

REPETIÇÃO E RESISTÊNCIA NOS TRAJES DE CENA DE *TEMPLE OF CONFESSIONS*

PESTANA, Sandra; Mestre em Artes; Universidade de São Paulo;
sandra@teatrodesenhoritas.com.br

Resumo: O artigo faz uma primeira investigação dos trajes de cena (figurino) da performance *Temple of Confessions*, realizada pelo coletivo transnacional La Pocha Nostra em 1994. Observa como trajes e *props*, da mesma forma que ideias e conceitos, acompanham a trajetória dos performers desde os anos 80.

Palavras chave: Figurino, Performance, La Pocha Nostra

Abstract: The article makes a first investigation of scene costumes (costumes) of the Temple of Confessions performance conducted by transnational collective La Pocha Nostra in 1994. See how costumes and properties in the same way that ideas and concepts, follow the trajectory of performers since the 80s.

Key-words: costume, Performance, La Pocha Nostra

Introdução

O artigo realiza uma primeira investigação dos trajes de cena (figurinos) da performance *Temple of Confessions* realizada pelo coletivo transnacional La Pocha Nostra em 1994.

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

O coletivo La Pocha Nostra¹ - fundado por Guillermo Gómez-Peña, Nola Mariano e Roberto Sifuentes em 1993, que hoje conta com mais membros em seu *núcleo duro*² - é uma organização de artes transdisciplinar em constante transformação, que está conectada a “grupos associados” em muitas cidades e países. Tem como propósito prover as bases para uma rede informal de artistas rebeldes em diferentes disciplinas, gerações e etnias (GÓMEZ-PEÑA, 2007, p.106).

Nas criações e problematizações do coletivo o corpo é o elemento central, sendo o traje de cena cabal na constituição de imagens e articulação de ideias. Guillermo Gómez-Peña, escritor/performer, pilar na constituição do La Pocha Nostra, transformou sua vida em arte como tábua de salvação na sua condição de imigrante mexicano nos EUA (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p.12), é um perene cruzador de fronteiras, borrador de limites, não sendo diferente no trato com o traje de cena e o traje social.

Um dos principais objetivos da pesquisa é investigar e refletir sobre características específicas do traje de cena de performance, analisando a criação, confecção/aquisição de peças, usos em cena, acervo e reutilização.

¹O termo *pocha* tem distintos significados: por um lado pode se utilizado para falar de una fruta que não está fresca ou uma pessoa que está doente. Por outro, desde os anos 40, quando a migração de MX a EUA começou a ser notada com mais força, também passou a ser um termo utilizado para referir-se depreciativamente aos Mexicanxs que ‘perdem’ sua cultura ao cruzar a fronteira, especialmente com relação ao manejo da língua espanhola. Em resposta, e na mesma linha do que aconteceu com o termo ‘queer’ em outros contextos, a comunidade chicana se apropriou deste insulto como uma posição identitárias forte da qual falar. A utilização de *pocha*, no feminino, é uma ulterior *queerização* do termo. O neologismo Pocha Nostra, traduzido do *spanglish*, significa ‘nossas impurezas’ e/ou ‘o cartel dos bastardxs culturais’ (D’EMÍLIA, 2015, p. 5).

² Atualmente fazem parte do ‘núcleo duro’, ou seja, permanente, do La Pocha Nostra: Guillermo Gómez-Peña (MX/EUA), Michelle Ceballos (CO/ EUA), Saul Garcia Lopez (MX/ EUA), Daniel Brittany Chávez (MX/ EUA), Dani d’Emilia (BR/IT), Emma Tramposch (EUA) e Balitronica Gómez (EUA) distribuídos entre as cidades de San Francisco/Chicago/Phoenix (EUA), Toronto (CA), San Cristóbal de Las Casas (MX) e Barcelona (ES). La Pocha conta também com mais de trinta associados e uma vasta comunidade de artistas/ativistas e teóricos que participam de distintas maneiras e em contínuo diálogo e desenvolvimento de seu trabalho artístico e pedagógico (idem).

Neste artigo expõe-se os primeiros passos dessa trajetória em uma investigação sobre os elementos utilizados na performance *Temple of Confessions* de 1994.

