

SANDRA R. F. PESTANA
FAUSTO VIANA

IXIPTLA: INTERAÇÕES ENTRE CORPO E TRAJE DE CENA

Resumo

>

Danièle Dehouve, no estudo *El papel de la vestimenta en los rituales mexicanos de 'personificación'*, propõe que a palavra náhuatl *ixiptla* seja traduzida como “cobrir-se com os ornamentos de um deus e ver, ouvir e falar com ele”. Deste modo, a partir de análises de performances recentes do coletivo La Pocha Nostra o artigo propõe uma reflexão sobre os limites entre corpo e traje de cena (figurino) em rituais performáticos, e sugere que o termo *ixiptla* possa ser aplicado como conceito para análise de trajes de cena de performances rituais similares às estudadas.

Palavras-chave:

Traje de cena. La Pocha Nostra. *Ixiptla*.

IXIPTLA: INTERAÇÕES ENTRE CORPO E TRAJE DE CENA

SANDRA R. F. PESTANA (USP)¹

FAUSTO VIANA (USP)²

¹ Doutoranda em Artes pela ECA/USP e docente na Universidade Anhembi Morumbi, onde ministra as disciplinas Cenografia e Indumentária I e II, no Curso de Teatro, e Poéticas da Cena, no Curso de Dança. E-mail: pestana.sandra@gmail.com.

² Professor livre docente de cenografia e indumentária do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. E-mail: faustoviana@uol.com.br

Apresentação

O artigo aborda uma das etapas das investigações sobre os trajes de cena (figurinos) do coletivo transnacional La Pocha Nostra, com sede em San Francisco, Califórnia, e Cidade do México, que a partir do início dos anos 2000 passou a incluir rituais performáticos de cura em seu “repertório”. Os estudos são parte da pesquisa de doutoramento *La Pocha Nostra: traje de cena em performance*, em desenvolvimento na ECA/USP.

Utiliza-se o termo “traje de cena” em substituição a “figurino”, pois assim amplia-se a noção do traje das artes cênicas para além das vestes, considerando todo e qualquer material utilizado sobre o corpo em cena, bem como sua própria pele e as marcas que carrega (VIANA; BASSI, 2014). Há muitas definições para traje de cena e figurino, mas uma delas é especialmente significativa: a do artista japonês Kazuo Ohno (1906-2010). Para Ohno, um dos criadores do butô (uma combinação de teatro e dança), “o traje do butô é como jogar o cosmos nos ombros de

alguém. E para o butô, enquanto o traje cobre o corpo, é o corpo que é o traje da alma” (*Idem*, p. 26). A delicadeza e a sutileza visual e estética do trabalho de Ohno são o melhor exemplo da definição que ele mesmo criou do corpo como o traje da alma.

Percebe-se também que dentro de diversas culturas ancestrais, como em rituais xamânicos³, na Danza Mexica⁴ e em cerimônias políticas e religiosas náhuas⁵, há manifestações em que vestes, máscaras e objetos, ao serem colocados sobre o corpo, o transformam em algo supra-humano.

O alcance desta possibilidade - do traje de cena como um paramento para que o corpo transcenda seu caráter mundano - fica especialmente potencializado no trabalho aparentemente nem delicado e nem visualmente sutil do La Pocha Nostra. É sobre esta possibilidade que este artigo versa.

Indumentárias rituais

Como apontado, diversas culturas utilizam a indumentária como forma de alçar o corpo para além de sua condição humana, transformando-o em um canal de conexão com o cosmos, a espiritualidade ou com os ancestrais.

Mircea Eliade em seus estudos sobre as sociedades xamânicas aponta como “a indumentária xamânica constitui em si mesma uma hierofania e uma cosmografia religiosa: revela não apenas uma presença sagrada, mas também símbolos cósmicos e itinerários metafísicos” (ELIADE, 2002, p. 169). O fato de envergar a

indumentária “transubstancia o xamã, transformando-o diante dos olhos de todos em ser sobre-humano” (*Idem*, p. 192).

