

Algunas reflexiones sobre las prácticas queer en Pindorama

SOME CONSIDERATIONS ABOUT QUEER PRACTICES IN PINDORAMA

ABSTRACT

This text is an attempt to problematize the limits and power of queer material and discursive practices in tropical land. The term “queer” in English makes a reference to a theory, which arises at the global north and arrives to the periphery of the world as a colonial ghost. Can we discuss about the queer practices at the tropical land? How do queer practices embody in Pindorama? What kind of shapes and colours does it register? What other-genealogies can be narrated? These practices act on local realities, breaking the rigid structures, that organize the Brazilian society and enabling other bodies and sexualities, which dissent to the colonialist normative.

Keywords

Queer, Kuir, Cuir, Tropicuir, Translation, Body, Performance.

RESUMEN

En este texto se busca problematizar los límites y la potencia de las prácticas discursivas y materiales queer en territorio tropical. El término queer en inglés hace referencia a una teoría que surge en el Norte global y llega a la periferia en forma de fantasma colonial. ¿Es posible discutir sobre prácticas queer en los trópicos? ¿De qué manera se inscribe lo queer en Pindorama? ¿Qué formas y colores adquiere? ¿Qué genealogías-otras pueden ser narradas? Estas prácticas operan sobre realidades locales, generando fisuras en las rígidas estructuras, que organizan la sociedad brasileña, y posibilitando otros cuerpos y sexualidades, que disiden de la norma colonial.

Palabras Clave

Queer, kuir, cuir, tropicuir, traducción, cuerpo, performance.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LAS PRÁCTICAS QUEER EN PINDORAMA¹

En este texto se busca problematizar los límites y la potencia de las prácticas discursivas y materiales queer en territorio tropical. Estas reflexiones son fruto de las investigaciones que la autora realizó en su maestría, a partir de encuentros, conferencias, conversaciones, lecturas, performances, y otro tipo de vivencias compartidas, con una serie de artistas e investigadoras, que acompañó durante tres años en Brasil.

El término queer en inglés hace referencia a una teoría que surge en el Norte global y llega a la periferia en forma de fantasma colonial. ¿Es posible discutir sobre prácticas queer en los trópicos? ¿De qué manera se inscribe lo queer en Pindorama? ¿Qué formas y colores adquiere? ¿Qué genealogías-otras pueden ser narradas?

Teniendo en cuenta la intraducibilidad de la palabra inglesa en portugués, ¿podría definir la singularidad del contexto artístico brasileño? Con Gomes Pereira cabe preguntarse, ¿si ese queer del Norte global haría un gesto político de apertura para los saberes-otros de este territorio, o si por el contrario, nos encontramos ante una teoría cerrada, empaquetada y lista para consumir?

1 INTRODUCCIÓN

En Europa y Estados Unidos, la crisis del Sida fue uno de los motores que empujó a un conjunto de grupos² a reapropiarse del impropio “queer”, para articular una serie de acciones políticas y generar un cuerpo de publicaciones, como ejercicio de resistencia y lucha por los derechos de las minorías. Así, la teoría queer se amotina contra la construcción de una jerarquía, que ha organizado los cuerpos normales y anormales, para propagar múltiples cuerpos, que subvierten las subjetividades normativas.

Previamente al surgimiento del Sida y en plena dictadura militar, en Brasil se constituye SOMOS (1978), el primer grupo de afirmación homosexual, fuertemente afectado por los contrabandos del poeta y activista argentino Néstor Perlongher³. Escritoras como João Silveiro Trevisan, Leila Mícolis y Glauco Mattosso crearon un espacio dedicado a discutir cuestiones relacionadas con la homosexualidad masculina y femenina. Concomitante a estos activismos, en diferentes puntos del país surgieron varias proclamas a favor de la experimentación corporal, el uso de drogas, las sexualidades disidentes y las políticas del placer⁴. Estas prácticas sexuales libertarias proponían un espacio de experimentación y transformación social durante la dictadura militar. “El sexo era la continuación de la política por otros medios”, proclamaría Leila Mícolis.

En esta misma década, el movimiento feminista estaba reverberando: se organizaron grupos de estudios, publicaciones periódicas y hasta programas de televisión⁵, generando estructuras alternativas tales como cooperativas, comunas de mujeres, clínicas, librerías, bares... Estas redes tenían como objetivo primordial transformar radicalmente la sociedad patriarcal.

El mismo año del surgimiento de SOMOS, se funda el *Movimento Negro Unificado contra a Discriminação*, renombrado posteriormente como *Movimento Negro Unificado* (MNU). Para Lélia González⁶, la creación del MNU supone “um marco histórico muito importante para nós, na medida em que se constituiu um ponto de convergência para a manifestação, em praça pública, de todo um clima de contestação às práticas racistas, assim como da determinação de levar adiante a Organização política dos negros”⁷ (Corrêa Barbosa, 2015, p. 61).

En el III Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe (Bertigoa/São Paulo, 1985), un grupo de mujeres negras desenmascararon las situaciones de conflicto, tensión y exclusión en el ideario del movimiento feminista. Estas críticas, luchas y desacuerdos impulsaron la organización de otros encuentros nacionales, en donde tratar las cuestiones de género y raza. Bell Hooks señala lo siguiente:

A menudo las feministas blancas actúan como si las mujeres negras no supiesen que existía la opresión sexista hasta que ellas dieron voz al sentimiento feminista. Creen que han proporcionado a las mujeres negras “el” análisis y “el” programa de liberación. No entienden, ni siquiera pueden imaginar, que las mujeres negras, así como otros grupos de mujeres que viven cada día en condiciones opresivas, a menudo adquieren conciencia de la política patriarcal a partir de su experiencia vivida, a medida que desarrollan estrategias de resistencia – incluso aunque esta no se dé de forma mantenida u organizada (Hooks, 2004, p. 45).

En 1988 se celebró el centenario de la abolición de la esclavitud. Las conmemoraciones posibilitaron un espacio de discusión, en el que tratar cuestiones relativas a la sexualidad y el placer, los problemas de violencia y alcoholismo, temas culturales y espirituales -como la vestimenta y el pelo, la oralidad y la ancestralidad africana. La lucha de las mujeres negras brasileñas diseñó diferentes contornos en la agenda política feminista y anti-racista, enriqueciendo los debates sobre violencia racial, las políticas públicas en el área de salud y la crítica de la “buena apariencia”, en los mecanismos de selección del mercado de trabajo.