Breve contexto-sensitivo

Observa-se o “contexto” em que foram criadas as performances considerando-o como um ambiente dinâmico, um *contexto-sensitivo* que “trabalha em correlação com o corpo no tratamento do fluxo de informações permanente que o comanda” (KATZ, 2008, p.70). Pois, se acredita que realizar uma análise teleológica do coletivo seria, além de insuficiente, uma manutenção de um olhar e um discurso dos quais se pretende distanciar.

A temática da imigração, do preconceito, do não lugar tanto na sociedade de origem quanto na sociedade para onde se migrou perpassa o trabalho de Gómez-Peña e sua história pessoal desde 1978. Após finalizar o curso de Letras, Filosofia e Linguística na UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), ganhou um bolsa de estudos no California Institute of Arts e subitamente tornou-se *brown, beander, chicano, wetback, greaser* (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p.10). Sem ainda saber o que essas palavras implicavam, Gómez-Peña começou seu “processo de *chicano-ization* com a ajuda não solicitada da polícia de Los Angeles” (idem).

Desenvolveu diversas ações e participou de vários coletivos e publicações realizadas em parceria com outros estrangeiros, que operavam como “estratégia artística de fundir várias tradições culturais utilizando a performance como fio sintático” (ibidem, p.13).

Em 1992, artistas como Fred Wilson, Adrian Piper, James Luna e Jimmy Durham começaram a interrogar a forma como museus representam a alteridade cultural (ibidem, p.24). “Templos laicos” é como Néstor Canclini denomina os museus, chamando a atenção para uma função sutil dessas instituições: “construir uma relação de continuidade hierarquizada com os antecedentes da própria sociedade” (CANCLINI, 2013, p. 141). O estudioso argentino cita o Louvre como um “programa iconográfico que dramatiza ritualmente o triunfo da civilização francesa” (idem, p.46); e analisa como o Museu Nacional de Antropologia do México insere o patrimônio tradicional na

moderna nação mexicana através de teatralizações, ritualizações e da “tensão entre monumentalidade e miniaturização, entre o arcaico e o recente” (ibidem, p. 184) dando “verossimilhança ao museu como cenário-síntese da nacionalidade mexicana” (ibidem, p. 185).

Gómez-Peña começa a experimentar com o formato colonial de diorama³ criando “dioramas vivos (e agonizantes)” (GÓMEZ-PEÑA, 1999, s/p) e em parceria com seus colaboradores criam

‘museus vivos’ interativos que parodiam várias práticas coloniais de representação, incluindo o tableau vivant etnográfico, o Indian Trading Post, a loja de curiosidades fronteiriças, as vitrines pornôs e seus equivalentes contemporâneos. Essas performances/instalações funcionam tanto como um cenário bizarro para uma encenação contemporânea de “patologias culturais”, quanto como um espaço cerimonial para as pessoas refletirem sobre suas atitudes para com outras culturas (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p.25).

O primeiro diorama foi criado em parceria com a escritora e performer Coco Fusco para a performance *The Guatnai World Tour*, realizada em 1992 quando dos debates sobre os quinhentos anos da chegada de Colombo na América. Os dois performers se exibiam em uma gaiola dourada como “‘índios desconhecidos’ da ilha (fictícia) de Gatineau (*anglicization of what now*) no Golfo do México” (idem).

Em 1993, Gómez-Peña e o artista nativo americano James Luna compartilham um diorama no Museu Smithsonian de História Natural, em Washington DC na performance *The Shame-man Meets El Mexican't at the Smithsonian Hotel and Country Club*, dando sequencia à exploração dos dioramas como espaço de “paródia e subversão de certas práticas de representação que se originaram na época colonial” (GÓMEZ-PEÑA, 1999, s/p.).

Dois fatos bastante importantes dos anos 90, porém, foram decisivos para as ações subsequentes de Gómez-Peña e do La Pocha Nostra: em 1º de janeiro de 1994 entrava em vigor o NAFTA - Tratado Norte-Americano de Livre Comércio (em inglês: *North American Free Trade Agreement*) e o EZLN -

³ Na museologia: representação de uma cena, onde objetos, esculturas, animais empalhados etc. inserem-se em um fundo pintado realisticamente (HOUAISS, 2001, s/p).

