

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

FRANCISCO LIMA DAL COL

CORPOS RADICAIS EM CORALIDADE

Experiências em coralidades performativas na cena paulistana do começo do séc.
XXI

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Dal Col, Francisco Lima

Corpos radicais em coralidade: experiências em coralidades performativas na cena paulistana do começo do séc. XXI / Francisco Lima Dal Col; orientador, Marcos Aurélio Bulhões Martins. - São Paulo, 2022.
143 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. coralidade. 2. processo criativo. 3. comum. 4. abjeção. 5. contrassexualidade. I. Bulhões Martins, Marcos Aurélio. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

DAL COL, Francisco Lima. **CORPOS RADICAIS EM CORALIDADE: Experiências em coralidades performativas na cena paulistana do começo do séc. XXI.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Aprovado em: São Paulo, _____ de _____ de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa não seria possível sem o apoio e a troca intensa que realizei com inúmeras pessoas durante os processos que serviram de material para as reflexões desenvolvidas. Gostaria de agradecer imensamente aos artistas Carolina Bianchi, Marcelo Evelin, Caio, Teresa Moura, Andrez Ghizze, Iaci Kupalua e Fernanda Vinhas pelas orientações nos processos criativos de *LOBO*, *Batucada* e *Macaquinhos OPEN CU*, e pela disponibilidade de realizar as entrevistas necessárias para a pesquisa. Também agradeço aos outros artistas que estiveram presentes nestes processos criativos: os elencos de *Batucada* do Chile e do Rio de Janeiro, os participantes da residência de *Batucada* em São Paulo, os participantes de *Macaquinhos OPEN CU*, os elencos de *LOBO* do Rio de Janeiro e de Porto Alegre, e especialmente aos companheiros Cara de Cavalo da criação de *LOBO*.

Agradeço também o infindável apoio que sempre tive de minha família: minha mãe, meu irmão e meu pai, falecido durante o processo de escrita desta dissertação, que sempre me apoiou em todas as minhas decisões e que vai estar para sempre comigo.

Gostaria de agradecer ao meu orientador Marcos Bulhões pelas oportunidades de apresentação desta pesquisa e participação em disciplinas. Aos companheiros do Laboratório de Práticas Performativas da USP pelas trocas afetivas e acadêmicas. Aos professores Verônica Fabrini e Ferdinando Martins pela leitura atenta na banca de qualificação e os apontamentos que me auxiliaram a mergulhar mais profundamente e me fazer mais vulnerável na escrita.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e por isso agradeço a essa instituição que tornou possível a realização desta pesquisa.

Agradeço também à Mayra Azzi, pelas afiadas lentes fotográficas que registraram *LOBO* e *Macaquinhos OPEN CU*, e a José Artur e Regina Veloso, pelas fotos de *LOBO* e *Batucada*, respectivamente.

Pelas trocas acadêmicas, agradeço ao grupo de estudos em corralidades – Carla Nagel, Cristian Lampert, Letícia Coura, Roberto Moretto, Rodrigo Hubert, Solange Borelli – e especialmente Marie Auip pela ajuda essencial nas partes

burocráticas. Gostaria de agradecer aos queridíssimos amigos-irmãos Eduardo Bordinhon, pelo olhar generoso na leitura deste material, e Ivan Montanari, pelas conversas e companheirismo nas angústias acadêmicas. Agradeço também a Janaína Leite pelos materiais compartilhados e pelo processo criativo de *Feminino Abjeto 2 - O Vórtice do Masculino*, que fazia parte dos materiais desta pesquisa mas que, por fim, acabou não entrando na versão do texto final.

E um imenso agradecimento ao Artur Paulo, a quem eu passei a chamar de marido e também posso chamar de amante, amigo, companheiro, parceiro e tantos outros nomes. Obrigado por estar ao meu lado, literalmente, enquanto eu escrevia essa dissertação, pelas conversas que me fizeram organizar melhor a cabeça, e por fazer a vida ser mais doce.

RESUMO

A pesquisa parte de reflexões da experiência do pesquisador como performer em três obras cênicas — *Batucada* (2014) de Marcelo Evelin/Demolition Inc.; *Macaquinhos OPEN CU* (2019); e *LOBO* (2018) de Carolina Bianchi y Cara de Cavalo — para discutir a coralidade performativa (MARTINS et al., 2021) e seus possíveis princípios metodológicos. O autor apresenta as potências e as particularidades de uma cena coral performativa através de três eixos temáticos reconhecidos nas obras aqui estudadas em diferentes graus: o comum (HARDT; NEGRI, 2014; DARDOT; LAVAL, 2017), no qual entende-se a possibilidade da coralidade performativa como prática política do exercício de colaboração e compartilhamento entre sujeitos autônomos; a abjeção (KRISTEVA, 1982), na qual os aspectos abjetos dos corpos e das subjetividades tomam uma proporção específica devido à performance coletiva; e a contrassexualidade (PRECIADO, 2017, 2018a), que surge como base para práticas coletivas, onde construção de gênero, heterossexualidade compulsória, falocentrismo e outras questões da teoria queer são trazidas para a cena. A pesquisa propõe uma leitura e uma organização a partir das práticas performativas e das propostas éticas e estéticas de cada trabalho para pensar a criação de coralidades performativas que se localizam dentro da cena contemporânea brasileira, principalmente paulistana. Organizada dessa forma, a pesquisa busca contribuir para a discussão teórica e metodológica de processos criativos da cena performativa, podendo interessar a estudantes, professores de artes cênicas e artistas da cena em geral.

Palavras-chave: coralidade. processo criativo. comum. abjeção. contrassexualidade.

ABSTRACT

The research starts from reflections on the researcher's experience as a performer in three pieces — *Batucada* (2014) by Marcelo Evelin/Demolition Inc.; *Macaquinhos OPEN CU* (2019); and *LOBO* (2018) by Carolina Bianchi y Cara de Cavalo — to discuss performative chorality (MARTINS et al., 2021) and its possible methodological principles. The author presents the powers and particularities of a performative choral scene through three thematic axes recognized in the works studied here in different degrees: the commons (HARDT; NEGRI, 2014; DARDOT; LAVAL, 2017), in which the possibility of the performative chorality as a political practice of the exercise of collaboration and sharing between autonomous subjects; abjection (KRISTEVA, 1982), in which the abject aspects of bodies and subjectivities take on a specific proportion due to collective performance; and countersexuality (PRECIADO, 2017, 2018a), which emerges as a basis for collective practices, where gender construction, compulsory heterosexuality, phallogentrism and other queer theory issues are brought to the scene. The research proposes a reading and an organization from the performative practices and the ethical and aesthetic proposals of each work to think about the creation of performative choralities that are located within the Brazilian contemporary scene, mainly in São Paulo, in this case. Organized in this way, the research seeks to contribute to the theoretical and methodological discussion of creative processes in the performative scene, which may interest students, performing arts teachers and scene artists in general.

Keywords: chorality. creative process. commons. abjection. countersexuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Post em rede social atacando Macaquinhos.....	15
Figura 2 - O espaço inicial de <i>Batucada</i> (União/PI).....	27
Figura 3 - O coro de mascarados avança (Rio de Janeiro/RJ).....	28
Figura 4 - O coro dança em volta da fogueira (Belo Horizonte/MG).....	29
Figura 5 - A linha de protesto (União/PI).....	30
Figura 6 - O campo de refugiados (União/PI).....	31
Figura 7 - <i>Batucada</i> em festa (Rio de Janeiro/RJ).....	32
Figura 8 - Corpos no chão na saída do público (Rio de Janeiro/RJ).....	33
Figura 9 - Linha de corpos no chão, sem liderança específica.....	46
Figura 10 - A imagem final de <i>Batucada</i> (Rio de Janeiro/RJ).....	47
Figura 11 - Lado a Lado: impossibilidade gera a constante troca de lugar.....	52
Figura 12 - Equilíbrio e força nas Práticas do Círculo.....	54
Figura 13 - Apoiar-se e ser apoio nas Práticas do Círculo.....	55
Figura 14 - Prática em círculo em <i>Macaquinhos OPEN CU</i>	57
Figura 15 - O jogo da paquera.....	64
Figura 16 - Os performers procuram o cu alheio.....	65
Figura 17 - Contato constante entre mão e cu.....	66
Figura 18 - O curto-circuito invade o público.....	66
Figura 19 - Macaquinhos em conexão cabeça-cu.....	67
Figura 20 - O Ritual de Lavagem dos cus.....	80
Figura 21 - Conexão através das palmas das mãos.....	82
Figura 22 - Conexão segurando nas cristas ilíacas.....	83
Figura 23 - Conexão pelo toque das pontas dedos nos cóccix.....	84
Figura 24 - Montagem de <i>Macaquinhos</i> postada nas redes sociais.....	89
Figura 25 - <i>Macaquinhos</i> no Projeto Brasil 2016: Tropicalypse Now!.....	90
Figura 26 - Os homens correm segurando uma garrafa.....	95
Figura 27 - Auto-toque.....	96
Figura 28 - Sexo com o espaço em apresentação no Teatro Oficina.....	97
Figura 29 - Os homens formam um aglomerado de corpos e desejo.....	98

Figura 30 - Homens descansando e o quadro projetado ao fundo.....	99
Figura 31 - A mulher de vermelho entre os homens.....	100
Figura 32 - Os homens lançam Bianchi para cima.....	100
Figura 33 - A raposa e o pianista.....	101
Figura 34 - A equipe de cinema rodeia a cena do beijo.....	102
Figura 35 - O intestino arrancado.....	102
Figura 36 - Ela devora as entranhas dele.....	103
Figura 37 - A entrega das flores e frutas.....	103
Figura 38 - O homem dentro da caixa.....	104
Figura 39 - Mary Shelley entre as estátuas.....	105
Figura 40 - A lagosta.....	106
Figura 41 - O ritual de passagem de saliva.....	107
Figura 42 - Bianchi e o dildo-lagosta.....	111
Figura 43 - A lagosta "diz" o texto final de LOBO.....	112
Figura 44 - A fila final.....	113
Figura 45 - O quadro Jael e Sísera (1620), de Artemisia Gentileschi.....	116
Figura 46 - Segurar a garrafa como se fosse sua coluna.....	122
Figura 47 - Sexo com o espaço em LOBO.....	125

SUMÁRIO

INTRODUÇÕES	11
Das questões de uma cena coral performativa	12
O corpo no Brasil da década de 10 do século XXI	16
Coralidades Performativas e o LPP da ECA-USP	19
Corpos radicais: fisicalidades subversivas contra-hegemônicas	23
CORALIDADES PERFORMATIVAS EM TRÊS EIXOS TEMÁTICOS	27
O comum na coralidade - Batucada (2014)	28
O comum como possível alicerce para a coralidade performativa	36
O performer emancipado e a subjetividade coletiva	42
A revolução dos figurantes	52
Diante da multidão: o ser qualquer em relação com os espectadores	60
A Abjeção em coralidade - Macaquinhos OPEN CU (2019)	64
Poderes do horror: a atração repulsiva da abjeção	71
Mergulho no buraco abjeto: por uma epistemologia do cu	76
Experimentações nos limites (e os limites das experimentações)	82
Guerrilha e precariedade compartilhada	90
Contrassexualidade em coralidade - LOBO (2018)	97
A contrassexualidade e a produção de um prazer-saber alternativo	112
A mulher encontra a horda de homens	119
Sexo, erotismo e sacrifício	125
Considerações finais - Coralidades em constante reinvenção	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137

INTRODUÇÕES



Das questões de uma cena coral performativa

A pesquisa que levou à escrita deste texto não tem um ponto exato de começo. Ela parte do reconhecimento e da necessidade de reflexão de algumas características em comum dos processos criativos dos quais tenho participado. A presença de grupos numerosos em cena já faz parte das criações das quais participo desde meus estudos na graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), iniciados em 2006 e finalizados em 2010. Desde então, venho trabalhando como performer junto a diferentes coletivos, encenadoras e encenadores, em diferentes projetos de uma cena teatral contemporânea, que intersecciona diferentes áreas da cena como o teatro, a dança e a performance.

Como artista-pesquisador (DUBATTI, 2017), produzindo pensamento a partir da minha práxis artística, percebi que três obras das quais havia participado da criação apresentavam um material instigante para uma pesquisa aprofundada. A partir das criações de *Batucada* (2014) de Marcelo Evelin/Demolition Inc.; *Macaquinhos OPEN CU* (2019)¹ e *LOBO* (2018) de Carolina Bianchi y Cara de Cavalo, e de suas práticas de intensidade física, expansão dos limites morais, exposição do corpo e vulnerabilidade, encontramos elementos propulsores de uma reflexão acerca das relações entre arte, sociedade e política. Os três processos criativos dessas obras corais se colocaram de forma crítica à hegemonia de um certo tipo de subjetividade cada vez mais individualista, conservadora e binária, tributária de um capitalismo globalizado e financeirizado (DARDOT; LAVAL, 2017).

Os trabalhos foram realizados na segunda década do século XXI e, mesmo tendo incluído experiências em outros estados e países, compreendemos que nosso recorte é paulistano, já que as principais experiências que compuseram a pesquisa ocorreram na cidade de São Paulo. É importante ressaltar que não é nossa intenção fazer um recorte representativo da produção teatral contemporânea paulistana, tão vasta e diversificada, mas sim partir dos processos criativos que experienciei para realizar algumas reflexões sobre obras que são produtos de seu tempo e que também produzem seu tempo. Trazendo discussões sobre criações corais e as

¹ As pessoas que coordenaram o processo de *Macaquinhos OPEN CU* não se nomeiam e nem se definem como grupo ou coletivo, por isso optamos por não referenciar a autoria de criação como nas outras obras.

formas de associação dentro de produções artísticas, podemos encontrar pistas, tanto éticas quanto estéticas, para entender as contínuas transformações pelas quais a nossa sociedade passa, especialmente nas noções de organização social, organização de afetos e organização política.

Seja através da nudez, na radicalidade física da exaustão, na experiência do erótico em cena ou nas experimentações com o cu, as obras que formam a espinha dorsal desta pesquisa colocam o corpo e a presença dos performers como elementos centrais da construção de uma cena que se propõe disruptiva, que busca conhecer e expandir os limites do performer e da cena. São obras constituídas por bandos de pessoas em associação, que se organizam em coralidade (MÉGEVAND, 2013; SARRAZAC, 2018; LAMPERT 2021; MARTINS, M. A. B. et al, 2021) e operam dentro da lógica de um teatro performativo (FISCHER-LICHTE, 2007; FERNANDES, 2011).

Olhando para essas hordas de pessoas em cena, (des)organizadas na coralidade, algumas questões norteadoras surgiram para a pesquisa: qual a força que a coralidade pode exercer no questionamento de estruturas hegemônicas? Onde se localizam as potências da presença coletiva em cena? Qual a diferença entre uma ação performática executada por um único agente e por muitos? Como pode ocorrer a subversão das relações do corpo de um sujeito em grupo? O que define um grupo em cena? Quais as novas percepções que podem surgir no performer quando em coralidade? Quais as opressões e liberdades que as associações e as relações dentro de uma coralidade produzem?

Todas essas questões atravessaram esta pesquisa que se trata de uma rememoração dos materiais e experiências vividas durante os três processos de criação. Para auxiliar-nos a trazer outras perspectivas para nosso estudo, recorreremos a um arcabouço teórico de textos das áreas das artes da cena, estudos da performance, filosofia, sociologia e teoria queer. Deste atravessamento entre materiais, surgiram as proposições de três diferentes eixos temáticos conceituais para teorizarmos sobre as coralidades performativas das obras aqui pesquisadas: o comum (DARDOT; LAVAL, 2017), a abjeção (KRISTEVA, 1982) e a contrassexualidade (PRECIADO, 2017).

A professora e pesquisadora teatral Josette Féral (2015) propõe dois tipos de teorias para o teatro: a teoria analítica, que olha para as obras concluídas, e a teoria

da produção, que busca compreender o fenômeno teatral como processo e não como produto. Nesta dissertação, realizei um mergulho na memória, lembrando os processos criativos para refletirmos sobre essas três formas de corralidades performativas que propõem a emergência de outras realidades contra-hegemônicas possíveis. Portanto, temos aqui uma teoria da produção, que faz "[...] emergir novos aspectos de uma obra ou de uma peça, confrontando-a com diversos saberes [...] para que novas interrogações surjam e forcem a reflexão a ir mais longe" (FÉRAL, 2015, p. 24), e que reconhece a influência que esses aspectos têm nos resultados finais das obras.

O texto desta dissertação, portanto, está organizado da seguinte maneira: o primeiro bloco, nomeado **INTRODUÇÕES**, conta com este texto (**Das questões de uma cena coral performativa**), seguido pelo texto **O corpo no Brasil da década de 10 do século XXI**, onde tratamos do contexto social e político do país em que as obras foram gestadas, especialmente dos embates entre ideologias que têm conferido ao corpo e à nudez certo estatuto moral; além desses, também estão nesta parte introdutória os textos **Coralidades performativas e o LPP da ECA-USP**, no qual apresentamos o conceito de coralidade performativa como vem sendo desenvolvido dentro do Laboratório de Práticas Performativas da USP, sob orientação do prof. Dr. Marcos Aurélio Martins Bulhões; e **Corpos radicais: fisicalidades subversivas contra-hegemônicas**, onde falamos sobre a centralidade do corpo na construção das corralidades performativas disruptivas tratadas na pesquisa e também sua relação com a nudez.

O segundo bloco trata-se da parte principal da pesquisa, composta por três capítulos onde propomos leituras das **CORALIDADES PERFORMATIVAS EM TRÊS EIXOS TEMÁTICOS**. Este bloco divide-se em **O comum na coralidade**, **A abjeção em coralidade** e **A contrassexualidade em coralidade**. No primeiro capítulo deste segundo bloco, partimos de *Batucada* para falar da multidão (HARDT; NEGRI, 2014) como sujeito da coralidade. Aqui, tem lugar central a noção de comum, conceito político desenvolvido por Pierre Dardot e Christian Laval (2017), que trata da reciprocidade de responsabilidade entre os que participam de uma mesma atividade. Em seguida, na abjeção em coralidade, partimos do conceito de abjeção apresentado pela filósofa e psicanalista Julia Kristeva (1982) para relacionarmos a abjeção e a operação coletiva da coralidade, tentando compreender

como foi produzida e o que gerou essa coralidade em *Macaquinhos OPEN CU*, que se dá através do ânus como elemento de experimentação. Por último, na contrassexualidade em coralidade, encontramos em *LOBO* uma discussão sobre a subversão das questões do sistema de gênero atual, no qual vigoram a heterossexualidade compulsória e o falocentrismo. Nesse eixo temático operam, principalmente, conceitos da teoria queer, como a contrassexualidade proposta por Paul B. Preciado (2017).

Nos três capítulos que compõem o corpo principal desta pesquisa, apresentamos as descrições das obras de referência; um aprofundamento nos conceitos que norteiam as coralidades (comum, abjeção e contrassexual); reflexões sobre as propostas éticas e o sujeito produzido nessas coralidades; descrições e discussões dos procedimentos práticos que produziram as coralidades dos trabalhos; e análises das propostas estéticas de cada obra coral.

Por fim, a dissertação termina com o texto **Coralidades em constante reinvenção**, uma reflexão final desta pesquisa que navega entre coralidades performativas encontrando apontamentos de outros caminhos possíveis para estar junto em cena, e que não pretende apresentar uma fórmula de criação das coralidades performativas, mas que espera que as reflexões aqui produzidas possam contribuir para o debate artístico, filosófico e social de abordagens metodológicas de criação desse agenciamento coral que se apresenta em uma miríade de formas.

O corpo no Brasil da década de 10 do século XXI

Os anos de 2010 a 2020 no Brasil foram épocas de turbulência social, política e econômica que, ainda que não tenham sido analisadas o suficiente para compreendermos suas consequências históricas (muito por conta da proximidade cronológica), já demonstram suas marcas na cultura de nosso país. Neste período, passamos pelos eventos das manifestações de junho de 2013, o impeachment golpista de 2016, sofrido pela presidenta Dilma Rousseff, e a eleição de Jair Bolsonaro em 2018, candidato que representava um pensamento autoritário e conservador que ganhou grandes proporções nos últimos anos. Mas também vimos a popularização das lutas feministas, antirracistas e do movimento LGBTQIA+, que atingiram o *mainstream* através das redes sociais, canais de televisão aberta e mesmo campanhas publicitárias. Tal ascensão das discussões das questões das minorias sociais parece ter provocado uma reação do pensamento conservador, que começou a emergir com cada vez mais ferocidade nos debates públicos, nas bocas de políticos e cidadãos em geral, através de discursos violentos e agressivos, e de uma agenda conservadora em nome de certa moral relacionada a uma idéia particular de família.

