

Acontecimento performático para o nascimento de uma vida-virilha: uma experiência compartilhada

Performative event for the birth of a virilha-life: a shared experience

Sandra Bonomini

 0000-0001-7032-165X

sandra.bonomini@edu.unirio.br

Resumo

O presente artigo é um diálogo com a performance *Viril*, da *performer* e escritora brasileira Ana Luisa Santos. *Viril* faz parte da série de trabalhos da artista sobre masculinidades, sobre a experiência das sexualidades fora do quadro dos binarismos e da heteronormatividade, sistema que governa a estrutura patriarcal. A performance de Santos tem como ação principal a leitura de um manifesto de sua autoria, *Viril ou por uma performance queer da masculinidade*. Mediante falas-falos, a artista interpela o público, mas também a si mesma, ao expor e tentar desconstruir a ficção violenta de masculinidade tóxica e seu atributo principal: a virilidade. A relação entre o texto da *performer* e a imagem de si que ela mostra é essencial. É a partir do compartilhamento de uma experiência íntima (autobiográfica), que as palavras adquirem dimensão política, sendo a linguagem da performance o que permite o intercâmbio e o estabelecimento de interconexões. A análise de *Viril* está inserida na necessidade de questionar quem conforma o(s) novo(s) sujeito(s) dos movimentos feministas hoje, para o que me apoio em pensadoras feministas não hegemônicas e no pensamento decolonial.

Palavras-chave

Performance; corpo; feminismos; descolonização; vida-virilha.

Abstract

This article is an analysis and a dialogue with the performance Viril by Brazilian performance artist and writer Ana Luisa Santos. Viril is part of the artist's series of works on masculinities, on the experience of sexualities outside the framework of binarisms and heteronormativity, a system that governs the patriarchal structure. Santo's performance has as main action the reading of a manifesto, Viril or by a Queer performance of masculinity. Through falas-falos, the artist challenges the audience, but also herself, by exposing and trying to deconstruct the violent fiction of toxic masculinity and its main attribute: virility. The relationship between the performer's text and the image of herself is essential. It is from the sharing of an intimate (autobiographical) experience, that words acquire a political dimension, with the language of performance allowing an exchange between performer and audience, as well as the establishment of interconnections. Viril's analysis is inserted in the need to question who shapes the new subjects of feminist movements today, for which I rely on non-hegemonic feminist thinkers, as well as on decolonial thinking.

Keywords

Performance; body; feminisms; decolonization; virilha-life.

A *performer* entra no espaço nua e senta-se num vaso sanitário branco. Apoiado em suas pernas, vemos um *laptop* aberto que ilumina seu rosto no meio do que poderia ser um palco teatral. Nua, ela lê um texto no computador. Esta é a ação principal, a leitura-fala de um manifesto de sua autoria no qual, durante 30 minutos, mostra seu corpo e coração abertos como em uma cirurgia sem anestesia, e conta, declara, confessa, exorciza, repudia, duvida, surge, ressurge, mata, nos mata, morre, nos faz morrer e renasce outrx. Temos a possibilidade de nos tornar outrx. Passados os 30 minutos, ela fecha o *laptop*, se levanta do vaso sanitário e deixa o espaço.

Viril – junto com *Fálica*, *Espécie* e *Queda Livre* –, faz parte da série de trabalhos da artista sobre masculinidades, sobre a experiência das sexualidades fora do quadro dos binarismos e da heteronormatividade, sistema que governa a estrutura patriarcal. A relação entre o texto da *performer* e sua imagem é essencial. Não há representação, não há personagem, não há ficção no sentido dramático. A análise de *Viril* está inserida na necessidade de descolonizar as questões de gênero e sexualidade impostas no passado, mas atualizadas e reatualizadas no presente, no atual “regime colonial-capitalístico” (Rolnik, 2018) Esse artigo é acompanhado, de forma entrelaçada no corpo do texto, por trechos selecionados (grafados em itálico) do manifesto escrito pela artista, um modo de aproximar – ainda mais – o diálogo entre nós, por uma vontade de apagar ou, ao menos, diluir fronteiras teórico-práticas, uma vez que esse manifesto é parte essencial da performance de Santos. Sem dúvida outro “vazamento” voluntário que perfura esta escrita marcada, também, pela relação de amizade, parceria e cumplicidade que compartilho com a artista, pois venho acompanhando os processos artísticos (e de vida) de Ana Luisa Santos desde 2013. A escrita deste texto nasce do afeto, da partilha de sonhos – e alguns pesadelos –, do desejo e da reimaginação constantes de outro mundo possível. Daí o título, no qual afirmo que mais do que entrevistas formais, o que tivemos foi antes um encontro-acontecimento efêmero e marcante.

A série de trabalhos sobre masculinidades em que a artista vem transitando desde 2017, tanto a partir da escrita – da dramaturgia para performance e para teatro performativo – quanto da performance, propõe a vulnerabilidade, a fragilidade, a precariedade e o movimento de queda como potências. A coluna vertebral desses trabalhos é o movimento, com deslocamentos, inversões,

ressignificação, remoção e a urgente necessidade de cair. Os trabalhos de Santos são o desvio para uma experiência de queda que, segundo a psicanalista Hélia Borges (2021, p. 1), é afirmação do lugar outro, é a “queda de uma supremacia que se pauta na onipotência, superioridade, negação da vida em sua finitude e multiplicidade, alienada que é na lógica identitária e, portanto, hegemônica do colonizador”. A queda da estrutura patriarcal-colonial, da capitalização dos afetos, da normatividade, das dicotomias, dos binarismos, da naturalização sexo-gênero, das ficções identitárias que violentam, enquadram, nomeiam e diagnosticam. A queda do monumento fálico. O falo falido.

Dialogar com *Viril* é atravessar as fronteiras do público e do privado e pensar nas inter-relações. É por meio do corpo exposto e presente, da voz e da ação performática que o pessoal se torna político. A artista descreve seu manifesto *Viril ou por uma performance queer da masculinidade*, como uma dramaturgia para performance, na qual a voz e a palavra são corpo que interpela o outx e a si mesma, como explico mais adiante. Vejo *Viril* como uma performance-manifesto feminista não hegemônica, para além do corpo feminino e da feminilidade ou da categoria “Mulher” com maiúscula, já que isso tornaria difícil articularmos as múltiplas diferenças que existem entre as mulheres. Mesmo no plural, como coloca Butler (2010, p. 20), “mulheres tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade”. A afirmação de Butler leva-me a pensar na questão do sujeito em construção – ou desconstrução – já formulada por pensadoras feministas de diferentes lugares geográficos e posições, mas cujas teorias e pensamentos convergem em alguns pontos, como a pós-estruturalista Teresa de Lauretis e a feminista decolonial afro-caribenha Yuderkys Espinosa Miñoso, e que Santos apresenta com *Viril*: Quais seriam os novos sujeitos atuantes na diversidade e multiplicidade de lutas feministas? Coloco a pergunta no plural, pois hoje a singularidade, tanto do sujeito quanto do feminismo não é mais suficiente nem coerente. Para Lauretis (1994, p. 217), “o sujeito do feminismo”, primeiramente não só é diferente de Mulher com maiúscula, mas também diferente de ‘mulheres’, “os seres reais, históricos e os sujeitos sociais que são definidos pela tecnologia do gênero e efetivamente engendrados nas relações sociais”. A autora concebe esse sujeito – aqui pluralizado – como não definido, em processo; é um sujeito que habita duas formas e nelas se contradiz, “duas