Suely Carneiro, activista y cofundadora del Instituto de la Mujer Negra Geledés, subraya “a necessidade de enegrecer o feminismo no reconhecimento do legado de uma história de lutas interconectadas entre o gênero, a raça e a classe social” así como también “na desconstrução das imagens de autoridade geradas por um sistema patriarcal, branco, heterossexual e elitista”⁸ (Carneiro, 2011).

Los sujetos políticos del feminismo produjeron un conjunto de prácticas discursivas anti-autoritarias, anti-patriarcales, anti-racistas, anti-clasistas y anti-capitalistas. Sin embargo, a partir de 1975 – el año internacional de la mujer-, se inaugura un periodo de organización pública de las mujeres (blancas de clase media, principalmente), que desembocará en la institucionalización de las luchas feministas, con la llegada de la democracia, a principios de la década de los ochenta.

En ese mismo período, la discusión sobre la homosexualidad alcanzó el contexto académico, -fundamentalmente a partir de las lecturas de Michel Foucault- constituyéndose grupos de estudios en diferentes universidades del país y un amplio conjunto de publicaciones.

La eclosión del Sida suscitó una nueva ola de violencia, intensificando la discriminación y la intolerancia hacia estos devenires minoritarios. Esta crisis, además de deflagrar alianzas y redes de solidaridad entre amigas, familiares y trabajadoras del área de salud, amplió el debate sobre la homosexualidad y la homofobia, convirtiéndose en “la primera enfermedad cuya representación fue televisual y farmacológica”⁹. Así, comenzaron a desaparecer figuras públicas como Markito – uno de los nombres más influyentes en la moda brasileña de la década de los setenta – o Cazusa, cantante de la banda Barão Vermelho, que presentó la mítica canción *O tempo não para*, en la primera edición del festival Rock in Rio (1985).



Figura 1. Cazuza. Fuente: <http://vivacazuza.org.br>

Una década después de este marco de luchas y afirmación política, llega la teoría queer a los trópicos, sirviéndose del post-estructuralismo francés, el psicoanálisis y la desconstrucción como procedimiento metodológico, para problematizar las nociones clásicas de sujeto, identidad, agencia e identificación. La Academia fue la vía de acceso de esta teoría. Aunque reiteradas veces se construyan paralelismos con el contexto americano y europeo (cuyo surgimiento se dio en la comunión entre activismos y teoría), existen múltiples voces advirtiendo que esta revolución todavía está por venir.

Jota Mombaça (Monstra Errátikx) afirma lo siguiente:

O queer do Pindorama emerge, assim, de um movimento inverso ao da história oficial do queer estadunidense: vai da teorização à ética; é antes uma abordagem do que um modo de vida e sua geografia afetiva é menos a da boite, da noite, das tretas de rua, dos inferninhos e os cantos escuros, do conflito com a policia, e mais as da salas de aula e corredores departamentais das instituições de produção de conhecimento formal. Esse queer forjado por meio de artigos científicos e teses de doutoramento, ainda que se rebele parcialmente contra os enquadramentos teóricos hegemônicos, não consegue escapar completamente das modulações do campo que o envolve¹⁰ (Mombaça, 2016).

2 PRÁCTICAS TROPICUIR ANTERIORES A LA TEORÍA QUEER

Antes de avanzar en la discusión que se propone, esto es, de qué forma se inscriben las prácticas *queer* en Pindorama, es pertinente presentar algunas experiencias de cuerpos y prácticas indecibles, que actuaron durante la dictadura militar y el periodo de apertura democrática, para comprender las derivas propias del territorio que se está analizando y conectarlas con la producción actual.

Estos proyectos, no son apenas prácticas artísticas, sino intensas experiencias vitales, que propiciaron un pensamiento sobre el cuerpo y un modo de acción política propia de ese territorio. Aunque algunas iniciativas puedan ser más conocidas, como el grupo Dzi Croquettes o la banda Secos & Molhados del artista Ney Matogrosso, existen otras experiencias, cuyas contribuciones merecen ser destacadas.

En Pernambuco, una *troupe* de artistas agitó las normas del teatro burgués del circuito cultural de Recife. La ciudad de Olinda se convirtió en un foco de resistencia cultural, posteriormente a la represión sufrida durante los “años de chumbo”¹¹.

El grupo de teatro Vivencial fue un proyecto colectivo, que difuminó las fronteras entre arte y vida y reformuló la relación entre ética y estética, propia del teatro burgués -coloquialmente llamado “teatrão”. Entre 1974 y 1982 realizaron una vasta producción de piezas escénicas, que giraron por diferentes partes del país. Aunque fue principalmente en el estado de Pernambuco, donde llevaron a cabo sus micro-revoluciones, cuyas marcas podemos identificar en compañías actuales, como Trupe do Barulho de Henrique Celibi (ex-miembro de Vivencial).



Figura 2. Miembros de Vivencial. Autora: Ana Farache

Los procesos creativos consistían en una confluencia de ideas entre la participación y la improvisación - propias de la formación de una noción de colectividad. El impulso era quebrar la jerarquía del teatro burgués, a pesar de que la figura del director nunca fue completamente abolida¹². De esta manera, parece que el sentido de colectividad se desvelaba en el proyecto de vida, que crearon conjuntamente, y no tanto en el plano de la creatividad escénica.

Os textos servem de pretexto para uma representação irreverente e cheia de licenciosidade, transitando entre o teatro de revista, o show de travesti, o programa de auditório e o circo. O espetáculo calcado na cultura urbana do Recife e de Olinda discute não apenas as questões da sociedade, mas também a organização e as convenções do teatro local. O elenco atua de maneira livre, humorística, mantendo o distanciamento irreverente em relação ao que mostra, o que enfatiza a dialética entre teatro e vida¹³ (Candengue citado por Figueirôa, 2011, p. 178)

En 1974, el grupo estrenó su primera pieza *Vivencial I*, un collage de textos de Bertold Brecht, Jean Genet, Platón y fragmentos de noticias de periódicos, que transitaba del “luxo ao lixo”¹⁴ y viceversa, a partir de una serie de transgresiones que tensionaban las sexualidades normativas, las jerarquías sociales y la condición subalterna del brasileño nordestino.

