

Escrita autoetnográfica como crítica à reprodução do poder de matriz colonial na performance docente

AUTOETNOGRAFICA WRITING AS CRITICISM TO THE REPRODUCTION OF THE POWER OF COLONIAL MATRIX IN THE TEACHING PERFORMANCE

Denise Pereira Rachel

Recebido: 17/06/2022

Aprovado: 02/08/2022

Publicado:

DOI: [10.5965/10.5965/235809252612022e2309](https://doi.org/10.5965/10.5965/235809252612022e2309)

RESUMO

Ao problematizar a reprodução do poder de matriz colonial na atuação enquanto professora de arte do Cieja Ermelino Matarazzo, projeto voltado à educação básica de jovens e adultos oferecido pela prefeitura de São Paulo, apresento a possibilidade do exercício de uma escrita autoetnográfica, gestada na experiência como performer integrante do Coletivo Parabelo. Por meio deste gesto autoetnográfico, almejo evidenciar as bases sexistas, racistas e patriarcais convencionalmente naturalizadas dentro e fora do contexto escolar, a partir do relato de uma aula de performance a respeito da Experiência N°3 do artista brasileiro Flávio de Carvalho e suas reverberações, como uma forma de desencadear um processo de autocrítica e autotransformação inerentes à práxis de uma professora performer e pesquisadora.

Palavras-chave: aula de performance; escrita autoetnográfica; poder de matriz colonial.

ABSTRACT

By problematizing the reproduction of colonial power in acting as an art teacher at Cieja Ermelino Matarazzo, a project aimed at basic education for young people and adults offered by the city of São Paulo, I present the possibility of exercising an autoethnographic writing, gestated in the experience as performer member of the Coletivo Parabelo. Through this autoethnographic gesture, I aim to highlight the sexist, racist and patriarchal bases conventionally naturalized inside and outside the school context, from the report of a performance class about the Brazilian artist Flávio de Carvalho's Experience N°3 and its reverberations, as a way to trigger a process of self-criticism and self-transformation inherent to the praxis of researcher and professor performer.

Keywords: performance class; autoethnographic writing; colonial power.

Escrita autoetnográfica como crítica à reprodução do poder de matriz colonial na performance docente

Denise Pereira Rachel

O artista não é um fazedor; suas obras não são feitas
mas atos.

(Octavio Paz)

Denise Pereira Rachel

Entrelinhas e quadriculados, frases sucintas e números registram, localizam, quantificam e qualificam o que ocorre diariamente em uma sala de aula. É função docente registrar as ações planejadas e executadas em um dia de aula. Cada turma possui o seu diário de classe, cada aluno o seu caderno, cada professor a sua coletânea de diários que condiz à quantidade de turmas atribuídas no respectivo ano letivo. Registra-se pra quem? Registra-se pra que? Ao final de cada ano letivo pilhas e pilhas de diários de classe vão se acumulando em um local apropriadamente empoeirado. Arquivos e arquivos de uma memória desinteressada, desinteressante. Conteúdos de diversas matérias para diferentes séries juntam-se no esquecimento, na afasia burocrática que mata aos poucos a reverberação das palavras, o sentido da linguagem, a ordenação dos códigos. O empilhar anual dos diários parece com o acumular das aulas que paulatinamente perdem o sentido, caso ninguém se interesse e promova uma abertura efetiva aos sentidos. Há uma evasão de sentidos, similar aos estudantes que correm ao soar o sinal em direção à saída no último turno de aula e restam somente paredes vazias, portas desgastadas, carteiras rabiscadas e por algumas horas o silêncio esquece que ali funciona uma instituição escolar. Até que alguém soe o sinal, ou seria o alarme?

Um diário de classe seria um dos mecanismos de controle para conferir o que se passa em uma sala de aula entre corpo docente e corpos discentes: quem são os presentes, quem são os ausentes, quem faz as atividades, quais são as atividades, há uma sequência de conteúdos, há coerência com o planejamento anual, com as diretrizes curriculares nacionais da educação básica ou com a base nacional comum curricular? A lenta, mas progressiva informatização de mecanismos de controle tais como o diário de classe, na cidade de São Paulo, tem facilitado ainda mais a efetivação de seu caráter macropolítico. As diretorias e secretarias de ensino agora podem acessar e publicar resultados e produções em cruzamento de dados quase instantâneo; pais podem acompanhar o que acontece nas aulas, isto é, uma narrativa tecnocrata do que virtualmente acontece nas

Denise Pereira Rachel

aulas, acompanhada inclusive de registros fotográficos e vídeos em alguns casos. Aula como reality show, cujas imagens são captadas por qualquer *smartphone* (ou câmeras de segurança?). Os diários de classe impressos em papéis, gradativamente dão lugar a uma rede amorfa de informações ordenadas por códigos binários e sistemas de linguagem WML, responsáveis por rastrear, esquadrihar e mapear resultados. A eficiência pedagógica mensurada por máquinas e parâmetros externos à instituição escolar assegurados por lei, erigidos sobre séculos de tradição eurocêntrica – dos jesuítas à Perrenoud.

Enquanto o registro tecnocrático docente é cercado e cerceado por várias esferas de poder, formações pedagógicas em diferentes âmbitos – da academia à reunião de professores na unidade escolar – propagam a importância do registro do trabalho docente como um espaço de reflexão e autoavaliação. No entanto, o diário de classe não parece abrir esta possibilidade, muito menos as aulas de 45 minutos e as triplas jornadas para complemento salarial. Nestas formações são propagadas algumas propostas que almejam fugir deste modelo tecnocrático de registro, com nomenclaturas emprestadas de outras áreas, como “portfólios” e “diários de bordo”. As professoras e professores precisam se reinventar. Reinvenção tornou-se uma palavra de ordem para enfrentar os constantes desafios ao ministrar uma aula seja de arte ou de outras áreas do conhecimento. Parte deste processo de reinvenção estaria calcada no exercício de relatar a sua experiência diária enquanto docente e, para que tal relato ganhe sentido seria necessário a abertura de um espaço de escuta, tanto daquele que escreve quanto dos demais que partilham ou partilharam tal experiência, a comunidade escolar. Mas o espaço para a escuta em uma unidade escolar com centenas, as vezes milhares de estudantes, parece exíguo.

