

O CU-ESPORPIÃO DE BRUNA KURY COMO
ARTIVISMO *DESCOLONIZATÓRIO CUIR*¹Daniel dos Santos Colin²

Resumo: O presente texto configura-se como uma reflexão revisitada de um subcapítulo exclusivo da minha tese de Doutorado em Teatro (PPGT-UDESC), intitulada “O sul do corpo é o nosso norte’: práticas deCOLoniais em corpos de artistas brasileir*s” (2019). O artigo reporta-se à análise crítica-decolonial de duas *performances da faca* produzidas e executadas pela artista brasileira Bruna Kury respectivamente na Cidade do México (México) e no Rio de Janeiro (RJ-Brasil) em 2017. Como uma performer travesti, negra e marginalizada, Bruna se propõe a desestabilizar a cisheteronormatividade por meio de tais realizações cênicas disruptivas e provocadoras, tratadas aqui como exemplos de um possível “artivismo *desCOLonizatório CUIr*”, uma categoria artística fluida e sem pretensões classificatórias. Ademais, o artigo expõe alguns dos meios pelos quais o neologismo *CUIr* se apresenta como uma perspectiva política situada geohistoricamente na América Latina em detrimento das assimilações acadêmicas e higienistas da teoria *queer* estadunidense em nosso território, e ainda se refere às práticas teóricas e empíricas desenvolvidas por sujeitos sudakos das dissidências sexuais e de gênero.

Palavras-chave: Artes do corpo; Colonialidade de gênero; Cu; Descolonização; Teoria Queer.

BRUNA KURY’S SCORPION-ASSHOLE AS *CUIR DESCOLONIZATÓRIO* ARTIVISM

Abstract: This text is configured as a revisited reflection of an exclusive sub-chapter of my PhD thesis in Theater (PPGT-UDESC), entitled “O sul do corpo é o nosso norte’: práticas deCOLoniais em corpos de artistas brasileir*s” (“The south of the body is our north’: deCOLonial practices in bodies of Brazilian artists”) (2019). The article reports on the critical-decolonial analysis of two *performances da faca (knife performances)* produced and performed by Brazilian artist Bruna Kury respectively in Mexico City (Mexico) and Rio de Janeiro (RJ-Brazil) in 2017. As a black marginalized *travesti* performer, Bruna proposes to destabilize cisheteronormativity by means of such disruptive and provocative scenic event, treated here as examples of a possible “*CUIr desCOLonizatório* artivism”, a fluid artistic category with no classificatory pretensions. Furthermore, the article exposes some of the ways in which *CUIr* neologism presents itself as a political perspective located geohistorically in Latin America to the detriment of academic and hygienic assimilations of north-american queer theory in our territory, and still refers to the theoretical and empirical practices developed by *sudakos* subjects of dissidences sexual and gender issues.

Keywords: Body arts. Coloniality of gender. Asshole. Decolonization. Queer theory.

1 Este presente artigo caracteriza-se como uma reflexão revisitada de um subcapítulo específico da minha tese de doutorado, intitulada “O sul do corpo é o nosso norte’: práticas deCOLoniais em corpos de artistas brasileir*s” (COLIN, 2019). Para o aprofundamento de conceitos aqui utilizados, sugiro a leitura da tese na íntegra.

2 Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Também é professor convidado da Pós-Graduação *Lato Sensu* / Especialização - Artes Cênicas (CENSUPEG). Entre suas principais funções na área teatral estão: diretor, ator, performer, preparador de elenco, dramaturgo e professor. É integrante e membro-fundador do grupo Teatro Sarcástico, em Porto Alegre, tendo recebido vários dos principais prêmios de artes cênicas do RS em diversas categorias. Realiza pesquisas teórico-práticas que envolvem o corpo, a performance e a atuação em relação com uma perspectiva decolonial acerca dos estudos de gênero e sexualidade. Ministra oficinas e workshops artísticos, tanto presenciais quanto virtuais. E-mail: danielcolin@gmail.com

[...] estamos na América Latina, como vamos dar conta de nossa localização geográfica e histórica em nossas práticas artísticas e políticas? Seguramente não será endeusando referenciais cujas produções artístico-políticas obedecem a uma visão eurocentrista (CASTELLI; CAVALERO, 2012, s/p.)³.

Iniciar este artigo com as palavras supracitadas de Rosario Castelli e Lucía Cavalero parece ser a forma mais adequada para conduzir vocês às reflexões e provocações que pretendo suscitar com este texto, no que tange às propostas artísticas e políticas encontradas nas artes contemporâneas da cena brasileira, utilizando-me para tanto do trabalho da performer Bruna Kury como estímulo, mais especificamente das suas *performances da faca*, sobre as quais versarei mais adiante. A citação de Castelli e Cavalero problematiza os referenciais de artistas na e da América Latina e foi retirada de um texto curto cujo enfoque estimulava a produção de um movimento pós-pornô latino-americano situado geohistoricamente, ou seja, que se articulasse para além das propostas coloniais eurocêntricas – e lembrem-se que “colonial eurocêntrico” é uma expressão pleonástica por excelência... A título de elucidação, a ideia de pós-pornografia foi desenvolvida nos Estados Unidos por volta da década de 1980, sobretudo com a inquietação do feminismo *Pro-Sex* e da mobilização *queer*, sedimentou-se através de uma intensa ebulição em Barcelona no início do século XXI e tem se caracterizado como um movimento político-cultural que confronta a ordem legitimadora de corpos por meio de ações artísticas centradas em corporalidades, gêneros e práticas sexuais não-essencializantes. Ao preconizarem os aspectos geohistórico-políticos do pós-pornô latino-americano, Castelli e Cavalero convocam-nos a um giro performativo em prol de práticas anti-coloniais, tão recorrentes na América Latina nas últimas décadas. Quando escrevo “práticas anti-coloniais” com efeito reporto-me àquelas cuja perspectiva decolonial denuncia o mecanismo de colonialidade que se estende até os dias atuais e se refere a “um padrão de poder que opera através da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas, possibilitando a reprodução de relações de dominação” (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 15)⁴, em perpétua centralização de subjetividades e corporeidades específicas – aqui compreendidas como

3 Do original em espanhol: “[...] estamos en Latinoamérica, ¿Cómo vamos a dar cuenta de nuestra ubicación geográfica e histórica en nuestras prácticas artísticas y políticas? De seguro no será deificando referentes cuyas producciones artístico-políticas obedecen a una visión eurocentrista” (CASTELLI; CAVALERO, 2012, s/p., tradução minha).

4 Do original em espanhol: “[...] a um patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-producción de relaciones de dominación” (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 15, tradução minha).

hegemônicas -, em detrimento de tantas outras que são paulatinamente empurradas para as margens do sistema mundo moderno/colonial – consequentemente reconhecidas como marginalizadas. Parece-me portanto evidente que a condição de precariedade em que tais sujeitos periferalizados⁵ são inseridos é uma construção colonial produzida com objetivos excludentes arraigados a processos históricos que marcam todas as subjetividades.