O pesquisador aponta, ainda, que mesmo quando não há uso de quaisquer vestes, como é o caso da nudez ritual dos xamãs esquimós, “há um gorro, um cinturão, um tamborim e outros objetos mágicos que fazem parte do guarda-roupa sagrado do xamã e que fazem às vezes de indumentária” (*Ibidem*, p. 170).

Processo com características semelhantes ocorre na já citada Danza Mexica. Como observa a pesquisadora e *danzante* Jennie Marie Luna, a Danza “frequentemente tem propósito de ‘imitar’ ou ‘mimar’ o mundo natural ou contar uma história, como explicar o processo do nascimento do milho” (2011, p. 102). Assim, *danzantes* podem “se camuflar, converter ou se submeter ao espírito de um animal. Um *danzante* vai usar a pele do animal, suas penas ou fazer *regalia*⁶ com a forma do animal em particular. Então, a partir do momento em que eles a usarem, eles começarão a imitar os movimentos do animal, fazer os sons do animal e, finalmente, tornar-se o animal” (*Idem*, p.105).

Na cultura mexica pré-hispânica havia uma noção, sintetizada na palavra náhuatl *ixiptla*, que recebeu diversas traduções, sendo que em espanhol é entendida como “personificador”. A pesquisadora Danièle Dehouve, no seu estudo *El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de ‘personificación’*, sugere uma nova tradução a partir das partes da palavra *ixiptla*. Assim, sendo *xiptlahтли* “envoltura” ou “casca” e

³ Eliade definiu xamanismo como “um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático. A palavra chegou até nós através do russo, do tungue saman” (ELIADE, 2002, p. 16). Posteriormente verificou-se fenômenos mágico-religiosos similares em diferentes partes da América, da Indonésia e da Oceania. Entretanto, o pesquisador ressalta que magia e magos “há praticamente em todo o mundo, ao passo que o xamanismo aponta para uma ‘especialidade’ mágica específica, na qual insistiremos muito: o ‘domínio do fogo’, o voo mágico etc. Por isso, embora o xamã tenha, entre outras qualidades, a de mago, não é qualquer mago que pode ser qualificado de xamã. A mesma precisão se impõe a propósito das curas xamânicas: todo medicine-man cura, mas o xamã emprega um método que lhe é exclusivo” (*idem*, p. 17).

⁴ Dança sagrada-cerimonial de origem Mexica (ou Asteca) cujo objetivo principal “é honrar os espíritos ancestrais, a Terra, e conectar a mente, o corpo e o espírito com um nível espiritual mais alto” (LUNA, 2011, p. 162).

⁵ Cultura indígena de diferentes regiões do México onde “fala-se de quatro até doze variantes de Náhuatl, com diferentes graus de inteligibilidade (Flores Farfán, 2010: 38); enquanto instituições, como o Instituto Nacional de Línguas Indígenas (INALI) e o Summer Institute of Linguistics (SIL), citam entre 29 e 31 variantes do Náhuatl moderno, que eles definem como línguas (INALI, 2009: 101-137, Lewis, 2009)” (HINGAROVÁ, 2012, p.1).

⁶ *Regalia* pode ser traduzida como insígnia. Porém, como Luna em seus estudos, escritos em inglês, prefere utilizar a palavra em espanhol, faz-se o mesmo, respeitando-se a carga semântica e histórica que carrega.

ix(tli) o conjunto de órgãos da face usados para se comunicar, a autora propõe que *ixiptla* seja traduzida como “cobrir-se com os ornamentos de um deus e ver, ouvir e falar com ele” (2016, p.3).

Ao estudar a performance *Adán y Eva en Tiempos de Guerra*, do La Pocha Nostra, e observar a relação que se estabelece entre os elementos utilizados na ação e os corpos dos performers, refletiu-se sobre a possibilidade de se aplicar *ixiptla* como forma de análise dos trajés de cena do ritual performático.

