

PESTANA, Sandra Regina Facioli. ***La Pocha Nostra: trajes de cena em performance***. São Paulo: Universidade de São Paulo; doutorado em artes cênicas; Fausto Roberto Poço Viana.

## RESUMO

Apresenta linhas iniciais do projeto de doutoramento *La Pocha Nostra: trajes de cena em performance* que parte de estudos que observam como o traje social transforma-se conforme as ideologias da cultura, sendo determinante nas significações do corpo, bem como de pesquisas que compreendem como o traje de cena (figurino) também se altera no decorrer da história. Propõe refletir sobre a criação de traje de cena (figurino) no teatro, seja ele denominado contemporâneo, performativo ou pós-dramático, observando como a apropriação da metodologia elaborada pelo coletivo La Pocha Nostra pode contribuir no desenvolvimento de formas de comunicação que extrapolem práticas habituais de troca de material criativo e que ampliem as potencialidades do ator/performer no pensar-se como elemento plástico e político em cena.

**PALAVRAS-CHAVES:** Figurino – Performance – La Pocha Nostra

## RESUMEN

Presenta líneas iniciales del proyecto de doctorado *La Pocha Nostra: trajes de escena en performance*, que parte de estudios que observan como el traje social se transforma conforme las ideologías de la cultura, siendo determinante en las significaciones del cuerpo, así como de pesquisas que comprenden como el traje de escena (vestuario) se altera de la misma manera en el transcurso de la historia. Propone reflexionar sobre la creación de traje de escena en el teatro, sea él denominado contemporáneo, performativo o post-dramático, observando como la apropiación de la metodología elaborada por el colectivo La Pocha Nostra puede contribuir en el desarrollo de formas de comunicación que extrapolen prácticas habituales de troca de material criativo y que amplíen las potencialidades del actor/performer en el pensarse como elemento plástico y político en escena.

**PALAVRAS-LLAVES:** Vestuario – Performance – La Pocha Nostra

## Apresentação

A pesquisa ***La Pocha Nostra: trajes de cena em performance*** propõe investigar e documentar o traje de cena (figurino) de performance e suas particularidades de criação e utilização, por meio do estudo de caso do coletivo transnacional La Pocha Nostra. Além disso, propõe uma reflexão sobre a metodologia desenvolvida pelo coletivo na criação de trajes de cena teatrais.

Optou-se por utilizar o termo “traje de cena” por se tratar de uma denominação mais ampla do que figurino que tem sua origem nas gravuras do século XIX publicadas em revistas de moda. Assim, traje de cena é a indumentária das artes cênicas e “pode abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica, performance (...), shows e espetáculos” (VIANA e BASSI, 2014, p.27). A noção de traje de cena amplia a ideia de figurino para além das vestes, compreendendo todo e qualquer material utilizado sobre o corpo do ator/performer durante uma apresentação, bem como sua própria pele e as marcas que carrega (idem, p. 101).

La Pocha Nostra, coletivo fundado por Guillermo Gómez-Peña, Nola Mariano e Roberto Sifuentes em 1993, que hoje conta com outros membros em seu *núcleo duro*<sup>1</sup>, 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). O coletivo desenvolveu metodologia criativa a partir do uso de trajes e *props*<sup>2</sup>, o que se tornou a base para a criação da maior parte das imagens do grupo e funciona como uma espécie de *scrapbook* ou laboratório para criação de imagens vivas e personas (GÓMEZ-PEÑA e SIFUENTE, 2011, p.105). As estratégias criativas foram compiladas no livro

---

1 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) e Emma Tramposch (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 (D’EMÍLIA, 2015, p. 5).

2 Adereços, acessórios e objetos.

*Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy* (2011), e são a base dos workshops ministrados pelo grupo.

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 (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.

No período histórico abordado na pesquisa, ou seja, a virada do século XX para o século XXI, os processos de transição da sociedade sólido-moderna de produtores para a sociedade líquido-moderna de consumidores (BAUMAN, 2007), ocasionam diluições de fronteiras de Estados Nacionais, das artes, de conceitos como gênero, identidade, território, centro e periferia. Além disso, estudos observam como o traje social transforma-se conforme as ideologias da cultura em diferentes períodos da história, sendo determinante de características físicas e significações do corpo nas sociedades (PIRES, 2005, CASTILHO, 2009 e VILLAÇA, 2014), bem como analisam como o mesmo ocorre com o traje de cena, que se altera refletindo e propondo mudanças culturais, sociais e estéticas, sendo determinante na fisicalidade e nas significações do corpo do ator/performer no decorrer da história (VIANA, 2009).