A filósofa argentina María Lugones compreende a noção de colonialidade do ser relacionada com todo um processo de desumanização de sujeitos colonizados e conceitualiza como *colonialidade de gênero* quando tal processo se associa à opressão de gênero, com especial atenção às questões interseccionais que, segundo sua perspectiva, aludem à combinação dos processos de racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo. A autora relembra que “a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade” (LUGONES, 2014, p. 935) e que tal lógica se expressa na hierarquia separatista que distingue entre o humano e o não-humano, a qual foi imposta sobre corpos colonizados pelo homem europeu desde a colonização das Américas e do Caribe e que veio acompanhada por outras discriminações hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. A marca do humano e consequentemente da civilização ocidental como um todo se deu por esta distinção, tendo em vista que “só os civilizados são homens ou mulheres” (Ibid., p. 936). Em outros termos: se por um lado houve a estigmatização dos povos originários das Américas, assim como de africanes escravizados, que foram todos àquela época classificadas como não-humanas – leia-se: animais selvagens e incontroláveis sexualmente -, por outro, estabeleceu-se em contraponto antagônico o casal colonizador burguês branco heterossexual cristão advindo da Europa como sinônimo de humanidade e civilidade. Dentro deste pensamento distintivo, hierárquico e segregador, os “animais” foram divididos entre machos e fêmeas, sendo os primeiros associados à perfeição, ao passo que as fêmeas eram entendidas como uma inversão e deformação do macho; “hermafroditas, sodomitas, viragos e os/as colonizados/as, todos eram entendidos como

5 Tenho optado há alguns anos por utilizar o gênero neutro em meus discursos, sejam orais ou escritos, como uma forma de estratégia performativa que compreende a pluralidade de identidades de gênero e de sexualidades. Atualmente, existem algumas variáveis acerca do gênero neutro na língua portuguesa, com isso optei por utilizar a letra “e” como um possível marcador deste debate político, para além de uma pretensão de reinventar o idioma com este artigo. Desta forma, vocês encontrarão neste texto o uso do “e” no lugar das letras “o” ou “a” sempre que sujeitos forem diversos.

aberrações da perfeição masculina” (Ibid., p. 937) – categoria à qual as travestis e sujeitos trans também foram colonialmente enquadrados. Podemos afirmar com isso que o regime cisheteronormativo, tantas vezes defendido como algo unívoco e inato, é portanto uma das estruturas discursivas que sustentam o sistema hegemônico colonial e patriarcal em que (sobre)vivemos. Perceber tal estrutura, denunciá-la e resistir a ela é por si só uma prática decolonial.

Este artigo pretende apresentar algumas práticas de existência decoloniais elaboradas pelas dissidências sexuais e de gênero, tanto no âmbito social, quanto no artístico. À vista disto, utilizarei duas *performances da faca* elaboradas por Bruna Kury para analisá-las como um possível acontecimento ativista *desCUlonizatório CUIr*.

QUEER, KUIR, (TROP)CUIR: O CU SUDAKO⁶ FALA QUAL IDIOMA?

Quando nos propomos a discutir as sexualidades e os gêneros marginalizados por esta estrutura colonial, com frequência seremos cooptados pelo discurso *queer* como ferramenta teórica para o debate crítico, sobretudo em virtude de certo modismo pelo qual os estudos *queer* foram alçados nos âmbitos acadêmicos nas últimas décadas. Sem menosprezar os êxitos de tal teoria estadunidense, há contudo que se problematizar as formas pelas quais o movimento *queer* foi assimilado na América Latina para que elas não invisibilizem ainda mais subjetividades e existências *sudakas* já marginalizadas. O pensamento *queer* emergiu como argumento político-contestatório ao movimento assimilacionista de *gays* e *lésbicas* nos Estados Unidos graças aos impactos sociais da AIDS e se configurou como uma resposta crítica à ordem regulatória de corpos, de sexualidades e de subjetividades, concebida no Norte Global. Desta maneira, desde finais da década de 1980, sob a alegação de estarem sendo marginalizadas dentro dos movimentos de liberação sexual, algumas trans, “bixas e sapatões”⁷ estadunidenses rejeitaram não somente o padrão heterossexual, como também o modelo de homossexual integrate, reconhece como sujeito da branquitude, saudável e de classe média, cujo objetivo residia na incorporação dos *gays* e das *lésbicas* na cultura

6 *Sudaco* (ou *sudako*) seria um termo estigmatizante inculcado sobre pessoas sul-americanas, mas que tem sido reapropriado por determinadas sujeitos como uma afirmação da diferença marginalizada para uma crítica anti-colonial.

7 Alguns autores, como Preciado (2009), utilizam expressões como “maricas”, “bichas”, “viados”, “sapatões” ou “*butch*” para diferenciar aqueles sujeitos que se situam à margem da identidade *gay/lésbica* privilegiada dentro dos movimentos homossexuais, esta com frequência composta por pessoas brancas, educadas, de classe média ou mesmo classe média alta.

heterossexual hegemônica. O movimento *queer* euroestadunidense logo começou a se configurar como um terreno que hibridizava – apesar de conflitos concretos - referências ativistas, como as ações dos coletivos *Queer Nation* e *Act-Up*, às movimentações teóricas, em especial relacionadas aos conceitos e argumentos de Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Marie-Hélène Bourcier e Judith Butler. Ressaltemos que o vocábulo *queer* configurava-se até então como um termo desqualificador, uma ofensa sexista, um xingamento em seu idioma original, ou como bem afirma Felipe Rivas San Martín: “[...] *queer* não é apenas um insulto homofóbico, mas também um termo que consegue apontar tudo o que não se ajusta com os parâmetros normativos (quaisquer que sejam)” (SAN MARTÍN, 2011, p. 5)⁸. Entretanto, segundo sugestão de Teresa de Lauretis, tal palavra injuriosa foi apropriada pela vertente teórica como uma estratégia politizadora, em prol do empoderamento destes sujeitos subjugados, que são designados por Preciado (2005) como uma “multitude *queer*”, cuja resistência aos processos de normalização dos corpos torna-se a estrutura central de um trabalho de desterritorialização da heterossexualidade. Sendo assim,

[...] todos aqueles “raros” que não se encaixavam nos esquemas socialmente aceitáveis – como transexuais, transgênero, intersex, lésbicas *butch*, sadomasoquistas, *drag queens* e *drag kings*, soropositivos, não-brancos – rechaçaram toda categorização vinculada à normalização no sistema heterocentrado (mulher/homem mas também gay/lésbica) e reivindicaram sua posição marginal apropriando-se do insulto *queer* e convertendo-o no nome que os representa como sujeitos políticos dentro da cena pública (MILANO, 2014, p. 59)⁹

Importante compreender com isso que o corpo *queer* não está exclusivamente relacionado a uma prática de sexo, a uma identidade sexual ou de gênero, pelo contrário; é um corpo que não se estabelece como masculino ou feminino, infantil ou adulto, humano ou animal, reverberando como o efeito de um conjunto de forças de opressão e resistência e “como um espaço de empoderamento e de mobilização revolucionária” (PRECIADO, 2009, p. 168¹⁰).

8 Do original em espanhol: “[...] *queer* no sólo es un insulto homofóbico, sino además un término que logra señalar todo lo que no se ajusta con los parámetros normativos (cualquiera que estos sean)” (SAN MARTÍN, 2011, p. 5, tradução minha).

9 Do original em espanhol: “[...] todos aquellos ‘raros’ que no encajaban en los esquemas socialmente aceptables – como los transexuales, transgénero, intersex, lesbianas *butch*, sadomasoquistas, *drag queens* e *drag kings*, seropositivos, no blancos – rechazaron toda categorización vinculada a la normalización en el sistema heterocentrado (mujer/hombre pero también gay/lesbiana) y reivindicaron su posición marginal apropiándose del insulto *queer* y convirtiéndolo en el nombre que los representa como sujetos políticos dentro de la escena pública” (MILANO, 2014, p.59, tradução minha).

10 Do original em espanhol: “[...] como un espacio de empoderamiento y de movilización revolucionaria” (PRECIADO, 2009, p. 168, tradução minha).



