

Representando o Hífen

Miki Seifert¹

¹With Lime – Wellington, Nova Zelândia

RESUMO – Representando o Hífen – O objetivo deste artigo é apresentar uma metodologia de pesquisa decolonizadora. A primeira seção problematiza a produção de conhecimento ocidental, usando a matriz colonial de poder de Aníbal Quijano. A segunda teoriza como um pluralismo epistemológico que seja crítico, decolonizador e performativo poderia responder à produção de conhecimento ocidental e à matriz colonial de poder. A terceira discute como esta metodologia foi aplicada ao butô para desenvolver o Butô Crítico. A seção final apresenta *He rawe tona kakahu / She wore a becoming dress*, uma performance butô que explora a interseção entre gênero e colonização como uma aplicação prática desta metodologia.

Palavras-chave: **Decolonização. Butô. Pluralismo Epistemológico. Colonização. Maori.**

ABSTRACT – Performing the Hyphen – The goal of this paper is to present a decolonising research methodology. The first section of this paper problematises western knowledge production, using Aníbal Quijano's colonial matrix of power. The second section theorises how an epistemological pluralism that is critical, decolonising and performative could address western knowledge production and the colonial matrix of power. The third section discusses how this methodology has been applied to Butoh to develop Critical Butoh. The final section presents *He rawe tona kakahu / She wore a becoming dress*, a Butoh performance exploring the intersection of gender and colonisation, as a practical application of this methodology.

Keywords: **Decolonisation. Butoh. Epistemological Pluralism. Colonisation. Māori.**

RÉSUMÉ – Représenter le trait d'Union – Cet article vise à présenter une méthodologie de recherche décolonisatrice. La première section interroge la production du savoir occidental faisant usage du concept d'Anibal Quijano de matrice coloniale du pouvoir. La deuxième théorise la manière dont un pluralisme épistémologique critique, décolonisateur et performatif pourrait répondre à la production du savoir occidental et à la matrice coloniale du pouvoir. La troisième examine comment cette méthodologie a été appliquée à la danse butô pour développer le Butô Critique. La section finale présente *He rawe tona kakahu / She wore a becoming dress*, une performance butô qui explore l'intersection entre genre et colonisation en tant qu'application pratique de cette méthodologie.

Mots-clés: **Décolonisation. Butô. Pluralisme Épistémologique. Colonisation. Maori.**

A performance é um ato de intervenção, um método de resistência, uma forma de crítica, uma maneira de revelar o agenciamento. A performance transforma-se em pedagogia pública quando utiliza a estética, o performativo, para trazer ao primeiro plano a interseção entre política, sítios institucionais e experiências materializadas (Denzin, 2003b, p. 9).



Imagem 1 – *Miss Texas*. Fonte: fotografia de Craig Thomson.

Descentrar o Colonizador

Linda Tuhiwai Smith, estudiosa da educação maori e indígena, afirma que foi através da construção ocidental dos conceitos de linha, centro e fora, usados para definir as relações espaciais de colonização, que o espaço indígena foi colonizado (Smith, 1999). O centro, o lugar do poder, foi reivindicado pelo colonizador. Assim, conforme a socióloga Avril Bell descobriu, os escritos sobre como reestruturar estas relações colonialistas se aglutinaram em torno das ideias de recentrar e descentrar (Bell, 2008). Sendo uma mulher branca que é cidadã dos Estados Unidos e descendente de colonizadores oriundos da Alemanha, os primeiros que se acredita terem chegado em 1751, escolhi responder a este chamado e me debruçar sobre o que Bell descreve como “descentrar o colonizador” (Bell, 2008, p. 853). Em 2008, atuei no desenvolvimento de um projeto de performance que examinou a interseção entre gênero e colonização, empregando um pluralismo epistemológico decolonizador que eu tinha elaborado por meio de minha prática como artista e performer. Este projeto de pesquisa performativa foi realizado com Anahera Gilda, escritora e performer maori da *iwi* (tribo) *Ngāti Raukawa ki te Tonga*. O resultado de nossa pesquisa foi *He rawe tona kakahu / She wore a becoming*

dress, que foi apresentado em 17 e 18 de abril de 2009 no *Film Archive* em Wellington, Nova Zelândia. Para simplificar, a performance será referida como *He rawel/becoming dress*.

Na presença do público no *Film Archive* em Wellington, por meio do uso de métodos visuais – especificamente dança butô e projeção de vídeos – a performer maori Anahera Gildea (*Ngāti Raukawa ki te Tonga*) e eu, uma mulher branca norte-americana, conseguimos criar uma performance pública de decolonização. Durante *He rawel/becoming dress*, uma performance butô com uma hora de duração, nós duas removemos as camadas que nos revestem como mulheres em lados diferentes do hífen entre indígena-colonizador. Para criar esta performance, utilizamos maneiras de saber que emergiram de nossas vidas – Budismo Nichiren, Butô Crítico, teoria decolonizadora e crítica, e *mātauranga* maori – e utilizamos estas lentes para criar uma performance multifacetada de gênero conforme é refratada através da matriz colonial de poder.

Este artigo enfoca a metodologia que desenvolvi para conduzir esta pesquisa. Minha metodologia, um pluralismo epistemológico decolonizador, reconhece que a colonização e suas relações de poder permeiam cada aspecto do ser humano e, portanto, emprega uma mescla de saberes indígenas, criativos e espirituais para transformar a mente, o corpo e o espírito. Para decolonizar o conhecimento ocidental, a produção de conhecimento precisa ser performativa – isto é, algo deve ser feito – e transformadora – algo precisa mudar.

Como optei por localizar minha pesquisa em Aotearoa Nova Zelândia¹, adotei uma lente transnacional para examinar meu posicionamento a respeito da relação entre colonizador e colonizado, colonizador e povos indígenas, nas antigas nações britânicas colonialistas dos Estados Unidos, do Canadá, da Austrália e da Nova Zelândia. Uma característica comum da literatura transnacional é colocar a relação entre colonizador e povos indígenas em um quadro de construção de nação e de nação-estado. É importante reconhecer que o status de povos indígenas é diferente daquele de outros *Outros* raciais e culturais porque, no âmago de seu status, está a questão da soberania e não do pertencimento diferencial. Entretanto, também é igualmente importante afirmar o óbvio: “a própria nação-estado foi uma exportação da Europa” (Anderson, 2000, p. 383). Assim, há uma tensão inerente entre a nação-estado e os povos indígenas. Durante uma entrevista, Bonita Lawrence, estudiosa de estudos indígenas Mi'kmaw, expressou isto da seguinte maneira:

A questão nunca é o que vamos fazer com relação à existência dos Estados Unidos, à existência do Peru, da Bolívia, da Colômbia, seja lá o que for, à existência da Guatemala, destes Estados colonialistas. Os casos são diferentes devido a diferentes experiências de colonização. Porém, na prática, o que você faz quando a existência do Canadá significa que nossas identidades estão sempre à beira da extinção? (Thorpe, 2005, p. 6-7).

Uma redefinição da nação-estado colonialista não necessariamente precisa ser encarada como um evento negativo, mas poderia ser imaginada como uma abertura para uma nova maneira de ser no mundo, uma abertura para o potencial de construir sociedades pacíficas e justas. Esta perspectiva é mais provável de ser adotada quando a ascensão da nação-estado e da modernidade não é encarada como uma etapa decisiva na marcha do progresso humano. O sociólogo Edgardo Lander questiona de maneira instigante se “[...] o colonialismo, o imperialismo, o racismo e o sexismo foram pensados não como subprodutos lamentáveis da Europa moderna, mas como parte das condições que tornaram possível o Ocidente moderno” (apud Walsh, 2007, p. 228).