forças”, dentro e fora da ideologia de gênero,¹ dentro e fora do grupo denominado “mulheres”. Esse movimento que, como Lauretis (1994) propõe, caracterizaria o(s) sujeito(s) que compõe(m) os feminismos plurais, transita entre a representação de gênero e aquilo que essa representação exclui, ou escapa a qualquer definição, tornando-a irrepresentável (Lauretis, 1994). Nesse sentido, a partir da irrepresentabilidade podemos pensar no gesto de autoafirmação ou de autodefinição composto, segundo Mombaça (2018), por todas as marcas ou singularidades que um sujeito carrega e que fazem dele um sujeito passível de ser excluído ou apagado. De forma contraditória – ou complementar – a autora adverte do perigo da hiperdefinição, que acabaria limitando as áreas de atuação, assim como os desejos e formas de habitar o mundo do sujeito autodefinido. É nesse movimento contraditório proposto por Mombaça – e de alguma forma também mencionado por Lauretis (1994) – que vejo a emergência dos sujeitos-“chave” dos diversos movimentos feministas de política decolonial, antirracista, *queer*, lésbica, bicha, monstra, indígena, racializada. É nesse movimento contraditório que vejo o sujeito que a artista traz com *Viril*.

Acho que é um duplo movimento de autodefinir para reclamar o lugar historicamente apagado, tendencialmente subsumido pelas narrativas hegemônicas, e ao mesmo tempo lutar contra a hiperdefinição [...]. Opero um pouco nessa contradição (Mombaça, 2018).

A autodefinição funciona aqui como estratégia de reapropriação, de resistência ao apagamento sistemático que a sociedade cis-heteronormativa branca representa.

E é aqui que encontro um diálogo ou uma sintonia com parte do olhar feminista decolonial. Lauretis (1994, p. 238) propõe um sujeito do feminismo

¹ Em relação ao sujeito do feminismo que de Lauretis vislumbra, estar, ao mesmo tempo, dentro e fora da ideologia de gênero é pertencer e não pertencer, estar dentro e fora de uma representação. A ideologia de gênero situa o sujeito do feminismo nesse lugar fixo, em que gênero e sexo (biologia) se correspondem e não há espaço para outras ficções... Se o sujeito do feminismo estivesse APENAS dentro da ideologia de gênero, então se estaria falando apenas das mulheres e se estaria afirmando que as lutas feministas são DE e PARA “as mulheres”, mulheres subordinadas aos homens que lutam, como no passado, contra a desigualdade de gênero. Isso, sem dúvida implicaria uma volta aos binarismos, implicaria que o sujeito do feminismo seria constituído apenas de mulheres brancas heterossexuais.

também presente em outros espaços, tanto sociais quanto do discurso, um lugar contra-hegemônico, mais marginal, contrainstitucional, “nas contrapráticas e novas formas de comunidade”. Um sujeito atravessado não apenas pelo gênero e pela sexualidade, mas também por fatores de classe, raça, etnia, religião etc.

Por outro lado, Espinosa Miñoso (2016, p. 162) afirma, ao abordar a crise das políticas de identidade, que tanto a virada decolonial quanto o feminismo antirracista têm contribuído para uma visão crítica do sujeito universal “mulheres”, “deslindado de seus lugares de referência e origem de classe e raça”,² pelo que resultaria praticamente impossível mantermos uma política de identidade antiga, ou seja, baseada unicamente no gênero. A autora pergunta: Quem constrói a agência feminista decolonial? (Miñoso, 2016) ou então, quais são os “novos” sujeitos que permeiam as lutas e os movimentos feministas não hegemônicos?

Como feministas autônomas, desde os anos 90, sabíamos que nossos interesses não eram comuns às feministas institucionais; e desde o início deste novo século fomos forçadas a nos perguntar sobre a “naturalidade” do sujeito “mulheres” do feminismo e os debates entre aqueles que atribuíam a uma posição de diferença sexual e aqueles que atribuíam a uma posição que rejeita essa diferença como ontológica, dando lugar a novas possibilidades de ser mulher ou homem contra a ideia de dismorfismo sexual (Miñoso, 2016, p. 162.)

Retomando Butler e a ansiedade causada pela configuração ou exclusão do grupo “mulheres” como sujeito do feminismo, a autora argumenta que “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é” (Butler, 2010, p. 20), porque o gênero não pode mais ser pensado como separado e sim, na intersecção com as categorias de raça, classe, etnia, sexo, religião etc. Da mesma forma como Espinosa Miñoso critica as políticas de identidade, para Butler (p. 22-23) é necessário “repensar radicalmente as construções ontológicas de identidade na prática política feminista, de modo a formular uma política representacional capaz de renovar o feminismo em outros termos”. Poderiam ser esses “outros” termos aquele “outro lugar” em que os sujeitos do feminismo

² Nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro, a tradução é minha.

são “engendrados” segundo Teresa de Lauretis? E seria esse “outro lugar”, em parte, um espaço de luta contra o regime heterossexual, um “outro lugar” não binário e formado por uma multiplicidade de sujeitos trabalhando coletivamente por um feminismo antirracista e decolonial, como sugere Espinosa Miñoso (2016)?

Em relação aos pensamentos pós-estruturalista e decolonial, Rita Segato une os pontos de convergência entre ambos em um caminho em que a contramão e os desvios seriam possíveis e necessários.

