



MUSEO DE IDENTIDADES FETICHE: TRAJES DE CENA CONTRA O “*MAINSTREAM BIZARRO*”.

The Museum of Identities Fetish: costumes against "mainstream bizarro".

Pestana, Sandra R. F.; Doutoranda; Universidade de São Paulo, pestana.sandra@gmail.com

Resumo: Analisa os trajes de cena de performances *site-specific* intituladas *Museo de Identidades Fetiche*, realizadas pelo coletivo La Pocha Nostra entre 1999 e 2002. Apoiando-se em estudos de Bell Hooks, Henrietta Lidchi e Stuart Hall, observa como os trajes de cena operaram como estratégia crítica e posicionamento político diante do multiculturalismo fetichista e da mercantilização da alteridade no período.

Palavras chave: La Pocha Nostra; traje de cena; multiculturalismo.

Abstract: It analyzes the costumes of the site-specific performances entitled *Museo de Identidades Fetiche*, carried out by the collective La Pocha Nostra between 1999 and 2002. Drawing on studies by Bell Hooks, Henrietta Lidchi and Stuart Hall, it observes how the costumes operated as strategy criticism and political positioning in the face of fetishistic multiculturalism and the commodification of otherness in the period.

Keywords: La Pocha Nostra; costume; multiculturalism.

Introdução

O texto dá prosseguimento às investigações sobre os trajes de cena (figurinos) do coletivo transnacional La Pocha Nostra que entre 1999 e 2002 desenvolveu uma série de performances abarcadas sob o título de *Museo de Identidades Fetiche*. Os estudos são parte da pesquisa de doutoramento *La Pocha*

1





Nostra: traje de cena em performance, em desenvolvimento na ECA/USP, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana.

Utiliza-se o termo “traje de cena”, pois este possibilita ampliar a noção de figurino para além das vestes, considerando todo e qualquer material utilizado sobre o corpo em cena, bem como sua própria pele e as marcas que carrega (VIANA e BASSI, 2014, p. 101).

O coletivo La Pocha Nostra é formado por artistas latino-americanos, imigrantes de diferentes origens e residentes nos EUA e Canadá. As performances aqui analisadas, realizadas em diferentes países, partem das práticas coloniais de colecionismo e de exibição de seres humanos, aliando-as com suas versões contemporâneas, como as lojas de souvenirs, as exposições em *vitrines de sexo* e o que o coletivo denomina de cultura do *mainstream*¹ bizarro que foi adotada por corporações e conglomerados de mídia nos anos 1990, como será visto.

As performances do *Museo de Identidades Fetiche* são radicalizações das investigações iniciadas com *The Temple of Confessions* (1994) e aprofundadas em *The Mexterminator* (1997), em que trajes e *props* (adereços, objetos etc.) estão entre os principais elementos para efetivação dos questionamentos propostos.

Multiculturalismo e mercantilização da alteridade na virada do milênio.

Ao final dos anos 1990 o processo de *mundialização* se efetiva, gerando o que Renato Ortiz denomina de *modernidade-mundo*. O sociólogo brasileiro

¹ “Ideias, atitudes ou atividades compartilhadas pela maioria das pessoas e consideradas normais ou convencionais” Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/mainstream> Acesso em: janeiro 2018.





compreende globalização como um conceito econômico: “produção, distribuição e consumo de bens e serviços” (ORTIZ, 1994, p. 16), enquanto que mundialização envolve também a formação de uma *memória internacional-popular* composta pelo consumo mundial de expressões artísticas.

Durante a mundialização houve, por um lado, um temor de uma homogeneização cultural que solaparia “as identidades e a ‘unidade’ das culturas nacionais” (HALL, 2006, p. 77). E por outro, “uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’” (idem), gerando uma valorização exorbitante do multiculturalismo, que se tornou um valor de mercado na *modernidade-mundo*.

Tal processo gerou os “equivalentes contemporâneos na mídia global e no entretenimento corporativo” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 51) das práticas coloniais de representação de *outras* culturas. Tais práticas foram/são responsáveis pela criação/manutenção tanto de uma unidade homogeneizante e apaziguadora das diferenças, a *humanidade*, quanto de uma unidade distintiva e hierarquizada, os *Outros*, que são usadas no discurso ocidental conforme a conveniência.

