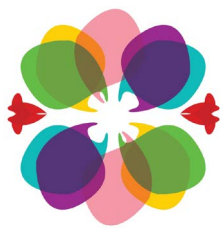


Falando por nossa diferença: palavra, corpo e performance na rua e pela rua em Pedro Lemebel, Batato Barea e Suzy Shock



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 23, v. 1
nov.-dez. 2025
p. 206-219

(Speaking for our difference: word, body and performance in and through the street by Pedro Lemebel, Batato Barea and Suzy Shock)

(Hablando por nuestra diferencia: palabra, cuerpo y performance en y por la calle en Pedro Lemebel, Batato Barea y Suzy Shock)

Haroldo André Garcia de Oliveira¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo refletir sobre a relevância das produções artísticas, numa confluência entre poesia, corpo e performance, na afirmação de identidades dissidentes dentro de um contexto pós-ditatorial sulamericano. Tomando como ponto de partida a discussão identitária postulada por Leonor Arfuch (2005), nos propomos a estabelecer um diálogo entre o pensamento crítico e a estética artística de Pedro Lemebel, Batato Barea e Susy Shock. Na esteira das discussões políticas nos últimos vinte anos – discussões essas, catalisadoras de uma subjetividade *cuír/sudaka* –, convocar tais corpos dissidentes de gênero presentes nos territórios argentino e chileno ratifica um ímpeto de transformação radical do imaginário da cidade na perspectiva de um mundo por vir.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Performance; Poesia; Gênero; Dissidência *Sudaka*.

Abstract: This article aims to reflect on the relevance of artistic productions, in a confluence of poetry, body and performance, in affirming dissident identities within a post-dictatorial South American context. Taking as a starting point the discussion of identity postulated by Leonor Arfuch (2005), we propose to establish a dialog between the critical thinking and artistic aesthetics of Pedro Lemebel, Batato Barea and Susy Shock. In the wake of political discussions over the last twenty years - discussions which have catalyzed a *cuír/sudaka* subjectivity - summoning these dissident gendered bodies present in the Argentine and Chilean territories ratifies an impetus to radically transform the imaginary of the city in the perspective of a world to come.

Keywords: Body; Performance; Poetry; Gender; Dissidence *Sudaka*.

Resumen: El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la relevancia de las producciones artísticas, en una confluencia de poesía, cuerpo y performance, en la afirmación de identidades disidentes en un contexto sudamericano post-dictatorial. Tomando como punto de partida la discusión sobre la identidad postulada por Leonor Arfuch (2005), nos proponemos establecer un diálogo entre el pensamiento crítico y la estética artística de Pedro Lemebel, Batato Barea y Susy Shock. Siguiendo las discusiones políticas de los últimos veinte años – dichas discusiones que catalizan una subjetividad *cuír/sudaka* - convocar a estos cuerpos disidentes de género presentes en los territorios argentino y chileno ratifica un ímpetu por transformar radicalmente el imaginario de la ciudad en la perspectiva de un mundo por venir.

Palabras clave: Cuerpo; Performance; Poesía; Género; Disidencia *Sudaka*.

¹ Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2021). Professor da Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC RJ). E-mail: handregarcia@gmail.com



No necesito disfraz
Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
(Pedro Lemebel, *Hablo por mi diferencia*)

1 Introdução

Na pauta das discussões propostas pelo advento do contemporâneo, o tema da identidade ganha recorrência nas mais diversas áreas de conhecimento acadêmico. Graças à confluência de fatores como o aumento do trânsito migratório, o enfraquecimento das noções de nação e cidadania, uma certa fragmentação identitária e cultural (muito ligada à globalização) aliadas a uma crise de certas concepções universalizantes que nos propõem repensar o caráter estático do conceito identitário, abrindo espaço à possibilidade de múltiplas identidades.

Ao tratar da retomada do tema em questão, Arfuch afirma que no horizonte dos acontecimentos que assinalam o mundo contemporâneo, identificações políticas não-tradicionais, novas formas de cidadania, identificações etárias, culturais, sexuais, de gênero, emergem com suas demandas no espaço urbano e midiático em luta por direitos e reconhecimentos. Neste sentido, é importante ressaltar o papel da cidade como catalisadora de condições e meios de produção de corporalidade, tanto perspectiva social, quanto social e discursiva.

Tendo em vista a discussão sobre a problemática da identidade do sujeito contemporâneo postulada por Leonor Arfuch (2005), me proponho neste artigo refletir brevemente sobre a intersecção entre performance e poesia e sua contribuição no processo de aquisição de direitos das minorias sexuais na América Latina.