A ascensão da Europa moderna criou o que Quijano denomina de matriz colonial de poder (também denominada colonialidade). O filósofo Santiago Castro-Gómez afirma que a colonialidade não se refere a um período histórico, mas a “uma tecnologia de poder” (Castro-Gómez, 2006, p. 218). Esta matriz colonial de poder funciona em quatro domínios diferentes: a apropriação da terra e a exploração do trabalho; o controle da autoridade; o controle da sexualidade e do gênero; e o controle do conhecimento e da subjetividade (Mignolo, 2007). Estes domínios “estão interrelacionados por *conhecimento, e racismo e capital*” [em itálico no texto original] (Mignolo, 2007, p. 478). É desta maneira que Lander pode afirmar que a colonização, o imperialismo, o racismo e o sexismo são constitutivos da modernidade ocidental, não apenas subprodutos lamentáveis que precisam ser mediados ao conservarem a estrutura da modernidade ocidental.

Deste ponto de vista, retornando ao dilema dos colonizadores nas antigas nações-estado britânicas colonialistas, agora é possível imaginar que um compromisso com povos indígenas e seu clamor pelo reconhecimento de sua soberania poderia pavimentar o caminho para uma reconstrução de sociedades colonialistas que não sejam baseadas em modos de dominação e opressão. Mesmo assim, compreender o potencial positivo de redefinir a nação-estado em antigas sociedades britânicas colonialistas e transformar a relação entre

povos indígenas e colonizadores apenas promove o desejo de ir nesta direção. A questão do *como* ainda permanece. Conforme foi indicado acima, a matriz colonial de poder se assenta sobre conhecimento, capital e racismo. Ao reconhecer sua interconexão, minha pesquisa se concentra em responder à hegemonia do conhecimento ocidental e como este poderia ser descentrado com o uso de um pluralismo epistemológico decolonizador para fazer parte do que a física e ecofeminista Vandana Shiva denomina “uma pluralidade de saberes”. Por intermédio da minha análise de *Her raw/becoming dress* ofereço um modelo preliminar de um pluralismo epistemológico decolonizador que é crítico e performativo.



Imagem 2 – *Foundation garment* [Corpetes]. Fonte: fotografia de Craig Thomson.

Um Pluralismo Epistemológico Decolonizador

Minha metodologia de pesquisa foi desenvolvida por meio de minha prática como artista e performer. Esta metodologia procura superar os dualismos que são o fundamento do conhecimento ocidental. A ecofeminista Val Plumwood considera que “o pensamento e a sociedade ocidental têm sido caracterizados por um conjunto de dualismos interrelacionados e mutuamente reforçados” (Plumwood, 1993, p. 443) que “são respostas conceituais e fundamentos para a dominação social” (Plumwood, 1993, p. 444) e se entrelaçam com a matriz colonial de poder de Quijano.

Este pensamento dualista que forma a base do conhecimento ocidental permite afirmar a universalidade e classificar todos os outros conhecimentos em sua própria escala epistemológica, que coloca o conhecimento produzido pelos brancos europeus no topo (Grosfugel, 2009). Sendo a base de todo o

pensamento ocidental moderno, este conceito de universalidade permeia as ciências, as ciências sociais e as humanidades (Castro-Gómez, 2006). Devido a isto, Mignolo, Castro-Gómez e Grosfugel reivindicam uma “decolonização epistêmica” (Mignolo, 2007, p. 485), isto é, a decolonização do conhecimento ocidental.

Por meio do uso do pluralismo epistemológico, minha pesquisa é minha tentativa de trabalhar rumo a esta meta de decolonização epistêmica que, por sua vez, creio que irá trabalhar para descentrar o colonizador. Embora eu tenha estado analisando este conhecimento dinâmico através da lente da matriz colonial de poder, também foi examinado por vários filósofos da ciência. Joseph Rouse descreve como as ciências negam legitimidade a outros sistemas de produção de conhecimento como “soberania epistêmica” (Rouse, 1996, p. 30-33) e Stephen Healy considera que existe uma interdependência entre a *soberania epistêmica* e a cultura política que a sustenta: “a ‘hegemonia política’ e a ‘soberania epistêmica’ acabam sendo dois lados da mesma moeda, sendo a primazia de visão pressuposta, garantida através da última, uma chave para a legitimação suposta pela primeira” (Healy, 2003, p. 699). Da mesma forma, nas ciências sociais, Castro-Gómez considera que “as taxonomias elaboradas por ciências sociais [...] não se limitaram ao desenvolvimento de um sistema abstrato de regras chamado ‘ciência’”, mas estas taxonomias “construíram ‘mecanismos de poder/conhecimento’ que funcionaram tanto representacional como materialmente” (Castro-Gómez, 2006, p. 213-214). Healy indica “o pluralismo epistemológico [...] como um passo na direção de reconceitualizar o conhecimento e, conseqüentemente, reconfigurar as relações de poder das quais faz parte” (Healy, 2003, p. 693-694). O pluralismo epistemológico, que promove “a mobilização de todos os saberes, perspectivas e pontos de vista relevantes” (Healy, 2003, p. 697), não nega o valor do conhecimento científico, mas simplesmente compreende que há muitas maneiras de conhecer o mundo (Healy, 2003).

Thaddeus R. Moleiros et al., um grupo de pesquisadores atuantes em diferentes disciplinas, consideram que o pluralismo epistemológico produz “uma compreensão mais completa de problemas complexos”, mas “pode exigir negociações contínuas” entre diferentes sistemas de conhecimento e que, portanto, “exige uma atenção aos processos colaborativos e um determinado conjunto de habilidades para permitir a introspecção em grupo” (Miller et al., 2008, p. 12). Como artista, colaborei com indivíduos oriundos de dife-

rentes disciplinas, culturas, raças, classes e nacionalidades e diferentes gêneros e orientações sexuais. O que descobri ser essencial para o sucesso destas colaborações é que o processo seja crítico, decolonizador e performativo. Embora haja transversalidade nestes termos, conforme será discutido a seguir, cada um deles não necessariamente implica no outro e cada um privilegia alguma coisa diferente.

Criticidade

Conforme é indicado pelos teóricos da pedagogia crítica Joe L. Kincheloe e Peter McLaren, a teoria crítica não é uma teoria isolada unificada, mas sim uma abordagem pluralista que abre espaço para a discordância e a contestação; está continuamente mudando e evoluindo; mantém-se coesa através da busca de “[...] maneiras novas e interconectadas de compreender o poder e a opressão e as maneiras pelas quais dão forma ao cotidiano e à experiência humana” (Kincheloe; McLaren, 2005, p. 303, 306); e procura criar a mudança e transformar a sociedade (Kincheloe; McLaren, 2005). Escolhi usar o termo *crítico* ao adotar esta posição e simultaneamente inscrever meus próprios sentidos. Existem quatro dimensões atribuídas por mim ao termo *crítico*.

A primeira se refere a uma análise de questões relacionadas ao poder e à justiça. Em sua discussão sobre metodologias críticas, o estudioso da comunicação Norman K. Denzin e a professora universitária Yvonna S. Lincoln definem a pesquisa crítica como consistindo em “um conjunto de práticas interpretativas e materiais que tornam o mundo visível” (Denzin; Lincoln, 2008, p. 5). Ademais, procura criar um espaço “onde o trabalho de resistência, crítica e empoderamento possa ocorrer” (Denzin; Lincoln, 2008, p. 5) e que este espaço seja colaborativo e dialógico.

A segunda é o reconhecimento de como eu, como indivíduo, faço parte daquelas relações de poder maiores – uma expressão microcós mica do macrocosmo – e que não apenas reflito sobre meus imperativos e pressupostos (Kincheloe; McLaren, 2005), mas também me esforço por uma autocrítica para desacomodar as maneiras pelas quais estas relações maiores são inscritas em meu ser- e estar-no-mundo.

