



1740 - Trabalho Completo - XII ANPEd-SUL (2018)
Eixo Temático 19 - Educação e Arte

? La Experiencia límite de un Cuerpo Prudente. Otros modos de pensar, sentir, reflexionar y comprender el contexto de violencia y conflicto en Colombia. ?

Ana Maria Noguera Duran - PPGEDU/UFRGS
Agência e/ou Instituição Financiadora: capes

Este artículo surge a partir de la reflexión de procesos formativos en artes escénicas, emprendidos por medio de proyectos de construcción de paz, con organizaciones no gubernamentales en diferentes contextos de violencia social en Colombia. Indaga la experiencia vivida en dichos procesos, proponiendo esta ser como una *experiencia-límite*, en la propuesta de pensar la necesidad de llevar a la pesquisa esos acontecimientos impactantes, esas experiencias de límite que nos transforman y transforman otros universos en los transítamos, investigamos y apostamos otras formas de educación. En esa misma dirección, tensiona a apartir de las artes escénicas cómo se configuran los cuerpos de las personas que vivencian la experiencia del conflicto en dichos contextos.

•

- **La Experiencia límite de un Cuerpo Prudente. Otros modos de pensar, sentir, reflexionar y comprender el contexto de violencia y conflicto en Colombia.**

Resumen: Este artículo surge a partir de la reflexión de procesos formativos en artes escénicas, emprendidos por medio de proyectos de construcción de paz, con organizaciones no gubernamentales en diferentes contextos de violencia social en Colombia. Indaga la experiencia vivida en dichos procesos, proponiendo esta ser como una *experiencia-límite*, en la propuesta de pensar la necesidad de llevar a la pesquisa esos acontecimientos impactantes, esas experiencias de límite que nos transforman y transforman otros universos en los transítamos, investigamos y apostamos otras formas de educación. En esa misma dirección, tensiona a apartir de las artes escénicas cómo se configuran los cuerpos de las personas que vivencian la experiencia del conflicto en dichos contextos.

Palabras clave: Experiencia, Cuerpo, artes escénicas, estudios culturales, guerra.

Este artículo surge a partir del análisis de algunas experiencias en procesos formativos en artes escénicas, en regiones de Colombia suscritas dentro del ámbito de conflicto armado y guerra en que se ha inscrito la historia de este país por más de 60 años. Una sucesión de hechos violentos que infelizmente como lo propone Molano (2015) "caracterizan la historia del país, haciendo pensar que tal vez la historia de Colombia no ha surgido dentro la violencia sino al contrario, lo que ha generado imaginarios colectivos que hacen que muchos colombianos afirmen sentir la violencia inherente a su historia y naturaleza" (MOLANO, 2015, p.12).

En este sentido, referirse al contexto colombiano nos dirige instantáneamente a pensar en el conflicto armado, a la guerra, a la violencia social, a las desigualdades económicas y los diferentes aspectos que como consecuencia de estos actos se configuran. Son diversos los factores a los que se le atribuye la conformación del conflicto, que como lo describe Bello (2013),

se trata de una guerra difícil de explicar no solo por su carácter prolongado y por los diversos motivos y razones que la asisten, sino por la participación cambiante de múltiples actores legales e ilegales, por su extensión geográfica y por sus particularidades que asume en cada región del campo y en las ciudades, así como por su imbricación con las otras violencias que azotan al país. (CHM, 20).

Observando dicha complejidad en relación al desenvolvimiento del conflicto armado en el país y sus diferentes repercusiones, las cuales ni siquiera los violentólogos han logrado ponerse de acuerdo, se podría decir que ellas se representan en desigualdad social, problemas agrarios, pobreza, ausencia de una democracia, ausencia del estado en muchas regiones del país (que se han originado la creación de diferentes tipos de redes celulares que se han organizado con estrategias de lucha, defensa e posición de bienes particulares), lo que ha generado que durante varios años se creen diferentes sistemas de grupos armados que actúan con fines estratégicos como las guerrillas, los paramilitares y más recientemente las "bacrim" (bandas criminales). Dichas organizaciones se han expandido por el estado colombiano a modo de virus, cumpliendo la función desestabilizar y producir otras lógicas de supervivencia dentro del estado a través de la violencia. Algunos politólogos han descrito la guerra como esa enfermedad que nos permea a los colombianos como sociedad, que habita en el cuerpo de manera constante, pero no esforzamos para no verla. En esa dirección Apuleyo (1999) refiere que:

Basta abrir un periódico o mirar un noticiero para saber que ella, la guerra, está ahí. Podemos compararla con un cáncer. A nadie le gusta un cáncer, pero si el cáncer por desgracia aparece es mejor identificarlo y afrontarlo en vez de desconocerlo haciendo la hermosa apología de la salud (APULEYO, 1999, p.45)

Siguiendo esta metáfora de la guerra como cáncer sobre el cuerpo colombiano se puede observar, como, por ejemplo, el combate entre los diferentes grupos armados que acontece en Colombia, no solo afectan a quienes están inmersos en la guerra, sino a la población en general. En este, los más damnificados, no solo son las partes armadas, sino la población en general y sobre todo la población que se encuentra más próxima.

La Experiencia límite de un Cuerpo Prudente

Dentro de este contexto anteriormente señalado, es que surge las experiencias que reflexiono a partir de diferentes procesos formativos en teatro y artes escénicas en diferentes zonas de violencia y conflicto en Colombia que realice durante los años 2009 a 2013. Experiencias que he decidido nominar como una *experiencia-límite*, haciendo uso del concepto formulado por Foucault (1978), cuando se refiere a este como "una experiencia que nos arranca de nosotros mismos y nos deja diferentes de aquello que éramos antes" (O'LEARY, 2008, p.6).

Siguiendo esta idea, propongo pensar en aquellas vivencias como profesora de artes escénicas dentro del ambito del conflicto y la guerra, a ser leídas como experiencias límite, las cuales son traídas a la investigación no como un acto autobiográfico, sino como insumo y material de análisis. Experiencias que merecieron mi atención, pues mudaron el foco de mi trabajo docente- artista, llevando a tensionar otras formas de comprensión del conflicto armado, en este caso a partir de la experiencia que se marca en el cuerpo.

De acuerdo con Veena Das (2000), los fenómenos de violencia transforman la manera como se vive y se le da sentido al mundo. De acuerdo con esta autora, la violencia debe ser entendida como un proceso complejo de ordenamiento de la vida social y, por lo tanto, creadora de formas particulares de subjetividad y de cultura, lo que sugeriría pensar que es también creadora de las experiencias que guían marcan al sujeto, experiencias que también se marcan en el cuerpo. En concordancia con Santos (1997), "não nascemos prontos, como uma personalidade definida que nos acompanha até o fim dos dias (um eu preexistente; centrado, interior -uma identidade biológica) mas, antes, nos tornamos sujeitos dos discursos que nos produziram" (p.84). En ese sentido, el sujeto no se forma de modo individual, sino que se torna marca de un discurso que articula diversas formas de poder/ saber.

Conocer por medio de las vivencias cotidianas, y sobre todo en las clases de artes escénicas, diversos relatos que no se limitaban a la palabra y que se representaban sobre cuerpo, relatos que tenían que ver con la experiencia de vivenciar de cierto modo el conflicto armado. Fueron por medio de las aulas, conseguí reconocer ciertos tipos de comportamientos pasivos, silenciosos y vigilantes, cuerpos prudentes de expresar más de lo que se les podría ser permitido, cuerpos prudentes de hablar de más o de poner en riesgo con sus actos o palabras su comunidad frente al desconocido.

A partir de esas lecturas de silencio, miedo y prudencia, se realizó un constante trabajo corporal, pues fue a partir de diferentes juegos y diálogos corporales se consiguió generar otros tipos de narrativas en las cuales los participantes encontraban otras formas para poder dejar salir la voz contenidas, los miedos, los llantos y las risas, que quien sabe la guerra les había vetado de manifestar. No es de sorprenderse que esto ocurra con personas que han estado inmersas dentro del conflicto, que su voz salga con flaqueza o que el silencio se manifieste como un mecanismo de protección como lo menciona GMH- grupo de investigación de memoria histórica - (2013):

El clima de terror que los actores armados instalaron en muchas regiones del país con acciones como las masacres, las torturas, las desapariciones forzadas, los asesinatos selectivos, la violencia sexual o los reclutamientos ilícitos llevó a que las personas experimentaran sensaciones permanentes de amenaza y vulnerabilidad. El mundo se tornó inseguro, y las personas se vieron obligadas a desplegar mecanismos de protección como el silencio (p. 263).