Diante disso, e observando o quanto a cena contemporânea cada vez mais comporta processos híbridos de criação, que incorporam elementos e procedimentos de diversas áreas, mostra-se relevante refletir sobre os aportes que a metodologia desenvolvida pelo coletivo pode oferecer também ao ator e ao traje de cena teatral, especialmente os de espetáculos nomeados como

contemporâneo, performativo ou pós-dramático. Estas são as diretrizes propostas para a pesquisa, cujas linhas iniciais são expostas neste artigo.

### **Corpo, Mundialização e Sociedade de Consumo**

*“Pelo design de moda, pode-se colher o espírito do tempo, os modos de pensar, as relações sociais, a tecnologia, os discursos de sentido” (CASTILHO/VICENTINI, 2008, p. 135).*

Algumas estratégias desenvolvidas para compreender como os processos *mundialização* (ORTIZ, 1995) e de formação da sociedade de consumo afetam as noções de corpo e traje são auxiliares para o entendimento das práxis desenvolvidas pelo La Pocha Nostra nas décadas de 1990 e 2010.

*A sociedade sólido moderna de produção* consolidada no início do século XX se fundamentava na ideia de identidade nacional, criada e mantida pela coerção do Estado, baseada no papel do indivíduo dentro de sua classe, e em bens materiais duradouros, cuja manifestação de riqueza repousava na ostentação de sua solidez e durabilidade: móveis robustos, imóveis, joias de metais preciosos, cofres fortes etc. (BAUMAN, 2005 e 2008).

*A sociedade líquido moderna de consumo* constituída na transição do século XX para XXI se fundamenta na ideia de autoidentificação e identidades em movimento, criadas e mantidas pela coerção do mercado, que dispõe de estratégias e promessas de constante renascimento, possibilitadas pela compra de kits identitários que operam como marcas de pertença (BAUMAN, 2005 e 2008).

Enquanto a sociedade de produtores se concentrava na administração dos corpos, a sociedade de consumidores se concentra, na administração do espírito “deixando a administração dos corpos ao trabalho

individual do tipo faça-você-mesmo, supervisionado e coordenado de forma individual por indivíduos espiritualmente treinados e coagidos” (BAUMAN, 2008, p. 72/73).

A sociedade líquido-moderna de consumidores se configura nos anos 90, período em que o processo de globalização ou mundialização - originado no início do século XX -, se realiza através da consolidação da indústria cultural, da mídia e das novas tecnologias de comunicação e de produção em escala mundial.

A partir de então, consumir passa a significar “investir na afiliação social de si próprio” aumentando a própria “ventabilidade” (BAUMAN, 2008, p. 75), o que é acompanhado de uma proliferação dos investimentos simbólicos na moda, que através da mídia reforçou a participação do corpo físico na constituição da subjetividade, por meio das propagandas de cosméticos e outros instrumentos de aperfeiçoamento da forma corporal, e pelas associações de certos predicados corporais ao sucesso social (VILLAÇA, 2007, p.140).

Nízia Villaça, em sua pesquisa sobre tecnociência, artes e moda, compreende que os trajes sociais e os estilos de vida propostos pela Moda podem operar como próteses que moldam o corpo e como fetiches que se tornam determinantes na subjetivação do sujeito (VILLAÇA, 2007, p.144/154).

Helena Katz e Christine Greiner compreendem que o discurso fetichista da moda que promove o *corpo-processador-de-informações* ou *corpo-veículo-de-comunicação*, desinveste o corpo de sua potência política, e que a institucionalização de um modelo de corpo, seja ele qual for, será sempre um exercício de poder (KATZ e GREINER, 2005). As pesquisadoras elaboram,

assim, a teoria do *corpomídia*, pois compreendem que tráfico de informações entre o ambiente e o indivíduo é responsável pela formação do corpo, que tem “na plasticidade um de seus parâmetros constitutivos” (KATZ, 2008, p.69).