Neste sentido, em um processo educativo autocrítico, no qual o corpo docente e suas referências acadêmicas não são a verdade absoluta e inquestionável, parece premente que haja espaço para a escuta e reflexão por meio de diálogos e registros

Denise Pereira Rachel

como forma de atribuir sentido e rever atitudes em uma práxis pedagógica. Entretanto, os obstáculos cotidianos parecem maiores do que a necessidade de pensar e compartilhar o trabalho desenvolvido em tantas e tantas aulas, que se acumulam e aos poucos dispersam em meio à poeira de giz das palavras, esquemas, códigos constantemente apagados do quadro negro. As presenças são constantes, porém passageiras em uma sala de aula. Mais fugazes ainda se não há escuta, não há desejo, não há produção de sentido. Corpos acumulados, enfileirados em um mesmo lugar em convulsão, em sedação, múltiplos vórtices de força que não se comunicam entre si, se considerarmos a comunicação como um processo interativo mais ou menos ordenado com produção de sentidos. Ao soar o sinal desaparecem deixando detritos: o silêncio de uma folha de caderno amassada, o silêncio de uma carteira riscada, o silêncio de um toco de lápis no chão encardido, um silêncio tão estridente quanto garras que percorrem o quadro negro em toda a sua extensão. Assim, a proposição de escritos autoetnográficos (RACHEL, 2019) de um corpo docente enquadrado como mulher, negra, lésbica são uma tentativa de recolher estes silêncios, de criar sentido em meio ao jogo tecnocrático. Uma tentativa de não deixar empilhar, não deixar acumular frustrações que paralisam e informações que, como a poeira branca do giz que se deposita em cada canto da sala, são varridas e descartadas na primeira faxina do dia.

Ao observar esses esquecimentos e silenciamentos recorrentes em um contexto escolar voltado para a educação de jovens e adultos, junto ao Coletivo Parabelo¹, foi possível acionar um movimento paralítico da enquadadora que se enquadra no momento do enquadramento, com o intuito de problematizar

1. O Coletivo Parabelo é um coletivo artístico do qual faço parte juntamente com Bárbara Kanashiro e Diego Marques, que investiga as relações entre corpo, performance, cidade e educação. Há uma década criamos o que temos chamado de aulas performáticas com a comunidade escolar do CIEJA Ermelino Matarazzo, instituição voltada à educação de jovens e adultos da prefeitura de São Paulo. Para mais informações sobre o trabalho desenvolvido pelo Coletivo Parabelo acesse: <https://www.coletivoparabelo.com/>. Acesso em: junho de 2022.

Denise Pereira Rachel

as ações que contribuem para a permanência de certos hábitos tecnocráticos no contexto escolar. Tais hábitos também foram nomeados durante pesquisa de doutorado² como performances pastorais policiais proféticas, que consistem em práticas ostensivas de um saber-poder (FOUCAULT, 2005) centradas na relação professor aluno em sala de aula. Neste sentido, este saber-poder, acionado pelas performances pastorais policiais proféticas, promove relações de dependência, hierarquização e subalternização que impossibilitam a abertura ao diálogo e à constituição coletiva de conhecimentos por meio da troca de experiências. Com o intuito de problematizar estas relações aparentemente cristalizadas em sala de aula, o trabalho com o Coletivo Parabelo promoveu uma aproximação ao pensamento de professora e ativista estadunidense bell hooks (*sic*) em diversos aspectos como, por exemplo, das possibilidades de criar relações significativas em sala de aula. Para a autora, o espaço tempo da sala de aula se constitui como uma potencialidade para o encontro, neste sentido:

(...) o entusiasmo pelas ideias não é suficiente para criar um processo de aprendizado empolgante. Na comunidade da sala de aula, nossa capacidade de gerar entusiasmo é profundamente afetada pelo nosso interesse uns pelos outros, por ouvir a voz uns dos outros, por reconhecer a presença uns dos outros. Visto que a grande maioria dos alunos aprende por meio de práticas educacionais tradicionais e conservadoras e só se interessa pela presença do professor, qualquer pedagogia radical precisa insistir em que a presença de todos seja reconhecida. E não basta simplesmente afirmar essa insistência. É preciso demonstrá-la por meio de práticas pedagógicas. Para começar, o professor preci-

2. Este artigo deriva de pesquisa realizada com o Coletivo Parabelo e a comunidade escolar do CIEJA Ermelino Matarazzo durante a última década, intitulada "Escrever é uma maneira de sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer" (RACHEL, 2019).

Denise Pereira Rachel

sa valorizar de verdade a presença de cada um. Precisa reconhecer permanentemente que todos influenciam a dinâmica da sala de aula, que todos contribuem. (...) Muitas vezes, antes do processo começar, é preciso desconstruir um pouco a noção tradicional de que o professor é o único responsável pela dinâmica da sala. (...) é raro que qualquer professor, por eloquente que seja, consiga gerar por meio de seus atos um entusiasmo suficiente para criar uma sala de aula empolgante. O entusiasmo é gerado pelo esforço coletivo. A visão constante da sala de aula como um espaço comunitário aumenta a probabilidade de haver um esforço coletivo para criar e manter uma comunidade de aprendizado. (HOOKS, 2013, p. 17-18)