Quando eu vi, quando eu soube que tinha um grupo que estava apresentando um espetáculo chamado Vivencial I, que eu fui assistir lá no Amparo, eu não acreditei que o teatro tivesse aquela possibilidade anárquica de estilhaçamento e de lixo. Não que eu

concebesse o teatro como luxo, mas de retalhos, de pedaços de jornal, de esculhambação, e de dizer, com aquela coisa anárquica e aquele lixo, verdades, o tocar em vísceras de uma sociedade como a sociedade pernambucana, extremamente conservadora, mas que no subterrâneo dela corre essa força, essa sensualidade e essa força erótica tão forte¹⁵ (Candengue citado por Figueirôa, 2011, p. 142).

Esta pieza *tropicobrechtiana*¹⁶ marcó el inicio de una serie de trabajos, que no se desarrollarían únicamente en escena, sino que se extenderían a otras prácticas como el cine, la poesía, la edición de fanzines... Todas ellas marcadas por un quehacer artesanal, propio de la ética del *Do it Yourself*. Este collage de textos teatrales y materiales recogidos de los escombros y convertidos en productos de lujo, formaban parte de un proceso de empoderamiento político de la pobreza y del deseo.

De esta forma, una especie de nomadismo anárquico definía este laboratorio de experimentación teatral, coadunando diferentes prácticas artísticas, que transitaban y subvertían libremente las normas, por medio del humor y la fantasía. Vivencial operaba como un grupo de desestabilizadores profesionales.

O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização¹⁷ (Fabião, 2013).

Sin embargo, Vivencial no fue apenas un desestabilizador en el plano de la creación escénica, sino también en la organización del conjunto de símbolos que conformaban la sociedad heteropatriarcal pernambucana. Principalmente, se dedicaron a desajustar el binarismo de género, produciendo subjetividades basadas en las políticas del deseo.

Un hecho relevante es el diálogo permanente con el teatro transformista. El grupo integró a travestis en el programa, reconfigurando la imagen pública de estas figuras, que pasaron de ser un cuerpo-criminal (cuerpo-que-se-prostituye) a un cuerpo-artista. Para Guilherme Coelho:

O travesti é realmente uma posição radical dentro da postura sexual existencial. (...) Então a gente chamou os travestis, os marginais. Chamou todo um segmento bem marginalizado da sociedade e começamos a trabalhar com essas pessoas ao nível de capacitá-las para cenas, porque elas, aqui em Pernambuco, nunca tinham feito show de travesti, e o grupo achava importante prolongar a sua pastoral de presença até esse nível de pessoal. (...) Tinha uma contrapartida, eles entravam com a sua poesia marginal e a gente entrava com a capacitação para eles. (...) Não era uma proposta de abertura, mas de arreganhamento. Então, tínhamos que pegar esse pessoal¹⁸ (Coelho citado por Figueirôa, 2011, p. 196)

Esta *troupe* creó un estilo de vida, que transformó tanto el plano de lo cotidiano, como los códigos teatrales de la escena pernambucana. La casa donde vivía el grupo se convirtió en la sede “Vivencial Diversiones”, ubicada en el barrio de Santa Tereza (Olinda), territorio que congregó varios espacios de otras compañías de teatro, como Mamulengo Só-Rio o Ponta de Rua.

En la casa se compartían las tareas domésticas, del mismo modo que las actrices realizaban trabajos relacionados con la técnica o daban aulas de dramaturgia y expresión corporal. Vivencial Diversiones se transformó en un espacio referencial en las noches olindenses. Solían presentar programas variados con debates, laboratorios escénicos, saraos de poesía, filmes, happenings improvisados, en un contexto de desobediencia, provocación y libertad.

Los ecos del desbunde de las playas cariocas alcanzaron Pernambuco. Sin embargo, el experimentalismo del Nordeste estaba marcado por la escasez de recursos y las condiciones de pobreza – en relación a ciudades como Río de Janeiro o São Paulo – aunque no por ello, fue menos osado y desestabilizador.

Ese experimentalismo (social, corporal, sexual y artístico), que caracterizó una época, se cristalizó en varios proyectos en otras partes de Brasil y más allá de sus fronteras, como Teatro Oficina (São Paulo) y Dzi Croquettes (Río de Janeiro) o Living Theater y The Cockettes (USA). En este sentido, Vivencial fue hija de su tiempo.



Figura 3. Miembros de Vivencial. Autora: Ana Farache

A finales de la década de los ochenta, uno de los primeros restaurantes vegetarianos de Río de Janeiro se convertiría en un lugar de referencia en la historia del travestismo brasileño. El bar Boêmio se ubicaba en la esquina entre las calles Santa Lúcia y México, en pleno centro de la ciudad. Era un antro pequeño, con poca ventilación y abarrotado de gente, especialmente las noches que Laura de Vison presentaba sus shows.

Laura se enunciaba como una drag-travestí-transformista- mezcla de hombre y mujer. Trabajó en cine y televisión, realizando varias películas¹⁹, incluso ganó el premio de mejor actriz en el festival de cine de Brasilia, con la película *Mamãe parabólica* de Ricardo Favilla (1989). No obstante, el escenario del Boêmio sería el lugar que definiría su práctica escénica. Las reacciones

del público frente a ese cuerpo innombrable, la llevaron a desarrollar un quehacer escatológico, que no dejaba indiferente a ninguna de las asistentes. En sus shows hacía striptease, comía hígado crudo, expulsaba líquidos por el culo, bebía su propia orina y defecaba en escena – incluso, alguna vez llegó a restregarse la mierda por la cara – cuenta en el documental *Laura, Laura* de Cláudio Dias G.



Figura 4. Laura de Vison. Fuente: gentileza de Bruno Dias.

Los espectáculos de Laura no enfatizaban un discurso crítico. Su compromiso político, se daba en el desplazamiento semiótico del conjunto de símbolos de la sociedad carioca (conservadora y patriarcal), por medio del humor, la burla, la fantasía y el absurdo. Lucia de Oliveira Santo, en *Laura de Vison. Uma cena grotesca*, propone el concepto de “grotesco” como lente de análisis para los espectáculos de Laura.