O coletivo La Pocha Nostra

O La Pocha Nostra é formado por artistas latino-americanos, imigrantes de diferentes origens e residentes nos EUA e Canadá. Foi fundado em 1994, em San Francisco, Califórnia, por Nola Mariana, Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña. No mesmo período iniciou-se a parceria com Michele Ceballos Michot que, ao lado de Gómez-Peña, é um dos pilares do coletivo ainda hoje. Fazem parte também da *tropa* do La Pocha Nostra: Nayla Altamirano, Balitronica Gómez, Saúl García López e Emma Tramposch.

A fundação do La Pocha Nostra se deu como via de enfrentamento das diversas transformações políticas, econômicas e sociais dos anos 1990, entre elas, o fim da União Soviética,

a ascensão da direita internacional, o ressurgimento de um nativismo branco nos EUA e a militarização da fronteira com o México, acarretando na demonização da pele marrom.

Tal quadro se agravou sobremaneira após o atentado de 11 de setembro de 2001 em Nova Iorque, levando os integrantes do La Pocha a iniciar uma série de performances denominada *Mapa/Corpo*⁷, que buscava através da *acupuntura política* e do *corpo ilustrado* [escrituras sobre o corpo] engajar o público em rituais performáticos de “re/construção do ‘corpo político’, pós 11 de setembro” (SEDA *apud* GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 24)⁸, e de escrita de “uma poética da esperança” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 25) sobre o corpo barbarizado.

A performance *Adán y Eva en Tiempos de Guerra* se inspira na preparação e no aspecto ritual da série *Mapa/Corpo*, mas busca novas vias de abordar a violência: coloca em cena “corpos desmembrados pela violência”: cadáveres de vacas ou porcos e os próprios corpos dos performers (LOPEZ, 2017)⁹.

Adán y Eva en Tiempos de Guerra

A performance é um “exorcismo do colonialismo”, um ritual performático de “cura vernacular” (*Idem*). Para tanto, Saúl Garcia Lopez e Nayla Altamirano realizam, como principal ação, deitar-se na parte interna do cadáver

⁷ Série de performances desenvolvidas entre 2004 e 2014, reencarnadas em *X-Machina 3.0* realizada atualmente por Balitronica Gómez e Gómez-Peña. Compartilham de estrutura espacial e de ações rituais semelhantes: têm o corpo como elemento central e sobre ele são realizados rituais performáticos de cura (*acupuntura política*) e de poética da esperança (*corpo ilustrado*), com participação ativa do público. Na primeira ação ritual, são aplicadas sobre o corpo agulhas em cuja extremidade estão fixados símbolos de colonialismo e violência: bandeiras das forças de coalizão que invadiram o Iraque, emblemas de cartéis do narcotráfico no México, logos de multinacionais e/ou empresas da indústria tecnológica. O público é convidado a descolonizar o corpo retirando as agulhas. Na segunda, após abluções, o corpo torna-se um suporte para que o público escreva: mensagens de afeto ao corpo estigmatizado (marrom, *queer*, gordo) e/ou nomes de vítimas da violência, de pessoas desaparecidas. As ações são realizadas “na tentativa de articular uma espiritualidade radical localizada no corpo que emergiu dos destroços da guerra” (Disponível em: <<http://www.pochanostra.com/projects/>>, *Corpo Ilícito*. Acesso em: 02 Fev. 2018).

⁸ Todos os relatos de Gómez-Peña são tradução nossa. Utilizamos a versão digital do texto *Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (una cronología performática)*, cedida por Gómez-Peña à pesquisadora Sandra Pestana. A cronologia está publicada no catálogo da exposição *Guillermo Gómez-Peña Mexican [in]Documentado*, realizada no Museo de Arte Moderno da Cidade do México entre novembro de 2017 e abril de 2018. Opta-se por utilizar o arquivo digital, pois a publicação do MAM/CDMX não contém numeração das páginas, dificultando a localização das informações na obra de referência. Ao basear-se na versão digital do arquivo, é possível ter maior precisão da localização das informações citadas.

⁹ Todos os relatos de Saúl Garcia Lopez foram concedidos para pesquisadora em entrevista, ainda inédita, realizada em dezembro de 2017, na Cidade do México. A entrevista está publicada em Anexos na tese *La Pocha Nostra: trajés de cena em performance*.

de uma vaca, ou de um porco, partidos ao meio (figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2 - Nayla Altamirano e Saúl García López - *Adán Y Eva en Tiempos de Guerra*, 2015. Fotos: Alejandro Pérez Falconi¹⁰.