Larissa Pelúcio (2014a, 2014b e 2016) é uma entre autores latino-americanos que problematizam a teoria *queer* importada para o Brasil, tendo em vista que tal pensamento crítico foi introduzido em terras brasileiras via academia, a qual não estava necessariamente vinculada às demandas e debates dos nossos movimentos sociais, e tal desconexão entre os enfoques de pesquisadores e as políticas de identidades das minorias representativas causou tensões e debates exaltados por aqui, tendo em vista que o *queer* estaria desestabilizando os limites normativos das identidades que até então serviam como referência para a demanda de direitos sociais. Além disso, Pelúcio relata como a perspectiva acadêmica brasileira também tratou de higienizar o corpus teórico *queer*, que deveria ter um caráter mais transgressivo. Mesmo o vocábulo *queer*, que ainda gera certo desconforto a sujeitos anglófonos, no Brasil assumiu um *status* menos agressivo, mais técnico, praticamente incomunicável a ouvidos leigos, o que por si somente invalidou a estratégia política de reapropriação da injúria e das identidades ofensivas em um termo empoderado de luta. Por compreender que o *queer* “não tem a mesma ressonância em todos os lugares” (OCHOA apud PELÚCIO, 2016, p. 126), Pelúcio se propõe a pensar algumas possibilidades epistêmicas acerca das torções da teoria no Brasil, lugar onde a maioria dos estudiosos defendem seu caráter reativo à normalização, pois a assumiram como uma “teoria de combate” de ação e reflexão em início dos anos 2000. Contudo, a “pretensão universalizante” (PEREIRA apud SOUSA JÚNIOR, 2014, p. 56) dos conceitos *queer* revelaram-se insuficientes se confrontados ao contexto das práticas no Brasil. Por isto, Pelúcio sugere uma nova designação para o *queer*, que se assume mais como uma apropriação antropofágica, des-higienizante por excelência, do que necessariamente uma tradução: *teoria cu*, uma epistemologia *cucaracha*¹¹ situada geopoliticamente:

Assumir que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro *queer*, nos assumimos como teóricas e teóricos *cu*. Eu não estou fazendo um exercício de tradução dessa vertente do pensamento contemporâneo para nosso clima. Falar em uma teoria *cu* é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo

11 Pelúcio elucida que a expressão *cucarachas* (“baratas”, em espanhol) foi diversas vezes utilizada para nomear pejorativamente imigrantes latino-americanos chegados aos Estados Unidos. Com isto, propõe uma reapropriação desta palavra, assim como se deu com o termo *queer*. Ou seja: “apropriamo-nos de uma identidade imposta a fim de politizá-la e, assim, transformá-la em ferramenta de luta teórica” (PELÚCIO, 2016, p. 131).

para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também (PELÚCIO apud PELÚCIO, 2014a, p. 31).

Pensar em uma teoria cu implica admitir nossas marcas históricas e culturais – leia-se *feridas coloniais* –, as quais cumprem papel fundamental na territorialização dos discursos do Sul como periferalizados ao sistema de saber hegemônico, para conseguirmos, segundo Pelúcio (2016), engendrar uma tradição para nossos saberes de *cucarachas* que evidencie nossa antropofagia, intrínseca e metaforicamente conectada à estrutura corpóreo-simbólica estabelecida entre boca e cu, bem como entre cu e produção marginal (COLIN, 2019). A teoria cu proposta por Larissa Pelúcio é, portanto um convite a pensarmos fora das dicotomias que enaltecem certas partes do corpo (cabeça) como “órgãos-verdades” em detrimento de outras partes (cu) e que politicamente perpetuam desigualdades subjetivas e simbólicas. Ou consoante ao que a própria autora escreve: “É [...] um convite que funciona como forma de desestabilizar o lugar da cabeça como metonímia para a razão ocidental” (PELÚCIO, 2014a, p. 37-38).

Cito Larissa aqui como referência, mas de fato a discussão acerca do *queer* tem tomado outras proporções na América Latina, salientando um território sexopolítico de fricção conceitual entre as noções estadunidenses e as práticas latino-americanas. Tertuliana Lustosa (2016), por sua vez, também escreve sobre os cuidados para não incorreremos na cópia equivalente “antropofagizada” da teoria norte-americana, tendo em vista sua preocupação acerca das pautas transfeministas dentro do papel da América Latina na atual DIT (Divisão Internacional de Trabalho) e suas relações com as proporções da transfobia no Brasil. Outros pesquisadores e artistas como Felipe San Martín (2011), Érica Sarmet (2014), Hija de Perra (2015), Pêdra Costa (2016), Guilherme Altmayer (2018), Juma Gitirana Tapuyá Marruá, Thy Angel e Sara Panamby também são exemplos de sujeitos dedicados à discussão conceitual e empírica pela qual o embate entre a teoria *queer* e os neologismos *cuir/kuir/tropicuir* têm transitado. O uso de tais neologismos configura-se como uma estratégia política de denúncia do caráter higienista propagado pela teoria *queer* no Brasil e na América Latina, sobretudo em contextos acadêmicos, como explica precisamente Jota Mombaça quando afirma que

[...] o queer de Pindorama, do sul quente dos trópicos, não emerge a partir dos mesmos processos que o queer de cima. Aqui, por exemplo, antes de informar diretamente os ativismos cotidianos de pessoas translésbicas, queer aparece como evento acadêmico. [...] Se houve aqui um ativismo queer inaugural, este foi experimentado majoritariamente no âmbito da institucionalidade acadêmica. O queer de Pindorama emerge, assim, de um movimento inverso ao da história oficial do queer estadunidense: vai da teorização à ética; é antes uma abordagem do que um modo de vida e sua geografia afetiva é menos a da boite, da noite, das tretas de rua, dos inferinhos e cantos escuros, do conflito com a polícia, e mais as das salas de aula e corredores departamentais das instituições de produção de conhecimento formal. Esse queer forjado por meio de artigos científicos e teses de doutoramento, ainda que se rebele parcialmente contra os enquadramentos teóricos hegemônicos, não consegue escapar completamente das modulações do campo que o envolve: como evento acadêmico, queer articula sua rede de sujeitos objetificados, projeta seu arcabouço de ficções teóricas e formula suas próprias análises socioantropológicas, históricas e estéticas, projetando sobre o aqui-agora das relações de gênero e sexualidade um vocabulário novo, repleto de taxonomias autoproclamadas as mais corretas para lidar com os fenômenos da dissidência corpo-política nos trópicos (MOMBAÇA, 2016, s/p.).

Quando Mombaça cita a “dissidência corpo-política nos trópicos” em sua minuciosa análise acerca do *queer* por nossas bandas, faz-me recordar de aspectos debatidos por Felipe Rivas San Martín acerca da noção de “dissidências sexuais”, a qual seria uma alternativa viável à institucionalização crescente do tema diversidade sexual, bem como uma possibilidade outra que não aquela abarcada pela nomenclatura *queer*, em prol da circulação de saberes e pensamentos locais e da genealogia situada das sexualidades críticas. Por isso que

[...] o conceito de dissidência sexual nos retira dessa lógica multiculturalista inócua, neste momento já muito perto do discurso do Estado, e também não é simplesmente uma repetição de um discurso norte-americano do queer, de um discurso metropolitano hegemônico. Ao mesmo tempo, dissidência é pós-identitário porque não fala de nenhuma identidade em particular, mas põe o acento na crítica e no posicionamento político e crítico (SAN MARTÍN apud COLLING, 2019, p. 16).

Para o autor chileno, a dissidência sexual se localiza nas margens da margem, nos limites radicais de uma periferia sexual que se arrisca ao aproximar-se do espaço reservado para a norma, no centro do poder colonial. San Martín utiliza o conceito de dissidências em ambivalência aos estudos *queer* euroestadunidenses, como uma “[...] necessidade crítica de localização estratégica frente ao perigo de uma inclusão excessivamente simples e rápida dentro do ‘queer na América Latina’” (SAN MARTÍN, 2011, p. 12)¹². A “Dissidência Sexual” utilizada pelo pesquisador corresponde ao nome sob o qual se articulam uma

12 Do original em espanhol: “[...] una necesidad crítica de localización estratégica frente al peligro de una inclusión demasiado sencilla y rápida dentro de ‘lo queer en América Latina’” (SAN MARTÍN, 2011, p. 12, tradução minha).

série de práticas políticas, estéticas e críticas e, não obstante, foi tomada emprestada por Leandro Colling (2019) na conceitualização do que o autor denominou como “ativismo das dissidências sexuais e de gênero”. Partindo também da definição de Paulo Raposo para o conceito de ativismo como “causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística” (RAPOSO apud COLLING, 2019, p. 13), Colling articula reflexões acerca dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero, em franca efervescência na última década na América Latina. Apesar das diferenças existentes nos trabalhos de coletivos e artistas das cenas ativistas em questão, o autor constata algumas características semelhantes e recorrentes entre elas: a valorização das identidades híbridas, a autoria coletiva, a produção artística conectada a múltiplas linguagens e ao “giro pós-colonial”, o uso de espaços diversos e não-convencionais e o ímpeto à provocação da plateia, a qual é frequentemente convocada a intervir nas obras ou, na melhor das hipóteses, a lidar com questões para além do seu entretenimento. O autor ainda reconhece que, para tal cena artista, “[...] o corpo das pessoas artistas não é um suporte para a arte – o corpo já é a sua arte” (Op. cit., p. 31) ou, dito de outro modo, a produção artística das dissidências sexuais e de gênero utilizam o corpo e a performatividade de gênero de artistas como argumento fundamental.