Episódios de censura, que não eram vistos no país desde o fim da Ditadura Civil-Militar de 1964, voltaram a dar as caras. Em 2017, a exposição *Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira*, em Porto Alegre, foi cancelada logo após sua abertura, devido a protestos por uma parte da sociedade civil, associações religiosas e outros grupos conservadores como o Movimento Brasil Livre (MBL)². A mostra, que buscava explorar a diversidade de gênero e discutir questões relacionadas a uma arte queer, acabou sendo vítima de um violento rechaço moralista ideológico que, ainda que não tenha conseguido impedir por completo o acontecimento da exposição³, teve força o suficiente para provocar o cancelamento e afetar profundamente a circulação do evento.

² Para saber mais sobre o caso do Queermuseu ver: BARROS, Juliana Oliveira Cavalcanti et al. Queermuseu: Os perigos da censura e do avanço conservador para a democracia. **Revista Cult**. São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/queermuseu-censura-avanco-conservador-democracia/>> Acesso em: 20 de out. de 2021

³ Mesmo chegando a receber ameaças de morte por mensagens na internet, o curador Gaudêncio Fidelis e sua equipe conseguiram, através de um financiamento coletivo, realizar a exposição em 2018, no Parque Lage, no Rio de Janeiro.

Também houveram episódios de censura relacionados a artistas específicos em diferentes cidades do Brasil, como os casos mais emblemáticos de Maikon K., Renata Carvalho, Elisabete Finger e Wagner Schwartz⁴, que foram atacados de diferentes formas dentre cancelamentos e interrupções de apresentações, tratamento truculento por parte de policiais, além de linchamentos em redes sociais que acarretaram em ameaças e perseguições⁵. A própria obra *Macaquinhos* (2011), que foi um dos materiais de nossa pesquisa, foi alvo de ataques online e acusações infundadas de mau uso de dinheiro público (figura 1), tornando-se, para movimentos ligados a um pensamento de uma extrema-direita conservadora, símbolo de uma 'arte degenerada'.

Figura 1 - Post em rede social atacando *Macaquinhos*



Fonte: <https://themacaquinhos.tumblr.com/post/133539702987>

Em meio a esse crescente reacionarismo e fundamentalismo, ao som de panelaços, gritos de 'Ei, Bolsonaro, vai tomar no cu', transbordando em *golden showers*⁶, a zona de convergência dos afetos parece sempre ser o corpo. Entidade

⁴ Maikon K. em Brasília/DF, Renata Carvalho em Garanhuns/PE e Wagner Schwartz e Elisabete Finger em São Paulo/SP.

⁵ Os episódios de censura e violência sofridos pelos artistas foram motes para a criação da peça-teatral *Domínio Público* (2018). Para mais informações ver: CHAGAS, Filipe. Em domínio público. *FALO*, ano I, #3, p.4-9, jul. 2018.

⁶ Para maiores informações acerca deste episódio ver: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/03/o-que-e-golden-shower-pergunta-bolsonaro-apos-publicar-video-polemico.shtml>> Acesso em: 12 de mai. de 2022

obscena, materialização da finitude da vida, o corpo, na modernidade, parece tornar-se o obstáculo a ser transposto na busca por uma arrogante duração eterna, acompanhada por certo asco ao envelhecimento (DE SANT'ANNA, 2001).

Um projeto de individualismo, instituído também no Brasil através da galopante globalização intensificada nos anos 90, que tem ojeriza ao corpo não estetizado nos padrões de saúde, se recusa a ver a impotência diante da passagem do tempo e seu limite de existência. Uma sociedade que promove uma ode ao corpo saudável e jovem, ao corpo limpo e higienizado, coloca a morte, e tudo que disser respeito a esta, fora de seu perímetro do tolerável.

É muitas vezes nessa zona do indesejável que figuram os corpos das corporalidades performativas aqui estudadas. Expostos em sua nudez física, não formatados ao consumo e ao desejo masturbatório, sem o gesto da sedução capitalista das publicidades e capas de revistas, as fisicalidades presentes nas obras aqui estudadas habitam zonas dúbias.

Em períodos de recrudescimento de um pensamento conservador autoritário, que nega e destrói tudo que é diferente de si mesmo, esse tipo de nudez, que tanto figurou nas criações brasileiras dos anos 70 e 80, parece ter se tornado, novamente, símbolo de degeneração de uma suposta moral da 'família brasileira'. Talvez nunca tenha deixado de se tornar, de fato, mas o Brasil do começo do século XXI, em seus casos de intolerância e censura, no movimento de vai e vem dos avanços e retrocessos, mostra que o corpo ainda é capaz de causar um curto-circuito, uma síncope, o terror, enfim, é uma ameaça.

As obras que fazem parte desta pesquisa não foram censuradas em si, mas elucidar o contexto em que surgem é importante, pois elas também fazem um gesto que não se encaixa dentro do regime padrão heterocisnormativo capitalista. São obras que colocam o corpo como lugar central do acontecimento cênico e performativo, trazendo para a cena um corpo obsceno, ou seja, coberto de sujeira, indesejado, ainda que, em alguns casos, o lugar do asco seja também composto por um desejo contraditório de aproximação. Foi nesse contexto de um país que flerta com o fascismo e o autoritarismo que essa pesquisa e esses trabalhos foram desenvolvidos.

Coralidades Performativas e o LPP da ECA-USP

As três obras cênicas que servem de material principal para esta dissertação trabalham com um coro de performers que varia entre 20 e 50 pessoas. Esses coletivos têm suas especificidades e cada obra habita um universo temático diferente. Há, porém, algumas bases que fazem parte de todo o nosso recorte, sendo a coralidade performativa uma das mais fundamentais.

O termo 'coralidade' tem sido utilizado por teóricos do teatro francês desde a década de 80. De acordo com Martin Mègevand (2013), a noção de coralidade, dentro do mundo das artes cênicas, é indispensável para pensar a cena contemporânea e teria sido primeiro proposta por Jean-Pierre Sarrazac em sua obra *L'Avenir du Drame* [O Futuro do Drama] de 1981. Na época, Sarrazac lançava um olhar sobre o teatro de seu tempo e os apontamentos que pareciam surgir para a estética teatral a partir das transformações que o teatro, essencialmente europeu neste caso, vinha sofrendo durante a segunda metade do século XX.

A coralidade seria a expressão de nossa estrutura social atual, onde a noção de comunidade não é a mesma dos gregos antigos, ainda que tenha nos vestígios do coro clássico seu referencial. O coro grego é uno, "[...] corresponde ao uníssono ou à delegação (à voz única do corifeu), e isso sob a influência de uma coreografia que visa a criar um só corpo coletivo." (SARRAZAC, 2018, p. 162). Dentro dos estudos dos teóricos franceses, "[...] a coralidade nasce onde — por diversas razões que ainda não foram precisadas (fim das utopias e das ideologias, dissolução da comunidade e das comunidades) — o coro já não pode instalar-se duravelmente nos palcos ocidentais." (MÈGEVAND, 2013, p. 37, grifos do autor). Assim sendo, as formas corais que se apresentam na cena contemporânea teriam mais uma coralidade do que seriam um coro em si, estariam mais próximas do pensamento de uma 'multidão' do que de um 'povo'.

Para descrever dois diferentes tipos de configuração sócio-política, o filósofo Paolo Virno (2013), a partir de Thomas Hobbes e Baruch Espinosa, traz esses dois conceitos que podem nos servir como forma esquemática para a compreensão da diferença entre o coro grego e a coralidade como proposta pelos teóricos franceses. Virno contrapõe e relaciona povo e multidão a partir de diferentes definições: resumidamente, povo seria um conceito estritamente associado à existência do

Estado – “O povo é um Uno, porque tem uma única vontade e, a quem se lhe pode atribuir uma vontade única.” (HOBBS apud VIRNO, 2013, p. 10) – e multidão⁷ representaria “[...] uma pluralidade que persiste como tal na cena pública, na ação coletiva, [...] sem convergir no Uno.” (VIRNO, 2013, p. 9). Ou seja, a multidão não convergiria em uma única vontade, mas preservaria as características de contradição, conflito e variedade.

Nesse sentido, a coralidade é o inverso do coro. Postula a discordância, quando o coro — pelo menos como o entendiam os gregos — sempre carrega, mais ou menos explicitamente em seu horizonte, o traço de um idealismo do uníssono. (MÉGEVAND, 2013, p. 38)

Já não teríamos a multiplicidade unitária (SARRAZAC, 2018) presente no coro grego. A unidade seria senão uma utopia no pensamento contemporâneo ocidental, ou mesmo um pesadelo, se colocada no sentido fascista. Seríamos, portanto, seres múltiplos e singulares, essencialmente políticos e sociais, que produzem “[...] um coro disperso, disseminado e, sobretudo, *discordante*.” (ibid, p. 163, grifo do autor): a coralidade.

De acordo com Baumgartel (2016), “[...] a coralidade tematiza a tensão entre as diferentes singularidades no interior de uma estrutura conjuntiva.” (p. 240). Tanto Baumgartel quanto outros teóricos como Sarrazac (2018), Triau (2003) e Mégevand (2013), abordam a coralidade em um sentido amplo, entendendo a estrutura conjuntiva como possível de ser a obra cênica e suas camadas como um todo: produção, encenação, dramaturgia, relação com o público, etc. A coralidade seria uma característica de um teatro que é fruto de uma difração do coro (TRIAU, 2003), um teatro onde a característica do coro foi deslocada para outros elementos da estrutura teatral.

No Brasil, o grupo de estudos em coralidade, do qual faço parte⁸, tem buscado apropriar-se do conceito de coralidade sob uma perspectiva singular das realidades dos pesquisadores brasileiros que têm se debruçado sobre este conceito.

⁷ O conceito de Multidão também foi desenvolvido por Hardt e Negri (2014) e Dardot e Laval (2017), que serão referências para o capítulo **O comum na coralidade - Batucada (2014) de Marcelo Evelin**.

⁸ O grupo de estudos atualmente é composto por mim, Francisco Dal Col (USP), junto aos pesquisadores Cristian Lampert (UDESC), Solange Borelli (USP), Letícia Coura (USP), Roberto Moretto (USP), Marie Auip (USP), Rodrigo Hubert (UFMG) e Carla Nagel (USP). Não há um nome definido por enquanto.

Em nossos estudos, notamos uma polissemia de diferentes entendimentos e usos do termo. O pesquisador brasileiro Fábio Cordeiro, em sua tese de doutorado intitulada *O coral e o colaborativo no teatro brasileiro* (2010), utiliza a coralidade em cena como categoria teórica para a análise de certa cena teatral contemporânea brasileira. Cordeiro reconhece no Teatro Colaborativo Brasileiro o que define como uma coralidade polifônica (CORDEIRO, 2010), fruto do processo criativo colaborativo de certos grupos e encenadores. O pesquisador também chega a elencar algumas categorias de performances corais na cena brasileira que analisa, como: coralidade clássica, coralidades dramáticas e coralidades pós-dramáticas, por exemplo.

Cristian Lampert, membro do grupo de estudos em coralidades, realizou uma recente pesquisa em seu mestrado sobre o conceito e seus usos, em uma profunda revisão bibliográfica. Lampert propõe uma definição para a coralidade como sendo "[...] a aparição, na constituição de uma obra, de uma multiplicidade que se constitui mais ou menos como coletividade." (LAMPERT, 2021, p. 99). Roberto Moretto, também membro do grupo, busca nas culturas afro-brasileiras e ameríndias as origens das influências que definem uma coralidade brasileira, e afirma que nossa tradição coral tem muito da "[...] necessidade da luta coletiva e do necessário apoio de uns pelos outros, num país cujas forças dominantes e o governo não defendem os direitos e o bem-estar dos seus cidadãos, nem cuida do meio-ambiente do país." (MORETTO, 2022, p. 39).

Podemos notar, portanto, o quão abrangente pode ser o uso do termo coralidade. Para esta dissertação, porém, interessa entender a coralidade como a **qualidade das relações entre os performers do coro**, ou seja, aquilo que opera entre os performers dos agrupamentos que compõem as obras aqui estudadas, a coralidade presente na ação do coro que agora tem na unidade apenas uma memória espectral. Esses coros, como já dito, não se tratam de indivíduos que se juntam em consenso total, onde uma vontade única dirige o grupo, mas de presenças singulares em relação, criando um aglomerado de trocas e afetos, em que a autonomia navega na relação entre indivíduo e coletivo. As três obras presentificam a coralidade através de seus bandos de performers em ação. São obras que apresentam uma coralidade performativa, ou seja, uma qualidade coral que se forma a partir de proposições performativas.

O conceito de coralidade performativa está em constante desenvolvimento dentro do Laboratório de Práticas Performativas (LPP) da ECA-USP, do qual faz parte esta pesquisa. O laboratório tem trabalhado no intuito de realizar uma cartografia da cena performativa brasileira, através das pesquisas de seus membros.⁹ Dentro dessa cena, temos notado a necessidade de articular e aprofundar um conceito que dê conta de "[...] práticas performativas, rituais e imagens cênicas que dizem respeito à coletividades." (MARTINS, 2018, p. 349). Para tanto, temos operado dentro da ideia de uma coralidade performativa. Marcos Bulhões, um dos coordenadores do laboratório e propositor do conceito, define esse tipo de coralidade como presente nas

[...] práticas artísticas que não expressam a subjetividade, a elaboração poética ou o posicionamento sócio-político de uma única pessoa, mas configuram ações engendradas por um conjunto de corporalidades, no campo da Arte da Performance, nos núcleos que dão seguimento às práticas performativas da tradição de um grupo social - Performances Culturais -, assim como nas ações que unem ativismo e arte, criando imagens subversivas, transgressoras, contra hegemônicas, que questionam os estereótipos de comportamento, gênero, classe e raça, criticam as relações de poder ou inventam novas relações e partilhas entre artistas e público. (MARTINS, M. A. B. *et al*, 2021, p. 365)

Ao longo da pesquisa, notamos que eram as práticas performativas que funcionavam como princípios metodológicos na composição coral de *Batucada*, *LOBO* e *Macaquinhos OPEN CU*. Assim, reconhecemos uma coralidade que se dava a partir de uma prática performativa, ou seja, era a prática que construía a relação entre os integrantes, produzindo uma coralidade performativa.

⁹ Para saber mais sobre as pesquisas do Laboratório de Práticas Performativas da USP ver: MARTINS, M. A. B.; AUIP, M. A.; CARDOSO, A. V.; COURA, L. B.; DAL COL, F. L. D.; MARTINS, C. F.; MARTINS, I. A.; NAVARRO, R. M.; PRUDENTE, M. S.; REBOUCAS, R. B.; SANTOS, R. S.; SOUZA, C. P. D.. Arquiteturas do corpo e coralidades nas pesquisas artísticas e acadêmicas do Laboratório de Práticas Performativas. *In*: Fausto Viana; Felisberto Sabino da Costa. (Org.). **40 anos do PPGAC ECA USP: edição comemorativa**. 1ed.São Paulo: ECA, USP, 2021, v. 1, p. 361-389.

Corpos radicais: fisicalidades subversivas contra-hegemônicas

Os resultados finais dos processos criativos analisados nesta pesquisa, bem como as práticas que os fundamentaram, trabalharam com construções corporais vigorosas e que demandaram certo tipo de presença e engajamento dos performers. Em *LOBO*, um coro de homens desenvolve práticas de redistribuição do prazer no corpo e no espaço; *Macaquinhos OPEN CU* recria uma performance de exploração do cu, dispositivo do regime moral de nossa sociedade; e a força do sujeito coletivo na diversidade dos corpos é colocada em cena em *Batucada*. Todos escolhem o corpo como elemento central para suas criações e para pensar a subjetividade, e acabam por demandar dos performers um outro estado, um outro corpo aberto à experiência. Qual é esse corpo que foi produzido dentro desses processos criativos? E qual é a relação entre as corporeidades e as obras em si? O que queremos dizer quando falamos em corpos radicais e fisicalidades subversivas contra-hegemônicas?

Em nossa sociedade, quanto mais a expressão de identidade de uma pessoa se distancia do sujeito colocado como ideal – homem, cisgênero, branco, rico, magro e heterossexual – mais a sua simples existência questiona o sistema hegemônico. Uma mulher transexual, por exemplo, não precisa exatamente agir para que se produza um ruído na estrutura hegemônica opressiva; ela é o próprio ruído. As mulheres, os negros e as bixas, ou seja, os abjetos per si, não esquecem nunca de sua corporeidade intransponível (PEREIRA, 2015). Não é dado às pessoas que vivem com esses marcadores a possibilidade do esquecimento do corpo.

Ainda que a identidade não garanta uma posição consciente das forças de opressão, sendo possível a existência de, por exemplo, pessoas negras cujas ações fortalecem o próprio sistema colonizador branco que os oprime, em certo nível, existe uma questão intrínseca à materialidade da existência do corpo dessas pessoas, que expõe a estrutura de poder que vivemos, onde a vida de alguns vale mais do que a de outros (BUTLER, 2018).

Não é o caso, porém, das coralidades aqui estudadas. Menos focadas na questão das identidades, mas ainda considerando os atravessamentos que a imposição de estruturas machistas, racistas, homo e transfóbicas produzem nos

corpos de todos, as corporalidades das obras analisadas trabalham no sentido de propor um outro mundo possível a partir de fisicalidades subversivas e contra-hegemônicas. Subversivas em sua característica de ruptura e desvio (DE CAUTER, 2011), e contra-hegemônicas por se proporem a criar universos de discussão de questões relacionadas à gênero, sexo, corpo e coletivo. Em um sentido transfeminista (PRECIADO, 2018b), são obras feitas por "[...] usuários críticos das tecnologias de produção da subjetividade [...]" (p. 11), performers que se identificam de diversas formas, incluindo homens, brancos e héteros, mas que operam de forma a combater o sistema opressor hegemônico vigente.

*Blanquitas, brancos, para nós, não são as pessoas que têm pele clara, mas aquelas que aceitam os privilégios de um sistema patriarcal, colonial e racista por causa da clareza da cor, da mesma forma com nossos irmãos homens, não é por serem homens, mas por aceitarem os privilégios que um sistema patriarcal, colonial, racista lhes dá; eles usam-nos e não os combatem.*¹⁰ (PAREDES, 2016, tradução nossa)

Os coros de *Batucada*, *Macaquinhos OPEN CU* e *LOBO* têm nos corpos radicais sua matéria prima para este combate. Trabalham com performers em um estado de presença radical, alicerçado nas relações corais da cena, produzido a partir de um 'corpo fenomênico', conceito que a alemã Erika Fischer-Lichte (2007) desenvolve a partir do filósofo e diretor Joseph Jakob Engel.

Engel traça uma fronteira clara entre os corpos semiótico e fenomênico do ator. [...] Enquanto é o corpo semiótico que cria a ilusão na mente e na imaginação do espectador, é o corpo fenomênico, ou seja, o corpo vital, orgânico, energético, cuja sensualidade trabalha diretamente no corpo fenomênico do espectador.¹¹ (FISCHER-LICHTE, 2007, pp. 4 e 5, tradução nossa).

Em certo teatro de tradição representativa, alicerçado na estrutura dramática, no qual acompanhamos personagens em trajetórias bem delineadas e cuja estética busca remeter à realidade cotidiana, o corpo semiótico deve estar em primeiro

¹⁰ *Blanquitas, blancos, for us, are not the people who have fair skin, but those who accept the privileges of a patriarchal, colonial, and racist system because of the clarity of skin, in the same way with our male brothers, it is not for being men but for accepting the privileges that a patriarchal, colonial, racist system gives them; they use it and do not fight it.* (PAREDES, 2016)

¹¹ [...] *Engel draws a clear boundary between the semiotic and the phenomenal body of the actor. [...] While it is the semiotic body that creates the illusion in the mind and imagination of the spectator, it is the phenomenal body, i.e. the vital, organic, energetic body whose sensuousness works directly on the phenomenal body of the spectators.* (FISCHER-LICHTE, 2007, pp. 4 e 5)

plano, já que seria o equivalente ao corpo da personagem. O mero sinal de que o corpo semiótico é, na verdade, produzido e sustentado no corpo fenomênico quebraria a ilusão teatral. Portanto, tal vertente de teatro buscaria esconder o corpo fenomênico.

No caso das obras desta pesquisa, que encontram-se no campo de um teatro performativo, não se trata de arquitetar uma ilusão semiótica a partir do corpo, mas de expor esse corpo desnudado em uma presença que apela ao sensível, com seus suores, cheiros, salivas, calores e proximidades. É nas tensões e pulsões dos corpos fenomênicos que os performers produzem um estado de presença.

Esse estado de presença poderíamos também denominar como 'estado cênico', como propõe Eleonora Fabião (2010). A artista e pesquisadora brasileira fala de um estado cênico como condição de um corpo vibrátil, "[...] cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; [...] corpo da sensorialidade aberta e conectiva." (FABIÃO, 2010, p. 322). Como veremos ao longo desta dissertação, a capacidade de atenção e conexão são essenciais para o surgimento de uma coralidade. "A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro." (ibid., p. 323). Uma proposição cênica e poética que aborda as forças de opressão e a possibilidade de subversão do sistema pressupõe uma permeabilidade ao outro, e uma escuta fina na construção de parcerias, de uma coralidade performativa. Mas no caso das três peças, o desnudar-se para colocar-se permeável ao outro é literal e não apenas metafórico.