A terceira, extraída do sentido de crítico como essencial ou fundamental, descobre que é crucial que eu assuma a responsabilidade pela maneira como meu ser e minha existência interagem com as relações de poder atual-

mente construídas, sendo que a aceitação desta responsabilidade exige que eu atue de maneiras que transformem esta construção. O que escolho pensar, dizer e fazer realmente importa e, portanto, se tornam atos que são críticos.

A quarta é crítica como em *massa crítica*, a capacidade de sustentar uma reação em cadeia. É necessário trabalhar para construir comunidades que possam apoiar e sustentar esforços continuados. Fazê-lo exige que aqueles de nós com origens ocidentais hiper-individualistas que privilegiam o indivíduo aprendamos a pensar como *nós* e *nos*, não apenas *eu* e *me*.

Decolonização

Tal como acontece com a teoria crítica, as educadoras Beth Blue Swadener e Kagendo Mutua consideram que a pesquisa decolonizadora não adere a “um conjunto acordado isolado de diretrizes ou métodos” (Swadener; Mutua, 2008, p. 33). De fato, não pode fazê-lo e continuar sendo decolonizadora. A decolonização deve ser localizada e “[...] embasada nos sentidos, tradições, costumes e relações comunitárias que operam em cada ambiente indígena” (Denzin, 2005, p. 935-936). A antropóloga Anna Tsing define local como “atos de posicionamento em contextos específicos” (apud Conquer-good, 1995, p. 138). Embora não haja um método em comum, existe uma finalidade em comum, que Linda Tuhiwai Smith formula como:

O projeto de decolonização em pesquisa se envolve em camadas múltiplas de luta entre múltiplos sítios. Envolve o desmascaramento e a desconstrução do imperialismo, e seus aspectos de colonialismo, em suas formações antigas e novas, juntamente com uma busca pela soberania; pela recuperação de conhecimento, língua e cultura; e pela transformação social das relações coloniais entre o nativo e o colonizador (Smith, 2005, p. 88).

Abordei a decolonização ao usar o marco de Michelle Fine para “trabalhar o hífen” (Fine, 1994, p. 72). As educadoras Alison Jones e Kuni Jenkins consideram que “[...] o hífen compartilhado entre indígena-colonizador/maori-*pākehā* não contém apenas diferença e intercâmbio étnico e histórico; também marca uma relação de poder e desigualdade que continua a dar forma a padrões diferenciais de dominação cultural e privilégio social” (Jones; Jenkins, 2008, p. 473).

A potência de trabalhar através do hífen é que existe o reconhecimento de que há duas posições distintas; uma não anula a outra, mas juntas definem uma relação. Trabalhar através do hífen não apenas funciona contra o concei-

to iluminista de universalidade, mas é um passo para descentrar o ocidental. O colonizador não é mais definido sozinho, mas em relação ao indígena. Também está implícito nesta relação olhar através do hífen. Tradicionalmente, é o colonizador que olha e define o indígena e o indígena responde a este olhar; porém, e se o colonizador é que for olhado pelo indígena e deve responder a este olhar indígena?

Ao trabalhar no projeto *Nō Nāianeī/From this moment*, que era uma comparação transcultural da colonização a partir da perspectiva maori e *chicana*², nosso grupo de colaboradores descobriu que era impossível falar sobre maori e *chicanos* sem também falar sobre *pākehā* e anglo-saxões. Contudo, também observamos que os brancos conseguiam falar sobre si mesmos sem jamais se referir aos maori, *chicanos*, negros etc. Foi neste momento que me ocorreu que esta é a essência do privilégio branco – lembrando a interseção entre colonização e racismo de Mignolo. Os brancos conseguem se definir como quiserem e sem ter que sempre fazer referência aos valores e ao julgamento de seus Outros. Conforme disse Memmi, o colonizador faz parte do grupo cujos “valores são soberanos” (Memmi, 1965, p. 12) e, por isto, não precisam desenvolver uma dupla consciência.

Em seu ensaio *Signifying Self: Re-presentations of the Double-Consciousness in the Work of Maxine Greene*, a educadora Denise M. Taliaferro apresenta uma nova maneira de compreender o uso da dupla consciência por W.E.B DuBois, que descreve a situação do afro-americano como:

[...] dotado de um sexto sentido neste mundo americano – um mundo que não lhe concede nenhuma autoconsciência verdadeira, mas apenas permite que veja a si próprio através da revelação do outro mundo. É uma sensação peculiar, esta dupla consciência, este senso de sempre olhar para si através dos olhos dos outros, de medir a própria alma pela medida de um mundo que olha em divertido desdém e piedade (DuBois apud Taliaferro, 1998, p. 90).

Taliaferro observa que a dupla consciência emerge “de uma posicionalidade oprimida” que “[...] está embasada na habilidade da pessoa de ver o Eu através dos olhos do Outro” e que “foi caracterizada como um ônus infeliz, trágico” (Taliaferro, 1998, p. 92). Apesar de ainda reconhecer o impacto negativo que a dupla consciência teve sobre os afro-americanos, ela também, ao se embasar na obra da educadora em artes Maxine Greene, veio a reconhecer que:

[...] a dupla consciência não precisa ser apenas um ônus, mas também pode ser uma virtude. E não precisa ser apenas uma situação de negritude, também pode descrever, embora de maneira diferente, as experiências de [...] qualquer um dos oprimidos da América. Não apenas isto, mas todos nós deveríamos procurar compreendê-lo e aqueles que escaparam da dolorosa alma partida deveriam se render à possibilidade (Taliaferro, 1998, p. 90-91).

A dupla consciência *virtuosa* de Taliaferro é uma ferramenta apropriada para desmontar nossa colonização interna, nossa matriz colonial de poder individual – dupla consciência como uma ferramenta pessoal de decolonização. “Aqueles que escaparam da dolorosa alma partida deveriam se render à possibilidade” é um chamado aos brancos para que olhem *para seu eu através dos olhos dos outros*, para medir a si mesmos de acordo com a medida do mundo do Outro. Uma discussão posterior de Taliaferro a respeito do ensaio *Representations of Whiteness in the Black Imagination*, de autoria de bell hooks, esclarece como os brancos em geral não percebem o terror que a branquidade causa nas mentes dos negros nem como eles, brancos, existem na imaginação dos negros (Taliaferro, 1998). Taliaferro amplia esta discussão para além do discurso racial negros-brancos norte-americano ao afirmar que seu clamor pelo desenvolvimento da dupla consciência é igual ao clamor da teórica pós-colonial Gayatri Spivak aos “detentores do discurso hegemônico” para “aprenderem como ocupar a posição de sujeito do outro” (Taliaferro, 1998, p. 95).

É necessário observar que poucos são exclusivamente privilegiados ou oprimidos. Para a maioria, a posicionalidade de alguém com respeito ao hífen depende de qual relação está sob exame. Por exemplo, como mulher, sou oprimida na relação hifenada homem-mulher, mas como mulher branca colonialista, estou no lado privilegiado da relação hifenada colonizador-indígena. Ademais, minha opressão como mulher branca é marcadamente diferente da opressão de uma mulher maori. Esta diferença, causada pela interseção entre gênero e colonização, tornou-se o ponto central da investigação na pesquisa performativa que culminou em *He rawelbecoming dress*, que será discutida a seguir neste artigo. O que causa perplexidade é que, seja pela razão que for, quando eu como mulher sou forçada a *ocupar a posição de sujeito do outro* com relação ao patriarcado, *não ocupo a posição de sujeito do outro* automaticamente com relação aos meus Outros. Minha branquidade e como ela existe na imaginação de meus Outros continua intocada, a menos que eu

procure ativamente compreendê-la a partir da posicionalidade de meus Outros. Assim, a pergunta é: como eu, sendo uma mulher branca, desenvolvo a dupla consciência com respeito à minha branquidade? Taliaferro se reporta a Maxine Greene:

Maxine identifica sua situacionalidade como branca e mulher, e é a partir destas posicionalidades que faz uso de sua imaginação para entrar em contato com realidades alternativas [...] Maxine, ao contrário, utiliza sua imaginação de maneira a não vitimizar o Outro, ou assume ser o Outro. Ao invés disto, ela extrai da experiência do outro aquilo que conduz a alguma compreensão mais ampla do eu. Esta é sua produção de uma dupla consciência positiva e poderosa, que dá credibilidade ao dialético em vez da natureza oposicional de Eu e Outro (Taliaferro, 1998, p. 95-96).