A representação artística das múltiplas identidades sexuais e de gênero assume um caráter fulcral na constituição de políticas de equidade de gênero e reconhecimento da diversidade sexual e de gênero em países da América Latina em processo de redemocratização (como Chile e Argentina). Tais reivindicações políticas adquirem vulto quando materializadas no corpo de artistas como o escritor chileno Pedro Lemebel e seu coletivo *Yeguas del Apocalipsis*. Suas performances artísticas e o gesto da escrita de seu poema-manifesto “Hablo por mi diferencia”, propõem à sociedade civil um espaço de debate sobre o tema que conduz a visibilidade de vozes consideradas minoritárias.

2 Nas ruas de “mi corazon”

*El tiempo en la ciudad es trazo que se gasta rápido,
más aún para el forastero que multiplica su
pasar en las volteretas de la sobrevivencia.*
(Pedro Lemebel, *Berenice: La resuscitada*)



As atuais reflexões sobre o conceito de identidade introduzidas por Leonor Arfuch destacam a importância para o campo intelectual e acadêmico contemporâneo do estabelecimento de um panorama que privilegia a voz dos sujeitos em sua pluralidade, os tons de divergência, as subalternidades, a “otredad” - projetada como crítica ao etnocentrismo –, a aposta teórica pelas narrativas podia ser vista como uma democratização dos saberes, como uma nova hierarquia concebida ao âmbito da subjetividade (c.f. Arfuch, 2005, p. 23). A tematização da(s) identidade(s) assume prontamente uma posição central nas discussões, transportando as mesmas para fora dos muros da academia.

As novas perspectivas epistemológicas a respeito das múltiplas identidades adquirem um caráter político ao encontrar na relação entre corpo e cidade terreno fértil para as discussões sobre a diversidade e diferença. Sobre a relação entre corpo e cidade, Elizabeth Grozs afirma que “a cidade é feita e refeita à medida do simulacro do corpo e o corpo, por sua vez, é transformado, ‘tornado cidade’, urbanizado como um corpo reconhecidamente metropolitano” (Grozs, 2011, p. 90).

A fim de entender a heterogeneidade da relação corpo e cidade, recorro à Grozs que define cidade como uma rede complexa e interativa que relaciona um número de atividades sociais díspares, processos e relações imaginárias e reais, projetadas ou efetivamente arquitetadas em termos geográficos, civis e públicos - além de seus arranjos econômicos, informais, de poder, administrativos e políticos. Incluem-se a esses, as relações sociais interpessoais, familiares e extrafamiliares, para além de uma organização de espaço e de lugar, com características estéticas/econômicas que contribuem para a criação de um ambiente semipermanente, mas mutável (c.f. Grozs, 2011, p. 92).

Tal diálogo entre as noções de corpo e cidade cimenta a alegação da interface entre elas, fazendo da cidade na sua organização espacial, geográfica, arquitetural e municipal um participante na construção social do corpo. Neste sentido, a cidade se configura como o local de saturação cultural do corpo - onde este é reexplorado, reinventado, contestado e reinscrito em termos de sua representação. Na mesma medida, o corpo reinscreve e transforma a cidade a partir de suas necessidades distintas.

Investindo em tal afirmação, não é difícil encontrarmos exemplos de artistas latino-americanas que através da associação entre corpo e cidade, utilizam as performances de seus corpos em prol da causa da afirmação de suas identidades, a partir da segunda metade do século



XX². Assim, ressalto a relevância da produção do escritor e performer Pedro Lemebel para a introdução de um movimento de transformação social da cidade de Santiago (Chile) sob a atuação do governo ditatorial em início dos anos 1980.

Ao surgir no cenário cultural de 1982, por ocasião da conquista do prêmio nacional de contos de Javier Carrera, Pedro Lemebel imprime um caráter engajado na produção artística chilena da época. Em parceria com Francisco Casas, os artistas formam o coletivo de arte *Yeguas del Apocalipsis* que desenvolve um intenso e espetacular trabalho que envolve diversas atividades como a fotografia, a performance e a vídeo instalação.