O ritual performático “começa com a busca pela vaca, a conversa e a negociação com o açougueiro” (*Ibidem*). Os açougueiros são colaboradores importantes da ação: foram eles que ensinaram a manipular, a limpar a carne para deitar-se sobre ela. São também convidados especiais das apresentações e são os curadores finais da imagem que será apresentada ao público: “acomodam as pernas, a cabeça, dão a última limada em algum osso” (*Ibidem*).

Foi um açougueiro também quem sugeriu a possibilidade de usar um porco grande ao invés de uma vaca: o valor seria menor e o animal também teria significações pertinentes para o trabalho.

A vaca, como relatou Saúl García López, simboliza a morte e a vida. Ao mesmo tempo em que é fonte de alimento, de leite e carne, presentifica com sua carcaça a morte, os corpos mutilados pela violência, os corpos de milhares de desaparecidos. O porco, animal europeu branco trazido para as Américas, simboliza os políticos, os abusadores. E ambos os animais

também têm seus corpos mutilados pelo capitalismo, pela indústria da carne.

Contra esses corpos violentos e violentados se opõem e se apoiam os corpos indígenas de Saúl García López e Nayla Altamirano, corpos sobreviventes de violências: sobreviventes ainda que indígenas, sobreviventes ainda que *queer*, sobreviventes ainda que mulheres.

A performance exige alguns procedimentos antes e depois de sua realização. É preciso limpar o cadáver, preparar-se mental e espiritualmente e, terminada a performance, limpar o sangue animal do próprio corpo¹¹. Para que esse processo ocorra e a carne não se estrague - a vaca ou o porco podem ficar somente até duas horas sem refrigeração - os performer muitas vezes têm que se deitar sobre carne congelada. A ação deixa um forte cheiro de sebo no corpo por dias, mas a pele adquire a textura suave dos bebês (*Ibidem*). É preciso passar pela morte para renascer.

Foram analisados registros da performance em três espaços culturais do México: no Centro Cultural Regional ISSSTE, durante o Festival Cervantino, em Guanajuato, em setembro de 2016; no Museo de la Ciudad Victoriano Niévez Céspedes, no Festival Internacional de Teatro Carmen (FITCA), Ciudad de Carmen, em fevereiro e março 2017; e no Museo de la Ciudad de México, dentro do Festival Arte/Acción, na Cidade do México, em julho de 2018. Nesta última edição no Festival Arte/Acción é Balitronica Gomez quem realiza a ação com o cadáver de vaca, ao lado de García López. Nayla Altamirano é uma extraterrestre que dialoga com Gómez-Peña.

Em duas edições da performance que foram analisadas, além dos performers que interagem com as carcaças animais, também participam artistas convidados. No Festival Cervantino eram performers que faziam parte do workshop, enquanto que no Festival de Car-

¹⁰ Disponível em: <<https://www.tumblr.com/dashboard/blog/gomez-pena>>. Acesso em: 09 Jan. 2019.

¹¹ A vaca e o porco são limpos, cuidados, acariciados, reverenciados. Na maioria dos casos, são doados para alguma comunidade para que sirva de alimento (os performers são vegetarianos); quando isso não é possível, são devolvidos para o açougue.

men, estavam presentes os integrantes do coletivo la Rendija¹², com os quais la Pocha trabalhou durante alguns dias, resultando na série de fotorperformances *Reencuentros#6*¹³.

O ritual performático é conduzido por Guillermo Gómez-Peña que desde os anos 2000 vem desenvolvendo como persona um Xamã Travesti (figura 3). Mais uma das tentativas do performer de “*queering authority*, fazer um ato de *queering* à autoridade” (GÓMEZ-PEÑA, 2017¹⁴). A figura foi sendo hibridizada e transformada e atualmente é composta por uma camiseta preta onde se lê “polícia”, em português mesmo, e é usada em conjunto com um “*kilt* escocês, gótico, mariachi”, sapatos de salto alto ou botas *norteñas* (referente ao norte do México), e um cocar amazônico ou de *conchero* azteca, ou, às vezes com um chapéu de vaqueiro que tem sido sua “última versão de *shaman in drag*” (idem) (figura 4).