O grotesco como algo vivido, como um lugar de estranhamento, é diferente da definição de um estilo grotesco como manifestação estética (...) Mas o grotesco nos convida justamente ao estranhamento do que se tornou comum, da nossa própria vida. Este estranhamento do banal ocorre aqui pela via do exagero, do excesso e da exacerbação (...) O grotesco como sensação vivida é um entre, como no show de Laura de Vison. (...) O grotesco não é imagem fixa que quer falar de algo que é o mesmo. O grotesco cria, provoca ou estranha. É um momento, uma vivência possível dos limites da vida e da cultura²⁰ (De Oliveira Santo, 1995, p. 87)

Sin embargo, el concepto “grotesco” parece insuficiente, ya que no se trata de analizar un repertorio de espectáculos, sino un laboratorio vital, donde ensayó diferentes mundos, conectados por la generosidad. De la entrevista con Marco Antonio (asistente fiel del Boêmio y amigo de Laura),²¹ se rescata el concepto de generosidad, para articular los diferentes planos de la vida de esta artista: su práctica artística, pedagógica, el compromiso con quien consideró su familia, con los travestís del barrio de La Lapa... Laura desarrolló un quehacer artístico activador de sentidos, afectos e alegría, del mismo modo que Norberto llevó a las aulas otras formas de comunicación con los estudiantes, por medio del cuerpo.

Norberto Chucri Davi nació en el estado de Minas Gerais. Su familia era de ascendencia libanesa. Su cuerpo andrógino hizo que su infancia estuviera marcada por el heteroterrorismo²² de la

escuela y una profunda incomprensión por parte de las mujeres de su familia. Migró para Río de Janeiro, donde estudió Filosofía y Letras en la Universidad Federal de esta ciudad (UFRJ).

Norberto trabajó como profesor de Historia durante diecisiete años en una escuela de la Isla del Gobernador (Río de Janeiro), hasta que fue expulsado por causa de su homosexualidad. Solía representar los hechos históricos en las aulas. Se vestía de Juana de Arco o de Cleopatra para explicar, escenificando, los relatos de la Historia.

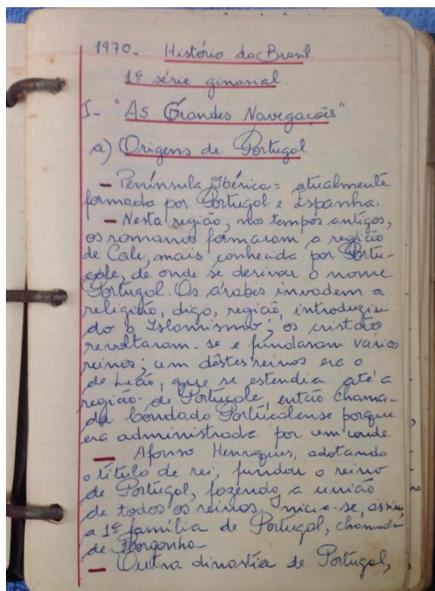


Figura 5. Cuaderno de notas de las clases de Norberto. Fuente: foto realizada por la autora de este texto

Surgió la oportunidad de conversar, vía correo electrónico, con Cesar Netto –alumno de Norberto entre 1975-1976, quien, entre otros recuerdos, compartió lo siguiente:

Professor Norberto era um excelente professor de história, sempre muito entusiasmado com o ensino da disciplina. Falava de história, seguindo os livros didáticos com correção, mas acima de tudo com empolgação. Era uma oratória cênica, que despertava em mim a imaginação. Não haviam recursos instrucionais avançados, nem tecnológicos. Era quadro verde e giz. Dai ele eventualmente lançava mão de dinâmica teatrais com os alunos em sala de aula. Dividia os alunos em grupos para encenarem uma parte do conteúdo já dado anteriormente. Para nós crianças era uma oportunidade de aprender brincando... quer melhor? Era sensacional.²³

Las personas que conocieron a Norberto, lo recuerdan siempre vistiendo traje de chaqueta. Laura nunca se colocó silicona en los pechos. Fueron las hormonas, que tomó durante años, las que aumentaron su tamaño considerablemente. Cuando Norberto usaba su traje, solía colocarse una cinta enorme para sujetarlos, sufriendo las temperaturas cálidas del trópico. En 1986, Laura fue invitada para participar en el documental “A calada da noite” de Paulo Halm y Luiz Arnaldo Campos, en el que aparecía sentada en el sofá de su casa, quitándose la cinta y explicando cómo llevaba a cabo esa transformación de Norberto a Laura.

Laura de Vison falleció en Río de Janeiro en 2008. Mi interés en el recate de la memoria de esta figura corresponde a dos cuestiones: por un lado, la convivencia armónica entre dos géneros y por otro, la práctica artística, que desarrolló sin ninguna formación académica, en los márgenes de aquellos espacios que legitiman lo que es arte de lo que no es. Laura/Norberto consiguió crear un liminar vital-artístico, que entra en conflicto con la domesticación de los cuerpos y con la organización de los departamentos y las disciplinas artísticas de la Academia y las instituciones culturales. Considero que el descaso en los relatos historiográficos de la ciudad responde a estos desajustes normativos, tanto en el plano corporal, de género y artístico.

3 TRADUCIENDO QUEER POR ESTUDIOS TRANSVIADOS, KUIR, CUIR...

La palabra inglesa *queer* tiene un problema de traducción en la Academia brasileña. Berenice Bento, seguramente una de las primeras voces académicas a favor de la despatologización de las identidades trans, ha traducido *Queer theory* por *Estudos transviados*²⁴.

Los *Estudos transviados* conforman un cuerpo de saberes que reflexionan sobre la multiplicidad de subjetividades no gobernadas por la norma, estableciendo conexiones entre colonialismo, patriarcado, racismo y transfobia. Las sociedades, que han sido organizadas en base a jerarquías coloniales, están marcadas por una cuerpo-política, que históricamente ha privilegiado un tipo de sujetos en detrimento de otros.

En este sentido, los *Estudos transviados* subrayan la necesidad de comprender la relación indisoluble entre patriarcado, colonialismo, neo-colonialismo, post-colonialismo y los colonialismos internos. Estas relaciones desvelan la complicidad entre colonizados y colonizadores, es decir, los falsos mestizajes y los procesos de blanqueamiento de la sociedad, los genocidios de la comunidad negra en las zonas periféricas y los pueblos indígenas, la homofobia, la transfobia, la penalización del aborto y la cultura de la violación.

En *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual* (2006), Berenice Bento reflexiona sobre las relaciones de subordinación, opresión y explotación de las mujeres, en el ámbito de la sexualidad y el género. Además, subraya la necesidad de discutir los cuerpos definidos como normales y patológicos por la máquina de verificación heteropatriarcal. Un debate, por otro lado, inusitado en las reflexiones feministas de principios de siglo en Brasil.