Sobre a importância da atuação de Pedro Lemebel, declara Lanza Lobo:

“Lemebel se sitúa así en un lugar “curioso en un principio y muy importante después, porque la irreverencia de sus actos tiene como contexto la dictadura pinochista que no permite a la sociedad, sino en su fase final comprender la importancia de todas las acciones posibles, desde todos los espacios posibles – incluida la homosexualidad espetacularizada en el travestismo – en demanda de diálogo por la democracia. Lemebel lo hace absolutamente, apropiándose del lenguaje de tal manera que hace de su propio cuerpo el texto de su escritura.” (Lanza Lobo, 2004, p. 105)

Por ocasião da performance executada durante a leitura do manifesto *Hablo por mi diferencia*³ em um ato político da esquerda em setembro de 1986, na Estação Mapocho em Santiago do Chile, Pedro Lemebel questiona a nacionalidade hegemônica de seu país. Numa perspectiva foucaultiana, o caráter subversivo do escritor se expressa à medida que “os que resistem ou se rebelam contra uma forma de poder não podem satisfazer-se com denunciar a violência ou criticar uma instituição” (Foucault, 2001, p. 980, tradução nossa). Assim, Lemebel leva seu corpo e sua escrita a assumirem um caráter ativista, ao utilizar do humor e da nudez como instrumentos para a instalação da impossibilidade de categorização, de encapsulação do sujeito em modalidades fechadas de gênero. Seu papel no campo literário está relacionado à criação de um espaço para sua palavra, através da formação de uma literatura *queer* na América Latina e da associação com a literatura neobarroca⁴.

O processo de ruptura proposto por Lemebel está fundamentado no ato de postular seu espaço cidadão e desta forma, romper e criar outros espaços onde a regra é ser diferente e único entre iguais (c.f. Marconi, 2012, p. 2). À vista disso, a expressão “igualdade” assume um novo

2 Recorro à afirmação da Professora Doutora Ana Cristina dos Santos (UERJ) em seu texto “Pensando as margens: o sujeito feminino na (e da) América Latina” (2015) que, ao analisar a narrativa feminina latino-americana, destaca os anos 1970 como o período de surgimento de uma literatura feminina que “incorpora a problemática terceiro mundista do colonialismo, do silêncio ocasionado pela tortura política e concede atenção especial ao sujeito feminino (...)”. Para Santos, ao criticar a falta de visibilidade e de representação social feminina, a literatura feminina latino-americana abre espaço para que outras vozes reivindiquem espaço dentro de uma tradição canônica (a voz negra, dos povos originário e das minorias sexuais, entre outras).

3 Áudio com a leitura do manifesto feita por Pedro Lemebel: <https://www.youtube.com/watch?v=CSkg9d5gLBU>.

4 Tais recursos aproximam sua escrita ao conceito de *camp*, presente no texto “Notas sobre o camp”, de Susan Sontag (1964).



sentido, no qual a sua relação de semelhança só é possível no espaço da liberdade que conduz o indivíduo à necessidade do dessemelhante.

Ao refletir sobre a alegação de Lemebel com relação à sua militância artística no espaço citadino de Santiago, retomo a discussão de Arfuch sobre identidade e subjetividades. Nesta lógica, a autora aborda a identidade no sentido de uma categoria prática, segundo Paul Ricoeur. Para o autor, o processo de individualização, a identidade pessoal, é aquele lugar que nos conhecemos como “o mesmo/ a mesma”. Arfuch questiona tal afirmação com a seguinte pergunta: “¿(...)como reconocerse en un ‘si mismo’, cuando se está atravesado por la otredad, que es también decir la temporalidad?” (Arfuch, 2005, p. 26). A pergunta da autora indica a necessidade de refletirmos sobre o atravessamento de nossas identidades enquanto sujeitos que constituem um determinado grupo dos muitos que compõe o espaço citadino.

Tratando ainda sobre a noção de identidade narrativa argumentada por Paul Ricoeur, Leonor Arfuch destaca um avanço aqui citado:

“[...] El contar una (a propia) historia no será entonces simplemente un intento de atrapar la referencialidad de algo ‘sucedido’, acuñado como huella en la memoria, sino que es constitutivo de la dinámica misma de la identidad es siempre a partir de un ‘ahora’ que cobra sentido un pasado, relación siempre diferente [...] Historia que no es sino la reconfiguración constante de historias divergentes, superpuestas de las cuales ninguna puede aspirar a la mayor representatividad” (Arfuch, 2005, p. 27).

No aspecto militante de sua escrita, Pedro Lemebel instrumentalizou o uso do conceito de identidade como imperativo político não com objetivo de representar um grupo oprimido, mas para assinalar a existência da exclusão do outro, em sua conjuntura (c.f. Marconi, 2012, p. 6). Sua atuação performática nas ruas de Santiago evidencia a capacidade do sujeito de sermos múltiplos territórios. Para Marconi, o escritor e performer “cuestiona las fronteras de territorios que desterritorializan y manipulan su pertenencia a espacios negados para quienes detentan deficiencia de ciudadanía [...] Instaure una lucha por rediseñar la ciudadanía y generar espacios donde la multiplicidad sea un derecho y el devenir un camino” (Marconi, 2012, p. 2- 3).