Em termos de categorizações, agrada-me a proposta de Colling de pensar uma cena artista pelo viés das dissidências sexuais e de gênero, porque penso o *ativismo* em uma acepção que compreende a arte como manifesto vinculado diretamente com seu entorno, através de uma relação complexa de arte-sociedade que lhe caracteriza como *prática liminar*, pois, assim como Ileana Caballero defende, “interessa-me insistir na liminaridade como *antiestrutura* que coloca em crise os *status* e hierarquias, associados a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre na beira do social e nunca fazendo comunidade com as instituições” (CABALLERO, 2011, p. 22, grifos da autora). Aproprie-me destas concepções e busco relações com o convite de Pelúcio para (re)pensarmos uma teoria cu que provenha da nossa condição fraturada de *cucarachas*. E particularmente interesse-me pelo uso do verbete *CUir* porque ele parece conter em si, além do próprio vocábulo CU e de tudo que ele possa insuflar, uma aura de deboche ao termo original no inglês que, a meu ver, agrega humor político, carnavalizador e antropofágico à noção;

humor este próprio de várias sujeitos dissidentes com as quais tenho convivido nos últimos anos em contexto *CUir*. Eis o porquê da proposição de uma (pseudo)categoria estético-política intitulada “ativismo *desCUIonizatório CUir*”, ainda em estágio de elaboração crítica. E no meio deste turbilhão conceitual, estético e político, deparo-me com o trabalho de Bruna Kury, artista travesti brasileira, cujas *performances da faca* estiveram por meses impactando minhas pesquisas decoloniais.

BRUNA KURY: *DESCULONIZAÇÃO KONTRA CISHETERONORMA*

“Anarc transfeminista, performer, artista visual e sonora”, são algumas das formas pelas quais Bruna se auto-identifica, conforme demonstra as informações biográficas e curriculares em seu próprio site¹³. Atualmente residindo em São Paulo, já performou com agrupamentos os mais variados, como Coletiva Vômito, La Plataformance, MEXA, Coletivo T e Coletivo Coiote. Em sintonia declarada com tais provocações acerca do *CUir sudako*, dentre outras tantas afrontas e problematizações, Bruna Kury inclusive explicita suas preferências semânticas em entrevista à Revista digital *4ª Parede*: “[...] prefiro usar kuir, ou cuir, porque, para mim, quem é queer/kuir/cuir aqui nos trópicos somos nós travestis, negrxs, precárixs” (KURY, 2018, s/p.). Conforme também podemos constatar em seu *Manifesto Coletiva Vômito*, a artista deixa patente a ineficácia da teoria *queer* euroestadunidense na percepção e representação acerca dos corpos latino-americanos, em especial aqueles em situação de inferiorização ontológica e marginalização socioeconômica, como é o seu caso, já que ela compreende que é uma dentre tantas “corpas, negra, transvestigênera e pobre” (Ibid., s/p.) existindo no Brasil:

Manifesto Coletiva Vômito

Entulhos e Acúmulos Coletiva Vômito

Não reivindicamos aceitação, queremos a destruição e a ruína do heterocapitalpatriarcal, por outras conjunções nas relações, por afetos livres e sinceros; queremos com nossos corpos-bomba e desobedientes a detonação dos gêneros. O queer já não nos é suficiente, queremos revolução trans, sudaka, mestiça, pobre e precária.

Arte com excrementos, desprogramações sociais, guerrilha e subpolíticas desviantes no cotidiano.

Estamos em crise, em colapso, no olho do furacão, queremos visibilizar a sujeira por de trás, descentralizar, mostrar quão cômodos e privilegiados são os que nos desprezam e atiram pedras. O quanto são assassinos covardes!

13 Para mais informações, acessar: <<https://brunakury.weebly.com/>>.

Já não agüentamos mais engolir goela abaixo vossos ditames/ditaduras!
Vomitamos a nós mesmas para nos reinventar, para não sucumbirmos caladas, para perturbar a norma e implantar desconforto aos que nos subjulgam, vomitamos nossa própria carne, nossa radioatividade, nossos vírus para que todxs se infeccionem, purpurina de nossos ossos.

...contracondutas e trocas dentro da nossa rede de afeto! Subvertemos seu evangelho e fazemos nossa anti igreja, psicomagias inventadas e rituais que conjuram prazeres (teatralidades anti coloniais e performances grotescas onde fazemos nossas revoluções pessoais e coletivas)...

Somos contra igreja, família, farmácia, polícia, estado, capital, academia, heterossexualidade compulsória, assistencialismo benevolente, cooptação de corpos, ciência patologizadora, europa, eua, especismo, arte, meritocracia, direitos autorais, hierarquia, escolarização ditatorial, esteticismo burguês, fundamentalismos religiosos, higienistas, supremacia branca...

Para que não guardemos nossas náuseas, que possamos expelir para nossas secreções fluírem em gozos não normais, para que nos **descolonizemos** e possamos nos comunicar com outras palavras.

Pela autonomia das corpos.

*A Coletiva Vômito, criada por Bruna Kury, é uma estação de revolta que muta!¹⁴
(grifo do próprio *Manifesto*)

Bruna discursa por meio da Coletiva Vômito, a qual, como exposto no *Manifesto* acima, refere-se a um espaço subjetivo e afetivo de revolta, guerrilha e terrorismo, elaborado e coordenado pela própria artista, porém aberto a outres sujeitos interessades nas ideologias da Coletiva. Suas premissas geocorpopolíticas anti-coloniais são radicais e vociferam contra várias das bases do sistema mundo moderno/colonial – “queremos a destruição e a ruína do heterocapitalpatriarcal” -, a partir do reconhecimento e habitação do lócus fraturado¹⁵ de sujeito subalternizado.

Através da Vômito, Bruna Kury articula conceitos e ferramentas dos movimentos pós-pornô e pornoterrorismo, mas se preocupa em interseccionalizá-los com vivências e marginalidades coloniais *sudakas* dissidentes, como é o caso do projeto artístico intitulado *Pornopirata* (2017), criado e performado por Bruna e que consiste na ação de vender DVDs piratas de filmes pós-pornôs em uma banquinha de rua similar àquelas comumente utilizadas por camelôs no Brasil em que se comercializam material pornográfico *mainstream* também pirateado. Contudo, utilizar-me-ei da análise de outras realizações cênicas criadas por

14 O *Manifesto Coletiva Vômito*, aqui transcrito na íntegra, pode ser encontrado no site da artista Bruna Kury: <<https://brunakury.weebly.com/coletivavomito.html>>.

15 Lugones (2014) compreende a resistência ao sistema mundo moderno/colonial como algo continuamente acontecendo desde os primórdios até os dias atuais. Além disso, reconhece colonizado como “um ser que começa a habitar um lócus fraturado, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os ‘lados’ do lócus estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla” (LUGONES, 2014, p. 942). A autora reforça a ideia da fratura na passagem: “[...] o lócus é fraturado pela presença que resiste, a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos/as” (Op. cit., p. 943).