Sistemas de classificação e exibição coloniais como os do Museu Pitt Rivers² promoveram e legitimaram “a redução das culturas em objetos, para que pudessem ser julgadas e classificadas em uma relação hierárquica entre si”

² Pitt Rivers Museum, Oxford, Inglaterra: um dos mais notórios museus do século XIX. Inaugurou um sistema classificatório e evolutivo que aparentava ser científico e que contribuiu para criação do elemento fundamental na constituição da identidade europeia: o *Outro*. A coleção do milionário Lane Fox (que depois mudou seu nome para Pitt Rivers) era organizada segundo critérios de “continuidade na forma dos artefatos [para] proporcionar evidências decisivas para conexões etnológicas e evolutivas” (LIDCHI, 1997, p. 187). As peças eram expostas visando “ilustrar o progresso da história humana de acordo com diferentes culturas, de diferentes lugares, em escada evolutiva” (idem, p. 190). A classificação de Pitt Rivers foi a base do sistema classificatório hierárquico do botânico sueco Linne, conhecido em português como Taxonomia de Lineu, que classifica todos os seres vivos de reinos a espécies.





(LIDCHI, 1997, p. 190), criando um falso empirismo para as teorias evolucionistas e embasando diversos estereótipos:

Os estereótipos pegam as poucas características (...) sobre uma pessoa, reduzem tudo sobre a pessoa a esses traços, exageram e simplificam, e fixa-os sem mudanças nem desenvolvimento até a eternidade. (...) O estereótipo, em outras palavras, faz parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ele estabelece uma fronteira simbólica entre o "normal" e o "desviante", o "normal" e o "patológico", o "aceitável" e o "inaceitável", o que "pertence" e o que não é ou é "Outro", entre "insiders" e "outsiders", nós e eles (HALL, 1997, p. 258).

Guillermo Gómez-Peña, integrante do La Pocha Nostra, denomina os equivalentes contemporâneos das práticas coloniais como cultura do *mainstream* bizarro, um acontecimento que “efetivamente borrou as fronteiras entre a cultura pop, a performance e a ‘realidade’” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 51):

uma forma de multiculturalismo "benevolente" e apolítico foi adotada por corporações e conglomerados de mídia, cruzando fronteiras, continentes e o espaço virtual. Esta transcultura global contribuiu artificialmente para as bordas afiadas da diferença cultural, fetichizando-a de forma a torná-la desejável. Sob a nova lógica corporativa, era preciso que os negros anunciassem Nikes, e os latinos estivessem definitivamente OK enquanto balançavam a bunda para "La Vida Loca". Se o Outro era um "membro da gangue" visado pelo LAPD³ ou um índio amazônico combatendo a devastação ecológica, Benetton ou Gap poderiam fazer com que eles parecessem muito legais e sexys (idem, p. 49)

A maneira encontrada pelos membros do La Pocha Nostra para tentar manter a lucidez dentro desse perigoso jogo de espelhos foi criar ambientes “em que os ‘artistas de cor’ hiperexotizados estavam em exibição, realizando

³ Departamento de Polícia de Los Angeles.





obedientemente os desejos estilizados e os fetiches interculturais do *mainstream*” (ibidem, p. 50), ao mesmo tempo que buscavam caminhos para o que Bell Hooks coloca como o desafio crítico de ampliar a discussão de raça e representação para além dos debates sobre imagens boas e más, observando que

a questão da raça e da representação não é apenas uma questão de criticar o status quo. Também trata de transformar a imagem, criar alternativas, fazer-nos perguntas sobre quais tipos de imagens subvertem, colocam alternativas críticas e transformam nossas visões de mundo e afastam-nos do pensamento dualista sobre o bem e o mal. Fazer um espaço para a imagem transgressiva, a visão rebelde fora da lei, é essencial para qualquer esforço para criar um contexto de transformação (1992, p. 4).

Para prosseguir, faz-se importante destacar que se toma a noção de *raça* como um conceito da “realidade social e política, considerando a raça como uma construção sociológica e uma categoria social de dominação e de exclusão” (MUNANGA, 2003, p. 6) e não como um fato biológico, pois devido aos estudos genéticos está comprovado que raças humanas não existem.