De esta manera, en razón de esos silenciamientos corporales, las aulas giraron en torno al reconocimiento del cuerpo como el elemento más importante del teatro, por el cual se manifiesta cualquier acción humana (BOAL, 1998). En esta dirección, el teatro, más que un fin, se tornó un medio y una estrategia orientada a generar un espacio en el cual las personas tuvieran la posibilidad de expresarse, de manifestarse, y, de este modo, también proponer algunas creaciones a partir de sus memorias personales.

La alteridad, la condición de ser del otro, fue constante en estas aulas, intentando generar, por medio de las técnicas de exploración corporal de las artes escénicas, ciertos encuentros, en los cuales entre los entrenamientos corporales, "sucede algo entre el ser humano con otro ser humano que puede ser el mismo" (GROTOWSKI, 1995). En este sentido, la indagación corporal se configuró como punto central de la exploración escénica, orientando la búsqueda teatral a pensar en otras lógicas, en las cuales se reconociera los modelos, las imágenes y los mapas corporales que se movilizan a partir de la cultura (BIAGINI, 2011). Y de ese modo a tener algunas nociones menos superficiales de lo que para los participantes podría representar su historia, su contexto.

Dichas muestras, de algún modo, se configuraban como un ejercicio de memoria, en el cual en la mayoría de casos, se remitían a narrar varios sucesos de sus vidas, pensamientos que comúnmente no manifestaban por distintas circunstancias. Comencé a percibir como estas muestras se conformaban como un espacio necesario para los participantes, ellos, de algún modo, aguardaban este momento, en el cual, por medio de las acciones escénicas de juego de la fantasía, se producían creaciones que permitían de cierto manifestar diferentes sensaciones en relación a sus vida personal y colectiva y al conflicto que vivían y que poco se hablaba. En estas muestras lloraban, gritaban, se reían, recordaban, dándose la posibilidad de generar espacios de dialogo en muchos momentos, en los cuales podían observar su realidad a partir de otra perspectiva. Eso les permitía recordar en ciertas ocasiones casi que revivir situaciones, las cuales ya no eran un acto de recuerdo personal, sino que se hacía en compañía de los otros participantes.

Estas aulas también me permitieron dimensionar la magnitud del conflicto de violencia en Colombia, ya no como un hecho alejado, del cual sabía muchas cifras por los diarios y libros, que (sin embargo, y frente a lo creía) me eran más indiferentes de lo que pensaba, ya que era una cuestión de la cual estaba ya acostumbrada a hablar, pero que no había sentido en realidad. Fueron varios e intensos días de lágrimas y, de aprendizajes que al día de hoy siguen rondando mis pensamientos. Escuchar sus relatos, y la vez ver como se revivían en otros sus dolores, no era fácil, pues mi búsqueda nunca fue generar un teatro terapia. Mi interés era dar unas aulas en las cuales la expresión corporal brindara algunas herramientas que fortaleciera sus habilidades comunicativas y así también generarían otras formas de dialogar sobre la violencia.

Fue a partir del hecho constante de estar escuchando relatos, y vinculándome a la comunidad por medio de la acción escénica, que comprendí que estaba realizando un trabajo teatral con varias "víctimas" de la violencia. De este modo, abandoné la idea de tener como finalidad una pieza teatral estéticamente adecuada, para sustituirla por un trabajo de experiencia y acción en donde las personas tuvieran la posibilidad de manifestar sus vivencias por medio del acto creativo. Vivencias que muchas veces parecían sacadas de las tragedias griegas, en las cuales surgían relatos de duelos prohibidos por los diferentes grupos al mando: "no ha de tener funeral ni llantos y quedará allí insepulto, sin duelo" (SÓFOCLES, 2002, p.10).

Dicha *experiencia-límite*, me ha conducido a generar diversos cuestionamientos orientados a poner en tensión cómo la experiencia límite de vivenciar el conflicto armado se marca en el cuerpo, ¿Si la historia se escribe sobre los cuerpos, que historia se está escribiendo en los cuerpos de las personas que vivencian la incidencia de la violencia social? En esta ruta, he decidido proponer la creación de un concepto exploratorio denominado "*cuerpos prudentes*", noción que propongo no como un concepto cargado de verdad, sino, más bien, como un constructor, que me ha orientado a explorar y problematizar las diferentes causas y motivos en los que el cuerpo humano en el ámbito del

conflicto armado se configura de modos particulares.