3 Nos caminhos *dx clown- travesti*

El ridículo es lo mejor que puedes hacer por mí.
(Batato Barea)

Na esteira do ativismo artístico no período ditatorial latino-americano, o ator e performer Walter Salvador (Batato) Barea desempenha um papel primordial para a consolidação de uma estética peculiar à poesia e à performance rioplatense. Junto a Marosa di Giorgio, Roberto



Echevarren, Emeterio Cerro e outros artistas, Batato contribuiu para o cenário da performance no Cone Sul que postulasse uma busca de tradições alternativas com as quais pudessem amenizar (ou resolver, se possível) conflitos políticos e identitários pontuais (c. f. Garbatzky, 2013, p. 41).

A exemplo de Lemebel, a performance poética realizada por Batato Barea na galeria do Centro Cultural Ricardo Rojas⁵ (Buenos Aires), em 1989, instaura um espaço de discussão inicial sobre performance e performatividade de gênero na Argentina. Assim, o aspecto subversivo do trabalho do artista é observado a partir do florescimento de uma performance que permite a entrada de novas subjetividades nas artes no período pós-ditadura argentina, através do uso de um repertório gestual histórico da declamação da poesia.

Tendo em vista a reconfiguração dos espaços de circulação das obras de arte, a produção de artistas do Rio da Plata é submetida a novos recortes territoriais: o espaço subterrâneo onde a performance efetivamente obtém lugar. Segundo Garbatzky, “[...] Dicho espacio tampoco es fijo, está creado en virtud de los movimientos de quienes los habitan y fertilizan. Espacios no institucionales, intermitentes, encuentran sus oportunidades de efectución en salas, teatros, calles, plazas, mercados, galerías” (Garbatzky, 2013, p. 40).

Ao discorrer sobre a performance de Batato Barea me interessa pensar na proposição de uma política da voz que supõe aspectos subjetivadores que respondem ao inaudível da voz, que igualmente se joga em sua materialidade. Para rasurar a voz rígida da performance de identidade nacional, o performer utiliza elementos sonoros de tonalidade gutural para contrastar entre a agressividade e o escracho.

Referente à performatividade de gênero, é válido também observar a construção da identidade do personagem do artista que, ao autonear-se “*clown* travesti”, aproxima sua proposta artística mais à palhaçaria que ao humor intelectual. Assim, Batato Barea ratifica o papel da identidade travesti que futuramente será assimilada nos estudos de Gênero por Judith Butler.

Exemplificando esse jogo performativo de gênero, cito aqui a declaração de Batato Barea para uma pequena gazeta de imprensa argentina: “Clown-travesti es como me defino, si es que hay que dar idea de algo”⁶ Dita declaração expressa o caráter performativo do personagem que, ao criar um espaço de ambiguidade, logra estabelecer uma crítica à sociedade argentina pós-ditatorial. Nesta sequência, o jogo de máscaras patenteado pela neutralidade do rosto pintado que

5 Realizada em ocasião da inauguração da exposição da artista plástica Liliana Maresco, intitulada *Lo que el viento se llevó*. A instalação da artista é composta por guardas-chuvas quebrados, estruturas de cadeiras e mesas espalhadas pela sala, junto a blocos de cimento com as inscrições: “ruinas del Galeón de oro, un recreo del Tigre devastado em los años setenta”. Paralelamente à exposição de Maresco, Batato Barea recitou o poema “Sombra de conchas”, de Alejandro Urdapilleta. Segue o link com a leitura do poema feita por seu autor, Alejandro Urdapilleta: <https://www.youtube.com/watch?v=xA5BNgbjv2Q>

6 Declaração dada à imprensa ao abandonar o grupo “El Clú del Clown” para realizar performances em discotecas.



se contrapõe a um corpo em desequilíbrio e detalhado tem um destaque na presença de Batato no panorama cultural latino-americano, no que tange à reflexão sobre as novas subjetividades de gênero e sexualidade na segunda metade do século XX.

