências de descolonização.

A ciborgue, criatura híbrida, irônica e blasfema, desfaz mitos de identidades fixas e universais, prolifera por contágio e produz-se por acoplamentos de materiais dessemelhantes. (HARAWAY, 1991) Assim procedem as Themônias, assim procedo ao produzir uma máscara que se compõe de próteses, dispositivos, procedimentos e princípios que são objetos, modos de agir, blocos de sensações e blocos de memórias (ancestralidade, infância, paixão, solidão, riso, luto etc.). A pausa que prepara o acontecimento cênico é uma interrupção do corpo normativo, a encruzilhada é o curto no circuito integrado, na normatividade do assujeitamento colonial moderno, uma potência libertada para desfazer o corpo-território e reinventar o corpo-poético.

Não nos assustemos ao constatar que essa é uma figura de ambiguidade e que, escondida (mas, mal escondida, falsamente escondida) sob a máscara, está uma irônica blasfêmia apontada às disciplinas do corpo, às políticas de reconhecimento normativas, binárias, heteronormatizantes. Ela burla-se do sujeito teatral moderno, homem angustiado pela cisão que o instaura na falta, na cisão, na escravidão.

O que sobra do sujeito dialético que, ao mesmo tempo, se torna o assunto do teatro moderno, mas não deixa de ser, ainda que por um confronto mil vezes

reeditado, o sujeito do teatro pós-moderno ou pós-dramático? O que resulta da operação dialética da dominação senhor-escravo ou da falta edipiana, constitutiva de papai, instituído pela frustração do desejo, e de mamãe, instituída pela castração, sujeito aleijado, eternamente esburacado, buscando ambos um objeto de desejo perdido, para sempre fugitivo? Resta dessa operação alguma potência que abra caminhos inesperados, criatividades imprevistas? Em outras palavras, é possível inventar mundos, libertar corpos e sensações a partir das velhas e reeditadas centralidades?

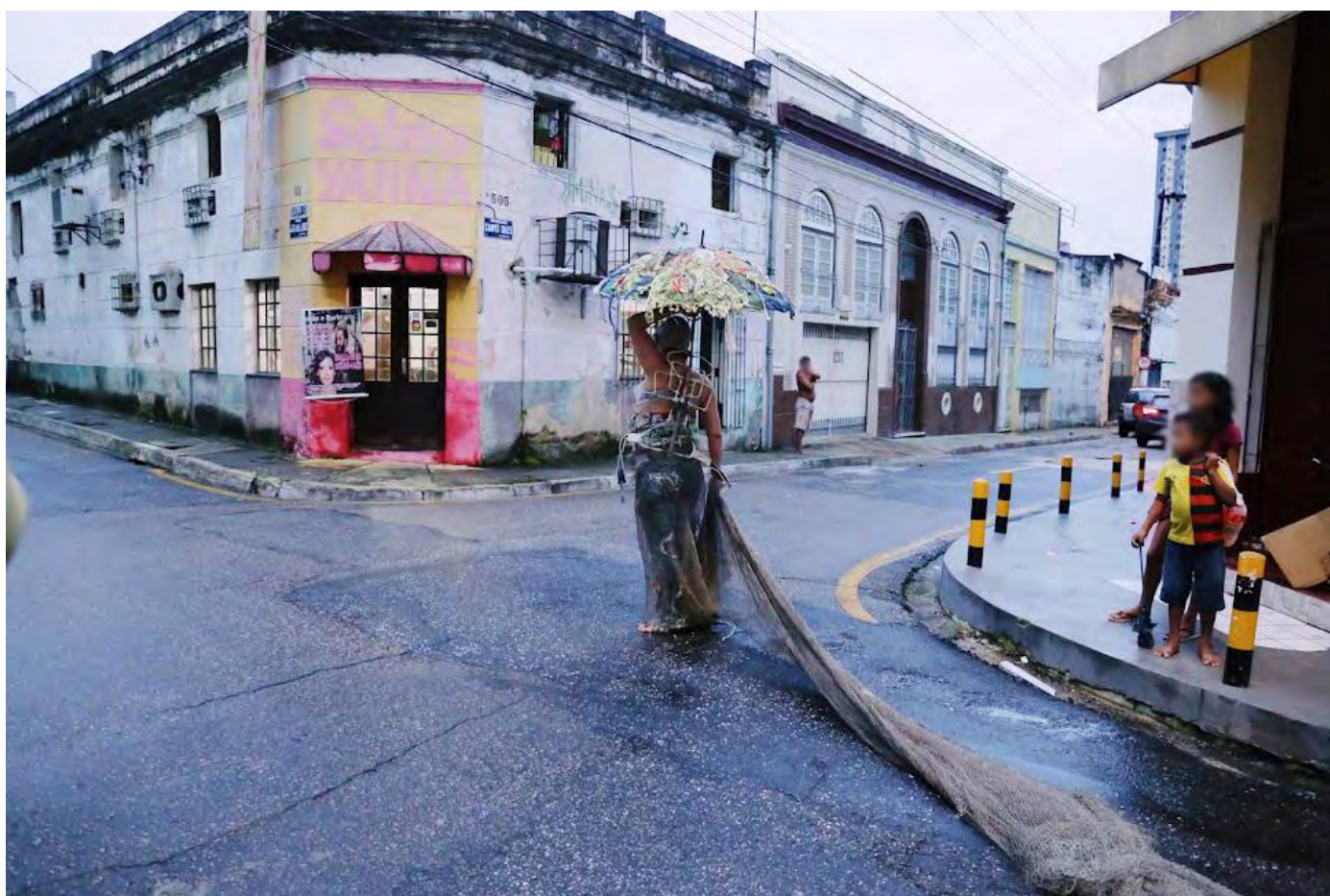
Desvio-me do centro e sigo às cambalhotas pelas praças e porões, pelos mercados, pelas bocas do lixo e pelas esquinas, mas, atenção, sigo pelo cheiro, pela temperatura da pele, pelo som da sua voz, ou antes, pelo rumor da voz, jamais com o olhar frontal, no máximo pelo canto do olho, ou, ainda melhor, com um tapa-olho furado que envieza o olhar. Invento um monstro (toda mulher não é monstruosa para o pensamento moderno colonial?), uma quimera, uma ciborgue, a embusteira, máquina de fazer fugir o corpo-território. Talvez assim outros possíveis venham a emergir. Talvez possa me aproximar das performatividades subversivas daqueles que, despossuídos, construídos como excedentes e descartáveis pelo Estado (BUTLER; SPIVAK, 2007), encontram outras maneiras de existir e de afirmar a própria existência para além da máquina morta do capital.