Figura 3 - Gómez-Peña como Xamã Travesti. Fonte: Intercultural Poltergeist¹⁵.



Figura 4 - Gómez-Peña (dir.) como polícia queer com integrantes da Pocha Nostra e convidados. Fonte: Intercultural Poltergeist¹⁶.

De todo modo, a ação primordial da performance *Adán y Eva en Tiempos de Guerra* ocorre na interação da e do performer com os cadáveres animais. Na edição da performance em Guanajuato, no Festival Cervantino, García López performou nu e com as duas metades de uma porca. No único registro disponível até o momento, seu corpo se confunde com o corpo do animal e se torna quase imperceptível.

Para realização da ação no FITCA, em Ciudad de Carmen, Garcia Lopez e Nayla Altamirano performaram com seus corpos nus e seus longos cabelos negros trançados. Altamirano tinha uma faixa vermelha pintada abaixo dos olhos, e García López tinha uma pintura semelhante, que se estende pela testa, desde os olhos até a raiz dos cabelos. Cada qual se deita sobre uma metade da mesma vaca.

Há variações nas pinturas faciais nos registros analisados. Entende-se que as imagens de Alejandro Pérez Falconi foram realizadas em um ensaio fotográfico, enquanto o vídeo de Alejandro Atocha é o registro da performance dentro da programação do FITCA.

De todo modo, as pinturas faciais, com

¹² Coletivo de artes cênicas sediado em Mérida, Yucatá, México que busca gerar um espaço onde “múltiplas visões tenham lugar, onde crianças, jovens e adultos mais velhos encontrem uma forma alternativa de desfrutar das artes”. Disponível em: <<http://teatrodela Rendija.com/semblanza>>. Acesso em: 09 Jan. 2019.

¹³ Disponível em: <<http://gomez-pena.tumblr.com>>. Acesso em: 09 Jan. 2019.

¹⁴ Relato concedido para pesquisadora em entrevista, ainda inédita, realizada em dezembro de 2017, na Cidade do México. A entrevista está publicada em Anexos na tese *La Pocha Nostra: trajes de cena em performance*.

¹⁵ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/23>>. Acesso em: 09 Jan. 2019.

¹⁶ Disponível em: <<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/30>>. Acesso em: 09 Jan. 2019.

suas variações, são feitas com tinta vermelha. Na língua náhuatl os termos cromáticos operam como metáfora, como explica García: “a maioria desses termos são adjetivos que se elaboram a partir de nomes de entidades naturais – a pimenta, a garça etc. – cujas qualidades cromáticas são análogas às matizes que se busca evocar” (2008, p. 22). Assim, para tons vermelhos há a palavra *hichiltic* para designar ruivo, cuja origem é a palavra “*chilli*, ‘el chile’” [pimenta] e a palavra *eztic* para designar o vermelho propriamente, sua construção é feita a partir de “*extli*, ‘o sangue’” (idem). Desta forma, não apenas os corpos dos performers ficam manchados com o sangue animal, mas seus rostos estão propositalmente *pintados com sangue*.

No Festival Arte/Acción, na Cidade do México, García López e Balitronica Gómez estão nus. García López tem os cabelos presos em coque e uma coleira alaranjada, sua pintura facial se resume a um traço grosso dourado sobre as pálpebras. Balitronica Gómez tem seus cabelos loiros acomodados com uma faixa preta, brincos de argola, e, além de suas tatuagens no peito, costas, braços e abdome, traz escrito nas costas, na região lombar: “hecho en USA” (feito nos EUA).