O caminho desenhado pelo pensamento pós-estruturalista é também o caminho de uma política em relação às mulheres, bem como uma política de descolonização, porque, de fato, o pensamento decolonial e o pós-estruturalismo têm grandes afinidades, especialmente no que diz respeito ao modo da insurgência. É o caminho do desmantelamento, da erosão, do movimento de chão, com pequenos tremores e evitando o distanciamento das vanguardas (Segato, 2018, p. 51)

A figura que Ana Luisa Santos apresenta em *Viril* transita pelo desmantelamento, a erosão e os pequenos tremores citados por Segato. Situada sob o mesmo “guarda-chuva de identidades genéricas e sexuais” (Segato, 2018, p. 51), ela rompe com tais categorias de sexo-gênero, ocasionando uma ressignificação subversiva (Butler, 2010). Um sujeito masculino subalterno performado por uma artista lésbica de gênero não binário, como ela mesma se autodenomina hoje. Não se trata de uma personagem, mas da *performer* se mostrando e se abrindo para a plateia no momento de transição em que se encontra, sem a necessidade de se tornar algo fixo, naturalizado e imobilizado pelas estruturas jurídicas (Butler, 2010). O nascimento de *Viril* e de toda a série de trabalhos sobre as masculinidades tem como ponto de partida, como escreve Santos em seu manifesto, poéticas de desconstrução das masculinidades como estratégia de desarticulação do capitalismo patriarcal ocidental. Eles surgem num período muito difícil e duro, de crise política e pessoal – e à qual hoje precisamos adicionar a crise sanitária, a pandemia causada pelo novo coronavírus, que no Brasil relaciona-se diretamente ao descaso e à necropolítica adotada pelo atual governo –, de censura às artes, aos artistas e à cultura, de tempos sombrios e autoritários no Brasil. Conversar sobre o momento atual com a artista foi e continua sendo especial e relevante. “É um momento, uma sensação de impotência muito forte, de frustração, medo, desespero, de uma tristeza muito grande,

uma sensação de luto” (Santos, 2018). As palavras de Santos poderiam ter sido ditas ontem, com a diferença de que, hoje, essa sensação de luto tem se transformado numa (im)possibilidade. Hoje, no Brasil, viver o luto também não é mais permitido, não há tempo nem espaço para honrarmos a vida; hoje vivemos um estado permanente de morte(s) que nos leva a pensar nas vidas e nos corpos passíveis de ser exterminados pelo sistema. Quem deve morrer? E quem tem direito à vida? Essas perguntas me fazem sentir que enquanto houver luto, haverá luta, uma luta conjunta cujas frentes devem ser formadas pelos movimentos sociais, os feminismos plurais, as artes e a academia.

Vive-se a morte. Não somente a física, do corpo individual, mas a morte social, coletiva. Colapso do sistema funerário, sepultamento de corpos em massa e esgotamento da estrutura de saúde pública expuseram a hierarquização da vida e a subjetivação da morte como forma de controle dos corpos (Teles, 2021).

As palavras de Santos medo, frustração, desespero, tristeza, a sensação de impotência e de luto e, adiciono aqui, a enorme falta de perspectiva, misturam-se com as minhas. Compartilhamos incertezas, dores, perdas e feridas, compartilhamos o privilégio de estar vivas nessa vida hierarquizada e controlada com a morte, como coloca Edson Teles. Estamos aqui e daqui, do escombros, da ruína, surgimos e ressurgimos vulneráveis. É daqui que vislumbro apenas um caminho a seguir: o coletivo, afetivo, afiado e cuidadoso; o horizontal, transversal, da resistência, dos desvios e da re-existência (Segato, 2021), o caminho da dignidade e da vida, uma vida-virilha.

Dialogar com *Viril* é, entre outras coisas, enunciar um sujeito masculino subalterno vulnerável como alternativa para repensarmos o vínculo entre masculino-macho-violento-*viril* em nossa sociedade e, ao contrário dessa configuração tóxica imperante, trazer, fruto de um – ou vários – processos de desconstrução, a “vulnerável-*virilha*” como nova figura, como uma das características, senão a principal, do que poderia conformar essa nova – outra – masculinidade não patriarcal, ficção não violenta, descolonizada. Gosto de imaginar que a “vulnerável-*virilha*” poderia ser o movimento que Anzaldúa sugere como urgente para o novo homem, um movimento lugar vibrante, como Santos propõe. “Precisamos de uma nova masculinidade, e o novo homem precisa de um movimento” (Anzaldúa, 1987, p. 142).

Mas as vulnerabilidades das masculinidades parecem comparecer como um lugar vibrante, um espaço de diálogo, uma contraimagem, um anticrime. Enfim, as vulnerabilidades como materiais potentes para a arte da performance.

A figura da “vulnerável-virilha” nasce do jogo de palavras trocadas na entrevista com a artista para fins deste trabalho, da vontade de encontrar outras estruturas, ficções, territórios, não territórios, espaços de resistência e potência, mas potência no sentido de força criadora, inventiva e não de uma brutalidade (Despentes, 2016) própria do (falso) poder que as masculinidades tóxicas se atribuem. Finalmente, também nasce da vontade de encontrar outros significados na linguagem e na ação. Virilha poderia ser o feminino de viril, mas não é. Não existe a intenção, de forma alguma, de encaixá-la nos códigos binários, pois são justamente as noções de masculinidade e feminilidade que Santos questiona e tenta desestabilizar em sua proposta. Esta ficção necessária, a vulnerável-virilha, nasce no processo de mostrar a vulnerabilidade e de compartilhá-la com outras pessoas por meio de dois discursos: o da voz e o do corpo, corpo-palavra da *performer* no momento da leitura do manifesto.

Para falar das vulnerabilidades das masculinidades ou para tocar nesse assunto, decidi, para esta ação, compartilhar algumas fragilidades da experiência de masculinidades que atravessam o corpo, o desejo e a sexualidade que experimento agora.

Quando Santos fala de vulnerabilidade e apresenta-se nua, sentada no vaso sanitário com o computador sobre as pernas, gesto muito masculino e “gesto do cu” segundo a artista – uma vez que homens sentam no vaso sanitário apenas para evacuar, raramente para fazer xixi –, percebemos, de um lado, a inseparabilidade da fala e do corpo que fala exatamente naquele lugar. As palavras atravessam as pessoas que testemunham a performance e, ao mesmo tempo, atravessam o próprio corpo, a própria subjetividade em trânsito de Santos, no momento da ação. Ela é interpelada pela performance, tanto quanto a performance interpela o outro.

Do outro lado irrompe a potência do próprio discurso com os questionamentos e as críticas que ele traz no momento atual que estamos vivendo.

A tentativa e o desejo de derrubar a masculinidade tóxica com sua virilidade, próprios do inconsciente colonial-capitalístico (Rolnik, 2018), para ressignificar a noção de vulnerabilidade como virtude de uma nova masculinidade, em que frágil e falido tornam-se atributos necessários e urgentes a ser performados. É o processo de descolonização e despatriarcalização desse corpo, junto ao convite que a artista faz ao público, de ter a coragem para criar e habitar tais ficções não violentas, como a “vulnerável-virilha”.

Para Paul B. Preciado (fevereiro, 2014), as categorias identitárias como a masculinidade, feminilidade, homossexualidade, transexualidade, heterossexualidade etc. são ficções políticas vivas, incorporadas. Todxs nós somos! Somos o produto de técnicas políticas de normalização do corpo e da subjetividade ao longo da história. O que Preciado (fevereiro, 2014) propõe, então, é uma provocação, um movimento de desidentificação e de rebelião coletiva contra tais ficções políticas, para, logo depois, imaginarmos juntxs outras formas livres de violência, opressão e exclusão.