A nudez em cena é repleta de possibilidades de leituras e interpretações. "É impossível reduzir a um único fator de organização a multiplicidade de associações que o corpo humano nu suscita."¹² (SCHECHNER, 1994, p. 90). Há uma ideia, porém, que está presente em todas as obras: a do corpo nu como sendo o não-civilizado, o selvagem ou o animal. Como contou a diretora de *LOBO* em entrevista: "A nudez não acontece no meu trabalho apenas por uma questão explícita do sexo (claro que essa existe também) mas porque ela está como algo originário, vulnerável ao desconhecido." (HERETICA, 2020).

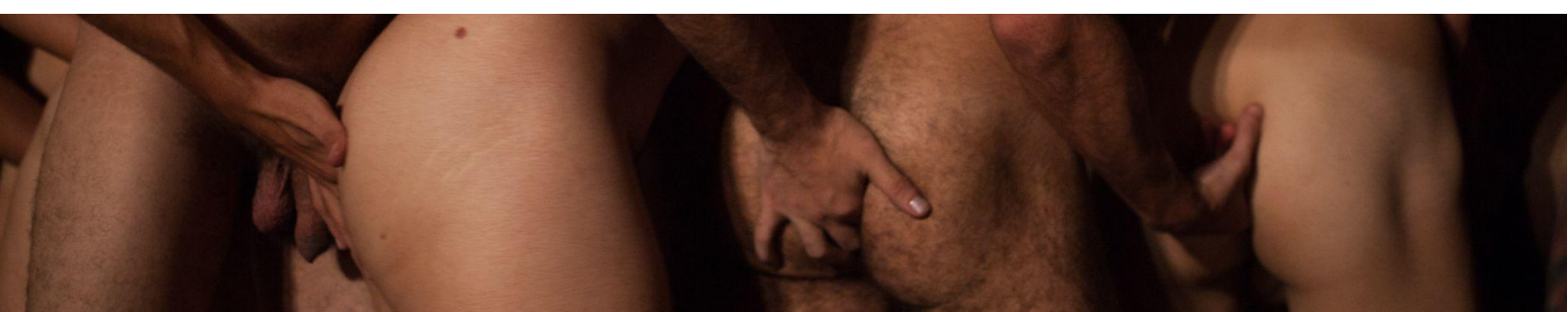
¹² "It is impossible to reduce to a single organizing factor the multitude of associations the naked human body stirs." (SCHECHNER, 1994, p. 90)

A fisicalidade dos corpos nus provoca uma exposição radicalizada do corpo fenomênico. Como uma presença que o tempo todo parece causar um distúrbio na linha entre ficção e realidade que poderia existir dentro de uma obra cênica, expondo a fragilidade do jogo da representação. Coloca o espectador diante de um dos acordos sociais tácitos mais fundamentais: o da não exposição pública do corpo sem vestes. Além disso, parece implicar o performer de forma quase coercitiva, deslocando o que é do campo do privado para o centro da cena.

Sendo a coralidade uma possibilidade de dissolução da individualidade, que permite o aparecimento de outras ações e modos de existir em seus participantes, ela torna-se também uma possível facilitadora do desnudamento. A primeira reação à nudez em cena seria a vergonha. A vergonha é um sentimento de exposição, vulnerabilidade e insegurança, produto da consciência da visibilidade por alguém legitimado (ARAÚJO, 2001). Quando em coralidade, porém, não estamos no centro da cena, mas de certa forma camuflados, diluídos entre os outros corpos, borrando os limites entre nós mesmos e os outros. Estando a vergonha vinculada ao rebaixamento do self (ibid.), esse seria um sentimento menos recorrente em uma situação coral, pois o self, que seria rebaixado, estaria de certa forma suspenso, ou menos presente. Darwin aponta a vergonha como um dos sentimentos mais humanos (ibid.). A ausência de vergonha dos corpos nus tornaria-os então incivilizados, imorais, inumanos.

No sentimento de vergonha estamos no centro de uma situação desconfortável, que nos coloca face a face com certo aspecto de nós mesmos que não conseguimos lidar, a coletividade pode ser um espaço mais seguro para a experimentação do sujeito. A radicalização de certas ações como a nudez parece ser mais possível na coralidade, tanto pela possibilidade de não-exposição de si mesmo quanto pelo desenvolvimento de qualidades de escuta e afetação que os corpos experienciam quando nesse tipo de associação.

CORALIDADES PERFORMATIVAS EM TRÊS EIXOS TEMÁTICOS



O comum na coralidade

Batucada (2014) de Marcelo Evelin



O monstro da multidão vai-se tornando visível, com sua peculiar mistura de prazer e risco, pelo que pode ainda acontecer – a liberdade de cada um vai aparecendo, ao dançar e integrar um desfile carnavalesco que inclui surpresas violentas [...]. (MENNA BARRETO, 2016)

Descrita no sítio virtual da Demolition Incorporada como "[...] uma coreografia estancada, percussiva, ritmicamente insistente, dinamicamente sonora e corporal, visando conceder de volta ao espaço público o poder simbólico do comum." (DEMOLITION, 2020), *Batucada* consiste em uma obra coreográfica que começa com o público adentrando um grande espaço fechado¹³, cheio de balões de gás hélio em formato de coração flutuando e espalhados pelo espaço, onde aproximadamente 50 pessoas, cada uma vestindo uma roupa cotidiana e uma máscara de meia preta com nariz vermelho pontudo¹⁴, com uma panela velha ou algum utensílio doméstico de metal em uma mão e um pedaço de pau na outra, estão presentes (figura 2).

Figura 2 - O espaço inicial de *Batucada* (União/PI)



Fonte: João Albert

¹³ As apresentações do Rio de Janeiro foram realizadas em duas grandes galerias contíguas do MAR (Museu de Arte do Rio) e as apresentações de Santiago foram realizadas no NAVE, um espaço de dança que consiste em um grande salão com pé direito alto e uma área de aproximadamente 30 metros por 15 metros.

¹⁴ Referenciar a máscara

Aos poucos essas figuras, que no início caminham debilmente pelo espaço em meio ao público, que fica livre no recinto, passam a mover-se com vigor, em uma dança rítmica desencontrada, e iniciam algumas batidas dos pedaços de paus nos utensílios de metal. Após as primeiras batidas, todos os mascarados vão, gradualmente, se aglomerando, e instauram um agrupamento de corpos próximos uns aos outros que, como um bando, vão cruzando o espaço enquanto batem em suas panelas criando diferentes ritmos, às vezes mais coordenados às vezes menos. Esse bando vai avançando não importando o que há em sua frente, empurrando pessoas do público e abrindo espaço entre os espectadores (figura 3).

Figura 3 - O coro de mascarados avança (Rio de Janeiro/RJ)



Fonte: Sergio Caddah

Aos poucos, o coro vai se concentrando em uma área do espaço e começa a pular e mover-se para diferentes direções mas ocupando uma mesma zona, algo que remete à uma espécie de rito primitivo. Percebe-se que alguns dos performers estão sem algumas peças de roupa. Ao longo deste momento, todos vão tirando suas roupas e jogando-as para diversas direções, mas sem nunca tirar a máscara.

A iluminação cria a imagem de que o grupo estaria dançando em volta de uma fogueira (figura 4).

Figura 4 - O coro dança em volta da fogueira (Belo Horizonte/MG)



Fonte: Maurício Pokemon

Em certo momento, todos entram em uma batida de mesmo ritmo forte bem marcado e se colocam de frente para o público que havia se aglomerado para assistir ao momento, mais concentrado em uma área do espaço. A batida ganha um crescendo até que os performers começam a correr desordenadamente em direção ao público, cortando entre as pessoas, batendo freneticamente nas painéis e causando uma confusão espacial onde performers e público se misturam.

Os performers começam a se juntar novamente em uma outra área do espaço e iniciam uma espécie de roda de samba, usando as painéis para criar uma batucada em ritmo de samba. O centro do aglomerado é, por vezes, tomado por algum dos performers, e às vezes do público, que dança vigorosamente, ao som do ritmo das painéis.

Após alguns minutos de samba, os performers vão se aproximando cada vez mais da parede e diminuindo a distância entre si até terem que colocar os braços

para cima para continuar a batucada, que passa a ficar bem mais baixa e leve por alguns minutos, quase desaparecendo mas ainda presente. De repente, voltam a bater de forma forte, dessa vez em um ritmo igual, com mesmo intervalo entre as batidas, e formam uma diagonal no espaço, com os ombros encostados, lado a lado, de modo que, durante a transição, divide o público, deixando parte dos espectadores às costas dos performers e a outra parte à frente.

Na linha, os mascarados batem vigorosamente e com uma violência extrema que ainda não havia acontecido durante a performance, em uma ação que se assemelha a um protesto ensurdecedor (figura 5). Depois de alguns minutos, todos juntos param de bater, criando, repentinamente, um silêncio geral. O grupo se mantém em pausa por alguns momentos, até que uma das pessoas inicia um ritmo bem definido, um toque de umbanda, que é aos poucos acompanhado pelo restante do grupo. A linha se desfaz e o grupo inicia uma espécie de gira, se espalhando pelo espaço e se misturando ao público.

Figura 5 - A linha de protesto (União/PI)



Fonte: João Albert

A batucada ritmada, que agora encontra-se em uma intensidade bem menor e volume mais baixo, aos poucos vai se transferindo para o chão. Os performers agachados batem seus pedaços de madeira no chão, criando um outro timbre, mais agudo e leve. Nessa batida, os performers vão se aproximando até que se amontoam, sentados e deitados, como num campo de refugiados (figura 6), em um momento de descanso para os corpos, mas no qual não se faz um silêncio completo, já que as panelas e as madeiras ficam se esbarrando umas nas outras devido à proximidade entre os performers.

Figura 6 - O campo de refugiados (União/PI)



Fonte: João Albert

Em uma mudança brusca, todos se levantam batendo vigorosamente nas panelas e se deslocam para formar duas linhas ao longo do espaço, uma de frente para a outra, como em um enfrentamento entre dois grupos alinhados. Nessa formação, os performers começam a cruzar o espaço, trocando de posição dentro das duas linhas, até que um certo caos se instaura provocado pelas trocas sem intervalos entre uma e outra.

O grupo se organiza novamente em um canto do espaço, e por uma chamada rítmica de um dos performers, iniciam um ritmo de funk carioca, enquanto dançam recuando com as bundas rebolando. Uma atmosfera festiva toma conta do espaço e dos corpos, e a celebração da batucada se espalha pelo espaço (figura 7).

Figura 7 - Batucada em festa (Rio de Janeiro/RJ)



Fonte: João Albert

A obra, com duração aproximada de 70 minutos, termina quando o coro de mascarados nus abre as portas do espaço de apresentação e se coloca deitado, de barriga para baixo, no chão entre a rua e o espaço interior onde ocorreu a performance, cessando a batucada e formando um tapete de corpos (figura 8) sobre o qual o público se vê obrigado a passar por cima para poder sair do edifício e voltar para suas casas, pisando com cuidado os espaços livres entre os corpos no chão.

Figura 8 - Corpos no chão na saída do público (Rio de Janeiro/RJ)



Fonte: Sergio Caddah.

O comum como possível alicerce para a coralidade performativa

Para nós, a necessidade urgente do tempo presente é criar e multiplicar os espaços de oposição e solidariedade para libertar dessa impotência e fragmentação. [...] Nós não estamos procurando por um teto novo – nós estamos em busca de um terreno comum.¹⁵ (LIBCOM.ORG, 2013, tradução nossa)

A associação entre indivíduos é a base da própria noção de sociedade. As leis e regras que regem a organização entre as partes de um grupo estão presentes em diversas camadas, desde um contexto mais próximo como o familiar, até nas relações mais abrangentes, como em um país. Diferentes modos de organização social existiram e continuam a surgir, sempre lidando com questões semelhantes relacionadas à direção, administração e negociação, ou seja, à política. Uma coralidade, da forma como estamos tratando neste estudo, diz respeito à uma organização de indivíduos dentro de um agrupamento e, portanto, também diz respeito à política.

Durante o fim do século XX e começo do século XXI, a questão do comum tem emergido como base para uma alternativa ao crescente neoliberalismo. Movimentos sociais e eventos como a série de tomadas de praças como a do movimento *Occupy* têm colocado no centro do debate, não apenas na teoria mas, principalmente, na prática, as discussões acerca do comum. Repensar a subjetividade coletiva tem se mostrado essencial para entendermos uma forma de organização social alternativa ao capitalismo vigente e à globalização massacrante. Um investimento no comum significaria construir um tipo de associação entre pares que articulasse as singularidades e as contradições dentro de um coletivo sem necessariamente objetivar um consenso definitivo. Neste estudo, encontramos alguns aspectos fundamentais do comum operando nas experiências dos processos criativos que foram objeto de estudo, principalmente no tocante à coralidade. Para o desenvolvimento desta relação com a coralidade, vamos entender melhor o comum.

Em Dardot e Laval (2017), o comum político é colocado como uma outra possibilidade de saída para o atual estágio de cosmocapitalismo em que nos encontramos, que não seja o comunismo de Estado. Como proposta para o

¹⁵ *For us, the urgent need of the present time is to create and multiply the spaces of opposition and solidarity to break off from this powerlessness and fragmentation. [...] We are not looking for a new roof - we are in search of a common ground.* (LIBCOM.ORG, 2013)

horizonte vindouro da política, os autores não escolhem nem a continuidade do pensamento neoliberal, que sustenta um modo de viver calcado no consumo e produz uma sociedade cada vez mais desigual, e nem a total hegemonia do Estado, que muitas vezes nos afasta do debate político com uma estrutura partidária e de representação parlamentar. A dupla de filósofos aposta na alternativa do comum como princípio fundamental de radicalização de uma democracia que seja mais próxima da instituição de um autogoverno.

Para uma melhor definição do que estão falando quando falam de comum, os autores traçam uma arqueologia deste termo que parece ganhar diferentes conotações dependendo do momento histórico e por qual sociedade é empregado. Iniciando pela origem da palavra, temos o vocábulo latino *commune*, que "[...] implica sempre certa obrigação de reciprocidade ligada ao exercício de responsabilidades públicas [...]" (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 25), apontando o comum como a ideia do "[...] princípio político da *coobrigação* para todos os que estejam engajados numa mesma atividade." (ibid.).

Os autores também apontam a confusão que o conceito de comum pode provocar devido a superposição de significados advindos de diferentes tradições – teológica, jurídica e filosófica – que influenciam nossas representações do comum. A primeira, teológica, seria a tradição na qual o comum é a finalidade suprema das instituições políticas e religiosas, onde o bem comum é o próprio Deus; a segunda, trataria principalmente da classificação dos bens, entendendo como comum certo tipo de 'coisa'. Uma noção mais atrelada à administração da posse através das leis jurídicas, como por exemplo, na questão dos movimentos altermundialistas que lutam pela promoção dos bens comuns mundiais como o ar, a água e o conhecimento; e a terceira, de origem filosófica, que identifica o comum como o geral ou vulgar, ou seja, uma acepção essencialista do que temos em comum, como a própria condição de humanos que nos garantiria um comum.

Para nosso estudo, interessa a proposição política de Dardot e Laval (2017), para quem o comum se dá a partir do entendimento de uma co-atividade, do agir comum, e não do comum como essencial e pré-estabelecido.

Contra essas formas de essencializar o comum, contra toda crítica ao comum que o reduza à qualidade de um juízo ou de um tipo de homem, é preciso afirmar que somente a atividade prática dos homens pode tornar as coisas comuns, do mesmo modo que

somente essa atividade prática pode produzir um novo sujeito coletivo, em vez de afirmar que tal sujeito preexistia a essa atividade na qualidade de titular de direitos. (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 53).

Nesta pesquisa, nos interessa como o agir comum é produzido por um certo sujeito ao mesmo tempo que produz esse mesmo sujeito, e como ele pode operar nas relações entre as partes de um grupo, já que é essa a matéria que compõe a presença de uma coralidade performativa, que se organiza a partir da ação. Esse sujeito, que produz ao mesmo tempo em que é produzido, também é objeto de estudo de Hardt e Negri (2014), que apresentam o conceito de multidão:

A multidão é composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única - diferentes culturas, raças, etnias, gêneros e orientações sexuais; [...] uma multiplicidade de todas essas diferenças singulares. (ibid., p. 12)

Essa multidão, como descrita por Hardt e Negri, que mantém as diferenças singulares, poderia ser a descrição da multidão que forma a obra *Batucada* (2014), por exemplo. Em cada cidade que *Batucada* acontece, é realizada uma convocatória para a formação do elenco. Para participarem de *Batucada* são chamados

[...] cidadãos, artistas, ativistas, mulheres, homens, gays, lésbicas, travestis, trans, com ou sem nenhuma experiência em arte contemporânea, de qualquer grupo étnico ou classe social, que tenham de 18 a 90 anos, que queiram batucar em painéis e latas, que queiram trazer seus corpos para a luta, que queiram performar uma ficção. (PANORAMA FESTIVAL, 2016)

Qualquer pessoa pode participar do elenco de *Batucada*, desde que queira performar uma ficção, ou seja, agir. A obra dirigida por Evelin é sobre o agir comum de corpos que se encontram em um estado de radicalidade, de luta, que se engajam juntos numa mesma tarefa e, assim, instituem um comum. "O comum é ao mesmo tempo uma qualidade do agir e aquilo que é instituído por esse mesmo agir." (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 297). É no engajamento de todos, que interagem na construção desse grupo, que ocorre a produção do próprio grupo. "A multidão é a subjetividade que surge dessa dinâmica de singularidade e partilha" (HARDT;

NEGRI, 2014, p. 258). Assim, percebemos um paralelo entre essa dinâmica que produz a multidão e a coralidade.

Durante a fase do processo de criação de *Batucada* que pude participar, Evelin propunha algumas lógicas de organização para o grupo, como uma espécie de tarefa, no intuito de proporcionar uma lógica como alicerce para a produção de um grupo, uma coralidade. Em um dos exercícios, por exemplo, deveríamos seguir uma pessoa que nos fora designada através de um sorteio, de modo que cada um seguia alguém e era seguido por alguém. O enunciado da tarefa era simples e amplo, mas a real operação, o acontecimento da coralidade, ganhava complexidades no engajamento de cada um dos participantes, que produziam um enxame de corpos que se moviam rapidamente, ávidos e urgentes, criando as normas e as lógicas daquele grupo específico, que existia baseado na tarefa de seguir o outro. Era o agir comum, o fazer juntos, que construía e inscrevia a coralidade no espaço.

Nos encontros de recriação de *Batucada*, um dos exercícios que sempre aconteciam era uma aglomeração de corpos que era chamada por Evelin e pelos performers que o acompanhavam de Massa. Em Hardt e Negri (2014), a massa é conceituada como uma estrutura de associação que não podemos afirmar ser composta por diferentes sujeitos sociais. "A essência das massas é a indiferença: todas as diferenças são submersas e afogadas." (ibid., p. 13). A massa, portanto, seria um "[...] conglomerado indistinto e uniforme" (ibid.) onde "[...] todas as cores da população reduzem-se ao cinza" (ibid.). Dessa forma, em contraposição à ideia de multidão, na massa, a potência da singularidade de cada um estaria solapada, engolida por uma uniformidade compulsória.

A Massa de Evelin não tinha inspiração no conceito de Hardt e Negri, mas podemos nos aproveitar do conceito para uma análise da experiência do exercício. Mais atrelada a uma ideia de massa como um amassado de gente, o exercício era realizado por todos os performers, incluindo Evelin, e se configurava na proposta inicial de aproximação física do grupo em um mesmo espaço, deixando acontecer o que surgisse daí, provocando uma experiência de sensações e sentidos onde os corpos suavam e se perdiam no calor da proximidade e do toque de uns com os outros. A massa era fisicamente intensa, mas sonoramente silenciosa, a não ser pelos sons das respirações alteradas e gemidos. Sem a lógica racional da

comunicação da palavra, criava-se um campo de conexão sensível, onde os participantes se entregavam e se abriam a uma disponibilidade para o contato com o outro. Era um exercício de real negociação física, já que algumas vezes a experiência poderia ser opressora, com corpos impedindo o movimento de outros. Mas era nessa experiência direta, sem mediação, que alguma coisa surgia. Novas sensibilidades tomavam conta do grupo nesse aglomerado misto de incômodo, prazer, cansaço, carinho, tesão, nojo, atração e violência, que surgia do encontro e negociação entre os desejos dos participantes.

Ainda que as diferenças não fossem submersas e afogadas, como na massa de Hardt e Negri (2014), não havia um apego a essas diferenças. Pelo contrário, as individualidades eram de certa forma esquecidas, entregues, abandonadas por vontade própria, numa proposta de tornar-se outro e perder-se no grupo. Evelin falava muito sobre a idéia de *surrender*, render-se, entregar-se, deixar acontecer e ser atravessado. "Somente na massa é possível ao homem libertar-se do temor do contato." (CANETTI, 1995, p. 12). Para Elias Canetti, autor que já havia sido referência para *De Repente Fica Tudo Preto de Gente* (2012), obra de Evelin anterior a *Batucada* e que tratava da questão da massa e da identidade, não há nada mais temido do que o contato com o desconhecido, o outro.