Para Greene e Taliaferro, a imaginação e as artes podem promover o desenvolvimento da dupla consciência. O historiador e crítico de arte Grant Kester, baseando-se em Kant, Schiller, Hutcheson e Shaftesbury, considera “a estética como uma forma original de conhecimento” (Kester, 1998, p. 8) que “pode ultrapassar os limites do pensamento convencional” (Kester, 1998, p. 12) e explica que “[...] a estética está ligada ao social e ao político por sua função como um discurso mediador entre sujeito e objeto, entre somático e racional, e entre o individual e o social” (Kester, 1998, p. 8). A estética consegue visualizar e incorporar tanto o que é como o que poderia ser: “estes aspectos se combinam para fornecer a estética com uma habilidade singular para identificar e descrever as operações do poder político, social, cultural e econômico, enquanto, ao mesmo tempo, permitem que pense além dos horizontes estabelecidos por estas formas de poder” (Kester, 1998, p. 8).

Performatividade

Com base neste poder da estética, no começo da década de 1970 surgiu um modelo de arte ativista que usava a prática artística para interrogar estas relações de poder (Kester, 1998). Ao mesmo tempo, no âmbito da pesquisa qualitativa, foram feitas perguntas sobre representação e reflexividade que abriram espaço para novas e inovadoras maneiras de conduzir pesquisas (Denzin; Lincoln, 2003). Conforme a ativista, artista e autora Susan Finley descreve, a pesquisa baseada na arte foi uma das metodologias que se desenvolveu como resultado da virada ativista nas ciências sociais e da busca para tornar a pesquisa participativa e relevante tanto para o pesquisado como sua

comunidade (Finley, 2005). Kester considera que esta “estética ativista [é] baseada em performatividade e localismo” e descreve a performatividade como “uma prática que é adaptada e improvisada, não antiga e fixa”, concluindo que “a obra de arte é menos um objeto distinto do que um processo de diálogo, troca e até mesmo colaboração que responde às condições e às necessidades em mudança tanto do público como do criador” (Kester, 1998, p. 15). Da mesma forma, em sua discussão sobre etnografia da performance, Denzin afirma que não existe divisão entre fazer e feito, performatividade e performance (Denzin, 2003b).

Do mesmo modo, embora oriundo de uma perspectiva dos estudos da performance, Dwight Conquergood considera a performance “(1) como uma obra de *imaginação*, como um objeto de estudo; (2) como uma pragmática de *investigação* [...] como uma ótica e um operador de pesquisa; (3) como uma tática de *intervenção*, um espaço alternativo de luta.” Além disso, a força da performance como ferramenta de pesquisa é que utiliza três tipos de conhecimento: (1) “conhecimento oriundo do fazer”, ou realização; (2) “conhecimento oriundo de contemplação e comparação”, ou análise; e (3) “conhecimento que é testado pela prática em uma comunidade”, ou articulação (Conquergood, 2002, p. 152).

Portanto, minha abordagem performativa é uma trama com estes fios e define um pluralismo epistemológico que é performativo ao usar a estética e a imaginação para criar espaços de resistência e intervenção; é adaptado e improvisado para que seja embasado sobre o local e sensível a este; e não separa o saber de seu contexto, o saber do fazer e o fazer do feito. Ademais, a pesquisa performativa desafia o que Conquergood denomina “a hegemonia do texto” que “sustenta a supremacia dos sistemas de conhecimento ocidental ao apagar o vasto reino iletrado do conhecimento humano e da ação significativa” (Conquergood, 2002, p. 147). Conquergood considera que “ao adotar *tanto* o conhecimento escrito *como* a obra criativa” [em itálico no texto original] pode ser alcançado um realinhamento de “textos e performances em tensão horizontal, metonímica” (Conquergood, 2002, p. 151). É necessário reconhecer a validade de modalidades não-textuais de expressão do conhecimento para adotar inteiramente o pluralismo epistemológico, no qual diferentes sistemas de conhecimento o expressam de diversas maneiras. Isto é particularmente verdadeiro para saberes indígenas, que tradicionalmente foram incorporados a tradições orais e artes usuais.

Em suma, minha pesquisa é orientada por um pluralismo epistemológico que busca desmontar a matriz colonial de poder e seus dualismos que sustentam a hegemonia do conhecimento ocidental. Por intermédio de um processo de pesquisa performativa, lança um olhar crítico sobre as relações de poder que se manifestam no mundo e se reproduzem em mim para trabalhar do outro lado do hífen e descentrar o colonizador. Em consequência do meu trabalho decolonizador na comunidade *chicana* no sul da Califórnia e do aprendizado em nível pessoal da importância de ser “culturalmente sensível” (Denzin; Lincoln, 2008, p. 6), estou profundamente comprometida com o embasamento desta pesquisa “nos sentidos, tradições, costumes e relações comunitárias específicas” (Denzin, 2005, p. 935-936) dos maori. Por este motivo, minha pesquisa é sensível aos princípios de pesquisa *kaupapa* maori.

O estudioso da educação maori e indígena Graham Hingangaroa Smith afirma que *kaupapa* maori, que é a pesquisa orientada para os maori, procura “[...] criar as condições e os desfechos morais e éticos que permitem que os maori reivindiquem um maior controle cultural, político, social, emocional e espiritual sobre suas próprias vidas” (Smith, 1997, p. 456). A *kaupapa* maori coloca os maori no centro (Smith, 1997). Seus imperativos são a sobrevivência e a revitalização da *te reo* (língua maori) e da *tikanga* (cultura) maori em conjunto com a luta pela *tinio rangatiratanga* (autonomia maori) (Smith, 1997). A *kaupapa* maori não é monolítica nem estática. Possui grande amplitude, sendo usada em diversos contextos e disciplinas, articulando-se e esclarecendo-se a cada nova aplicação. Estas articulações variadas não estão necessariamente em conflito entre si; apenas refletem a diversidade dos maori e seus contextos (Bishop, 1998).

Sendo uma mulher branca conduzindo pesquisas com uma mulher maori em Aotearoa Nova Zelândia, assumi um enfoque duplo para orientar minhas interações com *kaupapa* maori e *mātauranga* maori. Primeiro, estudei por conta própria os maori, concentrando-me em sua cultura, história e pensamento político. Eu o fiz não apenas através de textos por escrito, mas também por meio de experiências vivenciadas, o que significou que eu tinha que estar disposta a assumir a posição pouco conhecida – para uma pessoa branca – de estar em uma situação em que meus conhecimentos e pontos de referência não eram necessariamente válidos. Vinculei-me a ambientes maori em que, por algum tempo, eu não tinha certeza do que deveria estar fazendo e ficava desconfortável com esta incerteza. Não procurei me tornar especialista

em nada que fosse maori – não sentia que este era meu lugar. Ao invés disso, procurei alcançar uma compreensão respeitosa, isto é, procurei ter compreensão cultural suficiente para que eu pudesse interagir confortavelmente em um contexto maori e que eu pudesse, ao trabalhar com maori em contextos *pākehā*, (talvez) criar uma medida de espaço amigável ao que fosse maori.