O Museo de Identidades Fetiches

As performances eram criadas conforme as especificidades políticas e sociais dos países ou cidades em que eram apresentadas, envolvendo sempre a comunidade artística local, buscando conectar “artistas rebeldes nômades, imigrantes, híbridos e subalternos de vários países” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 12).

Durante as performances, o público podia caminhar livremente entre as plataformas, criando seu próprio trajeto, permanecendo o tempo que quisesse, podia sair do espaço e regressar mais tarde ou no dia seguinte. Poderiam

5





participar dos jogos de performance ou simplesmente assistir. “Ninguém é julgado” (idem, p. 5).

As personas dos membros do La Pocha e de artistas convidados se exibiam durante períodos de três a cinco horas por dia em diferentes plataformas, denominadas de *tableux vivants*, revelando “a morfologia dos fetiches interculturais e os mecanismos que impulsionam o comportamento de nossos ‘selvagens’ e nosso público” (ibidem, p. 4).

Durante a primeira hora, a experiência era “tipicamente voyerista” (ibidem, p. 21), porém, no decorrer da noite, a performance tornava-se cada vez mais participativa. Os performers começavam a se disponibilizar para que os membros do público explorassem e jogassem com seus corpos. Além de transformar os trajes de cena e *props*, o público podia simular jogos de dominação S&M ou apontar armas contra os performers “para experimentar o sentimento de ter outro humano rendido a seus pés” (ibidem, p. 5). Também tinham liberdade para “tirar suas roupas e simbolicamente realizar suas fantasias sexuais inter-raciais” (idem).

Na última hora da performance os papéis eram trocados, os integrantes do La Pocha e os artistas locais deixavam seus *tableux* para os membros da audiência mais receptivos e audaciosos, sobre os corpos dos quais criavam-se personas adicionando ou subtraindo trajes e adereços. O que levou o coletivo a desenvolver o conceito de *performance karaokê* (figura 1).

Deste modo, o *Museo de Identidades Fetiche* marca também o início de um procedimento que se tornaria um dos principais processos criativos do La Pocha Nostra: a construção de personas a partir de instalações de *props* e diferentes tipos de trajes sobre o corpo de outra pessoa.

6



Figura 1: Audiência no Tate Modern, 2003.



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/13>

Figura 2: Gómez-Peña e Rachel Rogers, Tate Modern, 2003.



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/13>

Figura 3: Michelle Ceballos Michot, 2003.



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/13>

Figura 4: Juan Ybarra e performer convidada, Tate Modern, 2003.



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/13>

Figura 6: Michelle C. Michot e performer não identificada, 2003.



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/13>

Figura 7: Violeta Luna, 2003.



Fonte: <http://www.violetaluna.com/Frida.html>



Taxonomia de identidades fetichizadas no fim de milênio.

Desde 1998, La Pocha estava buscando formar uma rede de colaboradores interculturais e transfronteiriços associando-se a artistas de performance de diversos países que estivessem envolvidos com o “mapeamento de territórios artísticos paralelos, o espaço entre a pátria e o país anfitrião; entre a memória cultural e a política atual; entre noções preocupantes de gênero e raça” (ibidem, p. 12). Pois, acreditavam ser “uma resposta direta ao fenômeno global irônico de que os imigrantes do ‘terceiro mundo’ vivam dentro (e redefinam a cultura do) superpromovido ‘primeiro mundo’” (idem), porque, muitos imigram para o país “responsável pelas dificuldades de sua pátria” (ibidem).

Tais intercâmbios possibilitaram a aproximação dos membros do La Pocha com artistas que tiveram enorme influência sobre seus trabalhos e sua estética, especialmente trabalhadores e trabalhadoras do sexo, pessoas trans e *drag queens*, como observa Michele Ceballos Michot em entrevistas concedida à pesquisadora.

Diferentes configurações do coletivo realizaram as mais épicas edições do *Museo de Identidades Fetiche*. Alguns registros das performances ocorridas no The Space, em Sidney, Austrália (2000), no Museo del Chopo, na Cidade do México (2003) e no Tate Modern, em Londres (2003), permitem analisar os trajes de cena e suas variações.