RABO CAOLHO, OLHO DE LATA: A MÁSCARA ABERTA

Nada pode estar mais distante da embusteira do que qualquer verdade ou domínio técnico ou capacidade de significância. A embusteira caminha de viés, saltita, trôpega, esquece a fala, perde o tempo. Ela se ri. Dobra uma esquina e escapa de um estupro. Pula uma cerca e desvia de uma bala lesbofóbica. Escorrega na lama e escapa da procriação compulsória. Cai num buraco e sai da mira da milícia, da polícia, do feminicídio. Até o próximo. Cria paradoxos a cada vez que sobrevive, altera o passado e o futuro a cada drible no presente.

Escolho a embusteira como o corpo sem órgãos que quero criar para mim. Ela se torna a minha experimentação na cena, atravessando todos os territórios que quero fazer fugir. É assim que *Lindoneia* fala no meu ouvido, por detrás da nuca, aqui no pezinho da orelha, junto com as minhas avós, e me convida para desaparecer: — vamos fazer fugir territórios! E balança o meu rabo de cobra. Como disparar a desorganização do corpo-território? Vamos criar um rabo, melhor, vamos devir rabo! Agora, um olho só, feito da tampa de um pote de milho preso à cabeça por um suporte de arame e fita crepe. Ela é um rabo com um olho caolho feito de lata. Um rabo que olha por um olho só e se ri, esta é a máscara que desmonta.