Compreender a sala de aula como a constituição de uma comunidade de aprendizado, conforme propõe hooks, composta por um esforço coletivo, é uma leitura possível para a proposição das aulas de performance e para a criação de aulas performáticas pelo Coletivo Parabelo (RACHEL, 2014; 2019). Pois, estamos interessados justamente no acionamento da co-presença corporal por meio de ações performáticas que almejam transformar o espaço tempo compartilhado de uma aula em um acontecimento artístico. Ao considerar o acontecimento artístico como uma possibilidade para abrir espaços tempos comunicacionais e relacionais, em que o reconhecimento dos outros que compõem a coletividade de uma sala de aula é imprescindível. Dessa forma, apresentaremos brevemente a experiência de uma aula de performance que possui um caráter paralático performativo pedagógico pelo fato de acionar movimentos autocríticos em um fazer-dizer do corpo que desestabiliza certas fixas, modelos preconcebidos em um processo de autoeducação. Com o intuito de desinvestir a função docente enquanto única responsável pela condução de uma aula, promover a experimentação de relações que não sejam essencialistas no sentido de fixar papéis e a abertura para um descentramen-

Denise Pereira Rachel

to da/e/o professor/a/e que transita de uma ação monológica para uma ação dialógica e de reconhecimento mútuo dos saberes compartilhados em uma coletividade. Por esta perspectiva, almeja-se dismantelar as relações de dependência, hierarquização e subalternização entre corpos docentes e discentes.

Desse modo, ao esboçar um diálogo entre perspectivas artísticas, filosóficas, da arte contemporânea e de uma abordagem interseccional entre raça, classe, gênero e sexualidade; almejamos experimentar uma paralaxe performativa pedagógica que, ao invés de supervalorizar as consequências traumáticas de um passado colonial ainda presente, consiga criar sentidos em um fazer-dizer do corpo, ao mesmo tempo em que anseia compreender a necessidade da mudança de paradigmas em um processo desencadeado pela ideia de autoeducação como prática de autotransformação (MASSCHELEIN; SIMONS, 2014). Nesse sentido, tal autotransformação consiste em assumir-me enquanto professora performer pesquisadora ao negar ser subalternizada pelo fato de ser um corpo racializado e genericado, ao mesmo tempo em que problematizo as ações pastorais policialescas proféticas em sala de aula, conforme almejo demonstrar a seguir.

Certa manhã, numa sala de aula cheia e abafada do Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos (CIEJA) Ermelino Matarazzo, os estudantes estavam sentados em duplas e conversavam em voz baixa, enquanto eu instalava um equipamento de projeção, tentando disfarçar o suor que escorria abundante. Quando finalmente consegui fazer com que as luzes fossem projetadas sobre a superfície do quadro negro, revelando a reprodução de um registro fotográfico da Experiência N^o3, do artista brasileiro Flávio de Carvalho, uma estranha metamorfose começou a ganhar corpo. Era o monstro colonial³ que se

3. O termo "monstro colonial" é utilizado aqui em referência ao pensamento de Walter Dignolo a respeito da configuração de um poder de matriz colonial. Tal fenômeno é apresentado pelo autor, talvez em referência às narrativas criadas no período das grandes navega-

Denise Pereira Rachel

contorcia em minhas entranhas e ameaçava, a qualquer momento, saltar pela boca, desfigurando meu rosto. Era o monstro colonial que espumava a ânsia pelo controle em plena aula de performance.

A princípio esta aula de performance desejava contextualizar a Experiência N° 3, que consistia na criação, divulgação e apresentação por meio de um desfile realizado nas ruas do centro de São Paulo em 1956, do Traje Tropical ou New Look concebido por Flávio de Carvalho. Este Traje Tropical foi idealizado pelo artista por meio de estudos detalhados acerca do “problema das mutações da moda através da história” (CARVALHO, 2010, p. 283), um projeto ambicioso que gerou escritos os quais abarcam períodos anteriores à era cristã. Foram publicados excertos destes estudos no jornal Diário de São Paulo antes e após a data de realização do desfile, posteriormente reunidos em livro. Já naquela época, Flávio de Carvalho recorreu à imprensa como meio de divulgação de suas ideias, com o intuito de atingir um grande público e promover um debate em torno do que poderia ser considerado um traje adequado ao clima dos trópicos. O Traje Tropical consistia em um blusão amplo, com aberturas que facilitavam a circulação de ar e uma gola que substituía o colarinho do *smoking* como referência de masculinidade, em conjunto com um saiote, meias para disfarçar eventuais varizes e um par de sandálias. Segundo o artista, além de ser um pré-modelo para um traje dos trópicos também indica “a existência de um nivelamento entre o homem e a mulher pela indumentária e que nós vamos possivelmente presenciar em tempos futuros” (CARVALHO, 2010, p. 283). Assim, podemos considerar que Flávio de Carvalho levou para as ruas do centro da capital paulistana uma discussão de gênero e sexualidade pelos usos e significações da indumentária, em plena década de 1950. Este era o pretexto daquela aula de performance. Porém, o que ocor-

ções, como um monstro de quatro cabeças. Cada uma dessas cabeças controlam, respectivamente, os âmbitos da economia, da autoridade, do gênero e sexualidade e do conhecimento e subjetividade. Estas cabeças são sustentadas por duas pernas que constituem as bases do poder de matriz colonial: a racialização e o patriarcado (MIGNOLO, 2017, p. 5).

Denise Pereira Rachel

reu naquela manhã abafada, em plena aula, foi um verdadeiro “choque de monstro”⁴.