Otra figura destacada en el ámbito académico brasileño es Guacira Lopes Louro, quien ha dedicado una gran parte de su vida a reflexionar sobre la manera en que los estudios queer pueden contribuir en el campo de la educación, teniendo en cuenta que es un espacio de regulación y disciplina. En *Teoria Queer – Uma política Pós-identitária para a educação* (2001) formula y desarrolla la cuestión ¿de qué forma traducir la teoría *queer* en práctica pedagógica?

Para Lopes Louro, en una pedagogía queer, la diferencia pasaría de la ausencia a la presencia, desestabilizando las subjetividades normativas, asumiendo el conflicto como parte del proceso de aprendizaje y cuestionando la superioridad heterosexual. El curriculum queer desarrollaría un conjunto de estrategias que valorizasen la transgresión, el traspaso de fronteras, la exploración de la ambigüedad y la fluidez y la desconstrucción de los procesos, por los cuales unas subjetividades son normalizadas y otras marginalizadas.

En el *I Seminário Queer*, realizado en São Paulo (2015) y comisariado por el sociólogo Richard Miskolci, tuvimos la oportunidad de escuchar algunas de las voces más relevantes de la Academia brasileña y estadounidense, como el propio Miskolci, Berenice Bento, Guacira Lopes Louro, Larissa Pelúcio, Pedro Paulo Gomes Pereira, Judit Butler, entre otras.

Cuestiones fundamentales verberaron en aquel encuentro: ¿dónde estaban las múltiples voces “queer” de ese país?, es decir, ¿dónde estaban los cuerpos negros, trans, indígenas, precarios y periféricos? ¿Fue el pensamiento curatorial de ese seminario el que ha apagado esas voces o en general, es un ejercicio que viene haciendo la Academia incluso en el marco de los estudios queer?

Es lógico pensar que el queer de los trópicos debería trastornar el cuerpo de la norma colonial. Sin embargo, se ha convertido en una categoría académica, que identifica y analiza experiencias minoritarias, dando así continuidad, a los procesos colonizadores, que todavía hoy continúan vigentes en Brasil. Y de alguna manera, no deja de ser paradójico, que esta teoría del Norte global, colonice, perturbando los cuerpos de la norma heterosexual desde el contexto académico.

Juan Pablo Sutherland, en *Nación Marica*, advierte de esta posible amenaza:

La política queer (por denominar una política sexual-cultural que insiste en una crítica a los regímenes normativos y, al mismo tiempo, interroga su propia institucionalización) ha sido, por lo menos en nuestros países, la multiplicación de diversas lecturas radicales que han conjugado lo popular, lo mestizo, el activismo crítico, las crisis de las representaciones de lo masculino y femenino en las propias comunidades sexuales. Cruces plasmados en innumerables batallas culturales que seguiremos dando. Los peligros: la posible institucionalización del queer en lo local (Sutherland, 2009, p. 27).

Sin embargo, en Pindorama, existe una comunidad de artistas, escritoras e investigadoras, que circulan por contextos para-académicos y que están desarrollando prácticas discursivas y materiales, con un fuerte componente crítico a estos procesos de institucionalización y colonización. Esta comunidad, digo, que opera con altos niveles de precariedad, amor y sororidad, ha creado diferentes estrategias para discutir y descolonizar el término queer y sus prácticas teóricas, políticas y artísticas. Estas figuras comprenden que la intraducibilidad de la palabra inglesa no es simplemente un problema de traducción, sino que implica una operación de carácter político y epistemológico.

“¿Desde dónde hablamos hoy en día? ¿Desde una tierra con historia o desde un territorio ocupado por otros?” (Perra, 2012, p. 291) El Cono Sur, no solo no compra esta teoría bien empaquetada del Norte global, sino que se apropia de su terminología (Kuir), para potenciar las prácticas discursivas y materiales de cada territorio y producir a su vez, cierta extrañeza, con el uso inusitado de la K (tanto en portugués, como en español). En la transmutación de la palabra kuir se inscribe un acto de violencia lingüística, que metaforiza los procesos de apagamiento de los saberes-otros de estos territorios.

En los trópicos, el imperativo es transgredir el concepto de forma antropofágica. El *Manifiesto Antropófago* (1928) es un texto de Oswald de Andrade, en el que el escritor reelabora la visión eurocéntrica y negativa del concepto de antropofagia, como metáfora del proceso de formación de la cultura brasileña. Mientras que el europeo civilizado entendía que el hombre americano era

salvaje, por sus prácticas caníbales, la perspectiva positiva de Andrade, presenta el canibalismo como forma de asimilar críticamente las ideas y los modelos europeos. “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente. (...) Tupi, or not tupi that is the question. (...) Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”²⁵ (De Andrade, 1928).

Suely Rolnik, en *Antropofagia zombie* (2005), toma como referencia dos mitos fundadores de Brasil (el banquete del obispo Sardina y el del aventurero alemán Hans Staden) para reflexionar sobre las políticas de relación con el otro, la cultura y las subjetividades. La antropofagia no sería únicamente una respuesta a la necesidad de afrontar la presencia impositiva de las colonias, sino que es un proceso de hibridación cultural que forma parte de la experiencia vivida en este país.

¿Cuáles son los elementos constitutivos de esa fórmula? El otro ha de ser devorado o dejado ir. No es a cualquier otro que se devora. La elección depende de evaluar cómo su presencia afecta al cuerpo en su potencia vital: la regla es alejarse de los que la debiliten y acercarse a los que la fortifiquen. Cuando la decisión es por el acercamiento, hay que permitirse ser afectado lo más posible: tragar al otro como una presencia viva, absorberlo en el cuerpo, de modo que *las* partículas de su admirada y deseada diferencia sean incorporadas en la alquimia del alma, y así se estimule el refinamiento, la expansión y el devenir de uno mismo (Rolnik, 2005).

El criterio para devorar en el banquete antropofágico es funcional, es decir, responde a las preguntas, ¿en qué medida moviliza las potencias particulares? Y ¿en qué medida proporciona los medios para la creación de mundos? En este sentido, no se trata de devorar por devorar todo lo que llega empaquetado del Norte, ya que en algún momento puede provocar una diarrea, sino que el imperativo, decía, es comer únicamente lo que potencializa y rechazar todo lo que debilita.

Una vez deglutido lo queer, el resultado no es la traducción de un término por otro, sino una multiplicidad de formas de enunciar antropofágicamente los ordenamientos corporales de una sociedad fálico-occidentalizada. Por tanto, encontramos Kuir, tropiqueer, cuir, tropicuir, en adelante... Me parece que el cuir con “c” presenta un gesto de ruptura más amable o quizá, menos terrorista. *Cu-ir*, en portugués, es una llamada para “ir ao cu²⁶”, es decir, una invitación a participar en el ritual de la desprivatización del ano. Un mostrar públicamente el culo para tratar la analidad como problema. Y esto es lo que propone Kepler Gomes Reis en *Cu é Lindo*.