A palavra desnuda um corpo nu



Figura 1
Viril, Ana Luisa Santos, 2018
foto: tratasedejose

Os vestígios de virilidade que habitam a artista são percebidos a partir de uma ruptura amorosa, afetivo-sexual-lésbica e são expostos ou entregues, pela fala, num ato de vulnerabilidade e nudez para a plateia. É essa vulnerabilidade, justamente, que vai funcionar como arma letal doce, capaz de derrubar as bases sobre as quais se constrói a estrutura violenta do patriarcado que maximiza a vida e gera em nós a necessidade de estar-sempre-prontos-para... a masculinidade clássica dominante que Virginie Despentes (2016) considera tão aniquiladora quanto a feminilidade.

Acredito que essa ideia de funcionamento contínuo remete a uma das referências da masculinidade no sentido de uma virilidade perpétua, um Viagra way of life, um modo de excitação programada e infinita.

Para Santos, tanto a masculinidade e a virilidade quanto a feminilidade são categorias vulneráveis, e o gênero, ao invés de fortalecê-las, as enfraquece, “as debilita”, ao colocá-las num lugar fixo, estático. Tecnológica e artificialmente iluminada, terrorista dos afetos, moradora do entre, a artista desfaz a virilidade honrando a virilha. Ela reconhece seu lado viril e o vê morrer em um momento de fragilidade corajosa, desejosa, porque no patriarcado o viril não pode morrer, mas aqui ela o mata, aqui é possível e é o que ela faz por meio da palavra, da voz, da fala, da fala criando ruído, interferência sobre o falo.

Como você acessa sua masculinidade? Quando você acessa sua masculinidade?

Por quê?

Quanto? Para quê?

Por quem?

Compartilho uma experiência subjetiva como um experimento artístico de articulação de um material pessoal singular.

Aqui a potência da performance está no texto fluindo do corpo da artista – palavras extensão do corpo, corpo-palavra – na situação em que ela se encontra, na corporeidade *queer* ou *cuir* que traz. É essa imagem da *performer* e o que ela afirma ser (ou não ser) no mundo, em diálogo direto com o conteúdo do manifesto, o que mais me interessa na performance *Viril*. Não apenas o texto e não apenas a presença de Ana Luisa, embora esta seja muito potente. São ambos, o corpo e as

palavras, “palestras-performance, falas-falos, ex-falos, antifalos” (Santos, 2018) produzidos e vomitados por esse corpo como ação performática. Da mesma maneira como virilha não é o feminino de viril, a fala não é o feminino do falo, aqui a fala é um lugar de (re)territorialização, lugar de onde o exercício de escuta é jogado como um míssil ao público, a fala é aqui lugar de transgressão que abre caminho para a “vulnerável-virilha” nascer. A fala no lugar do falo? Não. Não existe aqui usurpação, é conquista de direitos mesmo ou “inverter o polo (fala-falo) como estratégia *queer*” (Santos, 2018) ou ainda, nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda (2018, p. 246), “contestar a divisão autoritária e excludente do espaço político”.

Paul B. Preciado (2014, p. 21), em seu *Manifesto contrassexual*, quando define a contrassexualidade por meio da inversão ou “substituição” do contrato social por um contrato contrassexual, alega que os corpos passam a reconhecer a si mesmos como corpos falantes e da mesma forma reconhecem os outros corpos não como homens e mulheres, mas como corpos que renunciam a uma identidade sexual fixa e adotam a fluidez. Os corpos falantes flutuam, o corpo-palavra em *Viril* flutua. Tive o privilégio de conversar ao vivo com a artista – não diria que entrevistei formalmente Ana Luisa Santos. Prefiro chamar nosso encontro de acontecimento performático para o nascimento de uma Vida-virilha, uma experiência compartilhada, efêmera e marcante. Ali, falamos tanto dos fatos cênicos – a estrutura da performance, a existência de um texto como parte essencial da ação – quanto das questões temáticas que permeiam seu trabalho.

A artista refere-se ao seu manifesto como uma “dramaturgia para performance”. Como assim? O que seria dramaturgia para performance no caso de *Viril*? Santos fala de movimentos ou impulsos que surgem do desejo artístico de perfurar as linguagens, de torná-las híbridas, um desejo artístico de articular suas atuações como *performer* e como escritora. A performance, geralmente, não é pensada como texto, mas ela trabalha a palavra, o texto como material de performance, no sentido de pensar a voz como corpo. Para Santos, voz é corpo na ação performática. Então existe, em *Viril*, a intenção de fazer a palavra agir, mas isso não tem a ver com criar um personagem nem com a representação no teatro. As palavras não são decoradas, apenas lidas com a intenção de afetar simultaneamente o público e a própria *performer*. “São as palavras que fazem performar o corpo, fazem performar a voz” (Santos, 2018). O texto é essencial na performance de Santos; é devido a seu caráter autobiográfico e confessional

que a artista aproxima as esferas do público e do privado, a partir de seu discurso permeado por marcadores de gênero, sexualidade, raça e classe. Aquilo que histórica e socialmente é considerado íntimo ou pessoal ganha dimensão política em *Viril* quando, por exemplo, a artista confessa para a plateia a ruptura de seu relacionamento lésbico, a sensação de rejeição e de ter sido trocada como objeto, e os vestígios de virilidade tóxica que a habitam enquanto sapatão. Nesse sentido, o manifesto da artista, seguindo Bernstein (2001, p. 95) em seu ensaio *A performance solo e sujeito autobiográfico*, não é “uma voz isolada e voltada para si mesma [...] funciona como um instrumento público na criação de um senso de comunidade”, que visibiliza “as diferenças, as dissimilaridades, as descontinuidades” (p. 102) próprias do sujeito universal – masculino, branco e europeu – que ela não é. Santos, como “mulher”, lésbica e artista cria uma identidade coletiva a partir da diferença. O manifesto autobiográfico da artista é essencial, pois

revela como construção o que é assumido como “natural” ou “biológico” e neste processo, revela o próprio sistema de representação, o discurso ideológico por meio do qual alguns sujeitos chegam a adquirir representação e outros não. É, portanto, somente como identidades-em-diferença que qualquer identificação é possível e que um sentido de identidade comunal pode ser alcançado (Bernstein, 2001, p. 103).

E embora o texto seja essencial, não há verticalidade em relação aos outros elementos presentes na performance, como o corpo nu da artista, o *laptop* aberto e apoiado em suas pernas que funciona como iluminação e contém o manifesto autobiográfico que Santos lê para a plateia. Nesse sentido, e como coloca Bernstein (2001, p. 93), “são todos elementos da mesma linguagem”.