En concordancia con Fischer (2007), pienso aquellas experiencias que transforman la vida del investigador son casi indisolubles de su producción, son ellas las que nos configuran como sujetos y las que guían nuestros intereses investigativos. Por eso trasladarlas a la academia se hace un acto fundamental, en la medida que de ellas se pueda reflexionar, como lo expone la autora:

“traer para nuestras disertaciones y tesis académicas la intensidad de nuestras vidas es operar con discursos y prácticas no temiendo reconocer que las palabras muchas veces nos engañan y nos hacen acreditar en la plena existencia de las cosas llevándonos a presuponer objetos naturales, dados” (FISCHER, 2007, p.65).

Siguiendo esta autora, asumo los peligros que se afrontan al traer la intensidad de la vida al trabajo académico, reconociendo que al traerla implica también darle vida aquellos hechos históricos de nuestras vidas, que se tornaron merecedores de nuestra atención, pero que para ojos ajenos, sino es por la eficacia del relato, no dejan de ser otra cosa que una historia más a ser contada.

Hablar de la experiencia e intentar relatarla, implica también andar en una cuerda floja entre lo que se tiene para contar una vivencia como detonadora y lo que podría convertirse en un ensimismamiento autobiográfico. De este modo, al traer las experiencias vividas en este trabajo, las presento no como un acto de ensimismamiento, con el interés de hacer, por medio del ejercicio narrativo, un entramado que permita convidar al lector a la comprensión de un texto que procura dar cuenta de un contexto y un momento particular de acontecimientos significativos. Un relato donde mi historia y marcas dejan de ser apenas mías, para articularse con esas experiencias de otros, que han consolidado colectivos, en dirección a tensionar la forma y la comprensión de la violencia en Colombia a partir de la educación y las artes.

De acuerdo con Scott (1991), la experiencia no es algo que posea los sujetos, más si es esta la que lo constituye y lo marca. Como no es algo que se posea, y que no se puede delimitar con facilidad, de esta se no hay como tener muchas certezas, mismo que sea esta la que configure a los sujetos, porque esta es subjetiva y es interpretada por quien la vivencia, lo ha ocasionado que se le brinde poca importancia dentro de los diferentes modelos investigativos racionalistas que a lo largo de la historia se fueron posicionando, como sugiere Larrosa (2015),

a experiência foi menosprezada tanto pela racionalidade clássica quanto pela racionalidade moderna, tanto na filosofia quanto na ciência (...). Na filosofia clássica, a experiência foi entendida como um modo de conhecimento inferior, talvez necessário com o ponto de partida, porém inferior: a experiência é só o início do verdadeiro conhecimento ou inclusive em alguns autores clássicos, a experiência é um obstáculo para o verdadeiro conhecimento, para a verdadeira ciência. A distinção platônica entre o mundo sensível e o mundo inteligível equivale (em parte) à distinção entre doxa e episteme (...). A experiência (empírica) é inferior à arte (techné) e à ciência, porque o saber de experiência é conhecimento do singular e a ciência só pode sê-lo do universal. Além do mais, a filosofia clássica, com a ontologia, com a dialética, com o saber segundo princípios, busca verdades que sejam independentes da experiência, que sejam válidas com independência da experiência. (p. 40).

Si bien son importantes los señalamientos de Larrosa para pensar las implicaciones y riesgos que hasta el día de hoy nos sigue comprometiendo hablar de la experiencia en los diferentes ámbitos del saber, es importante pensar que, además de la discusión por la validez de esta, dentro de la academia formal, el interés dentro de esta investigación está orientado a hablar y explorar la experiencia como un acto detonador. Acto que, de cierto modo, relaciono con las artes escénicas, y que dentro de mi práctica pedagógica e investigativa las postulo como un lugar en donde acontecen diferentes tipos de experiencias humanas. Experiencias esas que se configuran en mi vida como una experiencia-límite y como una *experiencia de encuentro* que se produce a través del cuerpo, mediante un diálogo de formas performativas, en el cual, el conocimiento corporificado permite otras formas de relación y comprensión del sujeto. En estas, unos humanos se encuentran con otros para abandonar temporalmente su realidad cotidiana por medio de la danza, el juego, la poesía, el canto y construir otras experiencias individuales como colectivas.