Guillermo Gómez-Peña compreende o corpo como a obra de arte do performer, o entende como elemento coberto de implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e mitológicas, bem como uma metáfora do corpo sociopolítico mais amplo. Entende que a identidade body/corpo/artefacto do performer deve ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente intervinda, re-politizada, traçada como um mapa, relatada e, finalmente, documentada. Acredita ainda que o jogo de inverter as estruturas sociais, étnicas e de gênero deve ser parte intrínseca da praxis cotidiana do performer, o que pode ser uma estratégia efetiva de *antropologia inversa*. Tal noção, por sua vez, consiste em assumir um centro fictício e empurrar a cultura anglo-saxônica dominante para as margens, tratando-a como exótica, para assim convertê-la em um “objeto de estudo antropológico” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 25).

Além do exposto, nos anos 90 o levante do EZLN – Ejército Zapatista de Liberación Nacional foi determinante para o recém-fundado La Pocha Nostra. Nesse período “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 florescentes” (DI GIOVANNI, 2012, p.33).

Para os zapatistas 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, p.133)

Nas primeiras décadas do século XXI novos integrantes e novas questões passam a fazer parte do coletivo levando a uma abordagem da performance como via de descolonização corporal, que promove um consciente e constante *desfazer-se e refazer-se* nos processos de subjetivação, compreendendo, assim, o performer como *devir performerx*. Sendo a *ternura radical* uma estratégia através da qual se propõem gerar condições para enfrentar-se às violências que atravessam os sujeitos e reconfigurar alianças possíveis entre elxs, seja como afeto ou práxis, tanto no âmbito da performance-pedagogia do La Pocha Nostra, quanto no âmbito da arte da performance praticada pelxs pesquisadorxs/performerxs Dani d'Emilia e Daniel B. Chavez dentro e fora do coletivo.

As considerações de Matteo Bonfitto sobre o teatral e do performativo são úteis para pensar os trajés de cena do La Pocha, especialmente o entendimento de teatral e performativo não como opostos mas como extremos de um *continuums*, cujo 'espaço entre' é potencializador de inúmeras possibilidades expressivas. Além disso, Bonfitto analisa os trabalhos de atores e performers como extremos de outro *continuums* que vai da "reprodução de códigos sociais" a "filosofia da prática" (2013, p. 206/207).

A partir de tais reflexões, elabora-se a hipótese de que os trajés de cena criados pelo La Pocha Nostra podem ser pensados como extremos de um *continuums*, cujos polos seriam *(des/re)construção do corpo étnico/histórico/regional* e *geração do corpo em devir*, entre os quais há um

‘espaço’ que é potencializador de inúmeras possibilidades expressivas, através de articulações de trajes de diversas esferas - eclesiástico, civil ou militar (VIANA, 2015) e de elementos da *body art* e da *body modification*.

### **Performance-pedagogia e criação de visualidades cênicas.**

A virada do século XX para o XXI ocorre com acontecimentos políticos impactantes em escala global, como as reações estadunidenses ao onze de setembro, que acarretaram em uma demonização da pele morena nos EUA (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p.31) e à invasão do Iraque. O que exigiu um reposicionamento dos performers do La Pocha Nostra que além de sentirem os efeitos do aumento do preconceito, perceberam a necessidade de criar comunidades rebeldes efêmeras como estratégia de resistência e enfrentamento da cultura global xenofóbica e isolacionista de extrema direita (LA POCHA NOSTRA, 2013, s/p).

É nesse contexto que o coletivo compila suas estratégias criativas no livro *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy* (2011), que se torna a base de workshops ministrados por eles em diversas partes do mundo.

*Os exercícios encontrados em Exercises for Rebel Artists convidam a enfrentar-se ludicamente com o medo/desejo do “outro” e tornar-se consciente de que o “outro” sou eu. Ao longo dos workshops, são propostos jogos role playing para “antropologizar” à companheira ou companheiro de trabalho e, gradualmente, criar “metáforas performáticas” que abordam situações sociais ou políticas da atualidade. Assim como fez antes Augusto Boal com seu livro Jogos para Atores e Não Atores, que propõe exercícios de teatro popular comunitário possíveis de serem praticados por qualquer pessoa, Exercises for Rebel Artists é um convite para que o leitor/a utilize a performance como um processo de indagação simultaneamente artística, social ética e política (PIETRO, 2013, s/n).*

Ao observar o quanto a cena contemporânea cada vez mais comporta processos híbridos de criação, que incorporam elementos e procedimentos de diversas áreas, mostra-se possível refletir sobre os aportes que tal metodologia pode oferecer também ao ator e ao traje de cena teatral, especialmente os de espetáculos nomeados como contemporâneos, performativos ou pós-dramáticos.