4 O devir beija-flor

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo
ni varón ni mujer
ni XXI ni H2o
(Susy Shock, *Reivindico mi derecho a ser um monstruo*)

Retomando o conceito agambeniano de contemporâneo que o define como “aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (c.f. Agamben, 2009, p. 6), trago à baila de nossas reflexões a atuação da poetisa e ativista argentina Susy Shock. Oriunda dos movimentos sociais, a escritora que se identifica como “artista trans-sudaca”⁷ apresenta uma arte que “hace foco en el hecho de la militancia desde el colectivo, circulando por el amor: para sumar y rescatar voces antes silenciadas, para construir desde lo vincular, desde esa unión a través del beso y del abrazo” (Bidegain, 2012, p. 1).

Ao falarmos da atuação artística de Susy Shock, é válido ressaltar que suas intervenções reúnem elementos poéticos, performativos, políticos e teatrais que não autorizam conceituá-la como “ativista” - artista/ ativista; ativista que se manifesta através da arte, artista que promove suas ideias a partir da ação (c. f. Bidegain, 2012, p. 6).

A obra de Susy Shock dialoga com os temas da descontinuidade entre gênero, sexo e desejo, somando a esses a performatividade de um corpo mutante. Sua obra mais difundida - *Poemario Trans Pirado* (2011) - apresenta uma significativa reflexão sobre seu processo de construção identitária, provocada por poemas como “Soy” e “Reivindico mi derecho de ser un monstruo”⁸ - este último é inspirado na frase da ativista transgênero argentina Marlena Wayar e considerado uma carta de apresentação para cada novo espectador, ao ser lido em suas performances e atos públicos.

Em suas referências artísticas, observamos a forte presença de Batato Barea ao inspirar-se em seu “género colibri” (expressão usada pelo performer para definir seu fazer artístico) como

7 Apelido dado à artista por razão do encontro com as ativistas feministas e transgênero Marlene Wayar e Karen Bennett, durante o mítico evento chamado *Noches Bizaras*, no bar El Burlesque (na região do Congreso, em Buenos Aires), em 2001. Evento consiste em um encontro mensal de artistas e ativistas que tem fomentado uma série de movimentos em luta pelos direitos humanos na Argentina.

8 Leitura do poema no “Festival de la Despatologización de las Identidades Trans”, em La Plata – Argentina (29/10/2011): <https://www.youtube.com/watch?v=udup-LFqnXI>



uma homenagem ao artista e às noites do Parakultural⁹ dos anos 1980. Outra influência presente na obra de Susy Shock é o gênero crônica de Pedro Lemebel, graças à leitura de *Loco Afán* (1997).

A conexão da artista com a militância dá-se através da organização argentina Futuro Transgenérico, sob a coordenação de Marlene Wayar. Deste vínculo, surge a urgência em refletir sobre uma identidade trans latino-americana.

Ao observar o gesto artístico de Susy Shock, na direção de uma afirmação da identidade transgênero, remeto-me ao ensaio sobre o contemporâneo de Agamben. Para o autor, ser contemporâneo consiste em “ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (Agamben, 2009, p. 62). Destarte, a construção identitária argumentada por Shock, diante da forte onda conservadora que assola a sociedade ocidental na atualidade, pode ser lida como essa mirada no escuro que nos dirige ao outro; à alteridade.

5 O corpo e a performance falando pela diferença

Vivi la ciudad es sentirla, y en ese sentimiento inventarla.
(Néstor Perlongher)

Em suas ponderações sobre as identidades, Leonor Arfuch (2005) afirma que as discussões em torno de tal tema e suas transversalidades (expressas pelos particularismos, pelo multiculturalismo e pelo desdobramento crescente das diferenças) envolvem diretamente uma reformulação da democracia. Nesta lógica, a autora expõe o seguinte questionamento: “¿Qué alternativas se plantean para el reconocimiento de las minorías, los nuevos derechos, los clivajes no tradicionales de las sociedades contemporáneas?” (Arfuch, 2005, p. 39). A dissolução do problema talvez esteja distante de acontecer, mas é possível encontrar caminhos para tornar a pergunta mais potente e assim buscarmos uma via em direção a uma democracia na América Latina que, entre muitas preocupações, abarque as nossas múltiplas diferenças.

Neste sentido, as artes num contexto de engajamento social podem não responder às nossas indagações, mas potencializam nossas preocupações sobre o reconhecimento das minorias sociais. Contribuindo com este movimento das artes, a performance tem assumido um papel de destaque na promoção da visibilidade e luta pela aquisição de direitos civis da chamada comunidade

9 Referência ao centro cultural argentino e ao movimento *under* dos anos 80. Sobre a dupla conotação assumida pela expressão, afirma Garbatzky: “Podemos definir lo paracultural como la desterritorialización local de una explosión hacia lo márgenes, que no denota únicamente una espacialidad física o una posición de los actores dentro del campo cultural, sino que da cuenta de las derivas y de los paisajes de los *performers* entre los géneros artísticos o sexuales, en los cuerpos y en las voces” (Garbatzky, 2013, p. 41).