Em segundo lugar, utilizei o conhecimento e a compreensão que tinha obtido para alinhar minha pesquisa com os valores, a ética e as aspirações maori. Utilizei as perspectivas *kaupapa* maori pertinentes à manutenção de relações de poder no primeiro plano do meu pensamento, especificamente como a *kaupapa* maori procura desconstruir a hegemonia do conhecimento ocidental e da academia que “desempoderou os maori do controle de seu próprio conhecimento” (Smith, 1992, p. 2). É com este imperativo em meu coração que desenvolvi o pluralismo epistemológico decolonizador que eu e Anahera utilizamos para nosso projeto de pesquisa performativa. Desenvolvi esta metodologia – e sua fundamentação teórica – como uma maneira de responder positivamente e começar a focar as questões maori com respeito à produção do conhecimento ocidental e à pesquisa acadêmica. Para assegurar que os valores, a ética e as aspirações maori fizessem parte de minha pesquisa, eu a conduzi sob os auspícios de *Te Kawa a Māui/School of Māori Studies* [Escola de Estudos Maori].



Imagem 3 – *The Bride and the Black Widow* [A Noiva e a Viúva Negra].

Fonte: fotografia de Craig Thomson.

Butô Crítico

O que Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno revelaram em suas investigações sobre o movimento chamado butô era simultaneamente local e global. Estavam respondendo às condições locais: a ocidentalização do Japão, a Segunda Guerra Mundial e o ataque das bombas atômicas, a renovação do tratado de segurança entre Estados Unidos e Japão, a pobreza rural, a conformidade à sociedade e a supressão do eu, a autoaversão étnica e a ascensão de uma cultura materialista, orientada para o consumidor. Estas condições locais eram uma expressão de questões maiores, globais: guerra e militarismo, dominação e derrota, ocupação e assimilação, materialismo e tecnologia, individualidade e conformidade, orientalismo e exotismo, perda e recuperação catastrófica.

O que é notável naquilo que Hijikata e Ohno fizeram não está nos desfechos externos ou no conteúdo específico de suas danças; é o desenvolvimento de um processo que permitisse que o performer encontrasse os níveis ocultos em si mesmo/mesma e em sua sociedade. Toshiharu Kasai, professor de Psicologia Clínica que desenvolveu um método de dança butô para exploração e integração psicossomática, denomina isto de “arqueologia do corpo” (Kasai, 1999, p. 310) e o considera como algo que é singular ao butô em relação a outros estilos de dança. Assim, a habilidade exigida para um dançarino de butô é encontrar a essência da sua própria experiência psicossocial no contexto da sua própria cultura. Com isto, o butô não é uma forma de dança japonesa. Está embasada na experiência do/da dançarino/dançarina e seu tempo e lugar histórico, material, social, político e cultural. Entretanto, conforme Toshiharu Kasai enfatiza, o/a dançarino/dançarina de butô não procura retratar sua “experiência interna em suas manifestações visíveis”, mas busca “simplesmente experienciá-la e permitir que isto desperte o movimento” (Kasai; Parsons, 2003, p. 259). Esta manifestação do movimento é proporcionada pelo achado do que denomino de *espaço butô*. O *espaço butô* é a experiência vivenciada quando os limites entre mente/corpo, eu/outros e eu/ambiente são apagados e é possível criar um movimento autêntico, em que a experiência cotidiana do eu, do tempo e do espaço seja alterada.

De modo geral, uma performance butô tem as qualidades de não-linearidade, deslocamento do tempo, deslocamento de formato, existência e vazio. Os movimentos do performer de Butô são sugestivos de coisas vindo a existir, decompondo-se e desaparecendo no vazio. O corpo do performer de

butô tenta manter estados conflitantes do existir no mesmo momento. Ao trabalhar com outros performers de butô, há momentos de conexão, consonância e contraponto. O Butô Crítico, desenvolvido por mim e William Franco, é uma metodologia baseada no corpo que se embasa no butô, no butô ritual mexicano, na teoria crítica e indígena, na filosofia budista humanista e na arte da instalação. Baseia-se no corpo porque a única maneira de aprender o Butô Crítico é através da experiência corporal de descobrir o *espaço butô*. O Butô Crítico é um método de investigação e atende aos seguintes princípios:

1. O Butô Crítico é uma prática baseada no corpo que é crítica, decolonizadora e performativa

O Butô Crítico incorpora criticidade, decolonização e performatividade. O Butô Crítico faz (performatividade) sua crítica, resistência e transformação (criticidade) da matriz colonial de poder (decolonização) pelo uso da estética do butô, com base no corpo. O butô é uma prática baseada no corpo em que o conhecimento e o saber surgem de uma escavação do corpo do performer; Denzin define o saber como “aquelas experiências materializadas e sensuais que criam condições para compreender” (Denzin, 2003a, p. 192). A filósofa ambiental Ronnie Hawkins revisou as recentes pesquisas em neurologia, biologia, psicologia e ciência cognitiva para descobrir que esta racionalidade baseada na linguística emerge do corpo e que “nossos conceitos abstratos derivam em grande parte de nossas experiências como seres materializados” Hawkins (2009, p. 102). Estes achados sustentam a validade desta prática baseada no corpo.

2. O Butô Crítico é uma exploração da Interface Cultural baseada no corpo

Em seu livro *Disciplining the Savages: Savaging the Disciplines*, o morador de Torres Strait e pesquisador em educação Martin Nakata descreve a Interface Cultural da seguinte maneira:

A Interface Cultural é constituída por pontos de trajetórias em interseção. É um espaço em múltiplas camadas e multidimensional de relações dinâmicas constituídas pelas interseções de tempo, lugar, distância, diferentes sistemas de pensamento, discursos concorrentes e de contestação dentro e entre diferentes tradições de conhecimento, e diferentes sistemas de organização social, econômica e política (Nakata, 2007, p. 199).

Ao colocar nosso trabalho de butô dentro da Interface Cultural, fornecemos um contexto teórico e vivo para nossa arqueologia do corpo. Nossos corpos são o sítio onde estas *trajetórias em interseção* são escritas. O Butô Crítico na Interface Cultural procura não apenas explorar a maneira como nossos corpos foram tão escritos, mas também busca novas maneiras de reescrever nossos corpos e, por extensão, a Interface Cultural.

3. *No Butô Crítico, processo e produto são inseparáveis*

Como nossa finalidade é transformar a nós mesmos e à sociedade, precisamos usar processos que apoiem este objetivo, não aqueles que reinscrevem dualismos e relações de poder ocidentais existentes sobre nós e nossa obra. Como um guia prático, o Butô Crítico utiliza os conceitos de “beleza, bem e benefício” do educador Tsunesaburo Makiguchi.

‘Beleza’ (e seu oposto) é uma medida de resposta parcial, sensória em um indivíduo. ‘Benefício’ é a medida de uma relação que estende e expande a experiência vital total do indivíduo (‘perda’ é o que a reduz e limita). ‘Bem’ é para a vida do coletivo social o que o benefício é para a vida do indivíduo (‘mal’ é o equivalente societal de perda individual). Embasado nestas definições, o reordenamento de ‘beleza’, ‘benefício’ e ‘bem’ de Makiguchi – que, em conjunto, constituem sua compreensão de ‘valor’ – representa círculos concêntricos a partir do interior da vida do indivíduo para a vida da comunidade (Gebert; Joffe, 2007, p. 74).