A apropriação da metodologia Pocha Nostra dialoga com reflexões de Lúcio Agra e Renato Ferracini sobre preparação do artista e a ideia de “treino para além de adestramento<sup>3</sup>” (AGRA, 2012, p.3) e com as propostas de Elenora Fabião sobre as intersecções entre performance e teatro, especialmente entre programa performativo<sup>4</sup> e criação teatral, que sugere que essa relação possibilita colocar o *corpo em experiência*, através do qual se cria *relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários* (FABIÃO, 2013, p.6).

Para Fabião, “programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” (FABIÃO, 2013, p. 4).

---

<sup>3</sup> Expressão de Renato Ferracini usada em encontro realizado na Casa das Caldeiras, em São Paulo, com o nome de “O artista cênico em tempos de terrorismo”, Lúcio Agra, Renato Ferracini e Luís Fuganti receberam a incumbência de responder à pergunta “você se prepara para o que?” (AGRA, 2012, p.2).

<sup>4</sup> Fabião, após explicar o conceito, coloca de forma muito objetiva que “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levantar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo— mais fluida será a experimentação (FABIÃO, 2013, p. 4).

Agra, ao colocar que “a performance é um funcionamento ligado à própria vida e não somente a uma vida encenada” (2012, p.2), cita interessantes exemplos de artistas que “o envergar do ‘figurino’, é o bastante para que se ponham em presença performática” (idem), como os caboclos de lança do Maracatu Rural de Pernambuco (ibidem) e “um ator de papéis femininos do teatro Nô cuja protoperformance<sup>5</sup> consistia em vestir-se completamente e permanecer estático, diante do espelho, durante trinta minutos (SCHECHNER *apud* AGRA, 2012, p.2).

Assim, Agra observa que “o lugar do preparo é variável” (AGRA, 2012, p. 2), e que, aparentemente deve-se “buscar modos de existência que sejam produtivos para estados de invenção. Se não houver nenhuma certeza quanto a esses modos, ao menos podemos afirmar que, desde já, devem ser eles mesmos, invenções (AGRA, 2012, p.3).

Além disso, atuais metodologias e trajetórias de criação de trajes de cena lidam com trabalhos que vão desde os pautados pelo texto dramático às criações contemporâneas performativas e de performance, fomentando e evidenciando a necessidade de refletir sobre práticas de criação de trajes de cena que dialoguem com tais campos. Novamente as considerações de Matteo Bonfitto sobre o teatral e do performativo como extremo de um *continuums* são úteis. A partir de tais reflexões pode-se pensar os trajes de cena teatrais também como *continuums*, cujos polos também seriam *(des/re)construção do corpo étnico/histórico/regional* e *geração do corpo em devir*, entre os quais há

---

5 Utilizada aqui como “preparação”, segundo definição de Schechner, conforme aponta Agra: “para ele a protoperformance define-se como o conjunto de providências que o artista reúne para preparar-se para a ação” (SCHECHNER, 2006, p. 257 *apud* AGRA, 2012, p.1). Porém, ainda conforme o pesquisador, “para outros autores como RoseLee Goldberg e Jorge Glusberg virão a usar o termo como designação daquilo que historicamente existiu antes da denominação ‘pegar’” (AGRA, 2012, p.1).

um 'espaço' que é potencializador de inúmeras possibilidades expressivas, através de articulações de trajes de diversas esferas e de elementos da *body art* e da *body modification*.

## Considerações Finais

Observa-se que a pedagogia desenvolvida pelo coletivo La Pocha Nostra *a partir* da instalação de trajes e props sobre o corpo do performer pode ser interessante em outras esferas além das “performances *a la Pocha*”. É claro que os Exercícios Rebeldes são direcionados para criações com uma estética Pocha Nostra, entretanto mostram-se também como ferramenta de enriquecimento e potencialização de criações de visualidades cênicas, em especial de trajes de cena.