Ejército Zapatista de Liberación Nacional - tomava as ruas de San Cristóbal de las Casas, em Chiapadas.

O NAFTA entrava em vigência com um prazo de quinze anos para a total eliminação das barreiras alfandegárias entre México, EUA e Canadá, prometendo inserir o México no “primeiro mundo” e proporcionar à sua população melhores níveis de vida (LOPES, 2014, s/p). Entretanto, o que se verificou foi a quebra de diversos setores da indústria, tanto no México como no EUA, e aumento da migração do primeiro para o segundo país (idem).

Estratégica e simbolicamente no mesmo dia, em uma das regiões mais pobres do México, “veio a público um exército de indígenas empunhando mais sonhos do que armas (...), cobriram seus rostos com lenços vermelhos (os paliacates) e gorros negros (os passa-montanhas) para se fazerem visíveis, empunharam armas para que ouvissem sua voz” (FELÍCIO e HILSENBECK, 2008, p. 5).

Em sua luta e resistência por autonomia e dignidade “a expressão mobilizadora do EZLN surgia como uma grande novidade, poética, antineoliberal e universalista (...). A convocatória dos zapatistas não era apenas internacionalista, mas ‘intergaláctica’ – a ideia de uma totalidade em que as alteridades permanecem fluorescentes” (DI GIOVANNI, 2012, p.33).

Na perspectiva do EZLN seres *livres* são os que vencem o medo, especialmente o medo do outro, do diferente, do desconhecido: gênero, geração, identidade, raça e outras realidades que, não porque são desconhecidas, deixam de existir (Subcomandante MARCOS In FELÍCIO e HILSENBECK, 2008).

É possível notar que tais noções - de uma totalidade que abarca as alteridades e da conquista da liberdade pela superação do medo do outro - se fazem presentes nas ações realizadas pelo La Pocha Nostra. E é nesse enfrentamento com ‘o outro’, com o medo e o desejo gerados por esse desconhecido, que o coletivo percebeu que era necessário criar um espaço, abrigado por instituições como museus e galerias, onde fosse possível abrir a caixa de Pandora e deixar “sair os demônios coloniais” (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p. 144) de dentro dos visitantes.

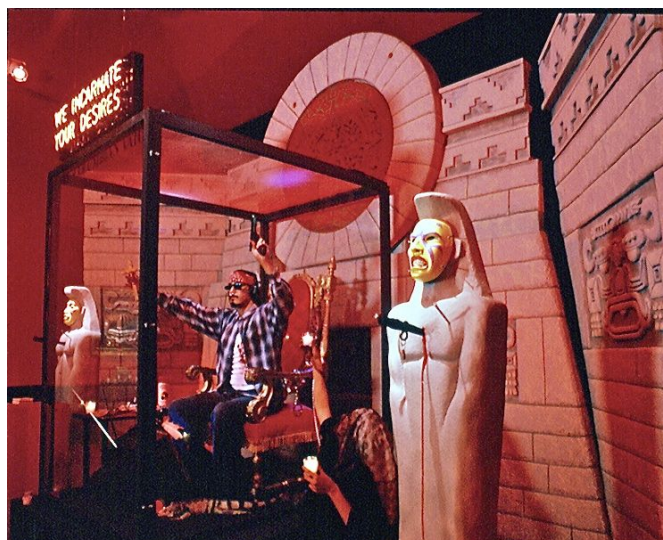
Temple of Confessions

Entre 1994 e 1996 Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña itineraram com a performance/instalação *Temple of Confessions*, que combinava o formato do diorama etnográfico com o dos dioramas religiosos encontrados em igrejas mexicanas coloniais.

Os dois performers, dentro de caixas de acrílico, se exibiam durante oito horas diárias como "santos do final do século" (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p. 135). Os visitantes eram convidados por Norma Medina e Michelle Ceballos para "confessarem" seus medos e desejos interculturais para os "santos". Quem desejasse tinha três opções: confessar em microfones colocados no genuflexório em frente às caixas (as suas vozes eram gravadas e alteradas em uma pós-produção, para garantir seu anonimato), ou, se eles fossem tímidos, podiam escrever suas confissões em cartões e depositá-las em uma urna. Se eles fossem extremamente tímidos, eles podiam ligar para um número 0800 (idem).