Para a artista, as palavras modificam quem está testemunhando, então ela ouve a si mesma e é afetada por suas próprias palavras, interpelada por sua própria voz, por sua autobiografia.

Recentemente terminei um relacionamento afetivo sexual lésbico de quatro anos e muitas intensidades. Os motivos da separação são ético-políticos [...]. Essa situação foi muito difícil para mim porque me remeteu a dimensões de rejeição. A ideia de que fui trocada é uma armadilha capitalista do afeto em uma de suas versões mais viris.

É nesse sentido que Santos propõe a escuta como ação performativa, não linear, íntima, exposta e entregue. A partir das ideias e reflexões de Santos sobre a dramaturgia para performance, é possível conectar a ação de potencializar a voz e a escuta com a dimensão política tão forte que ambas têm hoje. Penso na voz dos corpos contrassexuais (Preciado, 2014), contra-hegemônicos, não binários, não machos, racializados, não normativos, penso na voz-corpo das “minorias” e na dimensão que a voz-corpo da artista ganha em *Viril*, assim, queerizada (Jones, Silver, 2017), enquanto tenta descolonizar sua existência por meio da performance. *Viril* não é exatamente um discurso, é uma ação aberta que responde à pergunta sobre quem tem voz, quem pode falar, quem importa. O manifesto não descreve, nem localiza, ao contrário, ele desloca, ele promove acontecimentos. “É uma estratégia *queer* inverter o polo de uma situação. Quem sempre fala? A coisa do falo, falos-falas [...] Neste caso, a fala, a voz não constrói poder, justamente desconstrói poder, porque parte do fato de testemunhar a minha vulnerabilidade” (Santos, 2018). Como se observa nas imagens, a artista entra nua no espaço e sai nua, mas o que acontece a partir do momento em que o relato ganha mais intimidade e se torna mais pessoal (e também político), é uma “gradação de nudez”: ela ficou “mais nua”, apesar de já estar completamente nua. A palavra trouxe a nudez para a artista, a palavra performou a nudez nela, como se esta tivesse camadas, como se a pele fosse um figurino que pudesse ser esticado, furado, perfurado graças à potência das palavras e da performance.

Paul B. Preciado (2014, p. 26) fala do sexo e do gênero como um sistema de escritura e do corpo como um “texto socialmente construído”, repleto de códigos que são naturalizados. A performance de Santos traz de volta códigos rejeitados pelo sistema heteronormativo e patriarcal e os recoloca em primeiro plano... e que ecoam nos espectadorxs. Sua performance-manifesto é repleta de desvios e rotas alternativas necessárias para a construção de novas subjetividades que desafiam o regime heterossexual e a colonialidade do gênero. O corpo é a principal plataforma em que feminismos plurais – *queer* – são gestados e paridos.

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente

eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação de códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. A contrassexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersetais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapas, bibas, fanchas, *butchs*, histéricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado (Preciado, 2014, p. 26-27).



Figura 2
Viril, Ana Luisa Santos, 2018
foto: tratasedejose

Vida-virilha ou desvios para uma travessia decolonial-despatriarcalizadora

María Galindo, artista, ativista, escritora e cofundadora do coletivo boliviano *Mujeres creando*, assegura que não é possível pensar numa descolonização sem o importante processo de despatriarcalização uma vez que ambos fazem parte da mesma matriz violenta e opressora, cuja base se sustenta na opressão das mulheres e no corpo das mulheres. Para Galindo (2013, p. 97), a relação entre colonialismo e patriarcado permite-nos compreender essa relação direta entre o colonialismo e a opressão das mulheres, assim como “os códigos que o colonialismo introduz no olhar sobre o corpo das mulheres como parte fundamental da pilhagem colonial”.

A autora convida-nos a pensar o patriarcado como aquele emaranhado urgente de ser desmantelado e a despatriarcalização como a ousadia de concebemos a estrutura patriarcal como passível de ser desmontada (Galindo, 2013).

Vida-virilha surge aqui a partir do trabalho e das (des)estruturas saudáveis que Santos realiza na performance. É o espaço, território ficcional, transfronteiriço e possível de habitar sob um novo paradigma, uma ordem outra, inversa. Vida-virilha é a possibilidade após a imaginação e a reimaginação desse outro mundo que cabe no sonho, que tem lugar nas utopias (Preciado, 2020). A vida-virilha irrompe fazendo tremer as estruturas patriarcais e implica, a meu ver, aquele processo de desmantelamento, desmontagem, de desfazer-o-emaranhado que Maria Galindo sugere e que cabe a nós como sociedade continuar (des)tecendo.

Judith Butler (2010, p. 59), em *Gender trouble*, define o gênero como a estilização repetida do corpo, “um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”.

Santos (2018) fala de clichês, do clichê da virilidade, do clichê da masculinidade: “o clichê da bota, do coturno, do cigarro, do charuto” e da metáfora contraditória de “fumar os clichês”.³ Digo contraditória porque, nesse caso, a artista diz

³ A frase/imagem “fumar os clichês” pertence à performance solo *Espécie*, do artista Igor Leal, cuja dramaturgia tem a assinatura de Ana Luisa Santos.

ter começado a fumar esses clichês, tanto da masculinidade quanto da virilidade ao, por exemplo, se afirmar como lésbica, como sapatão, como não mulher.

Era uma autocobrança, um tipo de pressão que eu sentia por uma interpretação equivocada da sexualidade, do afeto como um mercado, uma moeda de troca em que eu não poderia ficar deficitária. Ninguém estava me cobrando isso, mas parecia que eu tinha uma dívida para com parte da minha sexualidade, talvez para com a parte da experiência de sexualidade que experimento e que possui aderência com a masculinidade ou com a parte da sexualidade que muitas vezes está ligada à masculinidade no sentido do controle, no sentido do poder, no sentido do preenchimento, no sentido da não demonstração da vulnerabilidade como antivirilidade.

Como lésbica e não mulher? Sim. Quando a escritora Monique Wittig finalizou sua conferência “O pensamento heterossexual”, em 1978, com a frase “as lésbicas não são mulheres”, a afirmação gerou confusão, silêncio e contradição, mas, sobretudo, questionou e criticou o que até então o feminismo não tinha feito: a heterossexualidade como regime político e as categorias de “homem” e “mulher” como a ele subordinadas, *naturalizadas*. Wittig (2006) descreve a heterossexualidade como um regime político cuja base está na submissão e apropriação das mulheres. Seguindo-a, portanto, se ser mulher implica, por exemplo, a subordinação natural a um homem por meio de um contrato matrimonial, para a preservação da espécie – pensamento heterossexual – as lésbicas não são mulheres. “Assim, uma lésbica deve ser qualquer outra coisa, uma não mulher, um não homem, um produto da sociedade e não da ‘natureza’, porque não há ‘natureza’ na sociedade” (Wittig, 2006, p. 35). Para Yuderkys Espinosa Miñoso, a partir da afirmação de Wittig, uma lésbica é e não é uma mulher, porque é exatamente ali, nessa matriz, que o desejo abjeto nasce. Se as lésbicas não são mulheres, são a vontade de criar uma nova ficção, qualquer outra!