Bruna neste artigo: opto aqui por examinar e refletir sobre duas versões do acontecimento denominado por mim de forma genérica como *performance da faca*, a qual foi performada por diversas vezes em cidades do Brasil e da Argentina, em contextos diversificados, o que demonstra a versatilidade e o vigor do ato, independente da circunstância performática. Analisarei apenas duas das versões da mesma *performance da faca*, porque observo em ambas, dentre todas às quais tive acesso por meio dos vídeos-registros, questões identitárias e decoloniais que dialogam entre si e reforçam ideias como a produção e a manutenção de redes de afeto, assim como a *desCUlonização* performática como estratégia *CUir* de existência política e ativismo.

Os dois acontecimentos performados por Bruna Kury e aqui analisados derivam de uma passagem biográfica vivida pela artista na qual, há alguns anos, ela e outras duas amigas foram mantidas prisioneiras em um espaço comercial por quase uma hora, sob ameaças transfóbicas e atitudes violentas, como ela mesma relata:

[...] Era eu e duas amigas minhas trans também [...] meio que já era de noite, tava um clima meio sinistro mesmo. [...] e quando a gente chegou lá, os malucos fecharam a porta da frente. E nisso que fecharam a porta da frente, [fizeram] uma ameaça do tipo: "passa tudo!". E roubaram a gente, levaram tudo: celular, dinheiro, tudo e tal. E fez a gente ficar nua e começou a passar a faca no nosso corpo, falando que ia *enfilar a faca dentro do nosso cu*. E aí ficou tipo *com essa faca no cu*. E foi pesadão. A gente conseguiu sair mas depois de uns 40 minutos. Foi pânico (KURY, 2019, s/p., grifos meus).

A partir desta experiência traumática, Bruna elaborou então tais acontecimentos performáticos com um facão, sem um título específico para a realização cênica em si. A ação elementar que compõe quaisquer das versões da *performance da faca* é simples e praticamente a mesma em todos os acontecimentos - Bruna se introduz o cabo de um facão no próprio cu -, mas a potência político-simbólica e os pormenores de cada contexto dão o tom à experiência performática e atingem resultados um tanto distintos. A seguir, descreverei os dois acontecimentos que servirão de coluna vertebral da análise do trabalho de Bruna Kury, ambos realizados com o auxílio de performers convidadas: na sessão ocorrida no Rio de Janeiro, a artista contou com a parceria da brasileira Ventura Profana, enquanto que a mexicana Diana Pornoterrorista co-performou com Bruna na Cidade do México.

* AÇÃO SEM NOME #1

Bruna está parada no chão, em posição de quatro apoios, com joelhos e mãos tocando o solo. Traja calcinha vermelha contrastando com figurino todo preto (meia 7/8, cinta-liga e corpete). Um tecido também avermelhado lhe cobre os olhos e a parte superior da cabeça, o que dificulta o reconhecimento de sua fisionomia. Apenas a boca se exhibe na face e através dela podemos perceber algumas expressões da performer. Ao fundo no espaço, vislumbramos um cartazete escrito a mão no qual podemos ler: **PORNÔ DISSIDENTE / REBELIÃO PIRATA / KONTRA HETERONORMA**. Não há nenhuma trilha sonora de fundo para a ação, apenas as vozes de algumas pessoas provavelmente conversando. A maior parte do público está posicionada de frente para o acontecimento, em formato de palco italiano, apesar de constatarmos algúmes espectadores situades do lado oposto do restante da plateia. Ventura Profana se aproxima. Usa um turbante na cabeça, calcinha fio-dental vermelha e uma blusa *cropped* com os dizeres: JESUS TRANSFORMA. Portando um facão grande, dessas conhecidas como “faca do *chef*”, Ventura se agacha, lambe o cu de Bruna – à mostra graças à calcinha puxada para o lado – e lambuza o cabo da faca com lubrificante para uma melhor introdução. Bruna geme prazerosamente quando o cabo invade seu cu e se acopla de forma perfeita. A lâmina da faca fica para fora do corpo, como uma lança. Ventura então se senta no chão e vai aproximando sua bunda até que a nádega direita toque a ponta da faca. Não se ouve reação da plateia. Ambas artistas vão cuidadosamente performando a interação entre metal da faca e glúteo. Quando as duas bundas se encostam, a lâmina se apoia sobre o rego de Ventura. Ficam paradas por alguns segundos com as bundas unidas. Ventura se retira e, logo em seguida, Bruna se levanta ainda com a faca anexada ao seu cu. Remove a faca e a joga no chão de forma indiferente. O público aplaude o acontecimento, enquanto ambas performers se beijam e se abraçam¹⁶.

Duração: menos de 5 minutos.

16 A performance aqui descrita foi realizada no Rio de Janeiro/RJ, na Galeria Despina, em 2017. A análise refere-se ao acontecimento gravado e disponibilizado em vídeo pela própria autora do projeto. Como Bruna não intitula a maioria das ações da *performance da faca*, denominei esta especificamente como *Ação sem nome #1*, apenas para fins metodológicos de análise.

* DESCULONIZAÇÃO

Bruna está novamente de quatro, desta vez trajando bustiê sem alças e calcinha vermelhas, além de uma botinha preta de salto alto. Seu rosto está visível. Prostra-se sobre uma canga preta e branca que reproduz a padronagem gráfica do calçadão da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. A calcinha está arriada até pouco abaixo dos glúteos, de modo que podemos ver o cu exposto da performer. É possível ouvir o *funk Solta essa porra*¹⁷ vindo de algum amplificador de som: “Você quer meu cu? / Você quer minha buceta? / Ou você prefere que eu toque uma punheta? / Vou te chupar até você gozar / Eu vou gemer até te enlouquecer”. Bruna para de joelhos e toca uma curirica por meio de algum objeto cilíndrico *a priori* irreconhecível. Retira-o do cu, extrai a camisinha que o protege e que parece estar suja de merda, lambe os dedos e revela o objeto em si: é uma faixa de pano, até então enrolada, que expõe a palavra **DESCULONIZACIÓN** em letras pretas. A faixa é esticada e abandonada no solo, próxima à canga. Bruna volta a se posicionar em quatro apoios e fica remexendo os quadris ao som do funk. Diana Pornoterrorista se aproxima da parceira, com os seios desnudos e ostentando uma faca grande. Bruna arrebita a bunda e Diana passa a bater nas nádegas da brasileira com o metal da faca. Diana chupa o cabo da faca, cospe no cu de Bruna e rapidamente introduz o cabo cu adentro. Bruna parece gemer apesar do *funk* seguir em volume alto. A lâmina da faca fica completamente para fora do corpo de Bruna, que segue remexendo os quadris. Diana se retira do espaço central. Bruna encosta seu ombro esquerdo no chão e, com a mão direita, passa a se masturbar com o cabo da faca, sem nunca retirá-lo do cu, apenas mantendo o movimento masturbatório de vaivém. Por vezes, alisa a lâmina do objeto, correndo o risco de se cortar. Sorri para a plateia. A performer então se levanta e o público aplaude e vibra com o acontecimento¹⁸.

Duração: pouco mais que 3 minutos.

Percebam que ambas ações são propositalmente fugazes e agressivas, daí o fato de que a primeira característica que chama minha atenção nestes trabalhos é o tempo de execução das duas realizações cênicas, uma média de 4 minutos cada, que de imediato me

17 Uma das canções mais famosas e cultuadas do Bonde das Popozudas, grupo carioca do qual despontou a cantora Valeska Popozuda.