O uso da escritura performática também continua sendo recurso de participação ritualística do público. No vídeo de Atocha é possível observar que durante a ação Altamirano e García López disponibilizaram seus corpos para receberem inscrições do público. Assim, ao fundirem seus corpos com o da vaca, carregam em suas peles nomes escritos em preto e vermelho: Jorge, Pipa, Gonzalo, Cecília, Angélica, Dora, Sandra... Subentende-se que sejam corpos marcados pela violência, de desaparecidos ou pessoas assassinadas (figura 5).



Figura 5: García López e Nayla Altamirano - FITCA, em Ciudad de Carmen. Foto: Fotograma do vídeo¹⁷.

Nessas duas últimas ocasiões, o cadáver do animal foi transformado no decorrer da ação: o público era convidado a fixar com perceijos papéis com nomes ou mensagens de apoio ou indignação: “no tengo pechos, pero tengo corazón” (não tenho peitos, mas tenho coração); “los indígenas de Nuevo México” (os indígenas do Novo México), “las mujeres que aún no regresaron a casa” (as mulheres que ainda não voltaram para casa), “víctimas de 1968” (vítimas de 1968)¹⁸, “donde está Bruno Avendaño” (Onde está Bruno Avendaño)¹⁹, entre outras (figura 6).

¹⁷ Disponível em <<https://vimeo.com/154323956>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

¹⁸ Referência ao massacre de estudantes que protestavam contra o governo mexicano em 2 de outubro de 1968, ocorrido na Praça de las Tres Culturas, em Tlatelolco, Cidade do México

¹⁹ Bruno Avendaño é irmão do performer Lukas Avendaño e desapareceu no dia 10 de maio de 2018.



Figura 6 - Saúl García López - Festival Arte/Acción²⁰. Foto: Josue Barrera.

Reflexões sobre trajes de cena e *ixiptla* em *Adán y Eva en Tiempos de Guerra*

Nayla Altamirano e Saúl Garcia Lopez têm relações pessoais com a violência e as transformam em atos performáticos. Altamirano, de origem chilena e zapoteca, nascida na Cidade do México, é advogada atuante pelos direitos indígenas e femininos no México, utiliza a performance como via de ativismo. Para uma de suas performances independentes da Pocha, a performer caminhou pela fronteira México-EUA recolhendo sutiãs e polvilhando sal no local de onde retirava as peças, “para curar a ferida, uma prática de cura natural” (DEBIN, 2013, p. 33). As peças são muito provavelmente de imigrantes vítimas de violência em sua jornada para o norte. Durante a realização da performance, diante da projeção de vídeos que registraram sua coleta, Altamirano entra nua e veste todos os sutiãs. A nudez ritual é uma escolha, pois para vestir “*as evidências*” seu corpo deve estar simbolicamente vulnerável “como as vítimas da violência a que fazem referência” (*Ibidem*). Na sequência, a performer retira as peças, uma a uma e as lava, “em um ato de limpeza solidária”, fazendo menção ao “poder redentor da limpeza”, presente em diferentes culturas (*Ibidem*).

Garcia Lopez, é mexicano que cresceu e viveu no bairro San Francisco, nas periferias da Zona Sul da Cidade do México, onde teve muitas experiências pessoais marcadas pela violência. Com o coletivo La Pocha Nostra realiza também *El Hombre Maíz*, um ritual de “carnibalismo como performance e como um ato de sacrifício, uma ação psicomágica e de exorcismo”²¹, em que Garcia Lopez tem seu corpo completamente coberto por milho para que o público possa devorá-lo. O performer toma essa decisão como um ato psicomágico pessoal, que é tanto parte de um processo de cura das diversas violências que sofreu em sua vida, quanto uma atitude política de romper o silêncio sobre os ataques aos corpos *queer*.

Nas duas performances mencionadas e no trabalho analisado, a fronteira entre arte e vida se mostra tão tênue que os limites entre corpo e traje de cena se apresentam também diminutos, tornando-se complexo nomear como traje de cena os elementos utilizados nos corpos, fazendo-se necessária uma cuidadosa reflexão, uma vez que o “objeto de estudo” não é um elemento descolado da pessoa que o enverga, muito menos é um “objeto de estudo” a própria pessoa. Onde termina a carne de Saúl e começa o milho? Onde começa a performance e termina o ritual pessoal e ontológico de cura e ressignificação do corpo indígena, em especial, do corpo indígena *queer*?