De esta manera, encuentro importante pensar las aulas que realicé a partir de las artes escénicas, como experiencias de subjetivación y prácticas de sí, que, como lo sugiere Fischer (2011) son prácticas que entre la espontaneidad y la poética permite crear otros mundos que se configuran como ejercicios de transformación de sí mismo, los cuales no se confunden con prácticas de autoayuda, y que tiene como objeto cuidar de sí, para mejorar el actuar en el ámbito social y político.

Así, las prácticas que orienté a partir de las artes escénicas, estaban encaminadas a la indagación del sujeto sobre su cuerpo por medio de las técnicas y procesos corporales. Proponiendo al sujeto salir del “sí” habitual y mecánico, mediante el movimiento consciente, orientado a una (de) construcción, que conduzca a planos de reconocimiento del sujeto, por medio de distintas acciones extra cotidianas (GROTOSWIKI, 1995). Resaltando que mi interés principal se centró, no en trabajar en la culminación del espectáculo, sino en lo que se crea antes del mismo. Siguiendo a Grotowski (ídem), quien en su último periodo, en una entrevista realizada por la RAI (Radio Televisora Italiana. Departamento de escuela y educación, 1995), planteó que comprendió en medio de la represión política, que era más significativo lo que no se llevaba al público, que lo que se representaba. “Era el período Stanislava, la censura era muy opresiva, se censuraba los espectáculos, pero no los ensayos (...) y los ensayos han sido para mí lo más importante, en ellos sucede algo entre el ser humano como otro ser humano que puede ser el mismo”.

En relación a esto, expongo mi trabajo, a partir de las aulas de las artes escénicas que direccioné, se configuró como una propuesta de encuentro de experiencias guiadas por la espacialidad del cuerpo, proponiendo la exploración de este como punto central. De acuerdo con Elmore (2015), quienes asumimos trabajar a partir de las artes escénicas, de cierto modo, nos vamos constituyendo como trabajadores del cuerpo, como podrían serlo así, los bailarines, los atletas, las trabajadoras sexuales, las contorsionistas, los doctores y los chamanes. Pues, finalmente, todos los antes mencionados, pretendemos llegar a fines específicos a partir del conocimiento corporal que desarrollamos. De este modo, y siguiendo a Elmore, respecto a lo que tiene que ver con el trabajo específico de los artistas escénicos:

los trabajadores de las prácticas escénicas buscan la creación tiempo y espacio a partir del cuerpo, suceden cosas que no se pueden medir con números ni con estadísticas, que pertenecen al orden de los sentidos y de la percepción y que tocan a nivel profundo muchas veces inconsciente. Los cuerpos registran, durante ese tiempo- espacio, una nueva experiencia sensorial, y si todo va bien, logran por momentos abandonar la prisión de formas fijas y finitas, para viajar libremente por un universo paralelo que no tiene nada que ver con la materia, aunque su punto de partida sea el cuerpo. (ELMORE, 2015, p.11).

En concordancia con Elmore (2015), el trabajo que realice por medio de las artes escénicas fue permeado de la experiencia personal de los

participantes, explorando ese "micro-universo" que cada uno contiene, para convertirlo en el insumo de creación y el conocimiento de sí. Experiencias que comparto con el lector con el interés que ya no solo sean mías, sino que, por medio de ellas, juntos podamos pensar otras formas de comprender hechos particulares que acontecen en el campo de las artes escénicas en zonas de violencia y conflicto armado. Asumo el riesgo de traerlas, aun sabiendo que, como lo sugiere Larrosa (2010), narrar la experiencia contiene una fuerte imposibilidad de objetivación y de universalización, porque esta será siempre opaca, confusa y desordenada. En ese camino me pregunto ¿cómo proceder a la elaboración de ella, que se genere alguna transición de la misma?

De este modo, propongo que los procesos formativos en artes escénicas, como una forma entre otras tantas, como un camino en el cual los cuerpos prudentes, que prudentemente han resistido en silencio, puedan encontrar por medio del proceso creativo, otras formas de narrarse, de narrar de sus silencios, sus memorias, de cambiar los finales, de reescribirlas de nuevo.