18 Esta é a única versão da *performance da faca* que Bruna nominou e foi realizada em 28 de outubro de 2017, no espaço artístico independente *Espectro Electromagnetico* como parte da programação do *Festival Anormal* (Cidade do México). A análise do trabalho só pôde ser executada também graças à liberação do registro da ação em vídeo cedido por Bruna Kury. Para mais informações sobre o Festival Anormal, acessar: <<https://anormal-festival.tumblr.com>>.

impulsionam a considerá-las como *acontecimentos-bomba*, expressão formulada por mim a partir de depoimento da própria Bruna sobre suas experiências prévias junto ao Coletivo Coiote, cujas ações urbanas de caráter imediato e geralmente ofensivo, concebidas e performadas sem ensaios e de forma muito rápida e direta, atuavam “como uma bomba jogada [...], uma coisa que você ali na rua, tipo passando ou conversando e BUM, aconteceu! E pensa sobre isso” (KURY, 2019, s/p.). Além do mais, os *acontecimentos-bomba* também remetem aos “corpos-bomba”, assumidos por integrantes da Coletiva Vômito em seu *Manifesto*. De forma retumbante, torna-se praticamente impossível fruirmos com indiferença à *performance da faca*, ainda mais levando-se em conta a potência subversiva do corpo *CUir sudako* de Bruna e da ação em si.

A agressividade imposta pela imagem da performer prostrada de quatro com um facão acoplado em seu cu configura-se como outro aspecto fulcral – e evidentemente o mais memorável! - de ambas ações, sobretudo se conseguirmos reconhecer nos acontecimentos a estratégia de apropriação da violência transfóbica a que a artista foi submetida em seu quase estupro para então poder efetivar um giro performativo que subverte tanto o objeto cortante quanto a sua condição de vítima, pois de imediato Bruna devolve a hostilidade para a plateia, como um *feedback* desobediente à sociedade colonial que agride historicamente as corporeidades trans. A *performance da faca* é uma resposta-denúncia de uma artista travesti à realidade opressora do Brasil, país mais violento para pessoas trans, segundo a ONG *TransGender Europe*. O cu de Bruna se arma em autodefesa contra o sistema cisheteropatriarcal que garante e impõe a marginalização socioeconômica sobre as vivências trans e travestis, ou como elucida Tertuliana Lustosa, contra um *cistema* que considera sujeitos trans como uma “experiência de gênero, que carrega, em si, a anormalidade de uma vida aniquilável e fora da utopia do corpo – não reconhecida sequer como vida, mas como criminalidade, deficiência e perigo” (LUSTOSA, 2016, p. 386), o que deveria ao menos suscitar em nossos governos a constituição de políticas públicas emergenciais acerca de gêneros, sexos e sexualidades, com ações plurais, eficientes e capazes de garantir a existência de sujeitos trans e travestis. Fato: diariamente no Brasil, transvestigêneres são agredidos, violentados, ridicularizados, ameaçados, atacados, torturados e assassinados, muitas vezes com alto teor de crueldade; violências históricas e

intrinsecamente emaranhadas às colonialidades que conservam procedimentos opressores sobre sujeitos periferalizadas e desumanizadas, mesmo em situações cotidianas, como bem podemos constatar em depoimento de Bruna Kury:

[...] nesse processo todo tem uma coisa que eu sempre penso muito: a questão da racialidade tá presente [...], mas a questão da transexualidade também, porque conforme a transição vai acontecendo e a própria feminilização, modificação do corpo, tudo isso... Quanto mais eu me sinto bem comigo mesma, mais eu me sinto mais próxima da morte, mais violência na rua eu sofro, mais opressão eu vou sofrendo... Então, caralho, eu tenho que ficar feliz comigo, com esse processo em mim, mas ao mesmo tempo eu tenho que ter consciência de que isso também reverbera numa violência maior na rua, no cotidiano, nesse tipo de coisa. Acho que a faca acompanhou esse processo e a minha relação com essa violência em mim; tinha uma coisa muito auto-destrutiva. E hoje já nem tanto. Na verdade, hoje em dia não. Tem essa coisa da faca ser muito agressiva e tal, mas é também colocar em outro lugar de resposta mesmo: aprender a responder e ainda assim ter prazer. Não ficar só respondendo, revoltada... Prazer! (KURY, 2019, s/p.)

Com este discurso de teor pós-pornográfico, podemos assegurar o quão inerente são os processos de (sobre)vivência de Bruna com suas experiências artísticas, que nos permitem considerar seus trabalhos como práticas de existência artistas. Além disso, podemos conjecturar acerca dos processos performativos pelos quais a faca transitou durante a ocorrência dos acontecimentos. O facão em si, consoante ao que Bruna relata, também sofre um procedimento carnavalizador quando cumpre duplo papel dentro da performance: apesar de se transmutar em um plug anal inusitado, como um instrumento masturbatório dildotectônico, que, além de outros valores, agrega à representação corporal de Bruna a imagem simbólica de um corpo-escorpião, a faca permanece exercendo sua função de ferramenta de corte, um artefato potencialmente perigoso e apto a ferir ou mesmo matar uma pessoa – e é muito improvável que alguém consiga esquecer de sua função mortífera, mesmo em condição dídica. A ambiguidade funcional incutida sobre o objeto pela performer nos conduz a constatar outra potência política da *performance da faca* proposta por Bruna: apesar de ameaçadora, a faca também se assume como objeto de prazer por intermédio de seu cabo-dildo – outro processo simbólico que retira o cu da periferia tanto do corpo quanto do discurso hegemônico privado, centraliza-o como foco ético-político-performático reterritorializando-o como espaço desejoso e coletivizado através da subversão de uma experiência de violência para um acontecimento de lugar de fala, empoderamento, combate e (auto-)prazer. Não apenas isso: a *performance da faca* confronta o imaginário

coletivo, que considera o cu como território “normal” da passividade sexual por excelência, e *hackeia* as subjetividades do público com outra perspectiva pretensamente “anormal”, a qual encara o cu também como um orifício ativo, devorador, agressivo e ameaçador. O cu de Bruna engole o cabo do facão, mas a partir dele e com ele se metamorfoseia em um *cu-escorpião*, alegoria carnavalesca *CUir* que representa tanto o corpo-travesti vítima das violências cotidianas, quanto ambigualmente o corpo-travesti armado contra as mesmas violências. O cu-escorpião de Bruna Kury, apesar de escandalizar aqueles mais recatados por seu devir-fatal, permite-se ainda assumir duas facetas, cada qual referente a um dos dois acontecimentos analisados: se por um lado o cu pode ser festivo, porque se exhibe, tem prazer e dança no ritmo do *funk* proibidão, o qual enfatiza ainda mais a atmosfera hipersexualizada suscitada pela performance, como é o caso da ação realizada no México; por outro, também pode ser afetuoso e delicado, quando tem prazer e acaricia sutilmente, na medida do possível, o corpo de Ventura em silêncio. A relação que se instaura entre Bruna e Ventura, ambas travestis brasileiras racializadas, aliás, pode ser um exemplo eficaz acerca de processos decoloniais que prevêm interações de sujeitos subalternizados em jogo de alteridade de lócus fraturados, como a própria Bruna explana em depoimento:

[...] com a Ventura tinha muito isso de nossos dois corpos marginalizados e dissidentes. E a gente tava juntas nessa e tinha esse cuidado muito forte. E muito desse cuidado mesmo, de uma possibilidade do tipo: as pessoas não querem que nós nos amemos, mas a gente, corporalidades dissidentes, podemos nos amar entre si. Também, sabe? Saindo da coisa do macho e tal. E que, num primeiro momento, tinha uma referência dessa violência e de uma resposta, mas daí se tornou tipo: “to aqui respondendo a violência”. Tipo: catei como eu posso ter prazer, como eu posso ter auto-prazer, como eu posso me relacionar de outra forma (KURY, 2019, s/p.).