Michele Ceballos Michot

Em alguns registros das performances é possível ver Michele Ceballos Michot, integrante do La Pocha desde 1994, nua e completamente pintada de cinza (figura 6). Em outros, a performer usa um traje denominado por ela como *the*





cyber violin (figura 3), composta por colete de couro rígido, marrom, com saliências semelhantes a seios dos quais saem mangueiras beges que se conectavam a pistões metálicos na cintura.

Uma característica peculiar dos trajes de cena de performance, em especial os do La Pocha Nostra, é que sua conservação e armazenamento ficam a cargo de cada performer, estando vulneráveis às condições pessoais que cada um e cada uma dispõe. Infelizmente no caso de Ceballos Michot, um incêndio em sua casa destruiu a peça e todo seu acervo. Ainda não se tem muitas informações sobre o traje, apenas que foi adquirido de um participante de um dos primeiro workshops realizados pela Pocha.

Além da peça *cyber violin*, Ceballos Michot usava botas plataforma pretas; joelheiras prateadas e pretas; um arnês preto com um pênis bege; na cabeça, em torno da testa, uma tira do mesmo couro do colete, que se conecta com mangueiras também iguais ao deste a uma espécie de mordança, também de couro marrom rígido; carregava na mão um arco de violoncelo.

Juan Ybarra

Nos três registros consultados os trajes de cena de Juan Ybarra apresentam variações, mas mantém determinados elementos: bastante exposição de pele, cabeça raspada a navalha com trança no topo, manchas pretas pelo corpo, desenhos no peito, costas e rosto feitos com tinta preta e/ou vermelha ou com tiras de fita adesiva preta (figura 4).

A pele exposta, coberta de manchas, o corpo forte de Ybarra, um “artista do corpo extremo”, como mencionou Michele Ceballos Michot em entrevista,

9





remete ao *tlahuiztli* um traje de guerra pré-hispânico. Tais trajes representavam animais temíveis como o jaguar e o coiote ou o “*tzitzimitl* o demônio exterminador” (STRESSER-PÉAN, 2012, p. 117). O combatente que vestia o *tlahuiztli* assumia imediatamente a aparência do animal temível ou do ser maléfico, que se tornava uma segunda pele (idem, p. 120).

As manchas no corpo de Ybarra parecem presentificar o *tlahuiztli* de jaguar, enquanto outras pinturas e os elementos que remetem à estética punk (botas, luvas de couro, *spikes* etc.) atualizando o traje cerimonial como um *ethno-cyborg*⁴ da virada do milênio.

A cabeça raspada e a trança que pende do topo remetem a outra tradição pré-hispânica que crê os cabelos como portadores e protetores da energia vital o “*tonalli*” (idem, p. 129). Segundo esse pensamento, se alguém estava muito debilitado fisicamente, necessitava proteger a região deixando os cabelos crescerem. Do mesmo modo, “cortar e queimar os cabelos de alguém equivalia a fazer morrer esse indivíduo (...). Portanto, o castigo definitivo para um delinquente consistia em raspar sua cabeleira: com ela, perdia sua honra” (ibidem). Durante a invasão espanhola, os padres franciscanos obrigaram aos homens convertidos ao cristianismo a cortar os cabelos, o que não somente fragilizava o *tonalli* de cada um, mas também degradava “socialmente o convertido” (ibidem, p. 146).

⁴ Forma que La Pocha passou a nomear suas personas criadas para *The Mexterminator*: metamorfoses e hibridizações das personas de *Temple of Confessions* que visavam proporcionar ao público uma “antropomorfização estilizada de seus próprios demônios pós-coloniais e alucinações racistas, uma espécie de *poltergeist* transcultural” (GOMEZ-PENA, 2000, p. 42).





Violeta Luna

Nos diferentes registros Violeta Luna aparece usando como traje de cena que se assemelha a uma vestimenta tradicional zapoteca, também conhecida como *traje de tehuana* (o que se refere aos trajes das mulheres do istmo de Tehuetepec, localizado no estado mexicano de Oaxaca) (figura 5).

É o mesmo traje de cena que a performer usa no solo *Frida*, cujo tema principal é centrado na figura da pintora mexicana Frida Kahlo, utilizada como um arquétipo, um símbolo da sociedade mexicana com o qual é possível questionar “sistemas de valores, nacionalidade, mexicanidade” (LUNA, s/d, s/p).