Assim, como já visto, na cultura mexicana pré-colombiana havia uma noção, sintetizada na palavra náhuatl *ixiptla*, que recebeu diversas traduções, sendo que em espanhol é entendida como “personificador”, mas que a pesquisadora Danièle Dehouve sugeriu que fosse traduzida como “cobrir-se com os ornamentos de um deus e ver, ouvir e falar com ele” (2016, p.3).

Dehouve explica que a noção tinha dois campos de aplicação um político e outro religioso e sacrificial. Assim, “o rei era *ixiptla* de alguns deuses, que (ele) personificava diante de

²⁰ Disponível em: <https://www.webstagram.one/media/Bk9JTK_DsH9>. Acesso em: 02 jan. 2019

²¹ Relato concedido para pesquisadora em entrevista que está publicada em Anexos na tese *La Pocha Nostra: trajes de cena em performance*.

seus súditos” e também “possuía seus próprios *ixiptla*, homens que atuavam como representantes e embaixadores dele”. Mas também, no segundo campo de aplicação da noção, *ixiptla* representava uma divindade: uma “imagem” (que) poderia ser tanto uma estátua, um objeto, um sacerdote, quanto a vítima sacrificial imolada em honra e representação do deus” (idem, p.2).

Interessa para a pesquisa o segundo campo de aplicação, em que há os elementos personificador e o personificado:

O personificador era o suporte do *atuendo*²² e poderia ser tanto um humano quanto um objeto. O personificado era o deus presente no *atuendo*. Portanto, o *ixiptla* ou personificador era criado pela união do suporte e do traje. O processo foi definido corretamente por Hvidtfeldt: “Parece ser principalmente o *atuendo* e a indumentária colocados nos objetos e nas pessoas que os ‘transformam’ no que denota seus nomes de culto”. Pode-se dizer que a personalidade das divindades estava contida em sua vestimenta. Assim, a identidade temporária do deus se encarnava em coberturas de vários tipos, colocadas em suportes diferentes, com propósitos rituais específicos (DEHOUE, 2016, p. 8).

Quando Dehouve menciona “coberturas de vários tipos”, está se referindo tanto a máscaras e vestes sagradas utilizadas em rituais, quanto à pele humana de vítimas sacrificiais que os guerreiros jovens vestiam nas cerimônias “do deus do Esfolamento, Xipe Totec” (DEHOUE, 2016, p.4).

Tal tradição conecta-se com o ritual de cura vernacular proposto na performance: Garcia Lopez e Altamirano ao usarem a carne da vaca ou do porco como *atuendo*, ao vestirem o dualismo de morte/vida presentificados nessas carcaças animais, tornam-se *ixiptla* não de uma divindade, mas das pessoas cujos nomes estão inscritos em seus corpos e/ou fixados na carne animal.

Considerações finais

Analisar as performances do La Pocha Nostra aprofunda o entendimento da arte da performance como arte viva, da intrínseca relação entre a performance e as experiências vividas pelo corpo.

Guillermo Gómez-Peña, ao envergar seus *atuendos* de Xamã Travesti realiza um processo ritualístico descolonizador ao questionar a autoridade e desestabilizar normativas, refletindo, como um espelho, os preconceitos e fantasias que a branquitude tem sobre sua pele marrom e seus traços indígenas. O performer materializa sobre seu corpo, através de seus trajes, as experiências de preconceitos sofridos em sua carne, mas não oferece seu corpo “em sacrifício” no ritual performático.

Já a nudez ritual de Garcia Lopez e Altamirano, e sua interação com os cadáveres animais parecem operar como as indumentárias xamânicas, transubstanciando-os em algo para além do humano: ao integrarem suas carnes com as dos animais mortos, os performers personificam as resistências ancestrais às violências seculares.