Para além do (auto-)prazer e da agressividade, a *Ação sem nome #1* desvela algo poderoso sob o risco do corte da faca: uma relação afetuosa entre sujeitos dissidentes, um jogo contrassexual que flui pela sensibilidade, pela escuta e pela ternura de cada uma das performers ali envolvidas. As bundas que se encostam e poeticamente se beijam simbolizam uma rede de afetos e de apoios distante dos assistencialismos a que possa ser corrompida e ainda desarticulam certos estereótipos coloniais que perpetuam de forma unívoca a objetificação sexual das travestis brasileiras, compactuando com aquilo que María Lugones (2014) reconhece como a sujeição de sujeitos colonizados a uma tensão

existente entre a hipersexualidade e a passividade sexual. As *performances da faca*, desenvolvidas por Bruna Kury em diversas versões, são capazes de apresentar outras especificidades da mesma existência precária, cujos afetos desestruturam os marcadores sociais pré-estabelecidos e incutidos sobre colonizadas que as associam a sujeitos não-humanos. Quanto a isso, podemos também averiguar outro importante aspecto referente ao giro decolonial utilizado por Bruna na *performance da faca* e que diz respeito à forma com que a artista expõe seu próprio rosto, simbolicamente exibido de forma diversa entre os acontecimentos: a princípio Bruna opta por esconder a face com auxílio de um tecido rubro na versão em que performa com Ventura, permitindo que vejamos apenas sua boca à mostra (e que inevitavelmente nos compele a refletir acerca das relações entre boca e cu escancarados e interconectados por um único tubo); já na outra variação, com Diana, o rosto se anuncia descoberto, passível de se conectar com as pessoas presentes através do olhar e de expressar emoções que poderiam ser compreendidas como prazer, alegria e tesão, por exemplo. A diferença entre ambas parece-me deveras significativa e corrobora a atitude pessoal da artista de cada vez mais visibilizar seu corpo e afirmar sua re-existência (KURY, 2019), utilizando-se para tanto de seus trabalhos artísticos, em procedimento ético que afasta de sua poética quaisquer possibilidades de des-identificação ou mesmo desidentidade que um não-rostos possa significar; não-rostos utilizados com frequência nos protestos e performances do Coletivo Coiote, do qual Bruna carrega vivências tanto metodológicas quanto ideológicas consigo. Inclusive, a primeira vez em que Bruna performou com a faca foi em uma ação em nome do Coiote, numa parceria com Márcia, ambas mascaradas, realizada na rua, em frente a uma agência do Banco do Brasil situada em Natal/RN, em abril de 2015. Da circunstância com máscaras em Natal/RN, passando pela ação com Ventura no Rio de Janeiro/RJ até chegar naquela com Diana na Cidade do México, o rosto de Bruna foi progressivamente se revelando, em atitude decolonial de auto-exposição e protagonismo, que poderíamos chamar, inspirados em Lugones (2014), de “habitar a si mesma”, através da qual se dá a visibilização de uma sujeito travesti, conferindo-lhe uma identidade e conseqüentemente humanizando-a, ainda mais se concordamos com a afirmação de que o rosto “é uma condição para a humanização” (BUTLER, 2011, p. 24), conforme atesta Judith Butler fundamentada em Emmanuel Levinas. A re-existência

subversiva e decolonial de Bruna se estabelece também quando expõe seu rosto-corpo-identidade-travesti, lócus fraturado, em toda sua plenitude de prazer, agressividade, afeto e vingança, numa atitude humanizatória de um corpo que “nem sequer deveria ter vida”, parafraseando novamente Tertuliana Lustosa, a despeito do que o quadro conceitual de gênero imposto preconiza: que todas as existências não incluídas na categoria colonial reconhecida como “branquitude burguesa cisheteronormativa cristã” seriam compostas por sujeitos não-civilizados e conseqüentemente desumanizados. Bruna opta por combater os processos coloniais com a subversão da ideia de “civilidade”, pois a ela não interessa compactuar com os estratagemas e condutas civilizantes próprios do Norte Global, os quais se converteram com o passar dos séculos em ferramentas normativas para a invalidação de colonizados através da centralização das ontologias e epistemologias europeizadas. Pelo contrário: a contra-estratégia da artista é a *desCULonização*, projeto subversivo que inverte o jogo de hierarquias e eleva ao *status* de protagonista o corpo *CUir* travesti em atitudes nada “civilizadas”, ora rebolando um *funk* (também ele desqualificado artisticamente), ora coletivizando seu cu, ora permitindo prazerosamente que ele seja invadido pela própria arma que um dia quase lhe extirpou a existência precária. A noção de *desCULOnización* (*desCULonização*, em tradução livre) que permeia todos os acontecimentos é literalmente utilizada na versão da performance realizada no México através do vocábulo impresso em uma tira de tecido e que explicita algo que já poderíamos assimilar pelo próprio acontecimento em si: a proposta poético-político-ideológica de negação e superação das colonialidades a partir do cu e, acima de tudo, pelo cu. Levando-se em conta que a própria faixa com o neologismo pintado em tinta preta foi enfiada/retirada do cu da performer, torna-se ainda mais assimilável o recado de que é pelo cu que a práxis decolonial *CUir* de Bruna Kury se estabelece, seja através da merda, como na sua performance da chuca¹⁹, seja através do prazer, tal e qual nas *performances da faca*, ou seja por quaisquer outras possibilidades. Compreender um corpo que se pretende *desCULonizado* requer considerar a movimentação dos quadris como potência libertadora e prática inicial, em que o cu é ponto fulcral de negociação prazerosa e libidinosa, tomando como referência os discursos da performer brasileira Jenny Granado, também conhecida como Maldita Geni Talia:

19 Bruna tem performado um acontecimento intitulado *a fronteira do corpo é o próprio corpo e/ou próteses* (2018), no qual se utiliza da prática da chuca (ou enema) em um aquário como crítica ao higienismo social.



[...] a desCULonização é uma campanha anti-civilizatória pelo gozo de um corpo que desfruta, que sente prazer e dança sobre as ruínas da ordem e do progresso, dos bons costumes, da família tradicional. Surge com a força de destruição, ocupação, invasão e re-existência que se concentra em nossos quadris e que ressoa por todo o corpo. [...] RECONHECER AS GEOGRAFIAS QUE TEMOS ESQUECIDAS NOS CANTOS MAIS AO SUL.²⁰

A *desCULonização* passa inevitavelmente pela movimentação dos quadris sob influência do batidão dos *funks* proibidões e de cunho erótico ou, ainda, como pensa Bruna Kury, dos tambores que nos conectam com nossas ancestralidades africanas. Indiferente, a conexão *desCULonizatória* percorre todo o corpo a partir dos ritmos pulsantes de influência afro-diaspórica. A revolução *CUir sudaka* travesti expressa pelo trabalho de Bruna Kury vai além dos higienismos acadêmicos que categorizam sujeitos e existências em direção de outras re-existências dissidentes que não mais pretendem se sujeitar às condições cisheteronormativas coloniais, as quais hierarquizam e polarizam categorias como raça, sexo, sexualidade, classe social, poder aquisitivo, dentre outras. Ou parafraseando a puta e ativista transvestigênera Indianara Siqueira: são estratégias e atitudes que desfazem gênero na prática²¹ independentemente de quaisquer teorias.

POR UMA PRÁTICA ARTÍSTICA DECOLONIAL

Em minha tese de doutorado, analisei justamente estas duas versões da realização cênica concebida por Bruna Kury, a partir das quais pude, juntamente com o trabalho de outros artistas brasileiros (Pêdra Costa, Macaquinhos, Levanta FavelA, Cia. Espaço em Branco e Paulx Castello) refletir acerca da elevação do *cu* ao *status* de um contradispositivo estético-político decolonial, apesar das polêmicas e conservadorismos que rodeiam tais acontecimentos artísticos. Por meio da perspectiva decolonial e pós-pornográfica, discorri sobre os acontecimentos em questão à medida que descrevi como o contato com esta rede de performers permitiu com que eu também pudesse repensar minha práxis artística

20 Do original em espanhol: "La desCULonización es una campaña anti-civilizatoria por el goce de un cuerpo que disfruta, que siente placer y baila sobre las ruinas del orden y del progreso, de las buenas costumbres, de la familia tradicional. Surge con la fuerza de destrucción, ocupación, invasión y re-existencia que se concentra en nuestras caderas y que resuena por todo el cuerpo. [...] RECONOCER LAS GEOGRAFIAS QUE TENEMOS OLVIDADAS EN LOS MÁS SUREÑOS RINCONES." (tradução minha). Este resumo foi retirado da descrição do *Taller Power de DesCULonización*, ministrado por Jenny Granado de janeiro a março de 2018, na Cidade do México. Mais informações: <<https://www.dancedeets.com/events/547521985586211/taller-power-de-desculonizacion-2-meses-intensivo-en-df>>.