Como diria Espinosa Miñoso (2007, p. 8), “um ponto de fuga, uma intuição, uma *borderlands*, uma estratégia...?”. Sim, uma estratégia *queer*. Vida-virilha é uma estratégia *queer*.

Hoje, a partir de *Viril* e sua proposta de habitar a vulnerável-virilha, talvez a fumaça esteja no processo de ser exalada num gesto performativo subversivo de arte-vida.

É uma estratégia *queer*, também, fumar esses clichês. Como é que eu performo esse processo *queer* de transição em que me encontro e que você também testemunhou? Então é uma performance *queer* do luto dessa masculinidade tóxica, desse tipo de virilidade, mas eu também não sou uma mulher (Santos, 2018).

Talvez a criação da vida-virilha, na qual fragilidade e vulnerabilidade se posicionam como potências transformadoras, em oposição ao típico masculino viril, possa ser o lugar para uma das possíveis respostas à pergunta que Butler (2010, p. 198) formula: “Que tipo de *performance* de gênero representará e revelará o caráter *performativo* do próprio gênero de modo a desestabilizar as categorias de identidade e desejo?”. Poderíamos relacionar a performance construída pela artista com a figura do *viril falido* e da queda com a teoria da *performatividade do gênero* de Butler, que afirma que não existem atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, para o qual uma identidade de gênero “verdadeira” seria uma ficção imposta, “reguladora”. E parte dessa estratégia de controle contemplaria as noções de masculinidade e feminilidade como “verdadeiras ou permanentes” e ocultaria seu caráter performativo, com todas as possibilidades de configuração de gênero que emergem nas margens, fora da heterossexualidade compulsória e da violência machista (Butler, 2010).

A meu ver, a performance-manifesto *Viril* habita um espaço contraditório que nos convida a contemplar a existência de possibilidades, de trânsitos e estratos múltiplos (Segato, 2018, p. 22) que contrastam fortemente “com a maneira engessada em que nossa ordem de gênero colonial-moderno-ocidentalizado se encontra”. *Viril* revela, seguindo as pistas de Teresa de Lauretis (1994, p. 237) e sua tecnologia do gênero, um “espaço não visível no quadro”, o *space off*⁴ que é iluminado no momento da performance e, também, na vida. Um lugar de ficção proposto pela artista e compartilhado com xs espectadores.

⁴ Teresa de Lauretis (1994) tomou a expressão *space off* emprestada do cinema em seu texto A tecnologia do gênero.

Apresento aqui, portanto, os vestígios de masculinidade que me habitam ou já habitaram. Mas também os vestígios com que convivi durante toda minha experiência de vida na família, na cidade, no trabalho, nas artes e em outras formas de relações sociais.

Como convivemos com as masculinidades?

Em quais aspectos elas se manifestam em nossas vidas? Com quais imagens das masculinidades precisamos lidar?

A performance de Santos comunica urgências que precisam ser ouvidas hoje, a necessidade de criação de novos paradigmas, outros saberes, formas de cuidado e conexão. *Viril*, poderia se encaixar no *Space off* das masculinidades, é o lado vulnerável da virilidade que existe fora do quadro e da norma, que não pode ser visto (mas é), porque acabaria, de forma letal/doce como mencionei no início deste artigo, com o monumento patriarcal que ainda permanece enraizado no nosso inconsciente, simplesmente o contaminaria com sua bela abjeção. Ao acabar com o monumento patriarcal acabaria, também, com o sujeito Mulher do feminismo hegemônico? Sim. Porque o sujeito Mulher do feminismo hegemônico ou civilizatório (Vergès, 2020) obedece a uma lógica patriarcal, colonialista, racista e heteronormativa de conceber a ordem do mundo, uma ordem que certamente deve ser removida... como tantas estátuas.

O que define o macho?

“O DNA do Estado é masculino” (Segato, 2018, p. 54) e a história masculina vem carregada de violências, como nos mostra Rita Segato em seu livro *Contra-pedagogías de la crueldad*. Nele, a autora elabora uma ampla definição das práticas violentas que conformam as pedagogias da crueldade, a partir da invasão europeia e suas múltiplas formas de colonialidade (do poder, do saber e do ser) em nosso continente, e da instauração do patriarcado, até o presente. Dentro dessas definições, encontramos a masculinidade clássica – tóxica –, também chamada de mandato de masculinidade (Segato, 2018), como um dos pontos principais da “crueldade”, junto com as opressões de gênero, sexualidade, classe e raça sofridas pelos povos colonizados e, ainda hoje, pelas mulheres, pela população indígena, negra e LGBTQIA+ na sociedade moderno-colonial latino-americana. Uma pedagogia da crueldade se dá por meio da normalização produzida pela

repetição da violência diante de paisagens ou episódios de crueldade, e as relações de gênero e o patriarcado têm aqui um papel importante. Em relação às noções de masculinidade e feminilidade e seu caráter fluido ou em trânsito, Segato (2018, p. 36) sustenta que é a colônia quem cancela essa liberdade e engessa os gêneros a partir do dimorfismo biológico e que nos povos ameríndios, “a admissão do trânsito e caracterização de um corpo dotado de genitália masculina para uma posição social, sexual, e para os papéis e trabalhos femininos foi e é possível”. Considero essas afirmações muito relevantes e preciosas para entendermos os alcances da colonialidade do gênero na atualidade e, em consequência, a necessidade de dismantelar o edifício hétero-patriarcal dominante. As afirmações da autora dizem muito da relação direta ou fio condutor existente entre as relações de opressão instauradas há pouco mais de cinco séculos no nosso continente e as violências próprias da estrutura colonial-moderna que vivemos, o que inclui a colonialidade e a recolonização incessante do pensamento no Ocidente. E é por isso, principalmente, que ao pensar em descolonização neste trabalho não posso imaginá-la a não ser como um processo contínuo e longo, quiçá infinito.

Rita Segato (2018), por sua vez e em concordância com Galindo, alega que antes da colonização existia patriarcado, mas a ele se refere como um patriarcado de baixa intensidade dentro das comunidades e povos originários. Já as sociedades moderno-coloniais se caracterizam por um patriarcado de alta intensidade. Em oposição ao argumento de Segato e de Galindo, a feminista decolonial María Lugones (2014) afirma – a partir dos estudos da autora nigeriana Oyeronke Oyewumi – que não havia um sistema de gênero instaurado antes da colonização. O patriarcado e, portanto, a noção de gênero no nosso continente são produtos da colonização. Finalmente, Galindo considera fundamental pensarmos no patriarcado latino-americano como uma estrutura colonial que estabelece hierarquias raciais não pelo fato de ele ter vindo com a colonização e sim pela complexidade de seus mandatos. “Os mandatos patriarcais têm uma raiz tanto colonial quanto pré-colonial” (Galindo, 2015, p. 40), cuja cristalização na sociedade são as hierarquias sexuais e raciais.