Quando finalmente consegui ligar o equipamento e projetar sobre a superfície do quadro negro a reprodução de uma das fotografias da Experiência N°3, não houve tempo para qualquer contextualização. Ouvi uma voz ríspida resmungar entre dentes, “Isso é coisa do capeta!”, imediatamente um calor subiu pelas entranhas até atingir a altura dos olhos à procura da pessoa que havia proferido aquele “comentário”. Fechei o semblante, era Nalva⁵, uma senhora de meia idade, sentada no meio da sala e que mantinha os punhos cerrados sobre a carteira, como se estivesse contendo um impulso proveniente das entranhas de um pensamento colonial cristão, ávido por tomar o controle do regime das aparências escolares (RACHEL, 2019), isto é, do que poderia aparecer e do que deveria desaparecer do contexto escolar. Apesar de ser uma reação comum em aula, com a qual já tinha uma certa familiaridade, principalmente ao abordar práticas artísticas que escapam às convenções do que seria considerado “belas artes”, neste dia, monstruosidades de potências equivalentes puderam se manifestar em sala de aula. Pois, tratava-se de um ataque a valores muito caros para ambas as partes: a autoridade da Arte versus a autoridade dos Dogmas Cristãos. Então, ao cruzarmos nossos olhares diante da projeção de um registro fotográfico do Traje Tropical, a monstruosidade colonial, que habitava tanto em mim quanto em Nalva, espumou. Mostrou suas garras. Desencadeou uma atitude reativa, acionou um senso de preservação da autoridade e da ordem. “Por que seria uma coisa do capeta?”, espumava enquanto tentava

4. A expressão “choque de monstro” foi elaborada pela transformista brasileira Rochelly Santrelly e pode ser interpretada como um embate poderoso entre rivais, ou ainda, uma discussão acalorada e impactante. Esta expressão virou meme e viralizou na internet ao ser utilizada em um reality show de drag queens (transformistas), chamado “Glitter – em busca de um sonho” exibido por uma filial da rede Globo de Fortaleza, como quadro de um programa de domingo, em 2012. Um trecho de uma dessas discussões que ocorreram no programa está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZQrehoYmVbk>. Acesso: junho, 2022.

5. Os nomes atribuídos aos integrantes da comunidade escolar do CIEJA Ermelino Matarazzo que participaram dessa aula de performance são fictícios, afim de evitar qualquer tipo de exposição ao constrangimento.

Denise Pereira Rachel

permanecer de pé, com a coluna ereta. O olhar firme diante da classe, tornou-se incisivo como um raio em direção ao foco do conflito. Fustigando o território inimigo e adensando a atmosfera da sala.

E por que não seria? Poderia ter questionado na hora, mas no calor do momento e no exercício de minhas convicções, a performance pastoral policialesca profética tomou conta de qualquer tentativa para estabelecer um diálogo. Comecei a defender com unhas e dentes uma suposta autoridade da Experiência N°3 realizada por Flávio de Carvalho. Enquanto o próprio artista já havia declarado desde a década de 1930, em uma experiência anterior, que desejava, entre outras coisas, experimentar ações que desencadeassem outras ações ao provocar a opinião pública e o inconsciente das massas⁶. Para Flávio de Carvalho o inconsciente possuía uma força capaz de desdomesticar a criação e desobedecer aos padrões comportamentais erigidos por uma racionalidade instrumental (OSORIO, 2005) aliada aos dogmas cristãos. É importante notar que Flávio de Carvalho também possuía uma noção de experiência próxima àquela proposta pelo filósofo e pedagogo estadunidense, John Dewey, que considerava que uma experiência só poderia se efetivar se fosse possível pensar a respeito do ocorrido, caso contrário, seria apenas uma vivência entre tantas outras que passam despercebidas em nosso cotidiano (DEWEY, 2010). Dessa maneira, seria possível considerar que, por meio de suas experiências, o artista já travasse embates com o monstro colonial que habitava nele e no inconsciente das massas ao menos desde a década de 1930.

Enquanto isso, em pleno século XXI, Nalva vociferava, “Isso é blasfêmia!”. Expondo as garras do monstro colonial em meio

6. Em referência à Experiência N°2, realizada em uma procissão de Corpus Christi, que gerou uma análise em torno da ambivalência entre ódio e adoração manifestada pelas multidões, que poderiam envolver tanto festividades patrióticas quanto religiosas cristãs, por exemplo. Ao caminhar em sentido contrário à procissão, usando boné, Flávio de Carvalho desafiou os dogmas cristãos e experimentou a reação violenta da multidão de fiéis que tentavam assegurar, segundo o artista, uma relação de adoração narcísica com Cristo.

Denise Pereira Rachel

a um silêncio cada vez mais pesado. Espumava em sua direção formulando em pensamento, que a minha Verdade era superior à dela, porque Nalva era arcaica e eu, moderna. “É mesmo, professora!”, Eunice cortou o silêncio, quase levantando da carteira que ficava próxima à janela. Redirecionei meu olhar fustigante em sua direção e ela não se intimidou. “Onde já se viu um velho, cabelo branco, desfilando por aí de minissaia?”. Eunice insinuava um gesto para incitar um coro indignado diante da exibição daquela reprodução fotográfica em sala de aula. Mas, a forma como descreveu o que enxergava no quadro negro acabou por provocar risos discretos dos colegas mais próximos. Os olhares dos estudantes oscilavam entre a projeção, a fala das colegas e eu, unhas e dentes. Fermentava um misto de raiva e constrangimento, contorcendo as entranhas, espumando. Aumentava a gravidade da sala. “E olha que ele tem cara de sério, usa até óculos!”. Sentado um pouco mais ao fundo, Fernando teve coragem de rir na cara de Eunice. Vania, que não aparentava raiva nem constrangimento embarcou. Talvez na tentativa de romper de vez a atmosfera pesada, trouxe outro choque, “Até que esse velho é enxuto, hein? Olha o coxão dele!”. Os risos ganharam fôlego. Nesse momento, José quase conseguiu desmobilizar a postura combativa que se delineara, quando advertiu, “Não vai se animando muito não, porque essa coca é fanta! Tá até de meia... como é que chama essa meia?”. “ARRASTÃO!”. Uma explosão de risos.