21 Tertuliana Lustosa relata o momento em que Indianara Siqueira confronta a filósofa estadunidense Judith Butler durante o evento *Desfazendo gênero* da seguinte forma: "Butler, você desfaz gênero na teoria, eu desfazo gênero na prática" (LUSTOSA, 2016, 395).

e minha própria existência. Não havia, entretanto, e ainda não há a menor intenção de estabelecimento de uma categoria conceitual inédita ou uma nova linguagem artística com a proposição da minha tese, assim como não existe tal objetivo aqui neste artigo quando utilizo o trabalho de Kury como um possível exemplo de um ativismo *desCUlonizatório CUIr*. Seria muita ingenuidade a minha tentar encaixotar uma pluralidade de expressões artísticas decoloniais em um conceito acadêmico por excelência... Se elaboro tal classificação articulando noções trabalhadas por pessoas as quais respeito muito é única e exclusivamente para revelar as inúmeras possibilidades com as quais podemos analisar as *performances da faca* para além daquelas já estabelecidas de forma normativa – e que provavelmente nos fariam elaborar críticas equivocadas e elitistas às realizações em questão. Defendo que Bruna poderia ser considerada uma significativa performer do ativismo *desCUlonizatório CUIr*, ainda que eu acredite que Bruna não deva simpatizar com o conceito ativismo e menos ainda com a ideia de ver sua produção pós-pornô ser enquadrada em uma categoria unívoca, mesmo que pretensa... O que sei com certeza é que sua práxis artística se configura como uma “prática de existência”, ideia que tomo emprestada de Larissa Pelúcio, a qual percebe que as potências das produções latino-americanas são geridas na ambiguidade das margens, no “estar aqui e lá a um só tempo” (PELÚCIO, 2016, p. 132), tendo em vista que sujeitos marginalizados que as concebem estão corporalmente – e ontologicamente, eu complementaria - imbuídos de suas condições de precariedade. Bruna sem sombra de dúvida se articula a partir de seu lócus fraturado e, não à toa, torna-se nome corriqueiro entre as diversas redes afetivas pelas quais tenho transitado ou tenho conhecimento nos últimos anos convivendo com artistas em dissidência, o que me faz vislumbrar a potência política e anti-colonial que está sendo produzida nestes espaços subjetivos.

Ativismo *desCUlonizatório CUIr* seria uma práxis híbrida, carnavalizadora e debochada, mais interessada em enaltecer as práticas anti-coloniais pelo viés dos prazeres dos corpos. Acredito que esta ainda seja uma adversidade problemática no seio do debate decolonial, pois assim como Preciado (2009) constatou que toda margem produz suas próprias margens – algo que San Martín também corrobora conforme o referenciei anteriormente -, percebo sujeitos que, mesmo se propondo à luta anti-colonial, muitas vezes depreciam as pautas sexopolíticas e, assim, acabam relegando-as a um espaço

marginalizado e conseqüentemente inferiorizante, num proceder tipicamente colonial. Como ativista LGBTQIA+ e artista-pesquisador da interdisciplinaridade existente entre artes do corpo, gêneros, sexualidades e práticas decoloniais, defendo o pensamento crítico acerca das políticas das dissidências sexuais e de gênero como pautas urgentes do debate decolonial e, com isso, tal e qual potentes artistas com quem dialoguei na minha tese, assumo o cu como um possível contradispositivo estético-político nas artes contemporâneas da cena brasileira, a partir do qual podemos descolonizar os corpos, as ideias, as perspectivas e as subjetividades. Pela *desCULonização CUir*. Dancemos essa ideia, mexamos nossos quadris nela, deixemo-la fluir por nossos corpos para então começarmos a enveredar por outros caminhos que não os mesmos de sempre, colonialmente estabelecidos.

REFERÊNCIAS

ALTMAYER, Guilherme. Tropicuir – Resistências transviadas em rede. **Revista digital 4ª Parede**, #09 Queer, s/p., ISSN 2594-8547, 13 de junho de 2018. Disponível em: <<http://4parede.com/09-queer-tropicuir-resistencias-transviadas-em-rede/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33.

CABALLERO, Ileana. D. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CASTELLI, Rosario; CAVALERO, Lucía. **Un posporno situado**. 2011, s/p. Disponível em: <<https://muestraposporno.wordpress.com/textos/un-posporno-situado/>>. Acesso em: 28 abr. 2021.

COLIN, Daniel. “**O sul do corpo é o nosso norte**”: práticas deCULoniais em corpos de artistas brasileir*s. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2019.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (Org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 11-40.

COSTA, Pêdra. **The kuir sauvage**. concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016.

KURY, Bruna. Desculonizando as corpas (ou tutorial para dinamitar normatividades). **Revista digital 4ª Parede**, #09 Queer, s/p., ISSN 2594-8547, 18 de junho de 2018. Entrevista. Disponível em: <<http://4parede.com/09-queer-desculonizando-as-corpas-ou-tutorial-para-dinamitar-normatividades/>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

KURY, Bruna. **Entrevista concedida a Daniel dos Santos Colin**. São Paulo, SP: 2019. Entrevista.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set. 2014. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto Traveco-terrorista. **Revista Concinnitas**, ISSN: 1981-9897, ano 17, v. 01, n. 28, setembro de 2016, p. 384-409. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

MILANO, Laura. **Usina posporno**: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2014.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?** 2015, s/p. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee#.pbhcz03fk>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

NOGUEIRA, Fernanda; COSTA, Pedro. Da pornochanchada ao Pós-Porno-Terrorismo no Brasil: d'As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo Coiote. **Revista Rosa #5**, Medium, 2014, s/p. Disponível em: <<https://medium.com/@rosarevista>>. Acesso em: 15 out. 2015.

PELÚCIO, Larissa. Breve história afetiva de uma teoria deslocada. **Revista Florestan**, Ano 1, n. 2, 2014a, p.26-45. Disponível em: <http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/63/pdf_24>. Acesso em: 12 mai. 2017.

PELÚCIO, Larissa. O cu (de)Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. **Iberic@l**, *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, Numéro 9 – Printemps, 2016, p.123-136. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@l-no9-printemps-2016-12.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, 1ª edição, maio-outubro, 2014b, s/p. Disponível em: <www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index>. Acesso em: 12 mai. 2017.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. **Zine Curso Kuir – perspectivas latinas**, Recife: 2015, s/p.

PRECIADO, Beatriz. Multitudes queer. Nota para uma política de los “anormales”. **Nombres Revista de Filosofía**. Córdoba, año XV, nº 19, abril de 2005, p. 157-166.

PRECIADO, Beatriz. Terror Anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. España: Editorial Melusina, 2009, p.133-172

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial**: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

SAN MARTÍN, Felipe Rivas. Diga queer con la lengua afuera. Sobre las confusiones del debate latinoamericano. In: DÍAZ, Jorge (ed.). **Por un feminismo sin mujeres**: [fragmentos del segundo circuito Disidencia Sexual]. Santiago de Chile: Editorxs Coordinadora

Universitaria por la Disidencia Sexual, 2011. Disponível em: <<http://ensayosfeliperivas.blogspot.com/2011/10/publicado-en-el-libro-por-un-feminismo.html>>. Acesso em: 22 mar. 2017

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a *situación cuir* latino-americana: pontos de partida para o debate. **Revista Periódicus**. Salvador: UFBA, v. 1, n. 1, 2014, p. 258-276.

SOUSA JÚNIOR, José Gilberto A. **Teoria cu**: políticas do saber e da subjetividade a partir de Pedro Solange. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Ciências Sociais. Natal, RN: [s.n], 2014.

Recebido em: 20/08/2021

Aceito em: 06/09/2021