O traje de tehuana tem um papel especial nas representações feitas em diferentes períodos históricos por diversos observadores externos à cultura zapoteca. Segundo a pesquisadora Gilda Becerra de la Cruz a exuberância dos trajes das mulheres zapotecas, bem como suas resistências históricas e sua visibilidade como força de trabalho na comunidade, chamam a atenção de viajantes, cronistas, antropólogos e artistas desde o século XVI, perpetuando um imaginário romantizado sobre elas.

Tal imagem perpassou o século XX, especialmente através de modernistas mexicanos como Diego Rivera, Miguel Covarrubias e Frida Kahlo⁵, de

⁵ Diego Rivera em seus murais retratou as mulheres indígenas do istmo “como seres sensuais dentro de um mundo altamente espiritual” (CAMPBELL e GREEN, 1999, p. 93). O antropólogo e pintor cosmopolita Covarrubias, em 1946, publicou o livro *México South: the isthmus of Tehuetepec*, que “se converteu rapidamente em uma espécie de bíblia para todos aqueles que quiseram estudar a cultura zapoteca, apreciado tanto pelos antropólogos da academia como pela elite intelectual local” (idem, p. 94). Enquanto Frida Kahlo fez vários autorretratos “onde aparece vestida com o colorido guarda roupa zapoteca (Tibol 1993)” (idem, p. 93). Porém, para Campbell e Green - embora a mãe de Frida Kahlo seja de Oaxaca - a pintora, ao utilizar vestimentas, penteados e joias ao estilo do istmo, reclama para si uma ascendência zapoteca de forma apócrifa “dado que em realidade sua ascendência era europeia e foi criada na Cidade do México” (ibidem).





ativistas feministas⁶, e de revistas especializadas no que entendem como público feminino⁷.

Violeta Luna se vale da imagem de Frida Kahlo e da apropriação feita pela pintora do traje de tehuana como uma forma de encarnar “mulheres que questionam e desafiam, mulheres que lutam para afirmar sua identidade além de imposições de fronteiras políticas e de gênero” (LUNA, s/d, s/p).

Além de sua versão do traje de tehuana, Luna utilizada em seu traje de cena aparelhos ortopédicos e enormes parafusos, fazendo referencia aos diversos pinos inseridos no corpo da pintora mexicana, mas que também, como os elementos robóticos de etno-cyborgs, podem operar como símbolos de uma identidade criada, seja por Luna, seja por Kahlo, e fetichizada pelo olhar estrangeiro.

Guillermo Gómez-Peña

Nos registros feitos no The Space, em Sidney, Austrália, Gómez-Peña tem o torso nu, exibindo as primeiras tatuagens no peito e nos braços; usa um peitoral de ossos que ganhou de xamãs indígenas americanos, capacete moicano, feito com antenas retráteis de TV; luva de couro preta sem dedos. No Museo del Chopo, na Cidade do México, e no Tate Modern, em Londres, Gómez-Peña usa uma das

⁶ No final dos anos 1980, o livro *Juchitán de las Mujeres*, da jornalista mexicana Elena Poniatowska e a fotógrafa Graciela Iturbide, apresentou “um mundo complexo e de grande riqueza” das mulheres zapotecas (CRUZ, 2012, s/p) que, entretanto, para Campbell e Green, corroborou com a imagem de mulheres sensuais e integrantes de uma sociedade matriarcal, produzindo um sujeito feminino ‘autentico’ (1999, p. 107), disseminado “em círculos feministas nos EUA, Europa e México” (idem, p. 96).

⁷ Nos anos 1990, a revista *Elle* publicou um artigo sobre as “modernas amazonas” tehuanas, intitulado “El dominio de las mamacitas calientes” (ibidem, p. 96). Corroborando abertamente com um imaginário fetichizado das mulheres do istmo de Tehuantepec, que também perpassam as obras supracitadas: mulheres livres e sensuais, facilmente acessíveis para encontros casuais, “banhando-se nuas no rio Tehuantepec” (ibidem, p. 100).





versões do Macho Power, persona que surge de transformações dos trajes de cena de el MedMex, figura desenvolvida em *The Mexterminator*: ombreiras de futebol americano prateadas; acessórios ‘robóticos’ prateados nos antebraços e braço esquerdo; peitoral de ossos e uma saia vermelha de voal com babados; sandálias vermelhas de salto; grandes óculos prateados (figura 2).