A multidão, em Hardt e Negri (2014), é diferenciada da massa por conter a possibilidade de expressão das singularidades, mas que não devem ser confundidas com as individualidades. Um apego a uma ideia de individualidade seria contrário ao agir comum, que só pode acontecer na troca entre sujeitos que estejam abertos à negociação, às transformações causadas pela interação. No capitalismo em que vivemos, somos encorajados, e mesmo pressionados, a buscarmos, cada vez mais, a nossa individualidade, nossa própria identidade. Ainda que questões relacionadas à uma noção de identidade sejam importantes, a tônica do individualismo pode nos afastar da possibilidade de ser o outro.

Desde a criação de *Matadouro* (2010), outro trabalho de Evelin, o coreógrafo tem radicalizado a questão da outridade, trabalhando com a ideia de ser o outro. Em oposição à colocação de si mesmo, tão presente em nosso tempos de *selfie*, tanto em *Batucada* quanto em outros trabalhos, Evelin tem buscado uma ideia de outridade como experiência de diluição da individualidade no intuito de criar outras experiências de subjetividade.

Quando a gente tem a oportunidade de sair da gente, e de ser uma outra pessoa, ser uma outra coisa, de dar espaço pra uma outra pessoa, eu acho tão mais vantajoso pra esse si mesmo do que a imposição do mesmo si mesmo. [...] É muito um lugar arriscado e ao mesmo tempo super potente de estar com o outro. (EVELIN, 2020)

As questões do comum e da multidão emergem em um processo criativo que se propõe a construir uma obra a partir do encontro de corpos diversos. A coralidade, como característica de uma cena que lida com as tensões das diferenças dentro de um grupo, tematiza a própria sociedade. Tanto a coralidade como a sociedade são produtos das ações recíprocas daqueles que as constituem. Tanto o comum político quanto a performatividade estão fundamentados na ação. A coralidade performativa potencializa a questão política da ação na performatividade por lidar com um comum que é instituído a todo momento, provocado pela negociação entre as singularidades que estão em constante diferença, não sendo alvo de um processo de homogeneização. O comum, base de uma proposta de autogoverno, encontra muitas ressonâncias com as formas de organização das coralidades. Não só uma coralidade do comum opera dentro de *Batucada*, como também pensar o comum é pensar a coralidade.

O performer emancipado e a subjetividade coletiva

Seguindo o princípio do agir comum, que é produzido por um certo sujeito ao mesmo tempo que o produz, podemos traçar um paralelo com o processo criativo. Podemos dizer que toda experiência de criação artística é tanto uma manifestação do sujeito criador quanto um constante processo de formação deste mesmo sujeito, e portanto podemos olhar para uma organização cênica, como a coralidade, como propositora de um certo tipo de subjetividade, um certo tipo de performer. Haveria uma ética para o performer proposta pela coralidade quando analisada a partir da questão do comum, através das normas que gerenciam esta coralidade?

Nas experiências que serviram de material para esta pesquisa, encontramos algumas características éticas ligadas ao comum que eram fundamentais para o performer dentro do funcionamento das estruturas corais. As questões da autonomia e da horizontalidade são ótimos pontos cruciais para pensar a relação das singularidades nas coralidades. Além disso, são questões que também fazem parte de uma concepção política que se propõe a pensar formas de organização social alternativas. Como produzir sujeitos autônomos? Como construir uma sociedade horizontal? E qual a relação entre essas questões e a coralidade?

Podemos entender a questão da autonomia, presente na coralidade performativa, em dois níveis: autonomia das singularidades de cada um dos participantes, que encontram espaço para experimentar e propor dentro da estrutura coral; e a autonomia do próprio grupo, do próprio coro, que é formado pelos participantes que interagem de forma a compor um sujeito coletivo, ainda que não definitivamente uno. Como primeira entrada na discussão da autonomia das singularidades, vamos começar pelo histórico de Marcelo Evelin, coreógrafo de *Batucada*.

Evelin nasceu em 1962 em Teresina/PI e desde 1989 cria e apresenta suas peças coreográficas, que já somam mais de 30, por diversos países. Depois de um longo período produzindo suas obras e vivendo principalmente na Europa, em 2006, Evelin retomou sua relação com Teresina quando fundou o Centro de Criação do Dirceu na periferia da cidade, expandindo sua atuação artística para os campos social e político. O objetivo do centro de criação era atender a comunidade, formar público relativo à arte contemporânea e criar "[...] uma plataforma onde as pessoas

pudessem conhecer, criar, compartilhar e se relacionar com as informações de outra maneira, diferente das formas estabelecidas de transmissão de saberes [...] (MENDES, 2017, p. 76).

Sempre foi um projeto que foi pensado no sentido de fazer gerar autonomia, embora uma autonomia que era gerada na coletividade, na busca de um comum entre nós, na busca de estar juntos para fazer alguma coisa juntos, mas buscando uma autonomia, respeitando o que cada um era, o que cada um queria, como cada um via o mundo ou queria se posicionar no mundo. (OXIGENIOENCONTROS, 2009a)

Através do Centro de Criação do Dirceu, que mais tarde transformou-se na plataforma Núcleo do Dirceu, um projeto do bairro contou, pela primeira vez, com um financiamento direcionado diretamente aos artistas-pesquisadores através de uma bolsa: "Ninguém nunca tinha sido pago para simplesmente investigar dança, movimento, relação entre um e outro." (ibid.). Evidentemente, o contexto criado pelo histórico dos processos pedagógicos das criações do Núcleo do Dirceu teve influência nas produções de Evelin, que cada vez mais passaram a atravessar questões políticas e sociais presentes tanto nas obras em si quanto em seus processos criativos.

Em 2013, o *Kunsten Festival des Arts* convidou Marcelo Evelin para criar uma obra inédita, a ser performada na edição do ano seguinte, que tivesse relação com o contexto das eleições ao parlamento europeu, as quais aconteceriam na mesma época do festival. A proposta de Evelin foi um evento, uma intervenção coreográfica com 50 participantes. *Batucada* foi criada através de um formato de residências de criação realizadas em 3 cidades: Teresina/PI, São Paulo/SP e Bruxelas (Bélgica). O resultado foi "[...] uma Parada Político-Alegórica, um rito urbano, uma procissão civil [...]" (DEMOLITION INC., 2020) que teve sua estréia em maio de 2014 em Bruxelas (Bélgica), e que depois se apresentou nas cidades de Teresina/PI, Frankfurt (Alemanha), União/PI, Parnaíba/PI, São Luís/MA, Salvador/BA, Curitiba/PR, Rio de Janeiro/RJ, Belo Horizonte/MG, Santiago (Chile) e Recife/PE.

Batucada consiste em uma multidão de performers mascarados e nus, munidos de painéis e pedaços de madeira, que dividem o lugar de encenação, um galpão, com o público livre pelo espaço, sem cadeiras, e promove uma avalanche em forma de batucada sonora e corporal, presentificando o poder da massa. Para a

realização das primeiras apresentações da obra, foram convocadas cidadãs e cidadãos que viviam em Bruxelas para integrarem o elenco juntamente com Evelin e alguns artistas de sua equipe, de diferentes partes do mundo, incluindo Brasil.

O elenco original de *Batucada*, em Bruxelas, foi formado através de uma audição aberta que culminou em um grupo diverso, formado por pessoas de 14 nacionalidades diferentes. Uma parada político-alegórica realizada na cidade sede do parlamento europeu, no ano das eleições, não poderia deixar de tratar da questão dos imigrantes, cujo deslocamento em busca de melhores oportunidades expõe uma estrutura desigual, fruto da história de violência da Europa com suas colônias. Evelin estava interessado na questão dos imigrantes ilegais, queria incluir no elenco pessoas que normalmente não fariam parte do projeto. Acabou conseguindo formar um grupo verdadeiramente diverso, que incluía desde europeus de classe média a africanos *sans-papiers*, que não tinham a situação no país legalizada.

Cada vez que *Batucada* foi apresentada em uma cidade, a obra teve diferentes elencos, mantendo a participação de Evelin e do grupo de performers que trabalhava recorrentemente com ele. Em cada cidade, foi realizada uma audição para a formação do elenco que recriaria a obra durante alguns encontros/ensaios. Esses encontros se davam ao longo de dias consecutivos, como uma residência de criação, e também consistiam em uma experiência de formação para os performers da cidade, profissionais ou não. Evelin, operava mais como coordenador de uma experiência coletiva do que como coreógrafo ensaiador da obra, que ensina como realizá-la. Em entrevista realizada em 2009¹⁶, sobre a experiência no Dirceu e sua relação com os alunos, Evelin conta que rechaçava a idéia de que o professor é quem tem o saber e transmite este saber ao aluno, que estaria, por sua vez, vazio de conhecimento (OXIGENIOENCONTROS, 2009b). Essa relação também se dava entre Evelin e os performers.

Evelin não agia no sentido apenas de ensinar o roteiro coreográfico de *Batucada*, de produzir uma remontagem da obra com um novo elenco. O performer era o foco do coreógrafo. Menos o roteiro coreográfico, que também tem sua importância para *Batucada*, e mais as pessoas que participavam eram o que produziria o evento coreográfico. Evelin trabalhava a favor de um performer

¹⁶ A entrevista em que Marcelo Evelin conta a história do Núcleo do Dirceu pode ser encontrada em vídeo através do link: <<https://youtu.be/R-XTglWL5BM>> Acesso em: 18 abr. 2020.

emancipado, propondo práticas e abordagens para a cena que não instituíam uma verdade, um modo correto, mas proporcionavam experiências de ampliação do sensível.

O que estamos chamando aqui de performer emancipado é um desdobramento do pensamento de Jacques Rancière, que desenvolve a proposta de relações emancipatórias, como a relação entre obra e espectador (RANCIÈRE, 2014), e mestre e aprendiz (RANCIÈRE, 2002). Em relação a esta última, o filósofo expõe como a metodologia mais usual de ensino utilizada no processo de aprendizado é baseada na consideração de uma hierarquia de capacidade intelectual, numa desigualdade de inteligências entre mestre e aprendiz, que não produz sujeitos autônomos e emancipados. Para Rancière, a educação emancipadora seria aquela que não teria um objetivo de igualar as inteligências a partir da transmissão de um ensinamento, mas trabalharia no sentido de guiar o aluno a partir do entendimento de que todas as inteligências já estão em igualdade, são igualmente capazes, e se relacionam com o mundo a partir da vontade, do interesse. Dessa forma, não ocorreria a produção de uma sociedade como a que temos hoje, dividida entre aqueles que detém o saber e aqueles que precisam buscá-lo nos primeiros, na qual uma relação de poder é determinada em favor de uma suposta elite intelectual.

De forma semelhante, podemos propor uma relação emancipatória entre diretor(a) e performer. Devido a uma relação de poder entre as duas partes, um processo de embrutecimento – "[...] quando uma inteligência é subordinada a outra inteligência [...]" (RANCIÈRE, 2002, p. 25) – pode ocorrer no performer, ao invés de uma emancipação – "[...] tomada de consciência, por parte de cada homem, de sua natureza de sujeito intelectua [...]" (ibid., p. 46-47). Um(a) diretor(a) emancipador(a) é aquele(a) que age no sentido de orientar o performer a lidar com a cena de forma autônoma, a partir de sua própria inteligência, e não tentando mimetizar a inteligência do(a) diretor(a).

Esse performer emancipado, que reconhecemos como proposta da coralidade do comum, não é exclusividade da obra de Evelin. Como dissemos anteriormente, observamos as questões do comum nas três coralidades apresentadas na pesquisa, e também em *Macaquinhos OPEN CU* e *LOBO* foram conduzidos processos criativos emancipatórios, cujas descrições serão mais

desenvolvidas ao longo da dissertação. A partir da ideia de performer emancipado chegamos à outra instância do comum na coralidade, também presente nas três obras, que é a subjetividade coletiva. A emancipação do performer na coralidade performativa não está desconectada da subjetividade coletiva, já que é a relação entre as singularidades dos performers que compõem esse 'grupo-sujeito', esse grupo emancipado.

Guattari trata da dimensão do coletivo na subjetividade (DARDOT; LAVAL, 2017), ao discutir a recorrência que as formações coletivas têm de tornarem-se alienadas, perdendo sua autonomia, capacidade de ação e de relação com o mundo. Tal recorrência, aliás, podia ser observada ao longo dos próprios ensaios das obras aqui estudadas, onde, por vezes, ocorria uma inoperância da coralidade no grupo, ou seja, momentos em que a comunicação entre as singularidades não acontecia de fato.

As ideias de grupo-sujeito e de grupo-objeto são apresentadas por Guattari (apud DARDOT; LAVAL, 2017) através de uma oposição. O primeiro, seria o "[...] grupo que se propõe reassumir sua lei interna, seu projeto, sua ação sobre os outros." (GUATTARI apud DARDOT; LAVAL, 2017, p. 474). Fundador de si mesmo, o grupo-sujeito é um sujeito coletivo, que age e transforma o mundo através de sua relação com este. Enquanto que o segundo, passivo e, de certa forma, estéril, não teria capacidade de agenciamento. O grupo-objeto seria algo próximo da massa hardtnegriana apresentada anteriormente. Podemos entender que quanto mais as partes do grupo operassem nas suas singularidades, mais próximo estariam de um grupo-sujeito e menos de um grupo-objeto. O grupo-sujeito é semelhante à própria noção de coralidade, onde as singularidades se relacionam de forma horizontal, ou melhor, transversal.

Para possibilitar o envolvimento dos componentes múltiplos de cada sujeito dentro de um grupo, Guattari fala não de uma horizontalidade e nem de uma verticalidade, mas de uma transversalidade. De acordo com Dardot e Laval (2017),

a transversalidade é a dimensão do grupo que não é nem a verticalidade hierárquica oficial nem a horizontalidade contingente das pessoas que se encontram ali mais ou menos por acaso, e pela qual o grupo tem a possibilidade de compreender o sentido de sua práxis, e as subjetividades têm a possibilidade de se engajar numa transformação efetiva. (p. 475)

A horizontalidade, em certo sentido, correria o risco de nivelar as perspectivas, colocando uma certa noção de igualdade castradora, que definiria as partes através de uma única referência. Entendendo a coralidade como o lugar onde as singularidades têm que negociar entre si para existirem em grupo, faz mais sentido falar de uma transversalidade. Não estamos no campo da verticalidade hierárquica em que uns cumprem a vontade de outros, mas também não queremos estar em uma relação em que as potências singulares sejam solapadas em nome de uma igualdade que não leva em consideração as diferenças. Na coralidade operada pela transversalidade são levadas em consideração as diferentes potências dos corpos, realizando uma negociação das diferenças.

A subjetividade coletiva, na coralidade, é plural em sua constituição, mas não necessariamente deixa de ter momentos de hegemonia interna, de unicidade, e de apresentar-se como um grupo único com uma só vontade. O crucial é que ela não se apega a esses momentos, forjando uma identidade estanque, uma norma. Ao invés disso, a subjetividade mantém sempre a possibilidade de mudança.

O que faz desaparecer o mundo comum e, com ele, a própria política é a unicidade de perspectiva *transformada em norma*, uma vez que ela aniquila a consciência da identidade do objeto ao destruir a pluralidade das perspectivas. (ibid., p. 295, itálico nosso)

A manutenção da autonomia das singularidades é uma das bases para a produção de sujeitos/performers que se envolvam com e participem igualmente de todo o fazer. Não havendo divisões hierárquicas estratificadas na cena, a construção coletiva torna-se uma realidade, onde a responsabilidade pelo acontecimento cênico e pela criação são compartilhadas. A coobrigação comentada como princípio político do comum e que opera também na coralidade não opera a partir de uma idéia hierárquica e punitiva, onde aquele que participa sofre uma coação, participando porque é obrigado, mas sim na idéia mais simples de que a produção da coralidade, invariavelmente, é resultado da ação de todos; o que é produzido é responsabilidade de todos. Esse senso de corresponsabilidade é parte de uma certa ética do comum, uma ética da própria coralidade.

A potência do grupo-sujeito, pela experiência nos três processos criativos, é proporcional à emancipação do performer. Durante a residência de criação de *Batucada* em São Paulo, ainda não havia um roteiro coreográfico a ser aprendido, e

o foco da residência foi, quase que exclusivamente, o trabalho com os performers. Nesta etapa, os encontros convergiam na construção de uma subjetividade coletiva do grupo para daí surgir a obra coreográfica. A obra ainda estava por ser criada, e a ideia era que ela consistiria na própria coisa que aquele grande grupo fosse capaz de construir em cena. A subjetividade coletiva tomava conta do espaço durante as improvisações, alimentadas cada vez mais pela memória dos encontros que iam acontecendo durante as duas semanas e aprofundavam a experiência de coralidade entre os performers. Nas práticas de experimentação, o grupo-sujeito se organizava e desorganizava constantemente em diferentes formações (figura 9); propunha regras espaciais para, logo em seguida, subvertê-las; tomava conta dos mais diversos espaços.

Figura 9 - Linha de corpos no chão, sem liderança específica



Fonte: Tiago Lima

Não havia uma liderança, os estímulos e as transformações das propostas não surgiam de um indivíduo mas do sujeito coletivo. A imagem final de *Batucada* (figura 10), por exemplo, surgiu pela primeira vez na abertura ao público que foi realizada no último dia do período de residência em São Paulo. Ou seja, a escuta e a negociação entre os integrantes do grupo estava afinada de forma que fosse possível a emergência de uma situação em que todos se colocassem deitados no

chão, de barriga para baixo, sem uma indicação de um líder. A sensação era de que aquele grupo-sujeito poderia iniciar uma revolução a qualquer momento.

Figura 10 - A imagem final de *Batucada* (Rio de Janeiro/RJ)



Fonte: Sergio Caddah

No caso das residências de recriação, o roteiro coreográfico pré-definido e que deveria ser apreendido trazia outras questões particulares. A situação não era de criação apenas a partir do que poderia surgir do encontro entre as singularidades, mas da relação entre o grupo-sujeito que era instituído ao mesmo tempo que era atravessado pela informação do roteiro. Isso não significava, porém, que não haveria espaço para a subjetividade do grupo, afinal, era esta subjetividade que, durante as apresentações, definiria como se daria o roteiro. Para os performers, ficavam as questões: como se relacionar com o roteiro coreográfico dentro dos limites estabelecidos por este? Como articular a própria singularidade neste grupo-sujeito que, acordado anteriormente, passaria por situações específicas? A experiência era uma negociação entre todos esses elementos que deixava clara a necessidade de emancipação dos performers, para lidarem cada um com a experiência a partir de suas próprias singularidades e inteligências.

Outra experiência que merece destaque na questão da proposta de emancipação é o processo de *Macaquinhos OPEN CU*, por sua característica especialmente coletiva. Andrez Ghizze, Caio, Fernanda Vinhas, Kupalua e Teresa

Moura Neves – integrantes do grupo que organizou a residência de recriação da performance *Macaquinhos* – se alternavam na coordenação dos ensaios e não era possível localizar algo como um líder dentro do grupo. O convite à emancipação dos performers, neste caso, além do fato de que o processo não foi constituído por explicações sobre a obra mas por experiências guiadas, se dava na relação entre os próprios integrantes do grupo. Se, como diz Rancière "[...] para emancipar um ignorante, é preciso e suficiente que sejamos, nós mesmos, emancipados [...]" (2002, p. 27), a relação de igualdade de inteligências e a não hierarquia entre os integrantes do coletivo tronavam-se um convite à emancipação.

Além das metodologias de criação de uma subjetividade coletiva, que parte da emancipação dos performers e que se traduz em uma autonomia dentro de uma estrutura que é interdependente, podemos também considerar que o comum pode operar na coralidade a partir da premissa de uma abertura em seu procedimento de formação inicial para a participação de artistas não-profissionais. Não que não possa haver uma operação do comum dentro de um grupo de apenas profissionais através das práticas, porém, para além destas, é importante também lançar um olhar sobre quem são os participantes dessa coralidade, como se dá a formação desse coletivo e como chegaram até aquele grupo. Ampliando a questão do comum para a sociedade em que essas coralidades são criadas, torna-se importante olhar para a forma de agremiação dos participantes do grupo. Para melhor compreender esta operação, vamos considerar as três obras estudadas, e entender como se deu a chamada para a criação de cada uma.

Os três processos criativos tiveram chamadas abertas e públicas, com algumas características específicas. *Batucada* convocava cidadãos que quisessem "[...] batucar em painéis e latas, [...] trazer seus corpos para a luta, [...] performar uma ficção [...]" (PANORAMA FESTIVAL, 2016); a convocatória de *Macaquinhos OPEN CU* apenas informava o desejo do grupo de abrir o trabalho para pessoas que tivessem vontade de fazê-lo "[...] a fim de construir um gesto coletivo em defesa de existências dissidentes [...]" (GHIZZE et al, 2019); e *LOBO* tinha apenas uma questão de gênero como pré-requisito em sua convocatória. Carolina Bianchi, diretora da peça, decidiu trabalhar apenas com performers homens¹⁷. *LOBO* convocava "[...] homens com idade mínima de 18 anos e máxima de 90 anos."