Cu é Lindo es un proyecto fotográfico-performativo, que forma parte del proceso curativo de este artista, para tratar las marcas de las violencias que sedimentaron su cuerpo. *Cu é Lindo* opera como un verdadero dispositivo colectivo de enunciación anal. El imperativo “Atrévete a pensar por ti mismo” es sustituido por “Atrévete a maquillar tu virilismo con purpurina”. Kepler lo presenta como arteterapia. Una terapia de choque contra el tratado de las *bonnes manières*, que históricamente prohibió el contacto entre el semen y la mierda. Sujetar el culo es, de alguna manera, sujetar el sujeto a la civilización, como anunció Perlongher. “Ir ao cu” para abandonar una civilización obsesionada por la higiene. Carnavalizar el ano se convierte, aquí, en una micro-revolución urgente.

En este marco de descolonización del cuerpo, Michelle Mattiuzzi (la Musa Mattiuzzi) ha desarrollado una serie de acciones performáticas para desestigmatizar su cuerpo de mujer negra,



Figura 6. Cu é Lindo. Autora: Kepler Gomes Reis

en la ciudad de Salvador (Bahía). Esta artista de São Paulo se instaló en Bahía, para encontrar un lugar de afirmación de ese cuerpo negro, ya que Salvador es considerada la ciudad más negra fuera de África²⁷. Según Michelle, vivir en esta ciudad le ha permitido articular un discurso sobre el racismo, que hasta ese momento no lo consideraba necesario, por ser éste una construcción cultural. Salvador fue el lugar para empezar a saber quien es y cual es el cuerpo que habita.

Merci beaucoup blanco! Es una performance en la que Michelle se presenta desnuda, con zapatos de tacón de aguja, inmovilizada de pies y manos, con una máscara en la cara –simulando la máscara de hierro de la esclava Anastácia²⁸–, y moviéndose de acuerdo a las órdenes de un hombre blanco que la tiene atada por el cuello. Ese hombre presenta el cuerpo de Michelle como si fuera pura mercancía. La violencia de la imagen hace que el ambiente sea irrespirable. La siguiente composición no es más liviana: Michelle se despoja de las cadenas para pintar su cuerpo de blanco. “O meu corpo é o meu protesto”²⁹, anuncia la Musa. Un enfrentamiento directo al proceso de blanqueamiento, todavía vigente en la sociedad brasileña (con un fuerte impacto en los medios de comunicación y en el ámbito de la educación). Ser bonita en Brasil significa ser blanca.

Suely Carneiro afirma:

Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca³⁰ (Carneiro, 2011).

Michelle Mattiuzzi potencia afirmativamente su cuerpo negro por medio de la provocación, la reflexión y la acción política. Y el arte de la performance es una herramienta idónea, para dismantelar los estereotipos de ese cuerpo -que generalmente es exotizado, racializado y marginalizado-, abriendo fisuras en espacios de conflicto. “O meu corpo é a minha fala e o espaço que ocupo compõe os modos de comunicação”³¹ (Mattiuzzi, 2013).



Figura 7. *Merci beaucoup blanco!* de Michelle Mattiuzzi, São Paulo

Fuente: <http://coloquiocomunicacaoearte.blogspot.mx/2014/11/artista-michelle-matiuzzi-fara-parte-da.html>

Las posibilidades, que la performance genera en un diálogo horizontal con otros quehaceres artísticos, son infinitas. En *Maranhão 669 – Jogos de Phoder* (2014) se alía con la práctica audiovisual, para presentar cuerpos monstruosos, inscritos en los límites entre lo humano y lo animal. Este filme, dirigido por Marcus Ramusyo de Almeida Brasil, es una re-lectura del documental Maranhão 66, que Glauber Rocha realizó sobre la toma de posesión del gobernador del Estado, José Sarney, en 1966.

Maranhão 669 – Jogos de Phoder es un ensayo poético audiovisual de gran belleza, que remite a la estética del cine glauberiano y al pensamiento filosófico benjaminiano sobre la historia, para crear una narrativa no-lineal, que fluctúa entre el documental y la ficción, el erotismo y el infierno, el inconsciente y la política. El filme envuelve una trama onírica, que desencadena una serie de procesos ritualísticos en los que carne, saliva, sangre, cocaína, plumas, piercings, máscaras y cualquier otra prótesis monstruosa, se fusionan para convocar a Exú, el orixá mensajero entre los dos mundos: la vida y la muerte.

Estos rituales borran las fronteras corporales y espacio-temporales, abriendo fisuras que generan otros-nuevos horizontes poéticos. Aquí, los cuerpos devienen seres monstruosos, incognoscibles, alter-nativos. El monstruo puede ser entendido como un cuerpo constantemente negociable, “algo” que se muestra y afirma en los límites de las categorías socio-culturales.

Los juegos erótico-infernales de *Maranhão 669 – Jogos de Phoder* remiten a infinitas posibilidades sexuales, activando fantasías demoníacas en la combinación de los números 6 6 9. Prácticas no occidentalizadas, que incitan a dejarse llevar por Exú, para alcanzar un estado de gloria placentero-perverso lejos de las verdades de este mundo. Lo monstruoso, aquí, es encomiable.

Entre 2013 y 2016, un grupo de activistas de la periferia de Río de Janeiro denunciaron la violencia, precariedad, machismo y la racialización, que las mujeres afaveladas sufren en sus cotidianos, usando como herramienta la música funk. Pagufunk, surgido en una biblioteca comunitaria de Caxias (Baixada da Fluminense), presentó una mirada periférica de las luchas



Figura 8. Sara Panamby y Filipe Espindola en Maranhão 669 – Jogos de Phoder
Fuente: <http://www.pucsp.br/neamp/eventos/historia-politica-e-imagem-dialetica.html>

feministas, desde diferentes experiencias sexuales y corporales. El nombre del grupo hace referencia a Patricia Rehder Galvão (conocida como Pagu), poeta, artista, periodista, militante comunista y agitadora cultural en el São Paulo modernista de la década de los veinte.