LGBTQIAPN+.

Com relação à produção cultural do período pós-ditatorial na América Latina, observo que o retorno democrático se apresenta como um terreno fértil para o performativo e à performance, por um lado, vinculados com uma série de ações artístico-políticas que intensificaram a presença do corpo como modo de confrontação com o regime. Por outro lado, uma proliferação de formas de teatralidade que marcaram contrastivamente os corpos presentes e ausentes, o transbordar de alegria em contraposição ao trágico, as novas subjetividades que buscam articular o político com os direitos humanos e a sexualidade (c.f. Garbatzky, 2013, p. 54).

Na correlação binária entre performance e política, o corpo apresenta-se como o lugar da contradição. O corpo como ponto de mediação entre as relações binárias de oposição, tais como o exterior e o interior, sujeito e mundo, público e privado, subjetividade e objetividade. Assim, as performances de Pedro Lemebel, Batato Barea e Susy Shock encontram pontos em comum que corroboram para o processo de construção de novas identidades de gênero na contemporaneidade.

No que tange à performatividade de gênero, os três artistas fazem uso da técnica de travestimento para visibilizarem seus corpos abjetos¹⁰. Na construção de ambos os personagens, o primeiro travestimento dá-se na escolha de seus nomes que caracteriza o ato de autonegociar-se como um gesto performativo de gênero.

Em sua obra seminal *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), Judith Butler afirma que a noção de identidade original ou gênero é constantemente parodiada nas práticas culturais de travestimento e na estilização sexual das identidades *butch/femme*¹¹. Segundo a autora, “a performance *drag queen* brinca com a distinção entre a anatomia do transformista e o gênero que está sendo performado. Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como a sua contingência” (Butler, 2010, p. 196).

Em suas entrevistas à imprensa, Pedro Mardones Lemebel declara a importância da opção pelo sobrenome de sua mãe como um gesto de aliança com o feminino: “El Lemebel es un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti”. O ato de identificar-se delimita seu posicionamento político e, por conseguinte, seu lugar na literatura queer latino-americana: “No soy Pasolini pidiendo explicaciones/ No soy Ginsberg expulsado de Cuba/ No soy un marica disfrazado de poeta” (Lemebel, 1997, p. 82).

10 Segundo Judith Butler, o abjeto designa “aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente ‘Outro’” (Butler, 2010, p. 191). O termo é utilizado ao se referir a todo aquele que não se conforma ao sistema heteronormativo imposto pela sociedade ocidental.

11 Termo geralmente utilizado pela subcultura gay e lésbica para descrever a transformação *queer* dos papéis de gênero tradicionais da masculinidade e feminilidade.



Seguindo o mesmo gesto performativo, Walter Salvador (Batato) Barea assume o apelido de *loca* (modo como era identificado no meio gay) como nome de palhaço. Porém, uma série de pseudônimos foram utilizados pelo artista, até aderir a “Batato” (desde Billy Boedo até Sandra Opaco). Mas o ato de declarar-se à imprensa como “clown-travesti” consolidou o apelido e colocou o artista num entrelugar relativo à sua identidade.

Do mesmo modo, Susy Shock enceta o mesmo jogo performativo em sua poesia. Em suas performances, nas apresentações de seu *Poemario Trans Pirado* no clube *queer Casa Brandon* em Villa Crespo (Buenos Aires), a artista promove uma transgressão artística e política a partir de seu corpo trans.

“‘Soy arte’, digo, mientras revoleo las caderas y me pierdo entre la gente y su humo cigarro y su brillo sin estrellas y su hambre de ser. Travesti *outlet*,bizarría del ángel” (Shock, 2011, p. 8)

Para tratar da construção da identidade de ambos os artistas, o corpo assume uma posição fulcral ao se apresentar como superfície e cenário de uma inscrição cultural. Citando Michel Foucault, Judith Butler admite que o corpo é “a superfície inscrita pelos acontecimentos” (Butler, 2010, p. 186). Nesta acepção, tanto o corpo *marica* de Pedro Lemebel quanto o corpo *clow-travesti* de Batato Barea e o corpo *trans* de Susy Shock consolidam o que chamamos de política *queer* como propulsora da abertura de novas subjetividades de gênero na América Latina.