¹⁷ As chamadas não especificavam requisito de cisgeneridade.

(BIANCHI, 2017). Assim sendo, as três obras tiveram uma certa proposição de abertura para a participação que tinha como intuito a multiplicidade para a formação da coralidade, partindo do princípio da atividade artística como possibilidade para o comum. A abertura para interessados em geral, não necessariamente profissionais das artes, expande os campos do saber que participam da criação e possibilitam processos rancierianos onde o aprendizado, e mais especificamente nesse caso a criação artística, dependem sumariamente da vontade (RANCIÈRE, 2002), entendendo as inteligências como iguais em suas capacidades.

É importante salientar, no entanto, que mesmo sem a intenção de um recorte que não fosse apenas a questão do gênero, a coralidade de *LOBO* acabou sendo formada por homens entre 18 e 40 anos, em sua maioria brancos e cisgêneros. E mesmo as coralidades de *Macaquinhos OPEN CU* e *Batucada* em São Paulo foram majoritariamente brancas e cisgêneras. A questão do recorte racial, de idade e de cisgeneridade pode ter diversas razões: falta de divulgação das chamadas em nichos específicos; sensação de não pertencimento a esse tipo de processo por parte de pessoas mais velhas ou por parte de homens trans; questões estruturais do racismo que impedem a presença de pessoas negras em espaços de investigação nas artes; etc. Não é possível e nem é interesse específico deste estudo localizar o porquê deste recorte, mas a percepção e o reconhecimento de tal fato são importantes para gerarem perguntas que podem vir a tornar-se pesquisas futuras. O comum proposto pelas obras acontece dentro de uma sociedade que é atravessada pelas questões etárias, raciais, sociais e de gênero. A intenção de abrangência do chamamento encontra esse limites da própria estrutura da sociedade em que se encontra inserido. Como alargar esses limites?

Uma ética da do comum na coralidade pode operar em diversas camadas. Desde a forma como é reunido o grupo – que diz respeito à quem são os indivíduos que formam o coletivo – até a proposta de um performer emancipado – seja na criação original da obra ou na recriação baseada em um roteiro pré-existente – reconhecemos que o comum se perfaz na coralidade instituindo relações de autonomia e transversalidade. A coralidade performativa pode ser um exercício de pensar a emancipação do performer dentro de um coletivo, propondo uma estrutura pensada e organizada a partir do comum.

A revolução dos figurantes

Dentro das corralidades estudadas nesta pesquisa, observamos um pensamento e uma prática que se relacionavam com o chamado teatro performativo, onde a ação, e não a representação, a fábula ou o texto, é o elemento central. Percebemos que era o próprio fazer que produzia essas corralidades, que surgiam a partir de propostas de procedimentos semelhantes ao que Eleonora Fabião (2013) chama de programas performativos e define como sendo "[...] um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio." (p. 4). As obras aqui estudadas não se tratam de programas performativos em si, apenas se utilizaram de procedimentos semelhantes durante o processo de criação. Ao contrário da proposta do programa performativo, todas as obras foram ensaiadas e, em diferentes níveis, tiveram um roteiro planejado. O que nos interessa é o programa performativo como procedimento de prática de ensaio e de experimentação. Tanto em *Batucada* quanto *LOBO* e *Macaquinhos OPEN CU*, a experiência com esses procedimentos era fundamental para a própria construção da cena, era o que fazia acontecer a própria cena.

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. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. (ibid.)

Era essa criação de corpo e relações entre corpos que erigia as corralidades. Daí, também, nosso entendimento de nomear as corralidades aqui estudadas de corralidades performativas. Corralidades que surgem a partir de procedimentos, do fazer, e não de um texto ou de uma representação de uma identidade ligada à ideia de uma personagem, por exemplo.

Descreveremos duas práticas que foram essenciais para a construção de *Batucada*, sendo que uma dessas práticas também fazia parte dos exercícios propostos durante a residência de *Macaquinhos OPEN CU*, e que são práticas de construção de uma corralidade, onde o comum tem papel central.

A grande quantidade de pessoas que compõem *Batucada* é, em si, um dos maiores temas da obra. A simples presença de cinquenta pessoas em um mesmo espaço, se propondo a construir algo juntas, é, por si só, uma materialidade que suscita diversas questões. Quais são as relações possíveis dentro deste grupo? Qual procedimento vai organizar esses corpos, e quais serão as regras que vão operar nesta organização?

Ao longo dos encontros, Evelin trouxe uma imagem que achava fundamental para o trabalho: o figurante. Em entrevista, o coreógrafo contou que a idéia de um 'coro de figurantes' surgiu da leitura de *Peuples exposés, peuples figurants* [Povos expostos, povos figurantes] do historiador de arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman, onde o autor escreve sobre o figurante no cinema de Pier Paolo Pasolini como forma de resistência à homogeneização fascista da época. Assim como Pasolini, que conferia aos figurantes uma autonomia e uma aparição especiais, *Batucada* também confere aos figurantes um lugar central.

São as pessoas que estão em volta que dão essa moldura sócio-política da situação. [...] Eu realmente não tinha nenhuma necessidade de colocar protagonismo em cena, pelo contrário, eu tinha vontade de perder essa ideia de protagonismo. (EVELIN, 2020)

A pesquisa que levou a criação de *Batucada* foi coletiva e colaborativa. Os encontros da residência em São Paulo tinham a coordenação e direção de Marcelo Evelin, mas a participação de todos os 49 performers era igualitária. Nas longas rodas de conversa e reflexão que eram realizadas todos os dias, eram ouvidas diferentes vozes, opiniões, posicionamentos e sugestões. Havia apenas uma hierarquia mínima implícita entre os participantes da residência e Evelin advinda da relação de transversalidade comentada anteriormente. O fato de que era ele quem era o coordenador do laboratório de criação e de que, no fim das contas, era oficialmente o coreógrafo da peça, não era sem peso, mas o espaço para a negociação e a discussão dentro do processo eram vastos; além disso, as práticas, das quais o coreógrafo também fazia parte, não possuíam uma liderança¹⁸. Assim sendo, *Batucada* foi se tornando uma obra de figurantes, sem protagonistas.

¹⁸ No texto *NÚCLEO DO DIRCEU E SUAS PLATAFORMAS CRIATIVAS: formação e criação através da performance* a pesquisadora Conceição de Maria Macau Mendes descreve uma impressão muito semelhante em sua experiência na recriação de *Batucada* em Teresina/PI.

Os figurantes são os agentes da revolução corporal que acontece em *Batucada*. São os integrantes da multidão que operam o comum instituído na própria obra. A organização espacial e a relação coreográfica entre os corpos não poderia tratar de hierarquia, de diferença de poder e de função, afinal isso produziria protagonistas. Evelin, em dado momento dos encontros da residência de São Paulo, propôs que ficássemos sempre ao lado dos outros performers, nunca atrás ou à frente, mas ao lado. Para a realização de tal proposta, foi organizado um sorteio, como no exercício de seguir o outro descrito anteriormente, no qual cada um receberia o nome de um outro performer. A tarefa consistia em sempre estar ao lado desta pessoa cujo nome havia sido sorteado. Poderia haver grande espaço entre os corpos, desde que se mantivesse a relação de direção lado a lado, ombro para ombro, ou seja, tendo a lateral do corpo alinhada com a lateral do corpo da outra pessoa. Outro detalhe importante era estar voltado para a mesma frente que o outro, 'enxergar o mesmo horizonte', como dizia Evelin.

A potência da proposta acontecia pelo alto comprometimento e envolvimento que cada um dos participantes tinha. A tarefa seria, de certa forma, fácil e debilmente cumprida se o seu parceiro, com o qual você deveria manter a relação de lado a lado e olhando para a mesma frente, permanecesse imóvel. Porém, devido à relação de corrente (o fato de que aquele que eu sigo, segue outra pessoa, que segue outra pessoa, e assim por diante, até chegar naquele que me segue, fechando o circuito), a tarefa tornava-se impossível, já que todos estavam sempre em busca, com o grupo se reorganizando no espaço a todo momento (figura 11).

Figura 11 - Lado a Lado: impossibilidade gera a constante troca de lugar



Fonte: Cristian Duarte

Além disso, a mínima rotação do parceiro em torno do próprio eixo causava um grande deslocamento daquele que o tinha como referência. A impossibilidade de executar completamente a tarefa de estar lado a lado com o outro abria espaço para o acontecimento performático e para o constante mover-se da massa de pessoas.

Os participantes estavam o tempo todo agindo, o tempo todo atualizando seu lugar no espaço. "Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de "pertencer"". (FABIÃO, 2013, p. 5). A prática do procedimento era o que fazia o próprio pertencer àquela coralidade acontecer. Os performers atualizavam constantemente as suas presenças através do procedimento, e isso acabava por gerar a presença de um grupo-sujeito, um bando com a sua própria norma.

A partir desta simples indicação de permanecer sempre ao lado da pessoa surgia um jogo que movia o espaço. Uma nova regra performada por 50 corpos em um mesmo espaço transformava o próprio espaço. Qualquer deslocamento de um corpo provocava intensa movimentação do grupo todo. A relação em corrente evidenciava a influência que os movimentos de um tinha no todo. O dispositivo Lado a Lado trazia noções de responsabilidade, co-autoria e interdependência que eram as bases das práticas de *Batucada*, e acabou por tornar-se um procedimento utilizado também em cena, como fundamento da conexão entre os performers.

Antes de cada apresentação, era realizado o sorteio, de modo que cada um tivesse alguém em quem ficaria conectado durante toda a performance. Porém, agora em situação de apresentação e não de ensaio, o programa não era a única coisa que operava. Ocorria um aumento da impossibilidade de estar o tempo todo consciente da localização do seu parceiro tanto pelo número de pessoas no recinto, com a chegada do público que se misturava aos performers, quanto pelas máscaras que limitavam o campo visual. Além disso, existia o roteiro coreográfico de estações pelas quais *Batucada* passava. O programa performativo era o que gerava uma qualidade de atenção ao espaço e seus elementos, despertado pelo compromisso da procura do parceiro, que parecia nunca se consumir. Era impossível encontrar o parceiro sorteado mais do que apenas algumas poucas vezes durante a performance, mas a intenção da procura era uma das sustentações da relação entre os integrantes.

O procedimento Lado a Lado era a organização de um enunciado que na verdade permeava todo o processo criativo. Mesmo quando estávamos em roda para conversar ou ouvir algum apontamento dado por Evelin, o coreógrafo insistia que não ficássemos nem dentro e nem fora da roda, mas *na* roda, lado a lado. E não era uma questão de responsabilizar aquele que se colocava à frente de outro por não estar dando espaço ao próximo, afinal também era responsabilidade de qualquer um de nós ocupar o próprio lugar, não colocar-se atrás. Não tornar-se carrasco e nem vítima. Não era sobre inverter a sua posição dentro da relação, mas construir uma outra relação. Tomar para si a negociação.

Outro dispositivo, ou melhor, conjunto de práticas nesse caso, eram exercícios que, ao longo da residência de criação, tornaram-se uma rotina de abertura dos trabalhos. Evelin não nomeia diretamente esse conjunto de práticas, mas chamaremos aqui de Práticas do Círculo. Depois de um tempo para todos os performers alongarem-se e realizarem suas práticas individuais, o grupo se juntava em um círculo. Depois que o círculo se formava, com todos voltados em direção ao centro, ombro a ombro com as pessoas ao lado, Evelin conduzia uma série de organizações entre os corpos que lidavam com apoios, peso, equilíbrio e força (figura 12). Isso acabava funcionando também como aquecimento físico para os participantes.

Figura 12 - Equilíbrio e força nas Práticas do Círculo



Fonte: Cristian Duarte

Os performers habitavam uma organização arquitetônica na qual um dependia do outro, um apoiava-se no outro. Ou seja, como metáfora para o próprio funcionamento da performance de *Batucada*, como apontava Evelin, o desequilíbrio de um integrante poderia pôr abaixo a estrutura toda.

Tais dependência e conexão entre os corpos ficavam mais presentes ainda em algumas formações específicas. Estando dispostos no mesmo círculo, os integrantes voltavam seus corpos para a direita, por exemplo, de modo que tinham o olhar voltado para a nuca da pessoa que estava antes ao lado, e sentavam-se todos ao mesmo tempo nas pernas da pessoa de trás. Novamente, acontecia a relação de concomitância: estar sentado nas coxas de alguém e ter alguém sentado em suas coxas. E um desafio extra consistia em todos liberarem os pesos das costas no colega de trás, ficando todos deitados (figura 13). O peso da estrutura inteira era dividido entre todos os integrantes, sem sobrecargas a corpos específicos.

Figura 13 - Apoiar-se e ser apoio nas Práticas do Círculo



Fonte: Cristian Duarte

Ainda que uma certa impressão de malabarismo virtuoso pudesse surgir desses exercícios, os movimentos eram bastante simples, e ficava claro que a prática não era sobre capacidades corporais individuais, mas sobre as relações que equilibram os corpos no espaço e sobre as novas arquiteturas que a cooperação entre os corpos pode criar. Evelin conduzia a prática ressaltando que não se tratava de uma posição, mas de uma possibilidade. As Práticas do Círculo eram jogos

simples, divertidos e de certa forma pueris, que traziam o exercício de uma noção básica de interdependência entre os corpos, e conseqüentemente, de responsabilidade aos performers.

Evelin comenta que já desenvolve essa roda há mais de 20 anos em suas aulas e com os grupos que trabalha. Quanto a uma organização sistemática diz: "Não tem uma sequência que já existe, nunca formatei e nem quero. Então, dependendo do grupo, eu mudo a ordem, faço uma coisa e não faço outra, e invento outra." (EVELIN, 2020). O formato da prática não é uma sequência definida, mas antes fundamentado em um princípio de desenvolver uma noção de interdependência entre os corpos, de corresponsabilidade física, que acontece no próprio corpo de cada um. "As próprias dificuldades ou acertos dos grupos me levam a desenvolver de alguma maneira." (ibid).

Especificamente as Práticas do Círculo também foram exercícios praticados durante a residência *Macaquinhos OPEN CU* de recriação da obra *Macaquinhos*, com mais participantes. Parte dos coordenadores da residência trabalhou com Marcelo Evelin e, inclusive, fez parte do processo de *Batucada* em algum momento. Além disso, o coreógrafo acompanhou o processo de criação de *Macaquinhos* desde o começo, ainda que não tenha dirigido ou participado do trabalho. A influência das práticas e do modo de produção de Marcelo Evelin é evidente em *Macaquinhos OPEN CU*. Além disso, os princípios coletivos das Práticas do Círculo também estavam presentes nessa obra, onde a lógica de corrente também era uma das bases da relação entre os performers em cena. Na figura 14, podemos ver uma outra variação das organizações possíveis dos corpos no círculo – nesse caso, apoio da perna direita nas costas do colega de trás e o braço direito nas costas do colega da frente.

Tanto durante o processo de criação quanto nos processos de recriação de *Batucada*, as Práticas do Círculo funcionavam como um aquecimento físico, além de um exercício de entrada no universo ético da obra. Portanto, ao longo dos encontros que eram realizados nesses processos, os exercícios passavam a fazer parte do vocabulário corporal de todos os integrantes do trabalho. Aos poucos, essas práticas iam fazendo parte do comum que era instituído pelo e no grupo. Ainda que não fizessem parte da cena, como o dispositivo Lado a Lado, as Práticas do Círculo integravam o comum que seria levado para a cena, tornavam-se

experiência e memória que faziam parte das camadas invisíveis, mas nem por isso imperceptíveis, da coralidade em cena.

Figura 14 - Prática em círculo em *Macaquinhos OPEN CU*



Fonte: Mayra Azzi

Os dois exercícios/dispositivos acima descritos são diferentes exemplos de modos de produzir uma coralidade performativa, uma coralidade que é fundada pelo próprio procedimento, pelo fazer. Mais especificamente, são exercícios que agenciam um comum dentro de uma coralidade, onde o procedimento produz a associação entre esses corpos, engajados e envolvidos neste mesmo fazer. Tanto o procedimento de Lado a Lado quanto as Práticas do Círculo fazem emergir o espaço entre os corpos que é o próprio lugar de operação dessa coralidade. Um lugar de troca onde opera o comum, onde se constrói um espaço de negociação a partir de um fluxo de abertura, compromisso e disponibilidade.

Diante da multidão: o ser qualquer em relação com os espectadores

[...] o Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas. (ARTAUD, 1999, p. 96)

A presença de um grande grupo em cena é uma força quase inegável. Dificilmente passa-se ileso pela experiência de estar diante de 50 pessoas mascaradas, nuas, golpeando pedaços de madeira em painéis; ou de 16 homens nus, correndo incansavelmente pelo palco segurando uma garrafa vazia nas mãos; ou de 20 pessoas que exploram os cus uns dos outros. A força de estar em coletivo pode ser sentida tanto pelos participantes da coralidade quanto por aqueles que a testemunham. A questão do comum, quando a coralidade é testemunhada em cena, se dá tanto na percepção do espectador de um comum instituído dentro do coro, o qual o público não acessa completamente, apesar de perceber; quanto na relação entre os dois grupos, público e performers, que constroem um comum a partir do encontro, que também gera a experiência estética. A partir do que percebemos na experiência sensível dos espectadores em relação às obras cênicas aqui estudadas, vamos desenvolver a ideia de uma produção estética do comum em coralidade.

A busca política por um autogoverno, como a que o comum pode apontar, é incontestavelmente difícil e pode até ser considerada utópica. No entanto, no espaço da arte e do teatro as utopias podem ter lugar, por um breve momento. Essa capacidade que, por exemplo, o espaço teatral tem de inscrever um lugar preciso e real para uma utopia, é o que o torna uma heterotopia (FOUCAULT, 2013). Dentre os exemplos desses *contraespaços* capazes de "[...] justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis [...]" (ibid, p. 24), podemos incluir o espaço teatral, por perfazer no "[...] retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos." (ibid).

Em *Batucada e Macaquinhos OPEN CU*, especialmente, a heterotopia não acontece exatamente no retângulo da cena, mas ao redor do público. As obras não ocorrem em uma arquitetura teatral convencional como um palco italiano, mas sim em espaços em que não há separação entre o local da performance e o dos espectadores. Não há cadeiras. O público se vê sem indicativo de como agir ali, se

deve sentar, ficar em pé... Nas duas obras o espaço é compartilhado e há uma proposta de construção de uma heterotopia comum entre espectadores e obra.

Ambos trabalhos convidam os espectadores a decidirem espacialmente. Estando o público livre para andar pelo espaço de encenação, as obras parecem compartilhar ainda mais a responsabilidade da construção da fruição, reafirmando uma emancipação dos espectadores (RANCIÈRE, 2014), ou seja, uma certa igualdade entre as posições de espectador e performer em relação à responsabilidade do sentido da obra.

[..] a performance [...] não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2014, p. 19)

Tanto nas apresentações de uma quanto de outra, muitas pessoas se sentaram encostadas a uma parede, mantendo a convenção de que uma obra performática é assistida sentada e a uma certa distância. Nas apresentações de *Batucada* no Rio de Janeiro e em Santiago, houveram também pessoas que perseguiram o coro, buscando se colocar dentro da multidão; pessoas que tiraram algumas peças de roupa e se juntaram ao coro em alguns momentos. Não é uma questão de julgar se aqueles que se sentaram tiveram uma fruição mais ou menos potente do que aqueles que ficaram em pé ou se deslocaram, mas assim como existe nestas obras uma autonomia dos performers no processo criativo, também há uma autonomia que as obras propõem ao público. Um espectador emancipado é coerente com uma ideia de operação do comum na coralidade, na qual, como já demonstramos, vigora uma proposta de considerar as inteligências de cada um igualmente capazes, ainda que diferentes em seus modos. Se dentro da própria coralidade não há diferenciação nas posições de saber, porque a própria obra coral haveria de se colocar como transmissora de um sentido verdadeiro e único de interpretação da peça, se colocando em uma posição de saber diferente em relação ao público?

Desde a entrada, as pessoas do público lidam com a questão da autonomia, a liberdade de escolher entre possibilidades de realocação no espaço. O que acontece é um processo de negociação. O público tem um problema, e não há

escapatória a não ser decidir e se responsabilizar por sua decisão, já que esta pode definir qual será a sua relação com o espetáculo. Todos os espectadores são "[...] indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam [...]" (ibid., p. 20), portanto, também responsáveis pela experiência estética.

A imprevisibilidade faz parte de obras que têm espaço para o desejo de diferentes agentes. Em *Batucada*, são os desejos de todos os performers em negociação que direcionam a obra. Ainda que Marcelo Evelin seja o artista que assina a direção e a coreografia, e que seja ele quem coordena os ensaios, no momento da performance, a direção da obra passa pelo desejo dos corpos de todos os performers. Isso é o que produz a força coletiva de *Batucada*.