Deste modo, Gómez-Peña começava a desenvolver, em colaboração com as centenas de pessoas que participaram das performances do *Museo de Identidades Fetiches*, inúmeras versões da persona que o acompanha até o momento e que recebe a denominação de El Chamán Travesti.

No *Museo de Identidades Fetiche*, os trajes de cena de el MedMex começaram a sofrer um processo de hibridização a partir do que o performer denomina de “encarnar *the queering of the cyborg*, do *cyborg* cultural, não do *cyborg* tecnológico” (relato concedido à pesquisadora). Ou seja, trazer para o corpo do performer as contestações e quebras de paradigmas propostas pela Teoria Queer, desestruturando as identidades construídas pela *normatividade*, identidades que Gómez-Peña nomeia como *cyborgs culturais*.

Queering the cyborg: explicitando identidades fetichizadas

A Teoria Queer⁸ costuma ser associada “ao estudo do desejo e da sexualidade” (MISKOLCI, 2004, p. 160), entretanto, a proposta é muito mais ampla e está comprometida em desenvolver formas de análise que focam na

⁸ A teoria se desenvolve nos anos 1990 e escolhe o termo *queer* - um xingamento que denota anormalidade, perversão e desvio – tanto “para destacar o compromisso em desenvolver uma análise da normalização” (MISKOLCI, 2004, p. 151), quanto para mostrar “a presença do inconveniente e abjeto na constituição da sociedade, assim como sua resignificação positiva na teoria social” (ibidem, p. 178). O foco na sexualidade nesse momento inicial se dá, pois até então, mesmos estudos sobre sexualidades não hegemônicas mantinham e naturalizavam como norma das sociedades a heterossexualidade, o que passou a ser chamado de *heteronormatividade*.





normalização: “estruturas sociais hegemônicas que criam sujeitos como normais e naturais, por meio da produção de outros perversos ou patológicos” (idem, p. 17), justificando a “distribuição e o acesso desigual ao poder” (ibidem).

Entretanto, um ponto relevante sobre a conexão da Teoria Queer com estudos da sexualidade está na intersecção que também faz com os Estudos Pós-coloniais⁹ sobre *sexualização da raça* e *racialização do sexo*. Muito brevemente: o incentivo de relações heterossexuais entre pessoas da mesma “raça” foi um dos principais instrumentos para manutenção da supremacia branca¹⁰.

Nos anos 1990 esse quadro se transforma, o que até então era considerado desvio e realizado em surdina, passa a ser abertamente exaltado como fetiche: “a etnicidade torna-se tempero, tempero que pode animar o prato maçante que é a cultura branca dominante” (HOOKS, 1992, p. 20). E, desta forma,

quando a raça e a etnia se tornam mercantilizadas como recursos para o prazer, a cultura de grupos específicos, bem como os corpos de indivíduos, passaram a ser vistos como um playground alternativo onde membros de raças dominantes, gêneros e práticas sexuais afirmam seu poder em íntimas relações com o Outro (HOOKS, 1992, p. 23).

Em decorrência e em resposta a esse panorama que La Pocha buscou elaborar as performances. O coletivo também promovia situações de sexualidades

⁹ Com o processo de mundialização, a noção de sociedades *atrasadas* se transforma levando à necessidade de um paradigma substitutivo para “terceiro mundo”, acarretando na ideia de “*periferia* na linguagem coloquial e *pós-colonial* no sentido teórico” (PRYSTHON, 2010, p. 10). Entretanto, apesar da “abertura teórica” proporcionada pelo termo, Prysthon ressalva que colocar a experiência colonial como algo do passado aparenta não considerar que a condição de colônia ainda persiste em vários países, bem como não levar em conta “um fator fundamental para a maioria dos países ‘terceiro-mundistas’ ou ‘pós-coloniais’: o neocolonialismo” (idem).

¹⁰ Embora haja variações, como no Brasil, onde houve no início do século XX um amplo incentivo à miscigenação, o que se propunha de fato era uma nefasta política de branqueamento da população, com a expectativa de que em algumas gerações o estado-nação brasileiro estivesse constituído por uma sociedade embranquecida, porém, aclimatada aos trópicos.





simbólicas, pois acreditava ser “um meio para inverter relações de poder e imagens de mídia da alteridade demonizada” (GÓMEZ-PEÑA et.al., 2004, p. 5).