El funk se convirtió en una herramienta para las luchas populares en la periferia de Río de Janeiro. Para Lidiane Albes y Lorena Braga (Pagufunk), es un instrumento de comunicación directo (por medio del uso de la jerga local) para denunciar la violencia, que sufren los cuerpos fragilizados en estos contextos. Sus canciones transmiten la potencia de las mujeres periféricas empoderadas y la violencia radical que define esas realidades.

“Se prepara mona que a gente tá na pista!
Demorô!
E as novinhas estão mandando o papo, se
Vier pagar de macho: É racha macho!
E as mulheres de Brasília estão mandando o
Papo, se vier pagar de macho: É racha macho!
E as mulheres do Nordeste estão manando o
Papo, se for cabra macho: É racha macho!
E as mulheres latinas estão mandando o
Papo, se vier pagar de macho: É racha macho!”³²

Estas poéticas inseridas en el terreno de lo político, son una pequeña muestra de los múltiples agenciamientos de lo kuir en territorio tropical. Tales prácticas operan sobre realidades locales, generando fisuras en las rígidas estructuras, que organizan la sociedad brasileña y posibilitando otros cuerpos y sexualidades, que disiden de la norma colonial. Aquí, el gesto es otro: abandonar el lugar de víctima colonizada para enunciarse como mujer, negra, indígena, marica, artista, precaria, afavelada... Allí, donde el arte y la vida son indisolubles, la pregunta ontológica sólo puede ser acerca de la vida. ¿Qué es y de qué manera vivirla (o sobrevivirla)? Estas producciones situadas exceden cualquier tentativa universalista y totalizante que proceda del norte. Por tanto, si la teoría queer no se tropicaliza, pierde todo su potencial, convirtiéndose en un producto adquirible en el *shopping-center* de cualquier ciudad o en una tesis más de doctorado.

Bibliografía

Bento, B. (2006). *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária.

— (2011). Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. *Estudos Feministas*. 19(2), 548-559. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2011000200016>

Carneiro, S. (2006). *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. Recuperado de http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/375003/mod_resource/content/0/Carneiro_Feminismo%20negro.pdf

Corrêa Barbosa, P. (2015). *Lélia González. O feminismo negro no palco da história*. Brasília: Fundação Banco do Brasil.

De Andrade, O. (1928). *Manifesto Antropófago*. Recuperado de <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>

De Oliveira Santo, L. (1995). *Laura de Vison. Uma cena grotesca*. *Revista Opercevejo*, 3, 85-87

Fabião, E. (2013). Programa Performativo: o corpo-em-experiencia. *Revista do Lume*, 4. Recuperado de <http://www.cocenc.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>

Figerôa, A., Bezerra, C. y Saldanha, S. M. (2011). *Transgressão em três atos. Nos abismos de Vivencial*. Recife: Fundação de Cultura de Cidade de Recife

Gomes Pereira, P. P. (2012). Queer nos trópicos. *Revista Contemporânea. Dossiê Saberes Subalternos*, 2, 371-394.

Hija de Perra. (2014). Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Revista Periódicus*, 1, 291-298.

Hooks, B. (2004). Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista. En *Traficantes de sueños* (Ed.), *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp.33-50). Madrid: Traficantes de sueños.

Lopes Louro, G. (2001). Teoria queer. Uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, 9, 541-553.

Mattiuzzi, M. (2013). Breviário Sobre Uma Ação Performática: Só Entro no Jogo. *Revista Performatus*, 5. Recuperado de <http://performatus.net/breviario/>

Mombaça, J. (2016). Para desaprender o queer dos trópicos: Stonewall não foi aqui. Recuperado de <http://www.ssexbbox.com/para-desaprender-o-queer-dos-tropicos-stonewall-nao-foi-aqui/>

Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.

Perlongher, N. (1997). *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L.

Rolnik, S. (2005). *Antropofagia zombie*. Recuperado de www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropzombie.pdf

Sutherland, J. P. (2009). *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Santiago de Chile: Ripio Ediciones, Colección: Los mecanismos de la Musa.

NOTAS

1. Pindorama, en tupi-guaraní significa la “tierra de las palmeras” y es uno de los nombres atribuidos a Brasil.
2. ACT UP, Queer Nation, Radical Furies o Lesbian Avengers.
3. Nestor Perlongher fue uno de los fundadores y líderes del Frente de Liberación Homosexual en Argentina (1971-1976). El FLH proclamó que una auténtica revolución no sería posible sin alterar las formas de disciplinamiento corporal capitalista. La subversión del cuerpo – en tanto lugar de inscripción ideológica y regulación social – sería la condición necesaria para la revolución. Durante la dictadura (1976-1983), Perlongher se exilió en São Paulo y realizó su tesis doctoral, *O negócio do michê: Prostituição viril em São Paulo*, en la Universidad de Campinas (UNICAMP).
4. Ese período es conocido como “o desbunde”, que en español podría ser traducido como “el destape”.
5. Los grupos de estudio se crearon en el contexto universitario siguiendo el mismo modelo de funcionamiento de las feministas de los Estados Unidos; en 1975 se funda el periódico *Brasil Mulher* y un año después, surge *Nós Mulheres*; el feminismo revolucionó los programas femeninos de la televisión, en donde, además de hablar sobre cocina y moda, trataban temas como la sexualidad, métodos anticonceptivos o violencia doméstica.
6. Activista, cofundadora del Movimiento Negro Unificado, profesora, filósofa y feminista.
7. “Un marco histórico muy importante para nosotros, en la medida en que se constituye un punto de convergencia para la manifestación, en plaza pública, de todo un clima de contestación a las prácticas racistas, así como de la determinación de llevar a cabo la Organización política de los negros”. (Nota: todas las traducciones son de la autora de este texto).
8. “La necesidad de ennegrecer el feminismo en el reconocimiento del legado de una historia de luchas interconectadas entre el género, la raza y la clase social”. “En la desconstrucción de las imágenes de autoridad generadas por un sistema patriarcal, blanco, heterosexual y elitista”.
9. Conferencia: ¿La muerte de la clínica? Paul B. Preciado. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs>
10. “El queer de Pindorama emerge, así, de un movimiento inverso al de la historia oficial estadounidense: va de la teorización a la ética; es antes un abordaje que un modo de vida y su geografía afectiva es menos la de una disco, de la noche, de las artimañas de la calle, de los infiernequillos y los lugares oscuros, del conflicto con la policía, y más de las aulas y los pasillos departamentales de las instituciones de producción de conocimiento formal. Ese queer, forjado por medio de artículos científicos y tesis de doctorado, aunque se rebele parcialmente contra los encuadramientos teóricos hegemónicos, no consigue escapar completamente de los límites del campo en el que se envuelve”.