Encontrar otros lenguajes de narrarse como, por ejemplo, el corporal. Así, siguiendo a Francisco Ortega (2008)

Se pueden, por ejemplo, usar las palabras congeladas como gestos; se puede ocupar, habitar las marcas de la agresión para elaborar significados no narrativos de duelo. En todo estos casos, el testimonio se entiende mejor a través de las complejas transacciones entre el cuerpo y el lenguaje, porque en esa relación suplementaria se encuentran los recursos para a la vez, decir y mostrar el dolor que se les infligió, (...). Hay saberes que solo se pueden comunicar con silencios, porque es el cuerpo mismo el que está ofreciendo testimonio. (ORTEGA, 2008, 47).

De acuerdo con Ortega, junto con el camino que he transitado como artista, profesora de artes escénicas y/o trabajadora del cuerpo, opino que el cuerpo es un lugar necesario de intervención, no solo de forma discursiva, sino, también, de forma práctica, para poder aportar a otros procesos de re-significación de la vida y la experiencia en lugares con los cuales la violencia ha dejado su impacto. Como sugiere Ortega, hay saberes que solo se pueden contar con silencios, y ahí silencios que considero se deben respetar, otros que, de acuerdo a la propia deliberación, pueden seguir rutas creativas y convertirse en modos de reinención

Referencias:

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2010, p. 55-73

_____. *Giorgio a poesia e a experiência do tempo no contemporâneo*. Shapeco, SC: Argos, 2010.

ALMANSO, Sandra Espinosa. O cinema como prática de si: experiência e formação. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

ASSMAN, Selvino. As práticas corporais no campo da saúde. (Por uma política da vida a partir da relação entre corpo e vida p23-50). São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BARBA, Eugenio. *El arte secreto del actor*. México: Pórtico, 1998.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CANCIMANCE, Jorge. Echar raíces en medio del conflicto armado: resistencias cotidianas de colonos en Putumayo –Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Colombia (2014) <http://www.bdigital.unal.edu.co/46297/#sthash.DfJeNusv.dpuf>

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed34, 2010.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. A paixão de trabalhar com Foucault. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.) *Caminhos investigativos: Novos olhares na pesquisa em educação*. 2 ed. Rio de Janeiro: DP&A. Ed. 2002.

FOUCAULT, Michel. *Poder e saber. Ditos e Escritos IV. Estratégia poder-saber*. Rio de Janeiro, 1994.

_____. *A história da sexualidade. Vol. I – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: 2001.

_____. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Edições Graall Ltda. 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1995.

GMH. Grupo de Memoria Histórica. ¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.

LARROSA, Jorge. A experiência e suas linguagens in: _____. *Tremores. Escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 35-56.

MOLANO, Alfredo. Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia, Comisión histórica del conflicto y sus víctimas. Febrero de 2015. Informe de Centro de Memoria Histórica de Colombia, 2015.

O'LEARY, Timothy. Foucault, Experience, Literature. *Foucault Studies*, nº5, p. 5-25, TheUniversity of Hong Kong (Tradução de Lisa Gertum Becker –Trad. (Para fins didáticos, não publicada), 2008.

SCOTT, Joan. The evidence of experience. Vol 17, Nº4, p.773-797, 1991.

SANTOS, Luís Henrique Sacchi dos. “Um preto mais clarinho...” – ou dos discursos que se dobram nos corpos produzindo o que somos. *Educação&Realidade*, v.22, n.2, p.81-115, 1997. (APRESENTAÇÃO: GUILHERME)

_____, Luís Henrique Sacchi. Um Olhar calendoscópico sobre as representações culturais de corpo. Dissertação apresentada em1998, porto alegre. Orientação. Maria Lucia CastagnaWortmann.

SKLIAR, Carlos. Ensayar. In: _____. *Lo dicho, lo escrito, lo ignorado*. Ensayos mínimos, entre educación, filosofía y literatura. Buenos Aires: Miño Y Dávila, 2011, p. 121-129.

Santos, Henrique.

ZAGO, F. Os meninos. Corpo, Gênero e sexualidade em e através de um site de relacionamentos. Tesis Doctorado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2013