Outro aspecto a ser observado é a necessidade de alegação de uma identidade monstruosa. Em ambos os artistas, tal identidade emerge como signo de sua abjeção, questionando sua humanidade. Conforme Marconi, “entes ubicados fuera de lo humano, constituidos por las significaciones sociales que en cada época postulan la fealdad, la maldad, lo inhumano” (Marconi, 2012, p. 3).

yo monstruo de mi deseo
carne de cada una de mis pinceladas
lienzo azul de mi cuerpo
pintora de mi andar
no quiero más títulos que cargar
no quiero más cargos ni casilleros a donde encajar
ni el nombre justo que me reserve ninguna Ciencia (Shock, 2011, p. 10)

Marcado pela mistura entre o bestial, o animal e o homem, o monstro é a exceção que a sociedade requer para estabelecer a ordem política e social. Ao citar Foucault, Marconi afirma que o monstro é a “transgresión de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, del marco, transgresión de la ley como marco” (Marconi, 2012, p. 3). Logo, é conferido a este uma questão médica, uma patologia passível de tratamento e cura.



“Cómo cuesta encontrar el amor
En estas condiciones
Usted no sabe
Qué es cargar con esta lepra
La gente guarda las distancias
La gente comprende y dice:
Es marica pero escribe bien
Es marica pero es buen amigo
Súper-buena-onda” (Lemebel, 1997, p. 123)

Além da performance classificada entre a palhaçaria e o travestimento, a monstrosidade de Batato Barea torna-se visível em seu corpo demonstrando aspectos da androginia (comum entre os artistas do underground 80 argentino) e o esforço por modificações física, irreversíveis na época. Dita empreitada pela alteração do corpo denota as mudanças sociais na América Latina pós-ditatorial. Para Garbatzky, Batato “modifica su cuerpo precariamente con los residuos del capitalismo de la sociedad febril. El injerto de silicona industrial para hacerse las tetas y su curación casera, pegándolas con *poxyran*¹² para que la cicatriz suture, es el ejemplo más elocuente de la era del *cyborg* tercermundista” (Garbatzky, 2013, p. 62).

Ante às elucubrações sobre a identidade monstro de tais artistas, me interessa ponderar sobre a noção do *queer*, que tem suas origens na interpelação de um discurso ofensivo que visa causar uma situação vexatória ao sujeito receptor de tal insulto. Na perspectiva *queer*, as formas de disciplinamento social, de controle e de normalização são responsáveis pela formação de identidades prescritas socialmente. Tornar esses termos acusatórios, patologizantes e depreciativos em instrumentos de luta é a função do *queer*.

Nas performances de Lemebel, Barea e Shock a presença do *queer* invoca os corpos inclassificáveis pela potência subversiva que tem a visibilidade destas identidades transgênero (c.f. Marconi). Assevero desse modo que o gesto performativo de ditos *performers*/ poetas vem ao encontro da perspectiva *queer* consiste em pensar as diferenças como culturais e políticas, intrinsecamente ligadas à vida cotidiana.

6 Considerações finais

No percurso dessa sucinta visita à memória da produção artística pós-ditatorial latino-americana (mais especificamente chilena e argentina) a fim de compreender a abordagem identitária na contemporaneidade, me debruço sobre os argumentos de Ana Bernstein sobre o papel do performer enquanto sujeito autobiográfico. Na premissa de Bernstein, é clara a dificuldade do performer de afastar-se de sua linguagem e de seu gesto que reside precisamente no fato de que

12 Substância adesiva utilizada para colar materiais como tecido, borracha, couro e material flexível, comercializada na Argentina.



“na performance as funções do artista, autor e *persona* estão fundidas” (Bernstein, 2001, p. 91-92). Isso reside no fato do performer posicionar-se enquanto sujeito político do contexto que está inserido e de assumir o risco de deixar-se atravessar pelas questões de seu universo cotidiano. Para a autora, a fusão entre autor e performer é ainda mais complicada pela imbricação do sujeito e do objeto, tanto pelo uso do corpo como um lugar de representação quanto pelo emprego frequente de material autobiográfico.

É nesse sentido que se consolida a produção artística de Pedro Lemebel, Batato Barea e Susy Shock que confluem suas performances e performatividades de seus gêneros. Nas performances escolhidas, é evidente a aproximação de cada artista com o que hoje identificamos como uma proposta de pensamento *queer* voltado para as questões da América Latina. A assimilação das injúrias através do uso de termos “marica”, “loca” e “monstruo” são ressignificadas em forma de identidades múltiplas a serviço da solicitação de direitos civis presente nas ruas de Buenos Aires e Santiago.