Quando estamos diante do coro de 50 pessoas, não encontramos sinal de liderança ou protagonismo porque não há. Nos ensaios, Evelin diversas vezes lembrava que era menos sobre si e mais sobre o outro, como forma de desviar os performers de um recorrente modo de protagonizar; colocando os performers em contato com o desejo do outro. Desta forma, Evelin produzia um coro de figurantes, uma comunidade do ser qualquer.

Essa comunidade, proposta por Giorgio Agamben (1993), coloca o ser qualquer como aquele que "[...] estabelece uma relação original com o desejo [...]" (ibid., p. 11); considera o ser "[...] independentemente das suas propriedades que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe [...]" (ibid., p. 12), ou seja, não importa quem seja, qualquer que seja, não é indiferente aos seus demais participantes, pois todos reconhecem o desejo uns nos outros. A própria ideia de coralidade aponta para o 'qualquer'. Sendo uma estrutura que coloca todos os seus integrantes em relação de negociação, a partir de um mesmo lugar de poder, a coralidade pressupõe um qualquer como integrante, reconhecendo o desejo em todos.

O encontro entre o público e a comunidade agambeniana, que se mostra na coralidade, é direto. Não há mediação entre o coro e o espectador, como é realizado pelo corifeu na estrutura da tragédia grega. Quando o comum opera na coletivo, a comunidade olha para si mesma sem filtro, refletida no espelho da coralidade. Se reconhece e ao mesmo tempo se reinventa, entrando em contato com a força inominável do encontro com o Outro.

A potente conexão entre os corpos que é vista em cena dá a impressão de que, daquele ajuntamento, podem surgir festas, massacres, protestos, revoluções e arrastões. É a força do coletivo que é presenciada em uma obra como *Batucada*. Essa força coletiva, difícil de definir, não aparece simplesmente pela presença de muitas pessoas em um mesmo espaço, mas na associação entre os integrantes, entre os corpos conectados entre si e com o espaço, engajados no comum. Também quando pessoas se juntam e erguem um obelisco, por exemplo, vemos a manifestação dessa força e, novamente, depende de como elas se associam. Como notou o filósofo anarquista Pierre-Joseph Proudhon ao analisar os arranjos da força de trabalho, a força coletiva não é redutível à simples soma das forças individuais; é a relação entre as forças individuais que gera a força coletiva (DARDOT; LAVAL, 2017). O mesmo acontece na cena. O que presenciamos no encontro entre muitos corpos engajados em uma mesma atividade ao mesmo tempo é a potência do grupo.

O encontro com a coralidade, do ponto de vista do comum, é uma experiência de encontro com a força coletiva, a força das possibilidades que o agir comum pode produzir. A estética do comum, como apresentamos, é a manifestação da associação entre os quaisquer (AGAMBEN, 1993), das relações entre os desejos. As vontades em relação são a própria base do processo político. "Num certo sentido, a razão última da política poderia se resumir num único axioma: ninguém possui título para governar." (RANCIÈRE, 1996, p. 370). O comum é parte de uma estética política, que coloca na cena menos o comum como essência, como traço identitário daquilo que nos une, e mais como a ação construída através do encontro, seja entre performers dentro de uma coralidade, ou entre essa coralidade e o espectador.

A Abjeção em coralidade

*Macaquinhos OPEN CU (2019)*¹⁹



¹⁹ Os performers de Macaquinhos não se nomeiam como grupo ou coletivo, portanto, diferente das outras obras, não atribuímos este trabalho ao nome de um grupo ou indivíduo específico.

Nem feminino nem masculino, o ânus produz um curto-circuito na divisão dos sexos. Como centro da passividade primordial e abjeto por excelência, posicionado perto do detrito e da merda, serve como o buraco negro universal pelo qual avançam os gêneros, os sexos, as identidades e o capital. (PRECIADO, 2018a, p.79).

Macaquinhos OPEN CU foi a primeira experiência de abertura da obra *Macaquinhos* para que outros performers de fora do grupo original participassem. *Macaquinhos OPEN CU* teve uma única apresentação em um galpão em São Paulo, como evento de abertura de uma das edições da festa *Mamba Negra*. A performance consistiu no roteiro performático da obra *Macaquinhos* realizado por 20 performers.

As portas do galpão são abertas ao público que, já sabendo do acontecimento de uma performance, em sua grande maioria, se coloca nas bordas do espaço, sentado, apoiando as costas nas paredes do galpão, ou de pé. Não há diferenciação entre público e performers, que se encontram espalhados pelo espaço e 'infiltrados' dentre os espectadores. O público espera.

Aos poucos, percebe-se, por parte de algumas pessoas no espaço, uma atitude de busca de contato visual com outros. Os performers, que agora começam a tornar-se figuras distinguíveis, agem de forma sedutora, como em uma sutil paquera. Os olhos que buscam um contato começam a mirar os quadris dos outros, e os performers às vezes se reposicionam para poder ter uma melhor visão das bundas alheias (figura 15). Algumas pessoas do público ficam constrangidas e evitam o contato visual. Outras respondem e entram no jogo com malícia.

Os olhares começam a levar a toques leves de aproximação. Esses toques, entre os performers espalhados pelo espaço, provocam encontros em que um retira uma peça de roupa de outro. Os performers seguem buscando os cus um do outro e passam a tirar as roupas uns dos outros no intuito de ter uma visão mais direta dos cus, cobertos pelas roupas. A atenção aos cus se intensifica, e em dado momento, já estão todos os performers nus, curiosos pelos cus alheios.

A coluna ereta dos performers vai cada vez mais se adaptando à necessidade de observação e aproximação do olhar dos cus e tornando-se mais curvada. Os performers se agacham, viram a cabeça, se colocam de quatro, modificam seus corpos para melhor enxergar seu objeto de desejo e curiosidade (figura 16).

Figura 15 - O jogo da paquera



Fonte: Mayra Azzi

Um círculo vai se formando durante essa observação dos cus alheios, de modo que cada performer passa a observar apenas um cu. O círculo se expande, com os performers ganhando distância entre si, sempre em função da observação e descoberta do cu alheio. Existe também um movimento de exposição do cu para a pessoa de trás, uma atenção para encontrar uma boa posição na qual o cu fique exposto ao olhar alheio. Aos poucos eles vão se reaproximando e a curiosidade visual torna-se tátil, através de toques ainda tímidos das mãos nos cus. Dentro do círculo, acontecem pequenos deslocamentos, reposicionamentos dos corpos em função de questões anatômicas da exploração do cu do outro, e cada reposicionamento de um parece causar uma reorganização das posições de todos no grupo, como num efeito dominó.

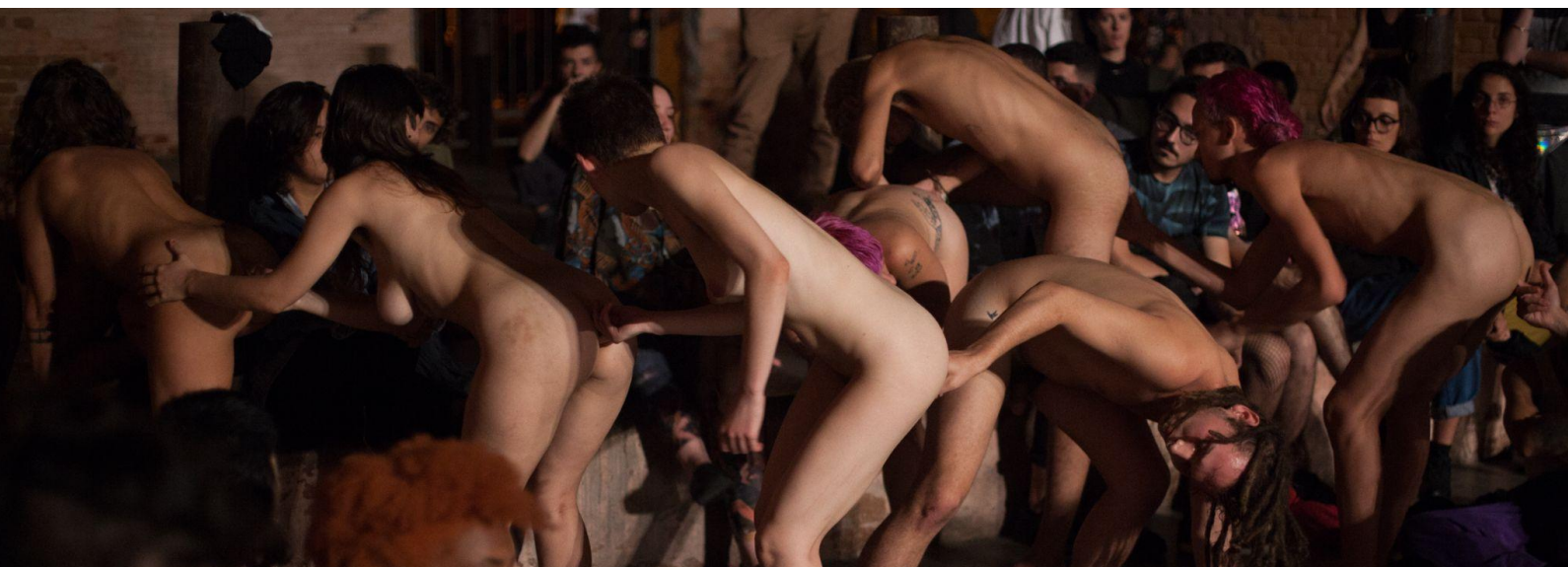
Figura 16 - Os performers procuram o cu alheio



Fonte: Mayra Azzi

Os dedos passam então a penetrar os cus, tocar as bordas e testar diferentes posições. A conexão vai deixando de ser entre os olhares e os cus e passa a ser entre os dedos e os cus. Os corpos continuam se ajeitando nesta longa exploração e alguns começam a se levantar. Logo o grupo todo está de pé, nunca abandonando o contato entre mão e ânus (figura 17). A partir do momento em que encontram-se na possibilidade de andar, a locomoção do grupo vai aumentando, e acontecem momentos de rotação do círculo. Um curto-circuito parece acontecer no qual cada um corre em busca de manter o contato com o outro. O grupo entra em um momento de variações desses deslocamentos, não apenas realizando movimento de rotação mas também de deslocamento do próprio grupo como um todo, percorrendo grandes distâncias no espaço.

Figura 17 - Contato constante entre mão e cu



Fonte: Mayra Azzi

O público, que encontrava-se localizado na borda do espaço, junto às paredes, em dado momento, é invadido pelo círculo dos performers (figura 18). O deslocamento da massa de gente parece surgir da necessidade de manutenção da conexão mano-anal. O grupo segue percorrendo todo o espaço, incluindo áreas mais recônditas, que não estavam exatamente na vista do público, o qual se sentara junto às paredes.

Figura 18 - O curto-circuito invade o público



Fonte: Mayra Azzi

Após alguns momentos variados de muita mobilidade, pausa e pequenos deslocamentos, a exploração manual volta a dar lugar a uma necessidade do olhar. Ainda com os corpos muito próximos, os performers voltam a procurar o cu do parceiro da frente com o olhar. Essa busca vai reorganizando os corpos, que voltam a ficar próximos do chão, agachados e apoiados sobre mãos e pés.

Aos poucos, os performers começam a testar um contato entre o topo de suas cabeças e os cus alheios, até que todos se encontram conectados pelos cus e cabeças (figura 19). Nessa conexão, alguns testam um empurrar da cabeça que ora parece verificar a estabilidade do parceiro da frente e ora parece querer entrar no corpo do outro pelo cu.

O olhar e as mãos voltam então a ser as formas de exploração dos cus e os performers vão se ajeitando e levantando novamente. Dessa vez, aproximam os corpos cada vez mais, até estarem muito próximos, encostando-se. O grupo então parece encontrar, numa pausa, uma contemplação do momento, e depois de um tempo, naturalmente todos saem da formação, cada um para um lado, espalhando-se pelo espaço e saindo pelas diferentes portas do galpão.

Figura 19 - Macaquinhos em conexão cabeça-cu



Poderes do horror: a atração repulsiva da abjeção

Macaquinhos OPEN CU é uma performance que se propõe a expor e explorar o cu de forma crua. Em seu gesto de colocar o ânus no centro da discussão através de uma prática, a performance provoca um deslocamento da parte mais abjeta do nosso corpo, suja e perigosa, com a qual, supostamente, não deveríamos entrar em contato. O cu, proibido no espaço público, vetado, praticamente excluído de uma zona de inteligibilidade, aqui é transferido de seu lugar abjeto e periférico na estrutura psíquica para o centro da coletividade.

A abjeção é apresentada pela filósofa e psicanalista búlgaro-francesa Julia Kristeva (1982) como parte do processo de constituição do eu, da criação do contorno de si. Para a constituição da ordem simbólica, ou seja, para a entrada no universo da linguagem, no processo de tornar-se um sujeito autônomo, a criança precisa abjetar a Mãe, inaugurando um contorno para si própria. Assim sendo, o abjeto seria aquilo que não pode fazer parte de mim, aquilo que precisa ser rejeitado e expulso para que eu possa definir meu próprio limite; deslocado para o espaço negativo do Eu, para além da minha fronteira, mas que não tem como ser completamente obliterado. "Podemos chamá-la de uma borda; a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, a abjeção o reconhece em perigo perpétuo."²⁰ (KRISTEVA, 1982, p. 9, tradução nossa). A idéia de abjeção, portanto, tem a questão materna como matriz, mas de forma alguma se limita a ela.

Partindo desta estrutura, Kristeva situa como abjetos os excrementos, fezes, vômito e fluidos corporais, por exemplo, resultados concretos de uma ação do corpo de separar, de expulsar de dentro. Elementos que colocam em risco o sujeito por evidenciar seus limites, seus restos, nos causando nojo, asco e repulsa. É importante, porém, não reduzir a questão da abjeção a essas reações, mas entender que o ponto central do conceito é "[...] o colapso de fronteiras, o colapso da ideia de um sujeito coeso em oposição aos seus objetos de desejo ou repulsa [...]" (LEITE, 2021, p. 80), como aponta a encenadora e pesquisadora Janaína Leite,

²⁰ *We may call it a border; abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it—on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger.* (KRISTEVA, 1982, p. 9)

que desenvolve uma sólida pesquisa artística e acadêmica a partir das relações entre o feminino e a abjeção.

O incômodo e a repugnância seriam reações da nossa incapacidade de inscrever a experiência dentro da inteligibilidade, o que também aproximam os elementos abjetos da sensação de morte e dissolução do "eu". Portanto, "[...] a abjeção seria antes de tudo um sentimento de náusea e de desgosto causado pelo enfrentamento do indivíduo com aquilo que vive na fronteira entre o "eu" e o "outro" [...]" (OLIVEIRA, 2021, p. 267), aquilo que nos coloca em contato com

[...] experiências para as quais não fomos inteiramente instrumentalizados, que, de um lado, provocam um choque, um abalo em nossa percepção de mundo e de nós mesmos e, de outro, se formos bem sucedidos, promovem um salto de simbolização que tem o mérito de nos devolver, novamente, ao campo possível do comum, renovados. (LEITE, op. cit., p. 83)

Em nosso sistema cultural, a experiência pública com o cu provoca esse choque. O cu é proibido e deve se manter em segredo, por ser sujo ao mesmo tempo que desperta desejos de atração. Expor o cu fora do campo privado é a perversão maior, é transgredir a fronteira do sistema, é colocar no âmbito público a contradição máxima de um lugar "[...] tão tentador quanto condenado."²¹ (KRISTEVA, op. cit., p. 1). Essa atração por aquilo que, ambigualmente, também provoca certo asco, pode ser notada nos espectadores de *Macaquinhos OPEN CU*.

Existia, no público, uma curiosidade incômoda de olhar diretamente o cu dos performers, mas que convivia com uma tentativa de negação da presença e da proximidade dos corpos nus, uma vontade de não estar ali. Como escreveu o bailarino e coreógrafo Wagner Schwartz, em texto sobre *Macaquinhos*, acerca da tensão entre os espectadores: "O ar descia grave, gravíssimo. Alguma coisa acontecia no limite de cada um. Hipótese: o eu que assiste se conecta com o próprio cu em cena, se contrai." (SCHWARTZ, 2014) De certa forma, *Macaquinhos* e *Macaquinhos OPEN CU* constroem porque, ao olhar para o cu dos performers, o público tem seu próprio ânus convocado, é chamado a colocar o 'cu na reta'.

Na apresentação de *Macaquinhos OPEN CU*, era interessante notar que a grande maioria das pessoas, mesmo tendo liberdade para colocar-se onde quisesse

²¹ [...] *as tempting as it is condemned*. (ibid., p. 1)

no galpão onde aconteceu a performance, colocou-se na periferia do espaço, próximo às paredes, e sentados (talvez protegendo os próprios cus?). O repertório presente nestes espectadores e, em geral, nas pessoas que frequentam sessões de teatro e dança, é o de colocar-se na borda do espaço, para que a performance aconteça no centro. A proposta do trabalho porém, busca romper com a divisão entre área da performance e área dos espectadores, público e privado, individual e coletivo, e assim, os performers buscavam habitar as zonas periféricas do espaço, invadindo e coabitando as áreas em que o público encontrava-se sentado, por vezes provocando certo incômodo e um reposicionamento das pessoas. Nesse gesto constante de estar sempre se reajustando pelo espaço, e nunca encontrando um lugar de conforto, a performance mantinha-se no lugar da ambiguidade, da incerteza, do 'perigo perpétuo'.

Os performers não representavam um prazer anal, ou demonstravam algum nojo artificial. A relação com o cu era sempre de exploração, de curiosidade das possibilidades, mais do que de demonstração dos signos possíveis que já povoam tão fortemente o imaginário social. A performance não propunha uma função para o cu ou um significado, mas antes se colocava em experiência de descoberta do orifício mais interdito do corpo, ainda que roteirizada. O que fazer com o cu? Os performers em cena pareciam não saber também, o que se via era uma busca por esse algo de difícil assimilação.

Por sua associação com dejetos [...] ele está associado a palavrões, a ofensas, ao que é sujo, mas também a um tipo de sexo transgressivo, mesmo quando praticado por casais heterossexuais. Porém, no imaginário sexual local, o sexo anal está estreitamente associado à homossexualidade masculina. O cu excita na mesma medida em que repele, por isso é queer. (PELÚCIO, 2014, p. 77)

Larissa Pelúcio, professora e pesquisadora brasileira da área de Estudos de Gênero, Sexualidade e Teorias Feministas, concede ao cu o estatuto de queer por ser desviante, fora da normalização, no sentido apresentado por Guacira Lopes Louro: "Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora." (LOURO, 2001, p. 546). A transgressão, principalmente no caso de *Macaquinhos*, e consequentemente *Macaquinhos OPEN CU*, é exatamente o gesto de não querer ser assimilado, não eleger um gênero ou um significado nítido, absoluto e imutável.

Neste sentido, poderíamos entender *Macaquinhos OPEN CU* como uma coralidade queer, uma coralidade transgressiva e perturbadora do sistema sexo-gênero e que não aspira a um sentido bem delimitado. Queer, não no sentido dos corpos abjetos por um viés identitário e social, mas na forma de um deslocamento de atenção que revela o abjeto de todos os corpos. *Macaquinhos OPEN CU* inscreve os sujeitos-performers no campo da abjeção por um momento, pela ação, pela performance, e não por uma identidade essencialista.

Georges Bataille (1985) propõe uma leitura do conceito de abjeção em uma versão sociológica através de "[...] uma dinâmica da rejeição e exclusão em relação aos desprovidos de benefícios sociais [...]" (OLIVEIRA, op. cit., p. 75) que seriam considerados menos humanos do que outros. Essa questão é desenvolvida a fundo por Judith Butler (2015b; 2020) a partir de uma leitura mais ampla, que inclui também questões de gênero e sexualidade, mas não só. Para Butler, a questão dos corpos abjetos "[...] relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como 'não importante'." (PRINS; MEIJER, 2002, p. 161).

A coralidade em *Macaquinhos OPEN CU* mostra-se queer e abjeta no contexto da performance, mas isso não significa que seja composta por corpos socialmente abjetos, necessariamente. O elenco não foi selecionado considerando a questão de como cada performer se identificava em relação ao gênero e à sexualidade, ainda que houvesse pessoas trans, não-binárias, homossexuais e bissexuais no grupo. A performatividade de gênero dos performers fora daquele contexto não estava em questão. Muitos do elenco, como eu, não seríamos considerados corpos abjetos fora do gesto performático de *Macaquinhos OPEN CU*. Mas aqueles corpos, naquela performance, tornavam-se abjetos e queer ao mostrarem publicamente suas explorações e práticas de aprendizado com o cu.

A nudez coletiva é colocada de uma forma 'natural' em *Macaquinhos*, próxima a uma ideia do primitivo, de animais cotidianos. Aqui não temos uma coralidade orgiástica (MARTINS, 2018), pulsando energia em picos de êxtase, mas uma quase monotonia, uma aproximação suave. Muitas performances disruptivas se utilizam de um gesto agressivo e violento como estética e trazem a questão da

abjeção no excesso de texturas, cheiros e visualidades de materiais como: ovos, tintas, gosmas e materiais pegajosos que remetem a excreções²².