O Butô Crítico procura criar beleza, bem e benefício não apenas em seu produto artístico, mas também nos processos que trazem o produto à existência.

4. *O Butô Crítico é estratégico sobre o que é criado e onde é representado*

Os tópicos que nossa obra enfoca, naturalmente, surgem de interesses nossos e de nossos colaboradores, mas existe reflexão sobre os sentidos e as implicações mais amplas e mais profundas de empreender um projeto como este. Mais uma vez, não há separação ou conflito entre o indivíduo e a comunidade; ambos são privilegiados. Da mesma forma, consideramos com cuidado a localização, como país e cidade, e o lugar nesta localização não apenas com respeito à estética, logística e marketing, mas em relação ao seu lugar no mundo, sua história, economia, política, cultura e pessoas. Deve haver uma congruência entre o lugar e a obra; devem escutar e refletir um ao

outro. O lugar e a obra precisam sustentar um ao outro e tornar-se mais do que se estivessem isolados.

5. *O Butô Crítico é uma prática colaborativa*

O Butô Crítico procura construir a comunidade por meio de seu processo de formação e criação da performance em butô. Para tal, o Butô Crítico utiliza uma abordagem colaborativa. Os colaboradores são procurados assim que a mera ideia de um projeto tenha se formado, não quando a visão criativa tiver sido enxergada e esclarecida. Então, a tarefa é encontrar as pessoas que estejam interessadas em uma investigação como esta e, quando encontradas, o grupo explora a questão e juntos definem a direção da exploração e desenvolvem a perspectiva criativa.



Imagem 4 – *Dressmakers' Dolls* [Manequins]. Fonte: fotografia de Craig Thomson.

He rawe tona kakabu / She wore a becoming dress

Nosso projeto de pesquisa performativa foi *He rawe/becoming dress*, desenvolvido usando a estética do butô como nossa ferramenta de pesquisa fundamental. Nossos esforços para criar um resultado artístico, uma performance, foram o que nos permitiu revelar a dinâmica oculta de nossas vidas como uma mulher maori e uma mulher norte-americana e como estas dinâmicas tanto refletiam como confrontavam as forças sociais maiores das quais nossas vidas fazem parte. Conforme Denzin escreve, “[P]erformances tornam visíveis os sítios de opressão” (Denzin, 2003a, p. 192). Relembrando o poder da estética de Kester, a estética também permitiu que encontrássemos novas maneiras de reconfigurar esta dinâmica, desafiar e transformar o

que experienciamos e percebemos como seus aspectos negativos; nossa prática budista também nos orientou neste processo. Entretanto, a performatividade de nosso projeto de pesquisa performativa não está limitada à performance artística em si, mas se aplica igualmente ao modo como conduzimos nossa pesquisa: fizemos, experienciamos, representamos nosso processo de pesquisa. Denzin considera a “experiência representada como uma maneira de saber, como um método de pesquisa crítico e como uma modalidade de compreender” (Denzin, 2003a, p. 192).

Em 17 e 18 de abril de 2009, *He rawelbecoming dress* foi apresentado no *Film Archive* em Wellington, Aotearoa Nova Zelândia. O teatro foi transformado em uma sofisticada passarela com cinco projeções em vídeo. Foi um evento em multinível que entrelaçou dança butô, moda grotesca, projeções em vídeo e um *DJ mix* ao vivo. *He rawelbecoming dress* era uma performance butô com uma hora de duração criada e representada por mim e Anahera Gildea. William Franco foi o diretor artístico, Janet Dunn foi a costureira e Bex Weatherhead trabalhou na iluminação.

He rawelbecoming dress foi construído em torno das ideias de um desfile de moda e a *matrioska*, ou bonecas russas. Anahera e eu fomos as modelos, desfilando na passarela em diferentes trajes; simultaneamente, éramos personagens representando seu drama no palco. Começamos a performance vestindo todos os trajes/roupas, camada sobre camada. A remoção de cada camada de traje/roupa foi feita sob total visão da plateia e não foi fácil nos despirmos, mas sim um esforço para nos soltarmos. Nossos trajes/personagens foram:

Autora	Anahera
Matrioska	Matrioska
Miss Texas	Mãe
Viúva Negra	Noiva
Executiva	Dama Morena
Empregada Francesa	Bailarina
Manequins	Manequins
Sem trajes	Sem trajes

He rawelbecoming dress foi concebido a partir dos pontos de vista de Anahera como mulher maori e meus como mulher branca norte-americana que investigam a interseção entre gênero e colonização. Ao usar o Butô Críti-

co, conseguimos interrogar nossas visões de mundo pessoais, pois interagiam na Interface Cultural. Embora *He rawel/becoming dress* fosse pessoal e idiossincrático, foi, com o poder da estética, sugestivo de algo maior. Foi uma performance pública na qual convidamos o público para um universo onde foram feitas perguntas e ideais foram contestados. Foi uma experiência viva e compartilhada que buscou transformar a experiência de sermos mulheres e sermos mulheres de lados diferentes da relação colonialista.

Embora nosso projeto de pesquisa performativa examinasse nossas vidas como mulheres, o foco de nossa investigação foi o gênero como uma das hierarquias da matriz colonial de poder (Grosfugel, 2009). Grosfugel considera que a matriz colonial de poder atribuiu às mulheres brancas “[...] um status e um acesso mais elevado aos recursos do que a maioria dos homens no mundo (que são de origem não-europeia)” (Grosfugel, 2009, p. 20). Apesar de as mulheres brancas serem oprimidas pela sociedade patriarcal ocidental, também são portadoras de privilégio como brancas. Por estes motivos, embora *He rawel/becoming dress* seja relacionado ao gênero, é uma interrogação da relação entre uma mulher branca e uma mulher indígena; é uma exploração baseada no corpo da relação hifenada entre mulher colonizadora-mulher indígena, mulher norte-americana branca-mulher maori.

Conforme anteriormente discutido, a matriz colonial de poder permeia cada aspecto do ser humano. Por meio das hierarquias do conhecimento e da língua, coloniza a mente. Por meio das hierarquias da raça, da sexualidade e do gênero, coloniza o corpo. Por meio da hierarquia da espiritualidade, coloniza o espírito. Portanto, nosso projeto de pesquisa utilizou uma combinação de saberes que enfocavam todos os três níveis – mente, corpo e espírito. Nossos saberes compartilhados incluíam a teoria ocidental decolonizadora e crítica, que enfocava a transformação da mente; o butô, que enfocava o corpo; e o budismo de Nichiren, que enfocava o espírito. Além disso, sendo maori, Anahera integrou *mātauranga* maori à nossa combinação epistemológica.

No cenário de uma passarela de moda, *desfilamos* os trajés que materializavam o que nos causava desconforto, desespero, pavor, medo e até mesmo ódio por ser mulher. Sob as luzes da passarela, iluminamos a escuridão de ser uma mulher que carregávamos dentro de nós. Interrogamos as mensagens sobre os papéis da mulher e os estereótipos femininos que recebemos quando éramos meninas crescendo em lados diferentes do hífen em países distintos. Na presença de nosso público, traçamos nossa diferente *whakapapa* feminina,

nossas diferentes genealogias como mulher – o que nos tinha sido dado, o que tinha sido deixado para nós, o que tinha sido transmitido a nós; isto definiu como respondemos ao olhar masculino, como nos sentíamos acerca de nosso próprio corpo e expressava e reprimia nossa sexualidade. Nós as amontoamos sobre nossos corpos, tudo de uma vez só e depois nos despimos delas, nos libertamos e surgimos nuas, transformadas, renascidas.