Continuando com as contribuições de Rita Segato sobre a violência e toxicidade da masculinidade, como parte essencial das pedagogias da crueldade, vemos que o mandato de masculinidade associa-se à formação militar, em que é

necessário demonstrar uma e outra vez que não existem vestígios de vulnerabilidade alguma, que se tem “a pele grossa e calejada” (Segato, 2018, p. 39), que não existe compaixão, tornando a capacidade de cometer atos cruéis com pouca ou nenhuma sensibilidade predominante. Para Segato, a história da masculinidade é a história da vida do soldado. Nada mais distante da proposta de Santos, uma reflexão sobre a falência do viril, sobre o fracasso como potência, sobre as *caraterísticas viris falidas nas possibilidades feministas de articulação política atual*. Na vida-virilha uma contrapedagogia da crueldade é fundamental.

Para o macho qualquer perda implica a perda do falo, seja com dinheiro, com amor, profissão ou influência social. Tudo isso repercute no homem como perda de autoridade e uma provável perda de identidade masculina.

Em contraposição às definições sobre o mandato de masculinidade, Segato projeta caminhos alternativos nos quais a desobediência é não apenas possível, mas necessária, mediante suas *Contrapedagogias da crueldade* que se conectam com as ideias e a figura que Ana Luisa Santos apresenta em *Viril*. A contrapedagogia da crueldade é também a contrapedagogia do poder e, portanto, do patriarcado. Opõe-se ao *mandato de masculinidade*, cujos principais atributos são: não sentir, ser distante, desconectar das raízes, universalizar, burocratizar, coisificar, hierarquizar etc. Uma contrapedagogia da crueldade, pelo contrário, trabalha em comunidade para fortalecer os vínculos, o cuidado diante da objetivação da vida. Caminhos alinhados à perspectiva decolonial do gênero e ao pensamento de estratégias “outras”, não eurocentradas, “indisciplinadas”, *queer*, que apontam para o “desmantelamento da naturalização e o essencialismo próprios do regime sexual moderno”, como sugere o historiador Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento (2015, p. 118).

A performance *queer* da masculinidade que Ana Luisa Santos constrói é possível graças ao gesto performativo de deixar o viril falido acontecer e ser. Viril falido, sujeito desarmado que assume a perda e que só naquele estado de desprovido-de-tudo é capaz de se reinventar e transitar a estação experimental, ficção não violenta e vulnerável, a vida-virilha. É importante lembrar que quem propõe, por meio de seu corpo em performance e também na vida, essa masculinidade falida, possui genitália feminina. Não é mulher, nem homem, nem trans, faz parte da fluidez e das sexualidades mutáveis que Jones aponta em relação

aos atributos do *queer*, mas honra seus ovários e seu útero, e é a partir daí, dessa matriz que ressurgem sua força “virilha”.

Para Santos (2018), *Viril* “é essa queda livre, é falência de todas as dramaturgias prontas, de todas as expectativas e ilusões, é assumir a perda, é compartilhar a perda, é imaginar a perda, é acreditar que a perda é mais interessante como espaço para se (re)começar”. A imagem da artista mostra-nos o gênero ambíguo, uma constante contradição, ela é a transição, ela é o processo de sua representação (nunca fixa), ela é o processo de sua experiência de (auto) descolonização, a partir do estado de vulnerabilidade e de desconstrução dessa virilidade tóxica. Esse estado de vulnerabilidade, como afirma, não é apenas dela, “é de todxs” (Santos, 2018). Santos convida-nos a performar juntxs esse momento, pela construção de estratégias micropolíticas de ação e não tanto de reação, que é um impulso quando o medo, a frustração, a impotência, a tristeza e o desespero se juntam, quando a nossa “força vital” (Rolnik, 2018, p. 31) é capturada. Nesse sentido a artista pensa na importância das atitudes micropolíticas, por meio da criação artística, fazendo uma inversão e transformando tudo isso em potência.

A partir do pensamento da perda como espaço de empoderamento e de criação de “outras”, novas masculinidades, é que podemos pensar em devires, devir masculinidade ou masculinidades em devir, e o devir não seria outra coisa mais do que uma versão “outra” de si mesmo, mas real (Deleuze, Guattari, 1997). Segundo as definições de Deleuze, um devir não é uma cópia nem uma semelhança, nem uma identificação, pode ser um processo de transformação em plena liberdade, sem fronteiras fixas, sem necessidade de classificação, pode ser ação, mas não no sentido de produção, de produto, no sentido mais capitalista do termo. De acordo com isso, me arrisco a afirmar que o devir masculinidade que a artista propõe com *Viril* habita a vida-virilha. Vida-virilha é um devir. Arrisco-me também a afirmar que o devir masculinidade de Ana Luisa Santos pode ser entendido como a masculinidade “não cafetinada” descrita por Suely Rolnik (2018), em que a perda, a falência e a vulnerabilidade funcionam como dispositivos de resistência *queer* ao “inconsciente colonial-capitalístico” (p. 36), que hoje está tão violentamente presente. A cafetinagem, segundo a autora, é o abuso da vida, a apropriação da vida e da força da criação pelo capital. Nessa nova fase – feroz – do capitalismo, a subjetividade e as novas formas de existência e de representação são o alvo da exploração e do controle.

O que pode a performance? E a vida-virilha?



Figura 3
Viril, Ana Luisa Santos, 2018
foto: tratasedejose

A forma de ser e estar no mundo que a *performer* ocupa, o ser travessia, em transição, leva-me a pensar na relação entre a arte da performance e a capacidade de re-existência e de reinvenção da nossa subjetividade. Nesse caso, a necessidade de apagar signos pesados da imposição colonial e de resistir ao atual regime de controle e opressão por meio das expressões artísticas é a proposta de Santos. Desafiar as estruturas de poder e violência durante a ação e depois da ação. Imagino, então, a performance como ponte descolonizadora do corpo, em um período de tempo indeterminado. Nesse caso, o corpo da artista inicia esse processo pela leitura do manifesto ou, mesmo antes, durante o processo de escrita do manifesto, mas tanto a escrita quanto a leitura diante dxs espectadores se configuram como práticas políticas de resistência.

Ao tratar da capacidade de exploração e de reinvenção da nossa existência pelo processo criativo em performance, Guillermo Gomez-Peña (2005, p. 205) afirma que o corpo deve ser “marcado, passível de intervenções culturais, repolitizado”.