A potencialização de uma identidade considerada “estranha” não exclui as identidades que nos constituem como sujeito (entre elas a indígena, a feminina, judia e outras), mas cria um espaço discursivo para as minorias que não se enquadram na normatividade do discurso ideológico dominante, conforme reitera Bernstein ao tratar da performance solo autobiográfica.

Falar por minha diferença, reivindicar meu direito de ser um monstro e reconhecer nossa condição de borda entre o clown e a travesti consiste num conjunto de máquinas de guerra contra o aparelho de um Estado ditatorial enfraquecido que insiste em fazer dos que vivem às margens alvo da opressão heteronormativa.

O nomadismo assumido por tais artistas, ao abrirem mão do espaço cênico convencional e se aventurarem pelas ruas e lugares convencionados como “submundo *underground*” (bares, boates e pontos de encontro das comunidades alternativas) coaduna com a assertiva de Arfuch sobre a formação de espaços midiáticos e seu papel junto à afirmação das diferenças que convoca obrigatoriamente a articulação entre público e privado, entre os mecanismos narrativos da identidade pessoal e seu indubitável valor coletivo. A autora não está se referindo apenas à criação de uma mídia alternativa que invade as redes sociais a fim de visibilizar as causas das diversas minorias sociais, mas também da tomada das ruas através das marchas e manifestações contra o atual avanço do conservadorismo na sociedade ocidental.

Exemplos como o do movimento internacional “*Ni una menos*”, organizado pela militância feminista argentina e ocorrido inicialmente no dia 03 de junho de 2015 reforçam o valor de uma ação coletiva em prol da conquista de direitos civis de identidades marginalizadas. Isto que



Arfuch denomina “la escalada de la subjetividad” que permite a veiculação dos diversos gêneros discursivos que evoluem à política-espetáculo, à exacerbação quase obscena do auto/biográfico (Arfuch, 2005, p. 40).

Nesta escalada da subjetividade declarada pela autora, me interessa o valor (*obs*)ceno do autobiográfico. Opto por essa estrutura de formação dessa palavra pensando num movimento da cena artística e política para fora de seus espaços formais, levando à criação de uma “contra-esfera pública” por parte das minorias sociais antes silenciadas pelo poder dominante, através de uma ação sem pudores da performance, conforme afirma Bernstein.

O projeto de formulação de políticas *queer* na América Latina, iniciado pela performance desbundada¹³ de Lemebel, perpassando pela subversão performativa presente na paródia de Batato Barea e atualmente evidenciado no ativismo transfeminista de Susy Shock ratifica a emergência cada vez maior de diferenças afirmadas ontologicamente como tais - étnicas, culturais, etárias, religiosas, sexuais e de gênero – que assume, no espaço público e na rasura dos cenários que visibilizam esses corpos contra-hegemônicos, um caráter transformador através de uma biopolítica a partir das diferenças.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARFUCH, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 91- 103, jun. 2001.

BIDEGAIN, Claudio Marcelo. In: CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, 8, 2012, La Plata. Susy Shock trans piradx: el inclasificable género colibri. *Anais [...]*. La Plata: UNLP, 2012, p. 1- 7.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.151-166.

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

FOUCAULT, Michel. *Omnes et singulatim: vers une critique de la raison*

13 Refiro-me ao movimento cultural ocorrido no Brasil no período 1979 a 1981 que marcou o momento de transição para o século XX. Segundo Silviano Santiago em *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultura* (2004), momento configura-se num período de profundas transformações socioculturais e políticas, tanto no Brasil como na América Latina.



politique. Dits et écrits II- 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001.

GARBATZKY, Irina. *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Viterbo, 2013.

GROSZ, Elisabeth. “Corpos-Cidade”. In: MACEDO, Ana Gabriela.; RAYNER, Francesca. (Org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. Ribeirão: Edições Húmus, 2011, p. 89-100.

LEMEBEL, Pedro. *Loco Afán: crónicas de sidário*. Seix Barral: Chile, 1997.

LANZA LOBO, Cecilia. *Crónicas de la identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*. Quito: Ediciones Abya-Ayla, 2004.

MARCONI, Adriana. In: CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, 8, 2012, La Plata. Concepción de la ciudadanía en el manifiesto de Lemebel. *Anais [...]*. La Plata: UNLP, 2012, p. 1-13.

SANTOS, Ana Cristina dos. Pensando as margens: o sujeito feminino na (e da) América Latina. *Hispanista* (Edição em português), v. 13, 2012, p. 01-17.

SHOCK, Suzy. *Poemario Trans Pirado*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos, 2011.