Em seu nível mais fundamental, *He rawel/becoming dress* foi uma performance de decolonização. Durante esta performance butô com uma hora de duração, nós duas removemos as camadas que nos revestiam como mulheres em lados diferentes do hífen indígena-colonizador. Para criar esta performance, empregamos maneiras compartilhadas e não-compartilhadas de saber que surgiram de nossas vidas – budismo de Nichiren, Butô Crítico, teoria decolonizadora e crítica, e *mātauranga* maori – e utilizamos estas lentes para criar uma performance de gênero multifacetada, conforme é refratada através da matriz colonial de poder. Em outras palavras, *He rawel/becoming dress* foi sobre a transformação da mente, do corpo e do espírito.

Em relação ao uso do budismo de Nichiren, eu estava respondendo ao pedido do teórico da educação Riyad Ahmed Shahjahan para “abordar à questão da espiritualidade na pesquisa” (Shahjahan, 2005b, p. 703), usando a definição de espiritualidade de Burman como sendo “sobre a conexão e fazer estas conexões” (Burman apud Shahjahan, 2005b, p. 689). Da mesma forma, Smith considera que “[...] os argumentos de diferentes povos indígenas baseados em relações espirituais com o universo [...] eram argumentos difíceis de abordar ou aceitar por sistemas de conhecimento ocidental” (Smith, 1999, p. 74). Shahjahan também escreve sobre a necessidade de problematizar como a perspectiva ocidental separa a transformação espiritual pessoal de alguém da transformação social “porque supõe inconscientemente que existam dois domínios diferentes de transformação” (Shahjahan, 2005a, p. 233).

A inclusão do budismo de Nichiren como uma das nossas maneiras de conhecer foi uma clara afirmativa de que a espiritualidade tinha um lugar legítimo em nosso projeto de pesquisa performativa. Ademais, nós duas abordamos nosso projeto de pesquisa performativa com a compreensão de que, para nós, o sucesso de *He rawel/becoming dress* dependia de nossas próprias transformações internas. Por intermédio de nossa performance no palco, ao nos despirmos de nossas camadas de trajes, revelamos não apenas o que sentí-

amos ser nossos maiores *eus*, mas também os do público. Conseguimos fazer isto por meio da estética do *butô*.

O *Butô Crítico* proporcionou a nós uma prática e um processo físico para fazer esta transformação em nossos corpos, bem como um meio para comunicar esta transformação através da performance. O poder da estética *butô* surge de sua busca por movimento autêntico. O movimento autêntico surge do *espaço butô*, que é a experiência viva em que os limites entre mente/corpo, eu/outros e eu/ambiente são apagados e a partir do qual é possível criar um movimento em que a experiência cotidiana do eu, do tempo e do espaço é alterada. Os corpos são sítios em que as trajetórias em interseção – tempo e lugar histórico, material, social, político, cultural – da Interface Cultural são escritas. Ao usar a arqueologia do corpo do *butô*, procuramos explorar como nossos corpos tinham sido escritos. Então, por meio de nossa performance, fizemos uma reescrita de nossos corpos e fizemos disto nossa oferta ao nosso público.

A teoria decolonizadora e crítica nos ofereceu as ferramentas analíticas para enquadrar esta transformação dentro de uma construção teórica que tornou visíveis as relações de poder. Por meio de nossas práticas budistas e *butô*, revelamos aspectos desconhecidos de nossas vidas como uma mulher maori e uma mulher branca norte-americana. Ao utilizar teorias decolonizadoras e críticas, conseguimos compreender estes aspectos idiossincráticos de nós mesmas em relação às relações de poder societal mais amplas e questões de justiça social.

As maneiras como *mātauranga* maori fez parte de nossa combinação epistemológica são menos nítidas. Através de nossa vontade de considerar gênero e colonização a partir de uma perspectiva espiritual, bem como política, social e histórica, abrimos espaço para *mātauranga* maori em nosso projeto de pesquisa performativa, e Anahera certamente a usou como uma ferramenta em seu trabalho sobre *He rawel/becoming dress*. Como nunca tínhamos tido uma conversa direta sobre como poderíamos usar *mātauranga* maori, agi a partir de minhas próprias crenças sobre como eu deveria considerar *mātauranga* maori. Utilizei meu conhecimento e compreensão sobre a cultura, a história e o pensamento político maori para alinhar minha pesquisa com valores, ética e aspirações maori e conduzi minha pesquisa sob os auspícios de *Te Kawa a Māui/School of Maori Studies*. É desta maneira que penso que *mātauranga* maori fez parte da criação de *He rawel/becoming dress*.

He rawel/becoming dress foi mais do que uma performance. Foi um projeto de pesquisa performativa. Minha tese postula então que uma maneira de modificar o mapa que colonizou o espaço indígena e colocou o colonizador no centro é através de uma exploração em multinível do terreno que o mapa reivindicou. O pesquisador em estudos da performance Dwight Conquergood utiliza o aforismo de Michel de Certeau “Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia” para descrever a relação “entre dois domínios diferentes do conhecimento: um oficial, objetivo e abstrato – ‘o mapa’; outro prático, materializado e popular – ‘o relato’” (Conquergood, 2002, p. 145).

Com base nos achados do nosso projeto de pesquisa performativa, esta exploração precisa:

1. reconectar o relato e o mapa
2. incluir saberes que não foram usados para desenhar o mapa colonialista
3. empregar uma combinação de saberes para modificar a mente, o corpo e o espírito

Minha intenção tanto na criação de *He rawel/becoming dress* como na escrita sobre o processo criativo e a performance foi mostrar que reconectar o relato e o mapa ajuda a desmontar o pensamento dualista que sustenta a matriz colonial de poder e suas hierarquias de saberes. Enquanto a matriz colonial de poder procura criar dualismos e hierarquias, reconectar o relato e o mapa enfatiza a interconexão e a interdependência entre vida e conhecimento. Ademais, o relato abre espaço para a estética, para a imaginação, bem como para o vivenciado e o fazer. Reconectar o relato e o mapa é uma outra maneira de afirmar que para decolonizar o conhecimento e a pesquisa ocidentais, a produção do conhecimento precisa ser performativa e transformadora, bem como crítica e analítica. Baseada em trabalho anterior e confirmado neste projeto, acredito que a performatividade e a transformação, a criticidade e a análise precisam estar presentes. Performatividade significa apenas que algo deve ser feito, deve ocorrer alguma ação além de teorizar. A transformação requer que algo tenha que se deslocar, mudar, ser diferente do que era no começo. Criticidade e análise asseguram a existência de uma compreensão do contexto mais amplo de colonização e suas relações de poder. Juntos formam a uma abordagem holística à decolonização.

Ao escrever sobre *He rawel/becoming dress* e o pluralismo epistemológico decolonizador que lhe deu origem, estou fazendo uma oferta. Acredito que os princípios, as ideias, os conceitos e as ferramentas que usamos e que foram detalhados em minha tese possuem a capacidade e a flexibilidade de serem usados em muitos cenários diferentes, inclusive aqueles distantes dos empreendimentos criativos. Embora eu pretenda conduzir pesquisas adicionais para dar continuidade ao desenvolvimento desta metodologia, espero que outros que possuam conjuntos de saberes muito diferentes dos meus enxerguem o valor desta abordagem metodológica e a adotem e a adaptem a seus projetos de pesquisa também.



Imagem 5 – *The French Maid and the Dusky Maiden* [Empregada Francesa e Dama Morena].

Fonte: fotografia de Craig Thomson.

Notas

- ¹ N. T.: Aotearoa é o nome maori para Nova Zelândia. A autora mantém as duas nomenclaturas justapostas.
- ² O termo *chicanola* entrou em uso disseminado na década de 1960 como parte do movimento *chicano*/direitos civis. Diferente da descrição étnica 'mexicano-americano', estes termos sinalizaram uma ideologia política decolonizadora crítica do sentimento anti-mexicano e os ideais de caldeirão de assimilação à cultura eurocêntrica' (Pérez, 2007).