Por um lado, como instrumento de autonomia de criação de atores/performers, ampliando sua capacidade de pensar a si mesmo como elemento plástico e político em cena, ampliando a percepção do traje como arquitetura e construção do sujeito em cena e em sociedade.

*Tradicionalmente, el cuerpo humano, nuestro cuerpo, y no el escenario, es nuestro verdadero sitio para la creación y nuestra verdadera materia prima. (...) Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico – un modelo en miniatura de la humanidad – y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio. (...). Nuestras cicatrices son palabras involuntarias en el libro abierto de nuestro cuerpo, en tanto que nuestros tatuajes, perforaciones (piercings), pintura corporal, adornos, prótesis, y/o accesorios robóticos, son frases deliberadas (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 204)*

Por outro lado, a apropriação de elementos da performance-pedagogia Pocha Nostra pode operar como um meio de comunicação diferente das usuais formas de troca de ideias na criação de trajes de cena. Especialmente porque as criações são realizadas em absoluto silêncio, pois

não tomar “decisões verbais (e, portanto, mais intelectuais) permite um maior desenvolvimento da ‘inteligência de performance’ dos participantes. As decisões são tomadas não apenas com a mente, mas com todo o corpo em ação e com a imaginação incorporada dentro desse corpo (GÓMEZ-PEÑA e SINFUENTES, 2011, p.111).

É deste modo que se mostra relevante investigar, documentar e refletir sobre a performance-pedagogia de La Pocha Nostra para criação de arte viva e seus decorrentes trajes de cena, além de suas possibilidades de desdobramentos no traje de cena teatral.

## **Bibliografia**

- BAUMAN, Zygmunt – Vidas para consumo. A transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_. - *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BONFITTO, Matteo – Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2013.
- CASTILHO, Kathia e OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.) – *Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo*. Barueri/SP: Estação das Letras e Cores, 2008.
- \_\_\_\_\_/MARTINS, Marcel – *Discursos da moda: semiótica, desing e corpo*. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2005.
- FELÍCIO, Erahsto e HILSENBECK, Alex (org.) – Nem o centro & Nem a periferia – sobre cores, calendários & geografias. Subcomandante Insurgente Marcos (EZLN). Porto Alegre: Deriva, 2008.
- FERNANDES, Silvia – *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- \_\_\_\_\_. e GUINSBURG, J. - *O Pós-Dramático, um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance* – São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo e SIFUENTES, Roberto - Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.
- \_\_\_\_\_. e ALCÁZAR, Josefina - *El Mexterminator: Antropología Inversa De Un Performancero Postmexicano*. México, D.F.: Océano, 2002.
- \_\_\_\_\_. , SIFUENTES, Roberto e BROOKMAN, Philip - *Temple of Confessions: Mexican Beasts and Living Santos*. New York: PowerHouse, 1996.
- GREINER, Christine - *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- PIRES, Beatriz F. – O corpo como suporte da arte – piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Ed. Senac, 2005.
- VIANA, Fausto e BASSI, Carolina (org.) – *Traje de cena, traje de folguedo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- \_\_\_\_\_. e MUNIZ, Rosane (org.) – *Diário de Pesquisadores: Traje de Cena*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

VILLAÇA, Nízia – *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Barueru, SP: Estação das Letras Editora, 2007.

VIRTUAIS

AGRA, Lúcio - *Contra o adestramento: a performance e outros modos de existência* - Revista do LUME, nº 2, 2012.

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 contemporani de Barcelona, UAB - Universidad Autonoma Barcelona, 2015. Inédito, cedido pela autora.

FABIÃO, Eleonora – *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. Revista do LUME, nº4, 2013.

FABIÃO, Eleonora - *Performance e teatro: poéticas e políticas na cena contemporânea*. Revista Sala Preta, V.8. São Paulo, 2008.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo - *En defensa del arte del performance*. Porto Alegre: Horizonte Antropológico, vol.11 nº.24, 2005.

\_\_\_\_\_ - *Multiple Journeys – the life and work of Guillermo Gómez-Peña*. HEMISPHERIC INSTITUTE – La Pocha Nostra, 2013.

LA POCHA NOSTRA – *Corpo Insurrecto 3.0: The Robo-Proletariat*, 2013. Fonte: <http://www.brownpapertickets.com/event/350355>