Aciono a máscara, dispositivo de encruzilhamento. Ela desperta potências de devir e de deixar vir, deixar passar, deixar atravessar o corpo por outras vozes, outras carnes, outras sensibilidades, outras afetações. Devir-mulher, devir-animal, devir-imperceptível. Deixo atuar a máscara como um dispositivo para tatear outros mundos possíveis, acordar potências inesperadas, despertar uma criatura que

FIGURA 3 –
Encruzilhamentos
Fonte: Danielle Cascaes,
acervo da artista (2020).

se apodera, pilha, rouba e me desmonta, para dos escombros e restos erguer o seu ser ciborguiano, cômico, desfeito, uma drag desenrainhizada, uma *dequeue-ning drag*, uma rainha bufa que cai e reina (reinar não como rainha, mas como a criança que reina, isto é, brinca, provoca, atenta, sobe no muro, pula da janela, quebra os cristais) nos caminhos que não se deixam territorializar. Uma força que ataca o corpo-território e me lança num devir desmontagem. Não pensemos em fênix, pois não se trata de ressurgir das cinzas, trata-se de permanecer cinzas e como cinzas ser mais potente, porque as cinzas são o que desaparece no vento e ninguém sabe para onde vai. Nanoquimera, robozinho invisível, micróbio digital, desaparece, desmonta, desfaz.

A máscara da embusteira, caolha, feita de restos, trôpega, a ponto de cair, conecta os devires da comicidade e os tornam possíveis para um corpo que não se quer definir na binaridade e na normatividade da cena teatral. A ciborgue (HARAWAY, 1991) desconsidera o mito da universalidade totalizante da mulher ideal, essência, identidade arquetipal. *Lindoneia* ri desse e dos outros mitos fundadores do Ocidente porque é rindo-se que ela se cria e recria contra a normatividade. Irreverente e blasfema, assume o inacabamento e a imperícia em tudo o que executa e é assim que faz fugir o corpo-território da disciplina teatral das impossibilidades de viver outros devires, singulares e, só como singularidades, repetíveis. Ri-se do mito do teatro como grande arte da representação e do ator treinado física e emocionalmente para imitar.

Ironicamente blasfema, ela, atenta contra as ilusões normativas das grandes dramaturgias, sejam elas do texto, do corpo, ou seja, lá do que forem, insurge-se contra o teatro fabricante de verdades essenciais em qualquer tempo. Para ser máscara aberta, ela não pode ser um dispositivo de acionar mimetismos, não evoca um ser ou suscita um estado definido, determinado. Nada exclui e nem separa, arrasta tudo e não organiza o corpo por funções e nem o mundo por semelhança ou coerência.

Seu procedimento não será jamais a mimese. Ela prefere a paródia, imitação da imitação, que expõe a falsidade dos universalismos, mas não apela para o riso fácil daquilo que é ridículo porque a norma afirma que é ridículo. Não ri do aleijão, da falta de elegância, da inabilidade. Ri-se do padrão do corpo, da ideia de

elegância, da celebrada habilidade, das técnicas do corpo e da voz. O riso aqui tem outra potência, a potência da fé irônica, uma fé que é utópica, mas recusa a transcendência, acredita em outros mundos possíveis não depois deste, mas por dentro deste, concomitantes e singulares, não múltiplos mundos, mundos da multiplicidade.

Máscara aberta, dá passagem para o imprevisto, o riso não é efeito programado sobre o público, é dispositivo de arreganhamento do ser, desdobradura, esticamento, o olho de lata dispara o riso irônico, ele diz: “— olhem, eu sou um olho de tampa de um pote de milho com um furinho no meio e uma atracação de arame”. Ela o exhibe, ele é a sua homenagem ao teatro, um tributo às potências vivas do teatro que estiveram sempre no perecível, no pequeno, no que todo mundo pode – até quem não é ninguém, às vezes, só quem não é ninguém, no colado com cuspe, no feito no quintal com a toalha da mesa, no telhado, no buraco, na sala de casa, no meio da rua em todos os lugares de onde o território foge, onde a disciplina não é suficiente e se afirmam as potências da arte como potências de vida.



FIGURA 4 –

Desdobraduras
Fonte: Danielle Cascaes,
acervo da artista (2018).