No altar principal da Capela do Desejos, Roberto se apresenta como El Vato Pre-Colombiano, um membro sagrado de uma gangue realizando ações ritualizadas em câmera lenta. Seus braços e rosto estão pintados com tatuagens pré-colombianas intrincadas, e a parte superior do seu tronco está coberta com sangue e perfurada por tiros. Ele compartilha o espaço restrito da caixa de acrílico com 50 baratas, uma iguana de quatro pés de comprimento [1,20m], e uma pequena mesa com dispositivos tecnológicos inúteis - uma lata de spray, um chicote, armas que parecem ser verdadeiras e aparatos para uso de drogas. Atrás dele está uma fachada de um "templo pré-colombiano", de aparência autêntica, feita de isopor (idem, p. 137/139).

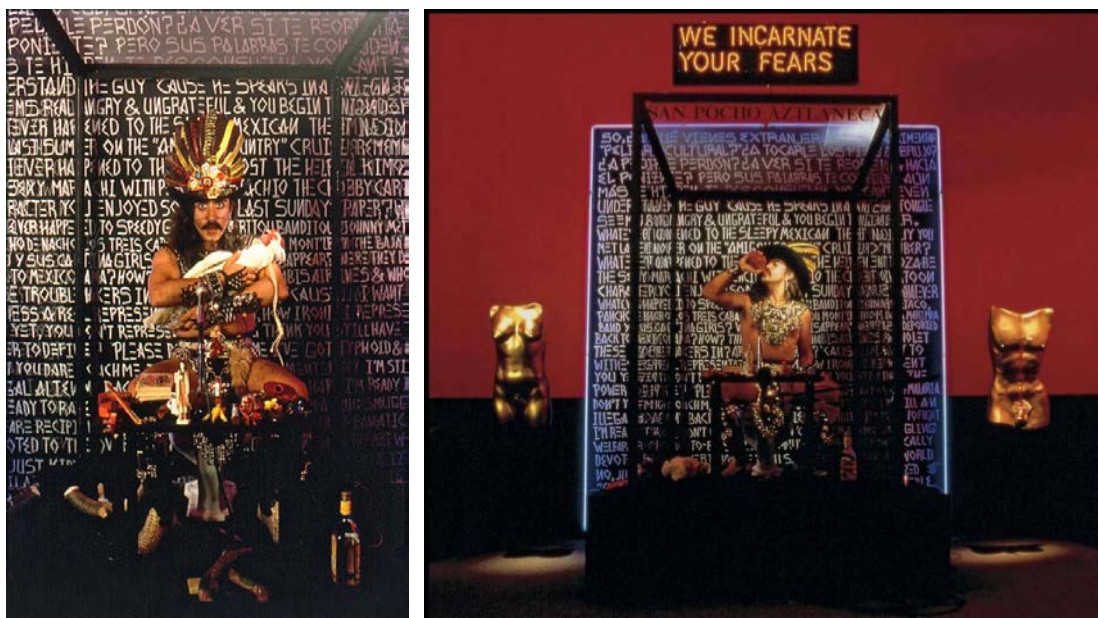
Figura 1 - Roberto Sifuentes, *El Vato Pre-Colombiano na Capela dos Desejos*, em *Temple of Confessions*. DIA Museum. Detroit. EUA 1996.



Fonte: GÓMEZ-PEÑA, 2008, p. 28. Foto: Dirk Bakker

Em frente a Roberto está o altar da Capela dos Medos, onde eu me sento em um vaso sanitário (ou uma cadeira de rodas) trajado como San Pocho⁴ Aztlaneca, um hiperexotizado "xamã de loja de curiosidades para turistas espirituais". Eu, literalmente, vestia minha identidade composta. Dezenas de lembranças turísticas e talismãs tribais de diferentes partes da América penduradas no meu traje 'Tex-Mex Aztec'. Eu compartilho minha caixa de acrílico com grilos vivos, animais empalhados (um galo e, às vezes, répteis variados), instrumentos musicais tribais, e uma pequena mesa cheia de artefatos que aludem a 'feitiçaria' (Na imaginação Anglo, o México está frequentemente associado a ritos pagãos e à sabedoria pré-industrial). (...) Uma elegante luz neon lavanda emoldura meu altar, dando-lhe uma aparência sofisticada e moderna (ibidem, p. 139).