O monstro que habitava em mim não se contentava, queria afirmar de qualquer jeito a Verdadeira versão daquela história. A despeito do esforço despendido por Flávio de Carvalho em seus estudos sobre moda, na década de 1950, em que almejava confrontar a incompatibilidade entre o clima tropical brasileiro e os trajes utilizados amplamente por um público masculino na cidade de São Paulo daquela época (camisas, ternos, gravatas, sapatos fechados); o discurso que ainda prevalece é o da normatividade de gênero e sexualidade com bases patriarcais anteriores ao par modernidade/colonialidade proposto por Walter Mignolo (2017). Estas bases patriarcais, transformadas em senso

Denise Pereira Rachel

comum ao longo do tempo, asseguram limites e impõem valores que garantem a manutenção de determinada ordem social e de um certo regime das aparências que determina, por exemplo, o que pertence ao universo masculino e o que não pertence. Mas a influência desse domínio patriarcal é tão forte que, ao invés de nos atentarmos ao fato de que até o nosso modo de vestir provém de um ideário eurocentrado, no embate entre cores, formas e tecidos que diferenciam o Traje Tropical de um traje utilizado por pessoas que performam o gênero masculino tanto em São Paulo, quanto em Paris ou em Nova York; o embate que se estabeleceu em sala de aula espumou contornos patriarcais.

Entre unhas e dentes, eu permanecia ao lado da projeção, em um púlpito imaginário. Ao mesmo tempo em que tentava sustentar um discurso lógico-racional para justificar e confrontar os posicionamentos expostos pelos estudantes, a partir de referências teóricas acerca do Traje Tropical de Flávio de Carvalho. Desempenhava uma performance pastoral policial-escapofética ao me posicionar como “legítima” representante do Verdadeiro conhecimento em Arte. Desconsiderando os outros comentários que se seguiram, os quais não me incomodaram tanto quanto aquele que classificou a experiência de Flávio de Carvalho como “coisa do capeta”. Tomei essa expressão como uma forma de rebaixamento, uma ofensa ao “gênio criador” considerado maléfico. Tal interpretação me fez sair em defesa do artista ao invés de buscar compreender o que estava em jogo naquele contexto: um choque de monstro entre duas mulheres racializadas danadas em nome do Pai. A projeção de um registro fotográfico da Experiência N° 3 no quadro negro de uma sala de aula, de alguma forma conseguia transparecer uma força ou, pela perspectiva exposta por Nalva, uma afronta aos dogmas cristãos simbolizados pela evocação do capeta. Tal reação remete à ambivalência entre “ódio e adoração” exposta pelo artista, já na análise da Experiência N°2: ao transitar no sentido contrário ao curso de uma procissão, com a cabeça coberta por um boné, Flávio de Carvalho se transformou em objeto de ódio diante dos fiéis que, em uma adoração narcísica buscavam defender

Denise Pereira Rachel

o “seu deus” (CARVALHO, 1931). Assim, o artista que enfrentava a ordem processional era visto como uma antítese de deus, um rival de Cristo. De forma similar ao que aconteceu durante a exibição da reprodução fotográfica de um “senhor grisalho”, conforme descreveu Eunice, “de óculos”, o que lhe dava um ar de seriedade, segundo Fernando, ou talvez de autoridade legitimada ao ser identificado como homem, branco, porém vestindo um traje não apropriado ao que se convencionou para um heterossexual, cristão, em plena aula. Nesse sentido, a reprodução fotográfica do Traje Tropical projetada sobre o quadro negro daquela sala de aula poderia ser extremamente agressiva, por desrespeitar uma das bases do poder de matriz colonial que se refere à normatividade de gênero e sexualidade. Uma normatividade delineada pelo patriarcado em defesa do pátrio poder ou da autoridade do pai e preconizada por padres, pastores, professores representantes do Pai supremo e defensores de um ideal de masculinidade que não confere com a moda proposta por Flávio de Carvalho.

Ao mesmo tempo em que Nalva almejava assegurar a normatividade de gênero e sexualidade em nome da autoridade do Pai cultuado e cultivado por preceitos cristãos; eu argumentava em nome do Pai representado pelo poder onividente pastoral, pela ordem onipresente policial e pela autoridade onisciente profética, com o intuito de manter o *status* da Arte e do artista. Ambas saíam em defesa do nome do Pai. De um lado estava a instituição religiosa, baseada nas escrituras sagradas da bíblia e na afirmação de um poder metafísico. De outro, estava a instituição arte, calcada nos ideais burgueses de autonomia da arte e de genialidade do artista, também de cunho metafísico, ao afirmar uma suposta transcendência em relação à vida ordinária. Apesar da aparência divergente, pois os dogmas cristãos podem remeter a certa austeridade das limitações individuais, enquanto a ideia de autonomia da arte almeja valorizar a liberdade individual, ambas as instituições convergem para um poder de matriz colonial, a partir de uma perspectiva euro-ocidental. Dessa forma, aquele choque trazia uma contradição

Denise Pereira Rachel

inerente, pois se configurava pela disputa entre duas mulheres racializadas que almejavam afirmar a autoridade do Pai, sem levar em conta que essa atitude promovia a legitimação e a reprodução da violência patriarcal que sustenta a modernidade/colonialidade.

Unhas e dentes. A monstrosidade de ambas colocava em risco a possibilidade de estabelecer um diálogo. Era Verdade sobre Verdade, autoridade sobre autoridade, não havia espaço para escuta. Apenas respostas atravessadas que ricocheteavam entre as carteiras da sala em direção ao quadro negro. Ambas as partes estavam em defesa do nome do Pai, embora lessem o mundo em perspectivas institucionais diversas. Ao assumirem uma postura de combate para que prevalecesse uma concepção única (ou a religiosa ou a artística), mantinham a impossibilidade do diálogo. Unhas e dentes espumavam. Mantinham a impossibilidade de instaurar uma comunidade de aprendizagem (HOOKS, 2013) pelo exercício da escuta e não o combate às vozes, em certa medida, dissonantes. Para que se torne possível compreender os diferentes pontos de vista a respeito de um assunto que gera conflito, é necessário estabelecer um senso de coletividade em que diversas vozes possam se manifestar sem que haja silenciamento. Pois, se uma aula de performance, como era o caso desta, almeja efetivamente contextualizar uma ação performática aliada ao exercício da criticidade, o ato de estabelecer e restabelecer o diálogo é imprescindível. Ao entender o diálogo como “o momento em que os humanos se encontram para refletir sobre sua realidade tal como a fazem e refazem” (SHOR; FREIRE, 1986, p. 64), Paulo Freire propõe que o processo de ensino aprendizagem se constitua como prática de liberdade (FREIRE, 2007). O que inclui também a liberdade de divergir sem perder de vista a abertura à experimentação de saberes, à criação de sentidos e não a sedimentação de um saber único, exclusivo e excludente.