A pesquisadora Alessandra Montagner, por exemplo, reconhece a questão do excesso como estratégia de choque em manifestações performáticas feministas que buscam desestabilizar as concepções da figura da mulher nas sociedades. Para Montagner (2019), "[...] a performance com materialidades excessivas correlaciona o corpo do fetiche à animalidade do corpo, o corpo objeto ao corpo abjeto." (p. 315). No caso de *Macaquinhos*, porém, a abjeção se dá por uma aproximação do cu de uma forma curiosa, calma, silenciosa e quase ingênua, não utilizando elementos outros que não o corpo nu.

O que é abjeto é "[...] radicalmente excluído e me atrai em direção ao lugar onde o significado colapsa."²³ (KRISTEVA, op. cit., p. 2, tradução nossa, grifo nosso). Mesmo no meio artístico, *Macaquinhos* causou certo furor e o famigerado questionamento: isso é arte? O gesto máximo de abjeção de *Macaquinhos* e sua residência coletiva *Macaquinhos OPEN CU*, portanto, não é uma afronta através da exposição do cu em si, mas a recusa de inscrevê-lo em um lugar de inteligibilidade, a recusa de realizar uma manutenção de uma abjeção fetichista do nojo ou do prazer, não assimilando o ânus a uma ordem simbólica segura, não objetificando-o, e não buscando um significado, mas entendendo-o como o buraco negro do sentido, fonte misteriosa de um outro saber.

²² Ver SCHNEIDER, Rebecca. **The explicit body in performance**. New York: Routledge, 2002.

²³ [...] *what is abject [...] is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses*. (ibid., p. 2)

Mergulho no buraco abjeto: por uma epistemologia do cu

desbunde: deboche: degredo: ingênuo: vulgar: arcaico: frágil: íntimo: comum: construir uma fisicalidade a partir do cu: brincar de epistemologia do cu: parodiando: Macaquinhos assenta em três orientações: aprender que existe cu: aprender a ir para o cu: aprender a partir do cu e com o cu.²⁴

— sinopse de *MACAQUINHOS*

O primeiro material de inspiração para a criação de *Macaquinhos* – performance referência de *Macaquinhos OPEN CU* – foi a leitura do livro *O Povo Brasileiro* (2006) de Darcy Ribeiro. Nesta obra, o antropólogo apresenta um estudo das origens do povo brasileiro, onde o processo de miscigenação entre indígenas, negros e portugueses é fundamental, único e singular para a formação do perfil antropológico deste povo novo (RIBEIRO, 2006). O trio de performers Caio, Mavi Veloso e Yang Dallas, em um mesmo gesto de pesquisar a singularidade de si mesmos e olhar para aquilo que não é olhado, se propôs a experimentar, na radicalidade do corpo, as afetações, sensações e respostas instintivas que eram geradas a partir de estímulos no ânus, buraco-tabu do corpo por excelência. Os performers se engajaram em práticas de experimentação dos limites da afetação do corpo, com toques suaves dos dedos, petelecos e estimulações nos ânus uns dos outros, pesquisando o que poderia surgir daí.

Ao longo dos ensaios e desenvolvimentos posteriores, outros performers se juntaram ao grupo, que hoje tem apenas Caio do trio original. Além disso, surgiram outras práticas e referências, como a coletânea de textos *Epistemologias do Sul* (2009), organizada pelo filósofo e cientista social português Boaventura de Sousa Santos e pela antropóloga e historiadora Maria Paula Meneses, que inspirou o grupo a investigar a metáfora do cu como hemisfério sul do corpo. Assim como existiria uma epistemologia do sul, *Macaquinhos* seria uma obra sobre uma epistemologia do cu. Numa tentativa de subverter a dominação hegemônica das epistemologias do norte e a ficção criada do entendimento de que o que está em cima seria mais importante do que aquilo que está embaixo, a proposta do trabalho

²⁴ Essas três orientações são inspiradas em Santos (1995): "Uma epistemologia do Sul assenta em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul." (SANTOS, 1995, p. 508).

seria olhar para o ânus como produtor de conhecimento, de uma outra epistemologia. Subverter, em um eixo vertical, as funções dos territórios do corpo. Pensar com o cu. "A gente entendia que o cu seria a materialização, no corpo, da epistemologia do sul proposta por Boaventura. O cu é uma coisa que de alguma forma conhecemos e nos relacionamos diariamente, mas que renegamos, escondemos e evitamos." (CAIO et al., 2021).

Depois de alguns anos realizando apresentações em alguns lugares do Brasil, além de uma pequena turnê pela Europa, parte do grupo decidiu realizar o *Macaquinhos OPEN CU*, uma versão de *Macaquinhos* com performers convidados através de um chamamento aberto. Andrez Ghizze, um dos propositores de *Macaquinhos OPEN CU*, comentou em entrevista que, no dia da eleição presidencial de outubro de 2018, teve uma forte sensação da necessidade de abrir o trabalho, conversar com mais pessoas e difundir a pesquisa para outros corpos. Também pairava a dúvida: até quando seria possível fazer esse tipo de trabalho no país que acabara de eleger um presidente como Bolsonaro? Qual seria o lugar de existência de *Macaquinhos* nessa realidade politicamente democrática e socialmente fascista? Ainda mais considerando o histórico dos ataques que o grupo havia sofrido da chamada base ideológica do bolsonarismo antes da eleição.

Outro fator que influenciou na abertura de *Macaquinhos* foi o fato de que o elenco original estava se dispersando pelo mundo. Os performers enxergavam a necessidade e a potência da descentralização da autoria do trabalho, de modo que desdobramentos da obra pudessem ocorrer em diferentes localidades. O grupo entendeu que a possibilidade que havia naquele momento de franca ascensão da extrema-direita com ares de fascismo era compartilhar o trabalho, não por sua remontagem coreográfica exata, mas como forma de disseminação, para outros corpos, das tecnologias e técnicas que tinham pesquisado durante os últimos anos.

A partir da residência *Macaquinhos OPEN CU*, pude entrar em contato com as proposições do trabalho através da experiência prática e relacioná-las com as propostas das chamadas epistemologias do Sul, que vieram a fundamentar o desenvolvimento de *Macaquinhos*.

Boaventura de Sousa Santos é um importante sociólogo português cujo trabalho aborda temas como democracia, globalização, colonialismo, domínios epistemológicos, dentre tantos outros. O pensador propõe alguns conceitos que

podemos relacionar diretamente com *Macaquinhos* e, conseqüentemente, *Macaquinhos OPEN CU*. A própria premissa atual de *Macaquinhos* surge de um trocadilho com uma citação de Santos: "Uma epistemologia do Sul assenta em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul." (SANTOS, 1995). Importante entender que o Sul

[...] é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento econômico semelhantes ao do Norte global (Europa e América do Norte). A sobreposição não é total porque, por um lado, no interior do Norte geográfico classes e grupos sociais muito vastos (trabalhadores, mulheres, indígenas, afro-descendentes) foram sujeitos à dominação capitalista e colonial e, por outro lado, porque no interior do Sul geográfico houve sempre as 'pequenas Europas', pequenas elites locais que beneficiaram da dominação capitalista e colonial e que depois das independências a exerceram e continuam a exercer, por suas próprias mãos, contra as classes e grupos sociais subordinados. (SANTOS; MENESES, 2009, p. 12-13)

Aqui notamos como a relação de abjeção desenvolvida por Bataille (1985) e aprofundada por Butler (2015b; 2020), mencionada anteriormente, participa do que Santos chama de Sul. A epistemologia ocidental dominante teria sido construída na base das necessidades de dominação colonial e, de acordo com Santos, estaria fundamentada em uma ideia de um pensamento abissal. "A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha." (SANTOS, 2009, p. 24). Essa linha seria o limite definido entre o que é inteligível, visível e útil e o que é ininteligível, suprimido e perigoso. Assim, as epistemologias do Sul, que são várias e muito distintas entre si, teriam em comum o lugar que ocupam no sistema capitalista e o processo de abjeção que sofreram para que um sujeito hegemônico global se formasse.

A razão para advogar a favor das epistemologias do Sul, portanto, não se trataria da vontade de uma simples inversão, de tornar hegemônica uma das outras visões, mas da possibilidade de uma mudança de paradigma, um entendimento a partir da ideia de ecologia de saberes. "Uma vez que nenhuma forma singular de conhecimento pode responder por todas as intervenções possíveis no mundo, todas

elas são, de diferentes maneiras, incompletas." (ibid., p. 49). Não há a arrogância, na proposta de Sousa ou de *Macaquinhos*, de mostrar um 'caminho correto', uma solução absoluta e única a partir de uma mudança de lugares.

A noção de ecologia de saberes seria base para o cosmopolitismo subalterno, um "[...] vasto conjunto de redes, iniciativas, organizações e movimentos que lutam contra a exclusão econômica, social, política e cultural gerada pela mais recente encarnação do capitalismo global [...]" e que "[...] se baseia, simultaneamente, no princípio da igualdade e no princípio do reconhecimento da diferença." (ibid., p. 42). A simultaneidade entre igualdade e diferença, aqui proposta por Santos, faz eco à concepção de coralidade que temos explorado ao longo da dissertação. Como as epistemologias se encontram? Como convivemos dentro de um campo desconhecido? Há a vontade de escutar, também, o que não se escuta, ver o que não se vê? E quando nos propomos a tal ação, o que escutamos? Afinal de contas, o que há para aprender com o cu?

A linha abissal tem tal profundidade que nos encontramos sem instrumental para ler uma outra epistemologia. Se buscarmos o sentido, da forma como ele é estruturado dentro de nosso universo atual, em uma outra epistemologia, nos frustraremos. Como performer, eu me perguntava: como conhecer um outro saber se parto de uma constituição ocidental hegemônica? Esta questão aparentemente insolúvel, que poderia levar à desistência, abriu então um convite.

[...] na ecologia de saberes, a ignorância não é necessariamente um estado original ou ponto de partida. Pode ser um ponto de chegada. Pode ser o resultado do esquecimento ou desaprendizagem implícitos num *processo de aprendizagem recíproca*. (ibid., p. 47, grifo nosso)

Atores, bailarinos e performers somos muitas vezes treinados sob uma tradição de certa ideia de eficiência, buscamos a melhor forma de executar uma ação ou um texto, de trazer à tona uma emoção, de agir primorosamente. De certa forma, somos treinados para termos o controle sobre o processo e corremos o risco de repetirmos o gesto colonial, impor uma lógica nossa e colonizar o material. Mas o processo de *Macaquinhos OPEN CU* demandava um abandono de uma concepção do acerto, da execução com maestria. Dentro do roteiro coreográfico, a premissa do trabalho era o encontro com algo muito íntimo porém desconhecido, uma constante

negociação com uma dúvida muito prática de exploração do cu do outro. Teresa Moura, uma das coordenadoras da residência de *Macaquinhos OPEN CU*, comenta:

Como a gente deixa de ter um pensamento tão ocidental, tão racional e como a gente leva o pensamento pro cu, como que a gente anda mesmo a partir do cu, como que a gente se relaciona a partir do cu num lugar onde ele tá desnudo, onde ele não está cheio de todos esses tabus que ele tem a princípio, de ser uma coisa baixa, suja... [...] a gente queria falar sobre horizontalidade, sobre periferia, sobre outros conceitos." (CAIO et al., 2021)

Um processo de aprendizagem recíproca nos convida a repensar nossa relação com o tempo e o sentido. Na cultura hegemônica ocidental capitalista, exige-se, cada vez mais, uma relação entre resultado e tempo de produção. Quanto mais resultado em menos tempo maior é o lucro. Há uma lógica utilitarista que invade todas as áreas do nosso pensamento. Portanto, uma relação distendida com o tempo se mostra como uma estratégia contra-hegemônica. A própria arte da performance, que possui em sua origem um gesto disruptivo, tem forte relação com a questão da duração da ação, como aponta Eleonora Fabião (2008) em sua lista de tendências dramáticas gerais da performance.

Ainda que *Macaquinhos OPEN CU* tenha tido uma duração de 60 minutos aproximadamente, o que pode ser considerado um tempo padrão dentro das artes cênicas, conseguiu realizar uma ação distendida por sua característica monotemática. O tempo expandido e uma aparente monotonia permitiam certo esgotamento dos significados e colocavam o público em uma posição desconfortável de indefinição, perdido na profundidade do abjeto buraco. Ao contrário do que se poderia imaginar a partir dos ataques sofridos pelo grupo e pelas fotos que viralizaram nas redes sociais, a obra não é um ato de violência pornográfica, mas uma proposição de simplesmente olhar para o que não se olha normalmente.

E essa insistência no ânus acaba por atravessar os significados do cu em um gesto de ignorância. Como quando você se olha por muito tempo no espelho e começa a não reconhecer o próprio rosto, estranhando suas próprias feições. Os conhecimentos prévios sobre o que está sendo observado passam a ser ignorados, esquecidos, abrindo um espaço vazio de significado, aberto a outras possibilidades.

O pornográfico, o grotesco, a excreção e o prazer, por exemplo, ficam de certa forma alheios, pois não são deliberadamente trazidos para a cena.

[...] trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista, mas, sim, uma experiência performativa de criação de significação. Em outras palavras, o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas, acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. (FABIÃO, 2008, p. 243)

Macaquinhos é uma performance que é muitas vezes vista como sem sentido, gratuita, incompreensível. Sob um olhar ocidental hegemônico, *Macaquinhos* realmente seria ininteligível, assim como seriam tantas outras obras de arte. "[...] a zona colonial é, *par excellence*, o universo das crenças e dos comportamentos incompreensíveis que de forma alguma podem considerar-se conhecimento, estando, por isso, para além do verdadeiro e do falso." (SANTOS, 2009, p. 29). Como já mencionamos anteriormente, propor-se a encontrar outras epistemologias é um exercício de abertura a outros conhecimentos que podem dar uma sensação de falta de sentido.

Também nós, como performers, durante a residência, atravessamos as várias significações e sensações relacionadas ao cu, em práticas como olhar o cu do outro e ter o seu cu olhado por um longo tempo. Práticas que são consideradas absurdas exatamente por sua aparente falta de sentido. Queer, abjeto e sul são conceitos que têm em comum a dissidência, são diferentes abordagens e leituras de um campo semelhante: aquele que não é reconhecido dentro do sistema hegemônico global. Aprender com o cu, e aprender com o sul é uma experiência de construir suporte para o vazio, para um outro saber, para o não saber hegemônico. É a recusa do gesto colonial.

Experimentações nos limites (e os limites das experimentações)

As investigações do Cu são teóricas e práticas, sempre. Teoria está na pele e a prática vem da vida. A teoria só existe se existe a vivência. Ela só se transforma se passar pelo corpo (COSTA, 2017, p. 98)

Macaquinhos OPEN CU foi uma experiência intensa e curta. Os encontros para a recriação da performance aconteceram todos os dias durante uma semana no mês de fevereiro de 2019. Durante esses encontros, era evidente a tônica da escuta presente na performance. Por se tratar de uma estrutura coreográfica composta por algumas situações/momentos não necessariamente ordenados, como variação de velocidade na dinâmica da roda de performers, conexão entre dedos e ânus ou momento de conexão entre cabeças e cus, a escuta entre os performers tornava-se um elemento essencial. Aprender a ir para o cu se mostrou um processo que demandava outras formas de aproximação. Ao longo dos anos de pesquisa, o grupo desenvolveu algumas tecnologias, práticas que se tornaram fundamentais e que foram compartilhadas com os participantes da residência de recriação.

Os nomes que serão aqui usados para referir-nos às práticas são derivações de formas de nomeação que o grupo utilizava. A prática que aqui nomeamos de Ritual de Lavagem, era chamada às vezes de ritual, às vezes de banho... "A gente chamava de ritual para tentar imantar a coisa, porque eu acho que é um ritual também. É uma prática de banho." (CAIO et al., 2021). E o que chamaremos aqui de Curto-Circuito Mano-Anal consiste na prática fundamental de *Macaquinhos* de exploração do cu alheio através do toque dos dedos. Essa prática também não era categoricamente nomeada pelo grupo, e as razões da nossa escolha de nomeação serão melhor explicadas mais adiante.

O Ritual de Lavagem era uma das práticas mais importantes para a performance, e era realizado sempre antes dos ensaios e da apresentação. Nos dividíamos em núcleos de 4 ou 5 pessoas e cada uma por vez passava pelo processo de limpeza e cuidado. Uma pessoa se colocava no centro, nua, apoiada sobre joelhos e mãos ('de quatro'), em uma situação de vulnerabilidade, e os outros do núcleo, geralmente ajoelhados, sentados ou agachados em volta da pessoa central, realizavam uma limpeza da região do ânus desta (figura 20). A limpeza era

realizada com um esguicho simples de água morna vinda de uma garrafa plástica, depois secava-se a região com papel higiênico e besuntava-se o ânus com óleo de coco.

Figura 20 - O Ritual de Lavagem dos cus



Fonte: Mayra Azzi

O ritual é parte das práticas do grupo desde as primeiras experiências, tendo surgido devido a uma necessidade de um envolvimento geral de todos na questão da higiene. O grupo já tinha a prática de limpar o espaço coletivamente antes dos ensaios e apresentações, então, por que não coletivizar também a limpeza de si? Ao longo do processo de *Macaquinhos*, notaram-se diferentes níveis de atenção na higiene pessoal de cada um em relação ao ânus. "A gente sentia que prejudicava [o trabalho], as pessoas ficavam incomodadas." (CAIO et al., 2021). No caso de uma prática como a de *Macaquinhos*, a higiene pessoal torna-se um ponto importante devido ao contato íntimo de todos os performers. O grupo não queria transformar essa situação em uma perseguição, um tipo de patrulhamento de higiene, mas trazer essa responsabilidade para todos. "A gente tinha que compartilhar esse

momento [...] a limpeza tinha que ser feita por todes que estavam lá fazendo, para horizontalizar mesmo isso. Então a gente faz junto, a gente se cuida junto." (ibid.)

Estar de quatro, nu, cercado por outras pessoas que tomam a responsabilidade da ação, trazia várias imagens e sensações: um bicho no abatedouro; um regresso a uma situação infantil de estar sendo banhado por um outro; a possibilidade de ser machucado a qualquer momento; a vergonha de poder ser intimamente analisado, de estar com o ânus sujo, e não ter percebido; uma certa impotência de não poder ver o que se passava. Mas logo que a pessoa se colocava no centro, o grupo prontamente a acolhia com toques de carinho e afagos, e a atenção e o cuidado do grupo traziam um relaxamento para a pessoa central. A vulnerabilidade tornava-se um caminho aberto para uma conexão amorosa de afeto e amizade entre os performers, além de uma abordagem um tanto pragmática da questão.

A prática do Ritual de Lavagem era essencial para a construção da coralidade em *Macaquinhos OPEN CU*. A comunhão de um momento íntimo de banho criava um laço entre os performers que era primordial para a construção da conexão e da escuta durante a performance que era roteirizada de maneira aberta. Ou seja, o tempo de duração das situações coreográficas dependia dos performers. Além disso, o Ritual de Lavagem era um gesto ético que estava presente na performance como um todo, um cuidar do outro.

É importante salientar que a maioria dos performers ali se encontrou pela primeira vez durante a residência, eram desconhecidas até antes do trabalho. É notável como uma aproximação tão íntima foi possível. Obviamente, essas pessoas que escolheram participar da residência já estavam dispostas a esse tipo de aproximação, já que sabiam do conteúdo e da proposta da performance, ou seja, essa prévia abertura do grupo era uma particularidade que já facilitaria a realização do ritual. Mas o que impressionou foi a rapidez com que o grupo se apropriou do procedimento, sendo que já a partir da segunda vez, todo o ritual foi realizado em silêncio, sem necessidade de direcionamentos externos por parte dos coordenadores.

O processo de ensaios e os exercícios práticos colocavam todos os participantes da mini-residência em relação com questões concretas. Como lidar com uma parte sensível do corpo e que precisa de um cuidado específico para ser

tocada? Além do Ritual de Lavagem, outras estratégias de aproximação foram desenvolvidas, de forma a chegar a um dos fundamentos da performance que era o Curto-Circuito Mano-Anal.

Aqui vale lembrar a relação que *Macaquinhos* tem com Marcelo Evelin, que foi uma espécie de tutor do trabalho (EVELIN, 2020). Como apontado anteriormente²⁵, as Práticas do Círculo também foram realizadas durante a residência de *Macaquinhos OPEN CU* como aquecimento e estratégia física de construção de conexão. Muitos dos fundamentos de *Batucada*, em relação à conexão em corrente, estão presentes em *Macaquinhos*, sendo que cada um explora um cu e tem seu cu explorado por outro, gerando um curto-circuito.