Figuras 1 e 2: Guillermo Gómez-Peña como San Pocho Aztlaneca na Capela dos Medos, em Temple of Confessions. DIA Museum, Detroit, EUA, 1996.



Fonte: GÓMEZ-PEÑA, s/d, p.9

A performance traz em si diversos elementos, sejam visuais ou conceituais, de ações realizadas anteriormente por Gómez-Peña e Sifuentes. *Temple of Confessions* foi um dos mais ambiciosos projetos colaborativos até aquele momento (ibidem, p. 135) e parece ter sido a convergência de diversas ações realizadas anteriormente. Afinal, há dezesseis anos, pelo menos Gómez-Peña, vinha experimentando de diversas maneiras - seja com performances,

⁴ Ver nota de rodapé nº1.

poesia multilíngue ou publicações diversas etc. - com temáticas e culturas da fronteira, a imigração e o preconceito, explorando os pavores e fetiches das relações entre latinos e anglo-saxões.

É possível perceber como Gómez-Peña carrega consigo elementos utilizados desde os anos 80. As lembranças turísticas e talismãs presentes em seu altar ou mesmo nos trajes, remetem tanto ao templo móvel compartilhado com Emily Hicks em 1987, “criado a partir de lembranças pseudo-indígena e kitsch religiosas” (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p. 19), quanto ao traje de Border Brujo, persona e performance criada em 1988. Embora os trajes e *props* de Border Brujo tenham sido, conforme Gómez-Peña, literalmente enterrados em uma performance funeral em 1989, a figura foi um marco na vida pessoal e no trabalho⁵ do performer, que viajou sem parar por dois anos, acompanhado de seu altar portátil e seus trajes feitos à mão, “compostos por objetos ‘pseudo-étnico’, bugigangas turísticas e lembranças religiosas baratas” (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p. 21).

Seu figurino em *Temple of Confessions* é bastante similar aos trajes utilizados nas parcerias com Coco Fusco em que Gómez-Peña usava como traje de cena uma fantasia⁶ de “lutador Azteca de Las Vegas”.

O vaso sanitário já havia aparecido como elemento performático em 1979 quando em *Spanglish Poetry Reading in a Public Bathroom*, Gómez-Peña passou um dia completo em um banheiro lendo em voz alta um poema que descrevia sua jornada para os EUA, tendo como audiência apenas pessoas que quisessem “urinar, defecar ou lavar suas mãos” (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p.12). E novamente em 1992 na anteriormente citada *The Shame-man Meets El Mexican't at the Smithsonian Hotel and Country Club*, em que Gómez-Peña sentava-me em um vaso sanitário vestido como um mariachi em uma camisa de força, com um cartaz em volta do pescoço anunciando: "Costumava haver um mexicano dentro deste corpo" (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p.26).

⁵ Com Border Brujo, Gómez-Peña fez sua principal contribuição para o movimento de performance monólogo, lidando com a identidade fronteiriça, escrevendo um roteiro em inglês, espanhol, spanglish, gringoñol e vários "robo-línguas" compostas (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p. 21).

⁶ Para que não haja confusão entre os termos *figurino*, *traje de cena* e *fantasia*, esta é entendida como “vestimenta que reproduz o modelo de vestes de culturas ou épocas diversas, ou que representa objetos, ideias, figuras históricas, imaginárias etc., usada em certos rituais e festividades, especialmente no carnaval” (HOUAISS, 2001, s/p).