Minha monstrosidade impedia que o jogo de forças estancasse, na tentativa de entender aquele momento como uma produção de “mal-entendidos”, similar ao que ocorre em

Denise Pereira Rachel

uma aula performática, quando certezas são deslocadas e modelos são questionados (RACHEL, 2014). Apesar de se tratar de uma aula de performance que almejava contextualizar uma ação performática, usando o recurso da projeção do registro fotográfico do Traje Tropical de Flávio de Carvalho, já se esboçava ali a criação de uma zona de desconforto (MARQUES, 2017; FABIÃO, 2013), em que os sentidos preestabelecidos em torno da masculinidade não correspondiam à proposta do artista. A exibição daquele registro fotográfico em sala de aula, provocava um curto-circuito das representações (MARQUES, 2017) construídas acerca do que pode ou não fazer parte de um entendimento patriarcal de masculinidade. Desse modo, a projeção do registro fotográfico da Experiência N°3 desafiava uma das bases da monstruosidade colonial e dificultava a assimilação de um discurso que almejasse estabelecer o consenso a qualquer custo. O que se instaurava naquela aula de performance, por meio do acesso ao registro fotográfico de uma experiência de Flávio de Carvalho, era o dissenso que poderia promover a criação de sentidos para o que aparentemente encerra um sentido único (KANASHIRO; MARQUES, 2018, p. 140-141). Por esta perspectiva, os conflitos que ocorrem tanto em uma aula de performance quanto em uma aula performática, podem se constituir em oportunidades para experimentação de outros conhecimentos que nem sempre coincidem com as expectativas, valores e verdades individuais cultivadas por corpos docentes e discentes. Assim, demonstra-se uma diferença radical entre a performance pastoral policialesca profética docente, interessada em estabelecer uma ordem unificada, uniformizada e supostamente universal, em relação à prática da professora performer pesquisadora que almeja gerar um curto-circuito das representações e provocar o dissenso ao considerar a pluralidade de concepções de mundo coexistentes em uma aula. Para tanto, o diálogo é imprescindível, mas nem sempre possível, principalmente quando há a predominância da reprodução de relações de dominação e/ou opressão, quando se deseja vencer ou superar outras perspectivas, com o intuito de uniformizar as concepções de mundo dos

Denise Pereira Rachel

estudantes em consonância aos ideais pastorais policialescos proféticos. Mesmo que se trate de ideais considerados transgressores e revolucionários, quando há relação de dominação e/ou opressão, quando se quer impor uma verdade ao outro, por mais “bem-intencionada” que seja, não há questionamento efetivo do poder de matriz colonial. Assim, se conserva o entendimento moderno de escola como espaço reservado por excelência para a reprodução das relações sociais preestabelecidas.

O monstro colonial que saltava pela boca em minha performance docente pastoral policialesca profética, não deixava espaço para perceber que o que estava em jogo ali era a criação de dissensos em torno da projeção de uma reprodução fotográfica da Experiência N°3. O que estava em jogo naquele embate poderia se tornar um diálogo a respeito do que é permitido aparecer e do que não deve aparecer em uma aula. O que estava em jogo naquela aula de performance, apesar de minha insistência em valorizar o *status* e a inteligibilidade de uma obra que sequer desejava ser obra, era justamente a reverberação de uma experiência realizada há sessenta anos atrás. Uma obra que não queria ser obra, por se tratar de uma experiência, conforme propôs Flávio de Carvalho. A experiência, diferente de uma obra de arte, não é algo que se encerra em si mesma e, sim, a abertura para o caráter experimental da criação que não finaliza em um objeto. Promove uma atitude crítica e problematizadora, sem concluir em uma resposta única e certa. Tanto na Experiência N°2, quanto no Traje Tropical, a preocupação do artista não era com uma obra acabada, mas em se colocar em experiência, perceber as implicações de determinado gesto e de determinadas características sócio psicológicas envolvidas em um contexto.

Contudo, o choque de monstro virou o foco daquela aula de performance. Entre unhas e dentes, não conseguimos nos constituir enquanto comunidade de aprendizagem. O predomínio da autoafirmação de uns sobre outros ou de Um (Pai pastoral policialesco profético) sobre os outros, que não se enquadram em determinada ordem, minou, ao menos momentaneamente,

Denise Pereira Rachel

a possibilidade de aprendermos com a experiência de Flávio de Carvalho. Naquela aula desconsideramos o caráter transformador da arte da performance e permanecemos presas às nossas convicções individuais em defesa do pátrio poder. Assumimos uma postura combativa e refratária ao diálogo. Unhas e dentes. Competimos para saber qual verdade reinaria sobre as outras, impondo um consenso, um desfecho. Impondo a vitória apaziguadora do silenciamento em nome do Pai. A classe ficou visivelmente polarizada. Os ânimos permaneceram acirrados até soar o sinal e eu carreguei aquele incômodo para fora da sala de aula, sem vitórias, sem desfecho.