Considerações Finais

Durante o período de realização do *Museo de Identidades Fetiche* os integrantes da Pocha, através de suas personas, do oferecimento de seus corpos para serem manipulados pelo público e da disponibilização de elementos para que o público pudesse “se transformar no seu ‘Outro cultural favorito’” (idem, p. 49), foi uma resposta artística ao multiculturalismo corporativo através de “extravagâncias performáticas épicas” que imitavam as próprias práticas de representação que criticavam (ibidem). Gómez-Peña observa que “parecia e sentia-se divertido, mas foi um momento doloroso e uma série de performances dolorosas na tentativa de articular tudo isso” (ibidem).

Não é possível medir a eficiência da experiência sobre os visitantes do *Museo de Identidades Fetiche*, entretanto, no vertiginoso processo de mercantilização da alteridade foi o recurso encontrado pelo coletivo, e uma via para estabelecer relações com colaboradores interculturais e transfronteiriços que também questionavam raça e gênero para criticar um “nacionalismo *going wrong* [dando errado]” (ibidem, p. 47). Nesse sentido os trajes de cena operaram como estratégia crítica e posicionamento político para explicitar o que Bell Hooks denomina de “fantasias inconscientes e anseios sobre o contato com o Outro, incorporados na estrutura secreta (não tão secreta) da supremacia branca” (1992, p. 20), agressivamente utilizados pela moda, entretenimento, corporativismo e *marketing* no período em questão.





Referências

FAUSTO, Viana e BASSI, Carolina (org.) – *Traje de cena, traje de folgado*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Ethno-techno: writings on performance, activism, and pedagogy*. Nova Iorque: Routledge, 2005.

HALL, Stuart (editor) – *Representation – cultural representations and signifying practices*. Londres/Thousand Oaks/Nova Delhi: The Open University, SAGE Publications, 1997.

HOOBS, Bell – *Black Looks – Race and Representation*. Nova York: Routledge, 1992.

LIDCHI, Henrietta - *Poéticas e políticas de exibição de outras culturas*. In: HALL, Stuart (editor) – *Representation – cultural representations and signifying practices*. Londres/Thousand Oaks/Nova Delhi: The Open University, SAGE Publications, 1997.

ORTIZ, Renato – *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

STRESSER-PÉAN, Claude – *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. México: FCE, CEMCA, Fundación Alfredo Harp Helú, Museo Textil de Oaxaca, 2012.

CRUZ, Gilda Becerra de la - *El traje de tehuana: su transformación y representación en el arte. La conformación de una imagen social entre el mito y la realidad*. Revista Guidxizá, una mirada a nuestros pueblos, suplemento cultural del Comité Melendre, Año I, Nº 14, 28/Oct/2012. Disponível em: <http://comitemelendre.blogspot.com.br/2013/01/el-traje-de-tehuana-su-transformacion-y.html> . Acesso em: março 2018

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; ROGERS Rachel; HENSLEY Kari; PEÑA, Elaine; SIFUENTES Roberto e CEBALLOS MICHOT, Michele - *Cross-contamination: The Performance Activism and Oppositional Art of La Pocha Nostra (Manifesto, 2004)*. Encrucijada/Crossroads: An Online Academic Journal Volume 2, Issue 1 2004. Disponível em: <https://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/xmlpage/2/article/271> Acesso em: março 2008.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho. Ensaíos sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte, Autêntica, 2004, e MISKOLCI, Richard. *A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização*. In: *Sociologias*. Porto Alegre: PPGS-UFRGS, 2009. N.21 Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222009000100008&lng=en&nrm=iso Acesso em fevereiro 2018.





LUNA, Violeta – **Frida**. Disponível em: <http://www.violetaluna.com/Frida.html> Acesso em: março 2018.

MUNANGA, Kabengele - **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação-PENESB-RJ, 05/11/03. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf> Acesso em fevereiro 2018.

PRYSTHON, Angela - **Histórias da teoria: os estudos culturais e as teorias pós-coloniais na América Latina**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens Universidade Tuiuti do Paraná, v. 9, n. 1, 2010. Disponível em: <http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/216> Acesso em março de 2018.