Assim, se propõe apoiar-se na ideia de *ixiptla* - pelo que representa e por ser um conceito náhuatl e não de alguma cultura europeia - para analisar trajes de um ritual de cura vernacular proposto por performers indígenas mexicanos. Deste modo, sugere-se que em *Adán y Eva em Tiempos de Guerra* os corpos de Garcia Lopez e Altamirano ao serem integrados aos dos animais mortos e ao receberem inscrições com nomes e dizeres sobre violências contemporâneas e antiquíssimas se tornam *ixiptla*, pois vestem o *atuendo* da carnificina para personificar, ouvir, ver e falar com desaparecidos e desaparecidas, com vítimas de violências contemporâneas e seculares que naquele breve instante recebem os devidos cuidados fúnebres, como se fosse sal para cicatrizar feridas.

²² *Atuendo* poderia ser traduzido do espanhol como traje. Porém, como se refere a um traje específico de algum local, época ou ocasião, mas não chega a ser o que entendemos como um traje típico, decidiu-se manter a palavra em espanhol. Para melhor compreensão, alguns exemplos: *atuendo desportivo*, *atuendo de hippie*.

Nesse sentido, o conceito *ixipitla* amplia a noção de traje de cena, quando este é usado em rituais performáticos como os estudados; sugere-se, assim, que possa ser aplicado como conceito para análise de trajes de cena de outras performances que tenham as mesmas características: rituais performáticos em que o corpo paramentado da/o performer é instrumento de comunhão entre os presentes para transformação e/ou cura de violências e mazelas sociais.

REFERÊNCIAS

DEBIN, Megan Lorraine. Bloody Body Doubles - performing testimony in the borderlands. **UCLA: Center for the Study of Women**, EUA, mai., 2013. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/6bd9m54r>>. Acesso em: 9 Jan. 2019.

DEHOUBE, Danièle. El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de 'personificación'. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Coloquios, Revues.org - Revistas de Ciencias Sociales y Humanas - Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV)*, França, 2016. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/69305>> Acesso em: 9 Jan. 2019.

ELIADE, Mircea. O Xamanismo e as técnicas arcaicas de êxtase. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (una cronología performática). Catálogo da exposição Guillermo Gómez-Peña Mexican [in]Documentado - Museo de Arte Moderno da Cidade do México, 2017.

HINGAROVÁ, Vendula. La vitalidad del náhuatl en México contemporáneo. *Jornadas de Filología y Lingüística. Identidades dinámicas. Variación y cambio en el español de América*. Argentina, mar., 2012. **En Memoria Académica**. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3788/ev.3788.pdf> Acesso em: 9 Jan. 2019.

LUNA, Jennie Marie. *Danza Mexica: Indigenous Identity, Spirituality, Activism, and Performance*. **Faculty Publications, Mexican American Studies**, EUA, 2011. Disponível em: <https://scholarworks.sjsu.edu/mas_pub/1/> Acesso em: 20 Dez. 2018.

PESTANA, Sandra Regina Facioli. *La Pocha Nostra: trajes de cena em performance*. 2019. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, SP.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (org.). *Traje de cena, traje de folguedo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Abstract

Danièle Dehouve, in the study *El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de 'personificación'*, proposes that the Nahuatl word *ixiptla* be translated as “to cover itself with the ornaments of a god and to see, hear and speak with him.” From analysis of recent performances of the collective La Pocha Nostra the article proposes a reflection on the limits between body and costume in performative rituals, observing situations in which the elements next to the body of the performers operate as *ixiptla*.

Keywords

Costumes. La Pocha Nostra. *Ixiptla*.

Resumen

Danièle Dehouve, en el estudio *El papel de la vestimenta en los rituales mexicos de 'personificación'*, propone que la palabra náhuatl *ixiptla* sea traducida como “cubrirse con los adornos de un dios y ver, oír y hablar con él”. De este modo, a partir de análisis de performances recientes del colectivo La Pocha Nostra el artículo propone una reflexión sobre los límites entre cuerpo y vestuario en rituales performáticos, y sugiere que el término *ixiptla* pueda ser aplicado como concepto para análisis de vestuarios de performances rituales similares a las estudiadas.

Palabras clave

Vestuarios. La Pocha Nostra. *Ixiptla*.