Diante deste impasse, talvez a aula tivesse tomado outro rumo se de repente me lembrasse de uma observação feita por Manuel Bandeira a respeito da Experiência nº 3, ainda no período em que esta foi realizada. Ao invés de unhas e dentes poderia ter interpelado Nalva, poderia ter interpelado a classe, apostando no dissenso como uma maneira de compor uma comunidade de aprendizagem e lançar a seguinte provocação: "(...) se tivéssemos juízo e coragem, adotaríamos o traje inventado por Flávio de Carvalho. (...) Como não temos, chamamo-lo de louco e vamos-lo" (BANDEIRA *apud* STIGGER, 2014, p. 44). A partir deste comentário de Bandeira não poderíamos questionar se: as referências à "coisa do capeta" e o acionamento da performance pastoral policialesca profética não se constituiriam em forças reativas ao processo de desmantelamento do poder de matriz colonial, experimentado por Flávio de Carvalho por meio da performatividade do corpo? Mas prosseguimos na querela, em nome do Pai, assumindo as facetas do monstro colonial. Neste sentido, não seria de se espantar se uma dessas facetas exibisse justamente o rosto de nosso pai biológico, que deveria ser nossa primeira referência de pátrio poder. Responsável por parte de nossa formação enquanto sujeitos, em um contexto familiar convencional cada vez mais difícil de ser encontrado no Brasil, que carrega desde seu passado colonial a tradição da paternidade ausente. Desse modo, se permanecermos identificados com o ideário difundido pelo poder de matriz colonial e

Denise Pereira Rachel

não nos dispusermos a realizar um exercício crítico em relação à construção de nossa subjetividade, estaremos constantemente sujeitos à assimilação pelas normas socialmente preestabelecidas. Tal atitude acaba por despotencializar o conflito inerente aos processos de transformação, de desmantelamento de um certo poder. Neste âmbito, é importante retomar o que Flávio de Carvalho entende por uma necessidade de moda:

Os povos necessitam da moda para a sua estabilidade mental. O equilíbrio do curso da etapa histórica também necessita da moda. A moda funciona como reguladora mental dos povos. Com o intuito de controlar os sintomas da loucura que nos momentos de progresso intenso, sempre que aproxima, embora às vezes não percebida, o homem opera uma substituição. Ao invés de exibir a força imposta pelo seu mundo fantasma – força esta incapaz de ser contida pelo seu organismo de indivíduo, pequeno demais – ele exibe a substituição, isto é, exibe a moda. E, assim fazendo, permanece para cá da linha divisória. Esta moda que ampara o homem, traduz na sua ação um descanso e uma terapêutica. (CARVALHO, 2010, p. 15)

Neste escrito, o artista demonstra um interesse por uma leitura “dialética da moda” que, segundo ele “funciona como válvula reguladora da etapa histórica em trânsito” (CARVALHO, 2010, p. 15). Desse modo, Flávio de Carvalho nos convida a um mergulho no inconsciente colonial (ROLNIK, 2018; FANON, 2008) por meio da observação de nossa indumentária, ao demonstrar como as forças de determinado contexto operam sobre o modo como nos vestimos e de como ainda nos mantemos dependentes de um modelo eurocêntrico de existência. Quando afirma que, ao invés de exibirmos o que permanece no campo das sombras, isto é, em um virtual protesto dos inconscientes (ROLNIK, 2018)⁷

7. Suely Rolnik indica que a ideia de “protesto dos inconscientes” foi gestada pelos filósofos franceses Deleuze e Guatarri no contexto das manifestações de maio de 1968. Ao pensar a

Denise Pereira Rachel

que possibilitaria cruzar a linha da domesticação na emergência de outros modos de se vestir e de outros modos de existir; exibimos uma moda reguladora de nossa conduta, compatível a determinado regime das aparências. Segundo esta definição, a moda enquanto “válvula reguladora” dissemina padrões que mantém uma certa estabilidade social, classifica e identifica sujeitos a partir de normas de gênero, sexualidade, raça e classe. Desse modo, aquilo que escapa a esta “válvula reguladora” pode ser visto como transgressão, anormalidade, loucura, “coisa do capeta”, monstruosidade, ao expor um “mundo fantasma”, ao expor as sombras daquilo que deve permanecer escondido ou disfarçado pelo traje. A partir dessa perspectiva, Flávio de Carvalho buscava em suas experiências se aproximar justamente daquilo que era convencionalmente desprezado e inferiorizado, daquilo que escapa. Ao afirmar, por exemplo, que “a grande imaginação” em moda está vagando pela rua entre aqueles e aquelas que alcançam o “limiar de um mundo próprio”, no sentido de não se prenderem aos padrões instituídos de normalidade e criarem a partir do que é considerado loucura (CARVALHO, 2010, p. 16) ou, conforme definiu Nalva, daquilo que é considerado “coisa do capeta”. Para Flávio de Carvalho o ser humano em farrapos, isto é, os desajustados sociais, aqueles e aquelas que “perderam o controle dos seus desejos e das suas angústias”, os “marginais descontrolados que falam a um mundo próprio, o mundo da loucura e do sonho” (CARVALHO, 2010, p. 16), os esquecidos e desprezados que vagam pelas ruas é que escapam à válvula reguladora da moda e exercem a capacidade criativa em plena potência, inclusive para compor outros modos de se vestir.

respeito das mobilizações políticas que ocorrem no Brasil, principalmente na última década, a autora define o protesto dos inconscientes como uma busca pelas “vias de acesso à potência de criação em nós mesmos: a nascente do movimento pulsional que move as ações do desejo em seus distintos destinos. Um trabalho de experimentação sobre si que demanda uma atenção constante” (ROLNIK, 2018, p. 37). Neste sentido, a autora considera que este protesto dos inconscientes seria a possibilidade de criação de meios para escapar, mesmo que momentaneamente, dos processos de subjetivação provenientes das relações coloniais-capitalísticas-cafetinísticas que expropriam nossa potência criativa para a produção e manutenção da lógica capitalista, financeira, globalitária, neoliberal hegemônica que configura nossos desejos.