As experiências com a percepção do medo causado pela alteridade Mexicana, bem como a estética de *stylized banditos*, apresentada em *Temple of Confessions*, especialmente por Sifuentes, havia sido explorada por Gómez-Peña e companheiros em 1980 em *Mexiphobia: Post-revolutionary Situations*, em que eles apareciam em locais públicos vestidos como “traficantes típicos” ou caricatos ‘*illegal aliens*’ mas que se comportavam de maneiras contraditórias aos estereótipos (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p.13).

Roberto Sifuentes, em parceria com Gómez-Peña, havia explorado trajes da cultura *chicana* em outro momento de 1994 quando ambos se crucificaram em frente à ponte Golden Gate, em San Francisco, em protesto contra as políticas xenofóbicas do então governador da Califórnia, Pete Wilson. Sifuentes e Gómez-Peña vestiram-se como “os contemporâneos inimigos públicos da Califórnia” (GÓMEZ-PEÑA, 2008, p.27) em que Sifuentes era um membro de gangue crucificado pelo Departamento de Polícia de Los Angeles.

Sifuentes, estadunidense de família latina, compunha seu traje com elementos do estilo urbano dos *vatos locos* [literalmente ‘caras loucos’]: regata branca, camisa xadrez abotoada apenas no colarinho e bandana amarrada na testa. Porém, substituindo as tatuagens no rosto e braços por pinturas corporais pré-colombianas.

Os *vatos* são a versão dos anos 90 dos *pachucos*⁷ que nos EUA, desde os anos 30, foram a expressão da cultura *chicana*.

Pachucos distinguiram-se como jovens alienados que não se identificavam com os valores culturais de seus pais mexicanos ou mexicano-americanos, ou com os valores de seu novo contexto cultural anglo-americano. Em vez disso, eles criaram uma subcultura inteira para si, com uma forma particular de gírias e uma moda distintiva e exagerada (PITMAN e DENNISON, 2005, p. 197).

Nos tempos da segunda guerra, nos EUA, os *pachucos* foram demonizados pela imprensa anglo-americana e agressivamente perseguidos. Os trajes *zoot suit*⁸, um dos símbolos mais fortes dessa cultura, tornaram-se

⁷A figura do *pachuco* tornou-se visível pela primeira vez nas décadas de 1930 e 1940 nos *barrios* degradados mexicano-americanos de cidades dos EUA, especialmente no Sudoeste. O termo *pachuco* é provavelmente uma gíria para um residente de El Paso” (PITMAN e DENNISON, 2005, p. 197).

⁸ Composto por calças muito largas que afunilavam completamente nos tornozelos, longo casaco com grandes ombreiras, correntes de relógio de bolso e chapéu pandora.

um elemento de distinção e, ao mesmo tempo de resistência. Em 1943, por exemplo, durante o que se conheceu como *zoot suit riot* [literalmente ódio ao *zoot suit*], os *pachucos* eram identificados por seus trajes e sofriam diversas agressões. Os *zoot suits* podem ser considerados os avós dos trajes da cultura hip hop, com suas roupas largas e calças com cavalo muito baixo, evidenciando a resistência de certas culturas urbanas.

A substituição das tatuagens por *body art* 'pré-colombiana' denota tanto a perseverança secular dessas culturas, quanto a permanência do ódio destinado a elas.

Além das capelas do medo e do desejo, duas 'freiras' performadas pela atriz Norma Medina e pela dançarina Michelle Ceballos, executavam "o duplo papel de guardiãs do templo e de ícones vivos" (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p. 141).

Norma está vestida como uma expectante 'freira/chola', com duas lágrimas tatuadas, escorrendo por sua bochecha esquerda (um para cada assassinato que cometeu, como na cultura Pinto [prisão chicana]); e Michelle está vestida como uma 'freira/dominatrix', com um cavanhaque lowrider⁹ e uma cinta-liga sob o seu hábito. Às vezes, elas são efígies congeladas, misturadas discretamente com o meio ambiente estetizado. (Seu tableaux remete à pintura clássica, imagens católicas, pornografia e aos estereótipos de filmes). Então, de repente, elas caminham em silêncio e discretamente se aproximam os membros do público, encorajando-os a confessar. Elas também cantam canções religiosas e usam seus véus para limpar as caixas de acrílico, um saco funerário e os sapatos dos visitantes. Encontros inesperados com visitantes extravagantes ou sociopatas exigia reações performativas que, obviamente, não estavam no roteiro (idem).