Referências

- ANDERSON, Kay. Thinking 'Postnationally': Dialogue Across Multicultural, Indigenous, and Settler Spaces. **Annals of the Association of American Geographers**, Oxford, v. 90, n. 2, p. 381-391, 2000.
- BELL, Avril. Recognition or Ethics? **Cultural Studies**, v. 22, n. 6, p. 850-869, 2008.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. The Social Sciences, Epistemic Violence, and the Problem of the 'Invention of the Other'. In: DUBE, Saurabh; BANERJEE-DUBE, Ishita (Ed.). **Unbecoming Modern: colonialism, modernity, colonial modernities**. New Delhi: Esha Beteille, Social Science Press, 2006. P. 211-227.
- CONQUERGOOD, Dwight. Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion. **The Drama Review**, Massachusetts, v. 39, n. 4, p. 137-41, 1995.
- CONQUERGOOD, Dwight. Performance Studies: Interventions and Radical Research. **The Drama Review**, Massachusetts, v. 46, n. 2, p. 145-56, 2002.
- DENZIN, Norman K. The Call to Performance. **Symbolic Interaction**, v. 26, n. 1, p. 187-207, 2003a.
- DENZIN, Norman K. **Performance Ethnography: critical pedagogy and the politics of culture**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003b.
- DENZIN, Norman K. Emancipatory Discourses and the Ethics and Politics of Interpretation. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Ed.). **The SAGE Handbook of Qualitative Research**. 3.ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005. P. 933-958.
- DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Ed.). **Strategies of Qualitative Inquiry**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003. P. 1-45.



DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. Introduction: Critical Methodologies and Indigenous Inquiry. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. et al. (Ed.). **Handbook of Critical and Indigenous Methodologies**. Los Angeles: Sage, 2008. P. 1-20.

FINE, Michelle. Working the Hyphens: Reinventing Self and Other in Qualitative Research. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Ed.). **Handbook of Qualitative Research**. 2ed. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc., 1994. P. 70-82.

FINLEY, Susan. Arts-Based Inquiry: Performing Revolutionary Pedagogy. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Ed.). **The SAGE Handbook of Qualitative Research**. 3ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005. P. 681-694.

GEBERT, Andrew; JOFFEE, Monte. Value Creation as the Aim of Education: Tsunesaburo Makiguchi and Soka Education. In: HANSEN, David T. (Ed.). **Ethical Visions of Education: Philosophies in Practice**. New York: Teachers College Press, 2007. P. 1-20.

GROSFUGEL, Ramon. A Decolonial Approach to Political-Economy: Transmodernity, Border Thinking and Global Coloniality. **Kult**, v. 6, n. Special Issue, p. 10-38, 2009.

HAWKINS, Ronnie Zoe. Extending Plumwood's Critique of Rationalism Through Imagery and Metaphor. **Ethics and the Environment**, v. 14, n. 2, p. 99-113, 2009.

HEALY, Stephen. Epistemological Pluralism and the 'Politics of Choice'. **Futures**, v. 35, p. 689-701, 2003.

JONES, Alison; JENKINS, Kuni. Rethinking Collaboration: Working the Indigene-Colonizer Hyphen. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. et al. (Ed.). **Handbook of Critical and Indigenous Methodologies**. Los Angeles: Sage, 2008. P. 471-486.

KASAI, Toshiharu. A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration. **Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology**, v. 27, p. 309-316, 1999.

KASAI, Toshiharu; PARSONS, Kate. Perceptions in Butoh Dance. **Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology**, v. 31, p. 257-264, 2003.

KESTER, Grant H. Ongoing Negotiations: *Afterimage* and the Analysis of Activist Art. In: KESTER, Grant H. (Ed.). **Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage**. Durham: Duke University Press Books, 1998. P. 1-19.

KINCHELOE, Joe L.; MCLAREN, Peter. Rethinking Critical Theory and Qualitative Research. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Ed.). **The SAGE**

Handbook of Qualitative Research. 3.ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005. P. 303-343.

MEMMI, Albert. **The Colonizer and the Colonized.** Boston: Beacon Press by arrangement with The Orion Press, Inc., 1965.

MIGNOLO, Walter D. Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-Coloniality. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 449-514, 2007.

MILLER, Thaddeus R. et al. Epistemological Pluralism: Reorganizing Interdisciplinary Research. **Ecology and Science**, v. 13, n. 2, p. 46, 2008.

NAKATA, Martin N. **Disciplining the Savages: Savaging the Disciplines.** Canberra: Aboriginal Studies Press, 2007.

PÉREZ, Laura Elisa. **Chicana Art: the Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities.** Durham: Duke University Press, 2007.

PLUMWOOD, Val. The Politics of Reason: Towards a Feminist Logic. **Australasian Journal of Philosophy**, v. 71, n. 4, p. 436-462, 1993.

ROUSE, Joseph. **Engaging Science: How to Understand its Practices Philosophically.** Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

SHAHJAHAN, Riyad Ahmed. Mapping the Field of Anti-Colonial Discourse to Understand Issues of Indigenous Knowledges: Decolonizing Praxis. **McGill Journal of Education**, v. 40, n. 2, p. 213-40, 2005a.

SHAHJAHAN, Riyad Ahmed. Spirituality in the Academy: Reclaiming From the Margins and Evoking a Transformative Way of Knowing the World. **International Journal of Qualitative Studies in Education**, v. 18, n. 6, p. 685-711, 2005b.

SMITH, Graham Hingangaroa. **Tane-Niu-A-Rangi's Legacy... Propping Up the Sky (Kaupapa Maori as Resistance and Intervention).** NZARE/AARE Joint Conference. Deakin University, Melbourne Australia 1992.

SMITH, Graham Hingangaroa. **The Development of Kaupapa Maori: Theory and Praxis.** 1997. Ph.D. (Thesis Education) – University of Auckland, Auckland, 1997.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples.** London; Dunedin: Zed Books; University of Otago Press, 1999.

SMITH, Linda Tuhiwai. On Tricky Ground: Researching the Native in the Age of Uncertainty. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Ed.). **The SAGE**



Handbook of Qualitative Research. 3. ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005. P. 85-107.

SWADENER, Beth Blue; MUTUA, Kagendo. Decolonizing Performances: Deconstructing the Global Postcolonial. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. et al. (Ed.). **Handbook of Critical and Indigenous Methodologies.** Los Angeles: Sage, 2008. P. 31-43.

TALIAFERRO, Denise M. Signifying Self: Re-Presentations of the Double-Consciousness in the Work of Maxine Greene. In: PINAR, William (Ed.). *The Passionate Mind of Maxine Greene.* Bristol: Falmer Press, 1998. P. 89-98.

THORPE, Jocelyn. Indigeneity and Transnationality? **Women & Environments International Magazine**, v. 68/69, p. 6-8, 2005.

WALSH, Catherine. Shifting the Geopolitics of Critical Knowledge. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 224-239, 2007.

Miki Seifert é diretora artística de With Lime (companhia interdisciplinar de artes de Wellington). Bolsista da *New Zealand International Doctoral Research Scholarship* e recebedora do *Victoria Postgraduate Research Excellence Award*, concluiu seu doutorado na *Te Kawa a Māui/School of Maori Studies* da Victoria University de Wellington em 2011. Cresceu em Bethlehem, Pensilvânia, tendo sido atleta de ginástica e trapezista de circo.

E-mail: mikiseifert@withlime.co.nz

Este texto inédito, traduzido por Ananyr Porto Fajardo, também encontra-se publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 13 de dezembro de 2017

Aceito em 02 de junho de 2018

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.