Denise Pereira Rachel

Desse modo, é importante retomar outro aspecto apontado por Flávio de Carvalho em seus estudos a respeito do Traje Tropical, quando propõe um retorno às “idades púberes”, em que uma certa indistinção de gênero e sexualidade representada pelos trajes é aceita socialmente. Para o artista, este retorno às idades púberes consiste em um questionamento às relações assimétricas entre homens e mulheres, o qual remete ao movimento historicamente reconhecido como feminismo. De acordo com bell hooks, a possibilidade de as mulheres vestirem calças, a não obrigatoriedade do uso de saias, vestidos, sutiãs e cintas modeladoras que condizem a um regime das aparências sexista, foram conquistas emblemáticas da luta contra a permanente objetificação e inferiorização dos corpos que performam o gênero feminino. Dessa forma, é possível inferir que o nivelamento entre a moda masculina e feminina é um meio para desgenerificar os trajes, isto é, suspender os enquadramentos de gênero histórica, social e culturalmente construídos pelos preceitos patriarcais. Este processo de desgenerificação da indumentária pode simbolizar a luta pela igualdade de direitos entre as pessoas que performam uma ampla gama de gêneros, incluindo a possibilidade de não performarem gênero algum, isto é, pessoas que se identificam como agêneras. Portanto, a possibilidade de experimentar uma moda desgenerificada se constitui como uma forma de “desafiar o pensamento sexista em relação ao corpo da mulher” (HOOKS, 2018, p. 57) e poderíamos acrescentar, em relação a corpos trans, corpos não-binários, agêneros etc. Este desafio do pensamento sexista é considerado como “uma das intervenções mais poderosas feitas pelo movimento feminista contemporâneo” (HOOKS, 2018, p. 57), ao configurar, segundo bell hooks, uma verdadeira revolução do vestuário. De acordo com a autora, mesmo que estas mudanças tenham sido cooptadas e incorporadas à lógica da indústria da moda, é de extrema importância a continuidade da discussão e do combate ao regime de aparências calcado em ideais de beleza sexistas que trazem sérias consequências para a vida das pessoas que não se enquadram a estes padrões. Tais consequências atin-

Denise Pereira Rachel

gem desde problemas de autoestima e autoimagem, até tomarem parte das estatísticas da morte mensuradas no contexto brasileiro.

A medida em que consideramos as implicações acerca de uma revolução do vestuário, em uma perspectiva feminista que desafia o patriarcado responsável por sustentar o monstro colonial, através dos desdobramentos de uma aula de performance, o Coletivo Parabelo criou aulas performáticas com a comunidade escolar do Cieja Ermelino Matarazzo, que almejam promover curtos-circuitos das representações compostas não só pela base patriarcal, mas também pela base racial que sustenta as monstruosidades de um poder de matriz colonial, na tentativa de provocar deslocamento dos usos e significações da indumentária vinculados a um certo regime das aparências. Desse modo, em continuidade ao pensamento de hooks, gostaríamos de propor que a teoria, neste caso, o exercício de pensar uma aula de arte da performance, se constitua enquanto processo de cura em relação às dores causadas pelas inadequações instituídas por um projeto de modernidade baseado em um poder de matriz colonial, para que possamos nos mover para além da reprodução de valores sexistas, racistas e patriarcais.

Escrita autoetnográfica como crítica à reprodução do poder de matriz colonial na performance docente

Denise Pereira Rachel

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Flávio de. **A moda e o novo homem**: dialética da moda. Sergio Cohn e Heyk Pimenta (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

CARVALHO, Flávio. **Experiência N°2**: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi, uma possível teoria e uma experiência. São Paulo; Editores Irmãos Ferraz, 1931. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2116>. Acesso em: junho, 2022.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Revista Sala Preta**, nº08, pp. 235-246, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira, Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos II**: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla, São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Trad. Ana Luiza Libânio, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

Escrita autoetnográfica como crítica à reprodução do poder de matriz colonial na performance docente

Denise Pereira Rachel

KANASHIRO, B.; MARQUES, D. *Corpos inconformados: arte e educação nas práticas artísticas contemporâneas*. In: ANDRÉ, C.; BAPTISTA, A.M.H (org.). **Para o chão da sala de aula**. São Paulo: BT Acadêmica, 2018, pp.117-156

MARQUES, Diego Alves. *Pedagogia do desconforto: curto-circuito entre arte da performance e teatro na sala de aula*. In: **Anais IX Congresso da ABRACE**, nov. 2016, Uberlândia, pp. 3308-3326. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1785>. Acesso em: junho, 2022.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **A pedagogia, a democracia, a escola**. Trad. Alain François, Anadelhi Figueiredo e outros, col. Educação: experiência e sentido. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MIGNOLO, Walter. *Colonialidade o lado mais escuro da modernidade*. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 32, n.94, 2017, DOI 10.17666/329402/2017. Acesso em: junho, 2022.

OSÓRIO, Luiz Camilo. *Eu sou apenas um! As Experiências de Flávio de Carvalho*. In: **Caderno Videobrasil**, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

RACHEL, Denise Pereira. **Adote o artista não deixe ele virar professor: reflexões em torno do híbrido professor performer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. (Coleção PROPG Digital-UNESP). ISBN 9788579835995. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/126210>. Acesso em: junho, 2022.

RACHEL, Denise Pereira. **Escrever é uma maneira de sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer**. Tese de doutorado. PPG-IA/UNESP, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/182305>. Acesso em: junho 2022.

Escrita autoetnográfica como crítica à reprodução do poder de matriz colonial na performance docente

Denise Pereira Rachel

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SHOR, Ira; FREIRE, Paulo. **Medo e ousadia**: o cotidiano do professor. Trad. Adriana Lopez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

STIGGER, Veronica. Flávio de Carvalho: arqueologia e contemporaneidade. In: **Celeuma**, n.4, Dossiê Contemporâneo hoje, 2014, pp. 44-56.