Nossos corpos também são territórios ocupados. Talvez o objetivo final da performance, especialmente se você é mulher, gay ou pessoa “de cor” (não anglo-saxão), é descolonizar nossxs corpos; e evidenciar esses mecanismos descolonizadores diante do público, com a esperança de que eles sejam inspirados e façam o mesmo por conta própria (Gomez-Peña, 2005, p. 205).

A imagem do corpo como um território ocupado, apresentada por Gomez-Peña, remete às feridas coloniais e sua atualização contínua, à imposição, à normatividade, ao mandato de masculinidade. *Viril* é a possibilidade de desocupação e, ao mesmo tempo, de reocupação (repolitização) por meio da ação, da imagem e do texto de Santos; são esses seus mecanismos descoloniza(dores). A performance permite-lhe masculinidades “improváveis” (Santos, 2018), uma experiência de e na vida-virilha.

Ao longo da performance, a relação da artista com xs espectadorxs é dada por meio da leitura desse manifesto cru e afiado, no qual ela não apenas se desprende de signos viris que a marcaram, e que só foi perceber após o rompimento de seu relacionamento afetivo-sexual-lésbico, mas também nos mostra de forma amplificada o resultado ou as heranças patriarcais. Essas feridas ainda ensanguentadas pelas quais, como pessoa não binária e fora da norma heterossexual, foi atingida e que atingem muitxs de nós.

Viril, o manifesto, finaliza com um convite ativo, mobilizador que faz parte dos trânsitos e “andares eróticos decoloniais” (Ferrera-Blanquet, 2015) e da revolução feminista atual, necessariamente despatriarcalizadora, inclusiva, plural e transfeminista. Ana Luisa Santos (2018) convida-nos a abrir mão do controle, sair do armário com as intimidades e as questões das masculinidades, imaginar “masculinidades improváveis” e deixa-nos com uma pergunta que estendo aqui axs leitorxs e que faço a mim mesma, quantas vezes forem necessárias: *Qual contradição você quer habitar?*

Qual contradição vocês querem habitar?

Habitar uma vida-virilha coloca-nos diante do desafio de nos pensar como sujeitos constitutivamente vulneráveis, porque o projeto de vida-virilha só pode existir enquanto projeto de cuidado, não de poder. Eu e Santos imaginamos, sentipensamos e vislumbramos que a vida-virilha, ainda que nascendo nas ruínas, é outra revolução.

A *performer* se despede dando as boas-vindas para habitarmos a vida como travessia, uma vida-virilha. Quem sabe ali, naquela nova ficção, novas afetividades e formas de cuidado possam surgir entre nós (eu + xs outrxs que também sou eu).

Sandra Bonomini é artista cênica, performer, escritora e tradutora. Doutoranda no programa de artes cênicas da Unirio, mestre em performance pela Unirio e em comunicação social pela UFMG, bacharel em artes cênicas pela PUC-Peru e pós-graduada em arte da performance pela Faculdade Angel Vianna. Atua também como curadora em artes da presença na realização de exposições, residências artísticas, núcleos de pesquisa e criação, e atividades de formação crítica. Desenvolve trabalhos para teatro e dança, com destaque para dramaturgia e figurino. É idealizadora do *Perfura / ateliê de performance* e codiretora da plataforma *O que você queer*. Artista indicada ao prêmio Pipa 2017. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: the new mestiza = la frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, v. 1, p. 91-103, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>. Acesso em jun. 2021.

BORGES, Hélia. Notas sobre a dança contemporânea e a experiência da queda. *Revista Incomunidade*, Porto, ano 10, n. 100, 2021. Disponível em: <http://www.incomunidade.com/notas-sobre-a-danca-contemporanea-e-a-experiencia-da-queda/>. Acesso em abr. 2021.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.4. São Paulo: Editora 54, 1997 (Coleção Trans).

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

FERRERA-BLANQUET, Raúl. Introducción: Ts'aak (sanar) erótico decolonial. In: FERRERA-BLANQUET, Raúl (org.). *Andar erótico decolonial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2015.

GALINDO, María. La revolución feminista se llama despatriarcalización. In: *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. Madrid: ACSUR Las Segovia, 2015. p. 27-50.

GALINDO, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres creando, 2013.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010&lng=pt&nrm=iso&tlng=es. Acesso em dez. 2018.

JONES, Amelia; SILVER, Erin. História da arte feminista *queer*, uma genealogia imperfeita. In: MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (ed.). *História da sexualidade: antologia*. São Paulo: Masp, p. 240-271, 2017.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em jun. 2018.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. De porqué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Revista Solar*, Lima, v.12, n.1, p. 141-170, 2016. Disponível em: <http://revistasolar.org/wp-content/uploads/2017/07/9-De-por-qué-es-necesario-un-feminismo-descolonial...Yuderkys-Espinosa-Miñoso.pdf>. Acesso em jun. 2018.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina*. Buenos Aires/Lima: En La Frontera, 2007.

MOMBAÇA, Jota. Entrevista com Jota Mombaça (parte 1) Autodefinição, Salvador, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vztLJfJYPYs>. Acesso em maio 2021.

PRECIADO, Paul B. Por um monumento à necropolítica. Disponível em: <https://bixaloka.noblogs.org/por-um-monumento-a-necropolitica-de-paul-b-preciado/.11> out. 2020. Acesso em nov. 2020.

PRECIADO, Paul B. Beatriz Preciado en conversación con Marianne Ponsford. *Hay Festival Colombia*, fev. 2014. Disponível em: <https://youtu.be/4o13sesqsJo>. Acesso em 5 ago. 2017.

PRECIADO, Paul B. *Manifiesto contrassexual: prácticas subversivas da identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RODRÍGUEZ-SARMIENTO, Victor Manuel. El guasa errante: éticas y estéticas trash/ malandras/delincuentes/desobedientes para mundos *queer* y decoloniales. In: FERRERA-BLANQUET, Raúl (org.). *Andar erótico decolonial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2015.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n1- edições, 2018.

SANTOS, Ana Luisa. Entrevista a Sandra Bonomini. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: 2018. Manuscrito inédito.

SEGATO, Rita. Conversatório Rita Segato y Francisco Carballo. *Arte, política y contracultura: El mundo hoy / Antropología, feminismo y descolonialidad*. Museo Universitario del Chopo UNAM. Disponível em: <https://www.facebook.com/MuseodelChopo/videos/1137503373438512>. 2021. Acesso em maio 2021.

SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

TELES, Edson. A pandemia e o governo dos corpos. *Revista Cult*, São Paulo, 265. Dossiê Digital 2020. Uma revisão. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/pandemia-e-o-governo-dos-corpos/>. Acesso em fev. 2021.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu editora, 2020.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

BONOMINI, Sandra. Acontecimento performático para o nascimento de uma vida-virilha: uma experiência compartilhada. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 141-166, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>