REFERÊNCIAS

- BUTLER, J. *Gender trouble*. 3. ed. New York: Routledge, 2006.
- BUTLER, J. Performativity, precarity and sexual politics. AIBR. *Revista de Antropologia Iberoamericana*, Madrid, v. 4, n. 3, p. 1-13, set./dez., 2009.
- BUTLER, J.; SPIVAK, G. C. *Who sings the nation state?* Language, politics, belonging. London, New York, Calcuta: Seagull, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophrénie: l'anti-oedipe*. Paris: Minuit, 1973.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophrénie: mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris: Galimard, 1994.
- FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GERCHMAN, R. [Lindoneia ou a Gioconda do Subúrbio] 1966. Acrílica, vidro bisotê e colagem sobre madeira 90,00 cm x 90,00 cm. *Coleção Gilberto Chateaubriand* - MAM RJ.
- HARAWAY, D. The Cyborg Manifest. In: HARAWAY D. (org). *Simians, Cyborgs and Women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.
- LATIF, L. *A Serpente no asfalto: estudo compreensivo do espetáculo da Corda dos Promesseiros no Círio de Nazaré*. 2005. 218p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, 2005.
- LATIF, L. A travessia de um mito de origem amazônico: o Círio de Nazaré entre o moderno e o pós-moderno. *Novos Cadernos Naea*, Belém, v. 17, p. 23-52, 2014. DOI <http://dx.doi.org/10.5801/ncn.v17i2.1986>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/1986>. Acesso em: 13 ago. 2022.
- LATIF, L. Proceder por Pilhagem: da Máscara Teatral à Drag Queen Ciborgue. In: LISBOA FILHO, F.; BAPTISTA, M. M. (org.). *Estudos Culturais e Interfaces: objetos, metodologias e desenhos*. 1. ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2016a, p. 41-62. E-book. 382p. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/estudosculturais/arquivos/livros-completos/ESTUDOS%20CULTURAI%20E%20INTERFACES%202016.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.
- LATIF, L. Procura-se Lindonêia: sobre a pilhagem como princípio criativo e performatividade política. In: Congresso Internacional em Estudos Culturais, 5 - Gênero, Direitos Humanos e Ativismos, 2016b, Aveiro. *Anais eletrônicos*. Coimbra: 2016b. v. 1. p. 584-591. Disponível em: <https://vcongresso.estudosculturais.com/wp-content/uploads/sites/6/2016/09/procura-se-lindon%C3%A9ia-sobre-a-pilhagem-como-princ%C3%ADpio-criativo-e-performatividade-pol%C3%ADtica.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.
- LATIF, L. [Cabaré Lindoneia]. *Espectáculo teatral*. Belém: Pérola da Campina, 2018.

LATIF, L. *Insurreições estéticas e performances na Amazônia brasileira: notas para uma reflexão decolonial*. Papers do NAEA, Belém, v. 1, n. 2, p. 1-12, 2020a. DOI <http://dx.doi.org/10.18542/papersnaea.v1i2.10177>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/pnaea/article/view/10177>. Acesso em: 13 ago. 2022.

LATIF, L. Poéticas insurgentes e micropolítica na Amazônia brasileira: a cena aberrante das drags Themônias. In: BAPTISTA, M. M; ALMEIDA, A. R. (org.). *Gênero e Poder: performatividades contra-hegemônicas*. 1. ed. Coimbra: Grácio Editor, 2020b. E-book. 218p. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/30716>. Acesso em: 13 ago. 2022.

LATIF, L. [Nascida Cobra Revirada em Gente]. *Espetáculo teatral*. Belém: Pérola da Campina, 2020c.

LATIF, L; SOUZA, I. A Cobra Ciborgue: Devir-festivo e Resistência do Círio de Nazaré em Belém do Pará. In: SOUZA, M. R. (org.). *Religião e Cultura: diálogos entre corpo, a festa e espiritualidades da terra*. 1. ed. Belém: EDUEPA, 2018. p. 36-72.

LIMA, W. *O Teatro ao alcance ao tato*. Belém: PPGArtes/ICA/UFPA, 2014.

LUGONES, M. Heterossexualismo e o sistema de gênero colonial/moderno. In: BAPTISTA, M. M. (org.). *Gênero e Performance: textos essenciais*. Coimbra: Grácio Editor, 2018.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. Rio de Janeiro: N-1Edições, 2018.

PRECIADO, P. B. *Testo junkie: sex, drugs and biopolitics in the pharmacopornographic era*. New York: The Feminist Press (CUNW), 2013.

SPIVAK, G. C. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (ed.). *Marxism and the Interpretation of Cultures*. London: Macmillan, 1988.

TRIGO, I. M. F. *No pulso do ator: treinamento e criação de máscaras na Bahia*. 2005. 195 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9667/1/Trigopt1.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.

VELOSO, C.; GIL, G. [Lindoneia]. São Paulo: Universal Music, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2dbCiH3nrc>. Acesso em: 13 ago. 2022.

LATIF, LARISSA: Professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA e do PPGARTES - UFPA. É doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2005)