11. En el año 1964 comienza la dictadura militar. En diciembre de 1968, el gobierno publicó el Acto Institucional número 5 (AI-5), en el que se otorgó todos los poderes, comenzando así, un periodo de represión, torturas y exilio. Este momento (1969-1974) es conocido como los “años de hierro”.
12. Guilherme Coelho fue el director de una gran parte del repertorio de Vivencial. Además fue una figura importante, en el sentido de saber catalizar las energías, las habilidades y los conflictos de los miembros del grupo. Según Alexandre Figueirôa, Coelho, además de escribir, dirigir y actuar, se convirtió en un mentor espiritual.
13. “Los textos sirven de pretexto para una representación irreverente y llena de licencias, transitando entre el teatro de revista, el show de travestí, el programa de auditorio y el circo. El espectáculo, calcado de la cultura urbana de Recife y Olinda, no solo discute las cuestiones de la sociedad, sino también la organización y las convenciones del teatro local. El elenco actúa de manera libre, humorística, manteniendo el distanciamiento irreverente en relación a lo que muestra, lo que enfatiza la dialéctica entre teatro y vida”.
14. En español, el juego de palabras no funciona de la misma forma que en portugués. El significado es del lujo a la basura y viceversa.
15. “Cuando yo vi, cuando supe que había un grupo que estaba presentando un espectáculo llamado Vivencial I, fui a verlo allá en Amparo, no creía que el teatro tuviese aquella posibilidad anárquica de descuartizamiento y de escombros. No es que concibiese el teatro como lujo, pero de retales, pedazos de periódico, desorden, para decir, con aquella cosa anárquica y de desecho, verdades, el tocar en las vísceras de una sociedad como la sociedad pernambucana, extremadamente conservadora, pero que en el subterráneo de ella corre esa fuerza, esa sensualidad, esa fuerza erótica tan fuerte”.
16. Concepto de Stella Maris Saldanha en Figerôa, A.; Bezerra, C.; Saldanha, S.M. (2011). *Transgressão em três atos. Nos abismos de Vivencial*. Recife: Função de Cultura de Cidade de Recife, p. 97
17. “El performer actúa como un complicador, un desorganizador; crea para sí un Cuerpo sin Órganos al rechazar la organización llamada “natural”, organización ésta evidentemente cultural, ideológica, política, económica. Un performer pregunta sobre capacidades y posibilidades del cuerpo; sobre pertenencia, exclusión, movilidad y movilización”.
18. “El travesti es realmente una posición radical dentro de la postura sexual existencial. (...) Entonces, nosotros llamamos a los travestis, a los marginales. Llamamos a todo un segmento bien marginalizado de la sociedad y empezamos a trabajar con esas personas para capacitarlas para las escenas, porque ellas, aquí en Pernambuco, nunca realizaron un show de travestis, y el grupo consideraba importante prolongar su presencia hasta el nivel de lo personal. (...) Tenía una contrapartida, ellos entraban con su poesía marginal y nosotros entrábamos con su capacitación. (...) No era una propuesta de abertura, sino de ruptura. Entonces, teníamos que coger a ese personal”.

19. *Os bigodes da aranha* de Marisa Álvarez Lima; *Laura, Laura* de Cláudio Dias G.; *Franicamente...* de Duda Gorter; *Na calada da noite* de Paulo Holm e Luiz Arnaldo do Campos.
20. “Lo grotesco como algo vivido, como un lugar de extrañeza, es diferente de la definición de un estilo grotesco como manifestación estética (...) Sin embargo, lo grotesco nos invita justamente a la extrañeza de lo que se volvió común de nuestra propia vida. Esta extrañeza de lo banal ocurre aquí por la vía del exagero, del exceso y de la exacerbación (...) Lo grotesco, como sensación vivida, es un entre, como en el show de Laura de Vison (...) Lo grotesco no es una imagen fija, que quiere hablar de algo que es lo mismo. Lo grotesco crea, provoca o extraña. Es un momento, una vivencia posible de los límites de la vida y de la cultura”.
21. Entrevista realizada en Río de Janeiro, 2016, como parte de la investigación de la maestría.
22. “Heteroterrorismo” es un concepto acuñado por Berenice Bento en *A escola se aprende que a diferença faz diferença*. (Referencia en la bibliografía)
23. Correo electrónico de Cesar Neto, 26.02.2016. “Profesor Norberto era un excelente profesor de historia, siempre muy entusiasmado con la enseñanza de la disciplina. Hablaba de historia, siguiendo los libros didácticos con corrección, pero sobre todo con emoción. Era una oratoria escénica, que despertaba en mí la imaginación. No había recursos instruccionales avanzados, ni tecnológicos. Era una pizarra y tiza. A partir de ahí, él, eventualmente, echaba mano de dinámicas teatrales con los alumnos en el aula. Dividía los alumnos en grupos, para escenificar una parte del contenido ya dado anteriormente. Para nosotros, niños, era una oportunidad de aprender jugando... ¿Qué mejor? Era sensacional”.
24. Una traducción válida en español sería “Estudios trans-marica-bollo”. Las palabras portuguesas “viado”, “bicha”, “vadia” han sido reapropiadas, valorizadas y hasta glamourizadas por la comunidad LGBTQ brasileña, llevando a cabo el mismo gesto que en los contextos del norte.
25. “Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. (...) Tupi, o no tupi esta es la cuestión. (...) Sólo me interesa lo que no es mío. La ley del hombre. La ley del antropófago”.
26. “Ir al culo”.
27. <http://www.geledes.org.br/cidade-mais-negra-fora-da-africa-salvador-completou-467-anos/>
28. Anastácia fue una esclava negra bellísima, condenada a llevar una máscara de hierro por no aceptar relaciones sexuales con su capataz.

29. “Mi cuerpo es mi protesta”.
30. “Cuando hablamos de romper con el mito de la reina del hogar, de la musa idolatrada de los poetas, ¿de qué mujeres estamos hablando? Las mujeres negras forman parte de un contingente de mujeres que no son reinas de nada, que son tratadas como anti-musas de la sociedad brasileña, porque el modelo estético de mujer es el de la mujer blanca”.
31. “Mi cuerpo es mi discurso y el espacio que ocupo compone los modos de comunicación”.
32. Letra de la canción “Se prepara”: <https://soundcloud.com/pagufunk/se-prepara>