Considerações finais

Nesta primeira abordagem dos trajes de cena usados pelo La Pocha Nostra em *Tempre of Confessions*, foi possível observar como objetos, *props* e trajes de cena vão sendo reutilizados no decorrer do tempo.

Todavia não é possível afirmar se são peças de um acervo que é constantemente revisitado ou se são novos elementos adquiridos cada vez que sua estética e materialidade voltam à tona pois tem a expressividade necessária para o projeto que se pretende realizar.

⁹ Criada pelos imigrantes mexicanos nos EUA, a cultura "lowrider" transforma carros e bicicletas. Rebaixam a suspensão dos veículos, para que andem colados ao chão e fazem incríveis pinturas na lataria.

Entretanto, é possível apreender que a repetição de elementos é ao mesmo tempo a continuidade de um processo criativo que transcorre como a própria vida, além de ser a permanência simbólica de uma ideia que ainda e outra vez mais precisa ser debatida, contestada, exposta, subvertida.

Bibliografia

- CANCLINI, Nestor Garcia - *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2013.
- DI GIOVANNI, Júlia R. - *Artes do impossível: protesto de rua no movimento antiglobalização*. São Paulo: Annablume, 2012.
- FELÍCIO, Erahsto e HILSENBECK, Alex (org.) – *Nem o centro & Nem a periferia – sobre cores, calendários & geografias*. Subcomandante Insurgente Marcos (EZLN). Porto Alegre: Deriva, 2008.
- KATZ, Helena – *Por uma teoria crítica do corpo* In CASTILHO, Kathia e OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.) – *Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo*. Barueri/SP: Estação das Letras e Cores, 2008.
- PITMAN, Thea In SHAW, Lisa e DENNISON, Stephanie – *Pop culture Latin America! Media, Arts and Lifestyle*. Santa Barbara, California: ABC Clio, 2005.
- VIANA, Fausto e BASSI, Carolina (org.) – *Traje de cena, traje de folgado*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Meios eletrônicos

- D'EMILIA, Dani - *Encarnando la ternura radical: alianzas político-afectivas y descolonización del cuerpo en la performance-pedagogía de La Pocha Nostra*. Trabalho de conclusão de Master Propio Programa de Estudios Independientes – PEI, MACBA - Museu d'art contemporania de Barcelona, UAB - Universidad Autonoma Barcelona, 2015. Inédito, cedido pelx autorx.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo e SIFUENTES, Roberto - *Mexican Beasts and Living Santos*. TDR/The Drama Review, Vol. 41, No. 1. pp. 135–146, ano 1997. Nova Iorque. University/Tisch School of the Arts. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1146576?seq=1#page_scan_tab_contents Acesso em 17/05/2016 Acesso em: 17/05/2016
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo - *Multiple Journeys – the life and work of Guillermo Gómez-Peña*. 2008. HEMISPHERIC INSTITUTE – La Pocha Nostra, 2013. Disponível em: GÓMEZ-PEÑA, Guillermo - The living art of Gómez Peña & La Pocha Nostra, s/d. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/en/multiple-journeys> <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/9>
- _____ – *La Pocha Nostra: un manifiesto en constante proceso de reinención* - Ciências Sociais Unisinos 43(1):106-108, janeiro/abril 2007. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/5654/2859
- _____ - *Marcos: The 'Subcommandante' of performance*. Third Text Vol. 8, Iss. 28-29, 1994. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528829408576505> Acesso em: 18/05/2016.

_____ - *Dioramas vivientes y agonizantes (el performance como una estrategia de "antropología inversa")*. Pocha Texts, 1999. Homepage La Pocha Nostra. Disponível em:
http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/dioramas.htm Acesso em: 16/05/2016.

HOUAISS, Antônio – *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOPES, Gilberto - *Estudios revelan desastre tras 20 años de vigencia del NAFTA en Norteamérica*. ALAI – Agencia Latinoamericana de Información. 24/01/2014. Disponível em: <http://www.alainet.org/es/active/70746> Acesso em 20/05/2016