Em um dos encontros, realizado excepcionalmente na Casa do Povo, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo²⁶, os performers propositores conduziram alguns exercícios que ilustram as etapas da estratégia de aproximação do cu e de sua construção como elemento de conexão da coralidade. Em um primeiro momento, formamos um círculo unindo as palmas das nossas mãos com as palmas das mãos das pessoas de cada lado (figura 21). Nessa conformação, o grupo iniciava um deslocamento coletivo, sem liderança, através da sensação e percepção física do encontro das palmas.

Figura 21 - Conexão através das palmas das mãos



Fonte: Mayra Azzi

²⁵ Ver o texto anterior: **A revolução dos figurantes mascarados**

²⁶ Todos os outros encontros foram realizados no Teatro dos Arcos, no bairro da Bela Vista, em São Paulo.

Em um segundo momento, ainda em círculo, cada um segurava na crista ilíaca do outro (figura 22). Comparado ao primeiro estágio, essa segunda proposição era mais desafiadora e levava o grupo a entrar em um movimento circular repetitivo acelerado e descontrolado, em um curto-circuito de velocidade. Uma tarefa a ser realizada em conjunto é geralmente a base para um exercício de escuta e conexão, e podemos dizer mesmo a base para o exercício da coralidade de *Macaquinhos*. Assim como no exercício Lado a Lado, também descrito anteriormente, cada informação de movimento era transmitida e, muitas vezes, aumentada, entrando no que parecia ser um ciclo infinito de movimento causado por quadris que puxavam os braços, incessantemente. Cabia aos participantes exercitar a escuta e a percepção, e experimentar estratégias para não entrar em uma corrida automática, assim como experimentar velocidades e perdas de controle.

Figura 22 - Conexão segurando nas cristas ilíacas



Fonte: Mayra Azzi

No momento seguinte, o círculo se dava através do toque das palmas das mãos na região dos ossos sacros de cada um, evoluindo posteriormente para um toque da ponta dos dedos nos cóccix (figura 23). O círculo poderia se expandir e se contrair desde que não perdesse, a princípio, o alcance mínimo para a manutenção dos toques. Posteriormente, alguns toques no ânus eram experimentados. Essa

aproximação em etapas foi importante para ampliar a percepção do trabalho possibilitando um estudo da conexão entre dedos e ânus de forma técnica.

Figura 23 - Conexão pelo toque das pontas dedos nos cóccix



Fonte: Mayra Azzi

Kupalua, uma das performers que estavam coordenando o processo da residência *Macaquinhos OPEN CU*, contou em entrevista que a residência foi difícil no começo, pois havia uma dissonância no grupo em relação ao entendimento de qual era a concepção do trabalho, de quais eram as proposições.

Esse trabalho tem uma coisa de parecer que não tem material a ser trabalhado, [...] acho que isso cai muito fácil nesse lugar de achar que: 'Ah, é uma piração. É chegar lá e enfiar o dedo no cu'. Só que a gente trabalha vários dispositivos coreográficos, várias questões que permeiam o trabalho. (CAIO et al., 2021)

Na mesma entrevista, Caio apontou que foram as tecnologias que o grupo já havia desenvolvido que possibilitaram a equalização das presenças e uma conscientização dos residentes sobre a profundidade do trabalho. O grupo também

reconhece que os dispositivos coreográficos foram um conhecimento gerado a partir da necessidade de estratégias para uma conexão entre dedos e ânus. Aproximar-se com carinho, malícia, sedução e curiosidade, esses eram componentes de uma tecnologia coreográfica, de uma epistemologia do cu.

Essas duas práticas, Ritual de Lavagem e Curto-Circuito Mano-Anal, são fundamentais para a construção da performance e fazem parte dessa epistemologia do cu pesquisada pelo grupo. Essa outra epistemologia, componente de uma nova ecologia de saberes possíveis (SANTOS, 2009), pode ser vista, subversivamente, como uma ética para os performers de *Macaquinhos OPEN CU*, trabalhadores do ânus e “[...] novos proletários de uma possível revolução contrassexual.” (PRECIADO, 2017, p. 32).

Em Manifesto Contrassexual (2017), obra que será mais aprofundada no próximo capítulo devido a sua importância para a peça *LOBO*, Paul B. Preciado fala da necessidade da “[...] reconquista do ânus como centro contrassexual de prazer [...]” (ibid.), como buraco subversivo e de grande importância dentro de uma concepção de prazer e sexualidade outra, fora do “[...] contrato social heterocentrado [...]” (ibid., p. 21).

O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda. (ibid., p. 32)

Ainda que seja abjeto e subversivo, mesmo o ânus não está imune à normatização da economia heterocentrada, e por isso, para que o sistema tradicional vá à merda, deve ser reconquistado. A proposição de que o cu seja um centro contrassexual de prazer não significa sua sexualização, na forma já hegemônica que conhecemos, mas também não significa a proibição de tal uso. A contrassexualidade é um outro olhar sobre os acordos, onde entende-se que a normatização das relações, os pressupostos, devem ser revistos.

As práticas de *Macaquinhos OPEN CU* aqui apresentadas são uma forma de desautomatizar a relação que temos com o cu. Ao mesmo tempo em que “[...] a norma da heterossexualidade compulsória produziu o cu como lugar de excreção e não-prazer [...]” operando “[...] uma territorialização arbitrária do corpo [...]”

(MOMBAÇA, 2015), também criou seu duplo negativo: um lugar quase compulsório de relacionar o cu com o prazer sexual nos padrões da norma. Ao mesmo tempo que o cu ocupa o lugar de subversivo, ele torna-se vítima desse mesmo lugar em que está inscrito. A exploração mano-anal, por exemplo, parece remeter automaticamente a um ato sexual. Mas a contrassexualidade é exatamente sobre acordos conscientes. Há outras formas de se relacionar com o cu que ainda não sabemos, contraditórias inclusive, e só poderemos experimentá-las se abandonarmos os lugares já definidos.

Experimentar o cu publicamente e em grupo, dentro de uma coralidade performativa, foi uma forma de construir experiências outras, fora das minhas próprias concepções prévias da relação com o ânus. No caso de *Macaquinhos OPEN CU*, coralizar a experiência abjeta foi uma forma de experimentar constantes reinscrições do cu: lugar de estudo meticuloso, de brincadeira infantil, de prazer pornográfico, de amizade erótica, de estranheza e inquietação, de repulsa e de desafio coreográfico.

Guerrilha e precariedade compartilhada

Macaquinhos não apenas traz o cu para a cena, mas também o elege como elemento comum e símbolo da possibilidade de conexão entre todos os corpos, subvertendo a ordem primeira do capitalismo, a privatização. “O primeiro órgão a ser privatizado, colocado fora do campo social, foi o ânus. O ânus foi quem deu seu modelo à privatização [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 189). Também em seu modo de criação, produção e reprodução, *Macaquinhos* encontra-se fundamentada sobre uma lógica subversiva. Desde sua primeira formação, não houve um líder ou uma organização hierárquica regendo e estruturando o projeto.

Os artistas Mavi Veloso, Caio e Yang Dallas, começaram a desenvolver *Macaquinhos* a convite do Museu do Piauí, em Teresina, 'no cu do mundo', em 2011, para compor a programação da primeira Bienal de Arte de Teresina. Mas as polêmicas já começaram mesmo antes da estréia de *Macaquinhos*. A Bienal acabou sendo cancelada depois que um ensaio-experimentação foi realizado no museu e visto por funcionários, que comentaram sobre o conteúdo com a direção da instituição que, por sua vez, decidiu cancelar o evento.

Três anos depois, em 2014, a convite do artista Fabio Morais, Caio chamou outros performers interessados para um experimento a partir do material de *Macaquinhos*, dentro da obra *Modelo Vivo*, de Morais, em uma das noites da mostra VERBO²⁷. A partir daí, *Macaquinhos* ganhou novo fôlego e passou a se apresentar esporadicamente (1 ou 2 vezes por ano em média), com certa variação no número de performers e sem ensaios constantes. Quando surgia um convite de algum festival, o grupo ensaiava intensamente durante os dias que precediam a apresentação. O que unia as pessoas para cada apresentação era o desejo e a disponibilidade de estar juntos no projeto. Existia uma constante negociação e diálogo das vontades dentro do trabalho, relacionadas também com as condições possíveis. Como uma espécie de guerrilha, *Macaquinhos* surgia de vez em quando, e convocava os performers a tomarem parte na ação.

Os próprios integrantes do grupo utilizam o termo guerrilha para descrever seu modo de produção. A performer Teresa Moura conta, em entrevista, que o grupo sempre teve um caráter mais horizontal, de certa forma caótico, e que eles

²⁷ Participaram desse evento Ana Carolina Pires, Andrez Ghizze, Caio, Eidglas Xavier, Luiz Gustavo Fernandes Lopes, Rafael Amambahy, Mavi Veloso, Teresa Moura e Yuri Tripodi.

aprendiam com os erros e acertos juntos, sem uma liderança definida (CAIO et. al., 2021). Outra característica guerrilheira que pode ser observada em *Macaquinhos* é a possibilidade de replicação e pulverização da obra. Além do conteúdo subversivo da performance em si, as práticas e tecnologias do grupo foram passadas para muitos outros corpos. Em *Macaquinhos OPEN CU*, cinco dos integrantes que já haviam trabalhado em *Macaquinhos*, reperformaram a obra com outras 15 novas pessoas, difundindo as práticas do trabalho para outros performers. A mobilidade e a flexibilidade do modo de produção do grupo possibilitaram esse tipo de difusão.

Além da irregularidade das ações e da capacidade de mobilidade, uma terceira característica de guerrilha atravessa o modo de produção da equipe: o compromisso político. "O cu é um espaço político. É um lugar onde se articula discursos, práticas, vigilâncias, olhares, explorações, proibições, escárnios, ódios, assassinatos, enfermidades." (SÁEZ; CARRASCOSA, 2017, p. 73). Ao colocar o cu como grande tema de sua prática, *Macaquinhos* inevitavelmente torna-se político e opera uma elevação do cu ao status de um contradispositivo estético-político decolonial (COLIN, 2019). Não de modo panfletário e ativista, mas em sua proposta subversiva de apresentar o cu de forma tão explícita, livre e compartilhada.

Prova de seu potencial político e desestabilizador foi a polêmica que causou nas redes sociais, especialmente depois da apresentação de 2015, em Juazeiro do Norte/CE, ao ter registros em vídeo e fotomontagens tendenciosas publicadas e viralizadas, expondo a obra fora de contexto. *Macaquinhos* tornou-se alvo de uma grande polêmica que envolvia desde questionamentos sobre a qualidade e validade da obra artística (figura 24), até acusações infundadas de mau uso do dinheiro público²⁸, feitas principalmente por membros apoiadores de uma extrema-direita conservadora agressiva, que enxergava na obra uma espécie de símbolo de uma arte degenerada de esquerda que deveria ser combatida²⁹.

²⁸ Uma das acusações mais recorrentes era a de que o trabalho teria financiamento através da Lei Rouanet, uma política do governo federal do Brasil de incentivos fiscais para projetos e ações culturais. *Macaquinhos*, porém, não tinha nenhum financiamento direto através desta lei ou de qualquer outra.

²⁹ Para mais registros dos ataques e postagens nas redes ver o website do coletivo: <https://themacaquinhos.tumblr.com/>.

Figura 24 - Montagem de *Macaquinhos* postada nas redes sociais

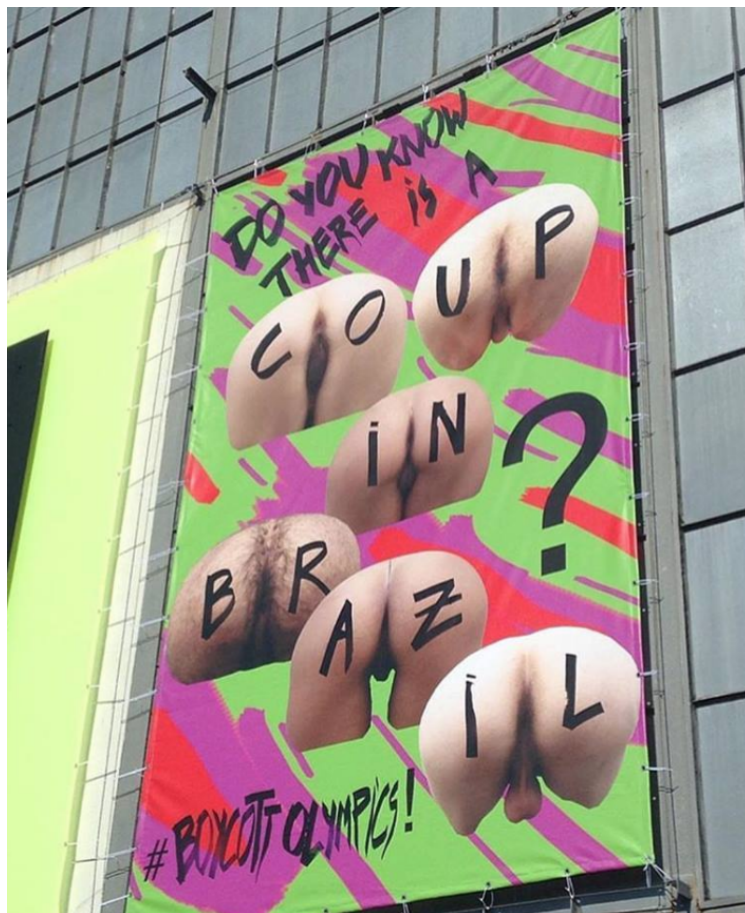


Fonte: <https://themacaquinhos.tumblr.com/post/137816306277>

De certa forma, *Macaquinhos* tornou-se uma performance exilada política após este episódio. Não conseguindo locais de apresentação no Brasil devido à polêmica que gerou, a obra fez um *tour* pelo continente europeu, onde a recepção do trabalho não estava contaminada pela repercussão das apresentações anteriores. Participando do Projeto Brasil 2016: Tropicalypse Now!, que realizou apresentações de diversos artistas brasileiros na Alemanha, a performance ganhou um peso político mais contundente, tendo ares de denúncia em seu banner de divulgação no festival onde se lia: Você sabe que há um golpe no Brasil?, em referência ao impeachment da presidenta Dilma, de 2016 (Figura 25).

Os ataques nas redes sociais, sofridos pelo grupo a partir de 2015, que também incluíam ameaças contra a integridade dos performers, e as apresentações em 2016 na Europa, confirmam o lugar político do trabalho. A performance acabou tornando-se certo símbolo contra a censura e a onda conservadora que crescia com o golpe de 2016, simplesmente por sua proposta de modo de existir. Em vídeo produzido em 2017 pelos performers de *Macaquinhos* para uma palestra sobre a obra, lê-se: “O trabalho se relaciona com o atual momento político no Brasil na medida em que busca criar um ambiente horizontal onde diferentes posições possam existir juntas.” (EXPERIMENTO LECTURE - MOUSONTURM / FRANKFURT, 2016).

Figura 25 - *Macaquinhos* no Projeto Brasil 2016: Tropicalypse Now!



Fonte: <https://themacaquinhos.tumblr.com/post/147257231902>

A produção de uma arte que mergulhe nas questões do abjeto não está no projeto atual de sociedade das instituições e do pensamento hegemônico. Falar dos assuntos incômodos como a relação com o cu, e ainda mais sem um objetivo pedagógico ou didático, relacionado à saúde ou codificado em um produto considerado útil, significa produzir na borda do sistema. Essa liminaridade, tanto do conteúdo quanto do modo de produção, faz do trabalho uma "[...] *antiestrutura* que coloca em crise os *status* e hierarquias, associados a situações intersticiais [...]" (CABALLERO, 2011, p. 22), impossibilitando um lugar que não seja precário.

Macaquinhos sobrevive nos limites. Apesar de ter realizado apresentações dentro de espaços mais institucionalizados como o SESC, relação que acabou se mostrando incompatível, é nas alianças com coletivos independentes, como a Festa Mamba Negra (parceria realizada em *Macaquinhos OPEN CU*) que o trabalho

parece ter mais suporte. Nos conceitos propostos pela artista e pesquisadora Maria Beatriz de Medeiros, podemos chamar os performers de *Macaquinhos* e *Macaquinhos OPEN CU* de 'gente mancomunada', que se junta para fazer 'fuleragem' (MEDEIROS, 2017). Aliás, mancomunados é uma excelente definição para esses performers que unem suas mãos para um fim em comum³⁰.

Durante toda a mini-residência de *Macaquinhos OPEN CU* ficava clara uma busca pela criação de uma horizontalidade no modo de produção. Tanto os performers que já faziam parte do elenco original de *Macaquinhos* quanto os artistas que haviam se juntado através da convocatória tinham voz e participação equânimes nas discussões que surgiram nos encontros. Abrir a possibilidade de outros performers, profissionais ou não, participarem da recriação de *Macaquinhos* reafirma a existência deste lugar onde diferentes posições podem existir juntas.

A noção de autoria em *Macaquinhos* foi sendo diluída e coletivizada ao longo de sua história. Na entrevista realizada com alguns dos performers, Caio aponta essa como sendo uma das coisas mais preciosas do trabalho. Provavelmente, *Macaquinhos* e *Macaquinhos OPEN CU* não seriam possíveis sem essa coletivização. Em um modo de produção afetado pela precariedade, pela falta de certos meios mais seguros e definidos, o caminho possível são as alianças entre os artistas. O trabalho existe graças à disponibilidade e vontade dos corpos. Podemos ver essa relação de criação pautada em alianças como uma relação erótica, da forma como a escritora Audre Lorde coloca:

O erótico funciona pra mim de diversas maneiras, e a primeira é fornecendo o poder que vem de partilhar profundamente qualquer busca com outra pessoa. A partilha do prazer, seja físico, emocional, psíquico, ou intelectual, forma uma ponte entre os participantes que pode ser a base para a compreensão de muito do que não é compartilhado entre eles, e diminui a ameaça da sua diferença.³¹ (LORDE, 2012, p. 56, tradução nossa)

³⁰ Interessante notar que o verbo 'mancomunar', na língua portuguesa, possui uma conotação negativa. Porém, no original em espanhol, significa apenas "[...] unir pessoas, forças ou fluxos para um fim." (MANCOMUNAR, 2020).

³¹ *The erotic functions for me in several ways, and the first is in providing the power which comes from sharing deeply any pursuit with another person. The sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference.* (LORDE, 2012, p. 56)

Lorde entende o erótico como um poder da capacidade do sentir. Portanto, o erotismo de *Macaquinhos* ao qual nos referimos não estaria relacionado com o pornográfico, o obsceno, apesar de essas também serem características do trabalho. "Pois o erótico não é uma questão apenas do que fazemos; é uma questão de quão aguda e plenamente nós somos capazes de sentir no fazer."³² (ibid., p. 54, tradução nossa). Aqui, a potência erótica atravessa diferentes camadas, tanto a da ação performática apresentada na cena, onde a afetação do corpo é a base da experiência, como a do modo de produção do trabalho, que depende principalmente da disponibilidade dos participantes, que não recebem muito em troca a não ser a partilha profunda de uma busca.³³

Tanto a performance em si quanto o modo de produção são um exercício de micropolítica erótica. Não apenas por colocarem no centro do debate artístico o cu, como um dispositivo de combate, disponível às epistemologias do sul, mas por colocar em performance uma potente presença partilhada, uma coralidade. Um agrupamento de pessoas que se relacionam não a partir de estruturas de poder, mas de negociações entre corpos que se entendem singulares e não homogêneos, e que lidam com a diferença como potência criativa dentro de uma estrutura aberta. Foi interessante notar que, na experiência de *Macaquinhos OPEN CU*, o aumento do número de participantes pareceu potencializar as dinâmicas de escuta e negociação³⁴. Evidenciou-se a possibilidade do cu como elemento comum entre os corpos através da presença de muitos performers.

Macaquinhos localiza sua subversão e potência na coletivização do cu, no cu coletivo reterritorializado. A potencialidade da performance está no cu como abertura possível de conexão entre vários corpos, de uma outra relação a partir de um outro território corporal. "Frente à máquina heterossexual surge a máquina anal. A conexão não-hierárquica dos órgãos, a redistribuição pública do prazer e a coletivização do ânus anunciam um "comunismo sexual" [...] por vir."³⁵ (PRECIADO,

³² *For the erotic is not a question only of what we do; it is a question of how acutely and fully we can feel in the doing.* (LORDE, 2012, p. 54)

³³ Em *Macaquinhos OPEN CU* o dinheiro arrecadado com as entradas foi dividido igualmente entre todos os performers e resultou em torno de 50 reais para cada um.

³⁴ *Macaquinhos OPEN CU* contou com 20 performers no total.

³⁵ *Frente a la máquina heterossexual se alza la máquina anal. La conexión no jerárquica de los órganos, la redistribución pública del placer y la colectivización del ano anuncia un «comunismo sexual» [...] por venir.* (PRECIADO, 2009, p. 172)

2009, p. 172, tradução nossa). *Macaquinhos* é uma obra aberta, que possibilita a participação de outros performers através de alguns encontros para compartilhamento de práticas, além de uma potente peça artística – talvez por isso tão polêmica – que coloca em prática um dispositivo subversivo e uma potência coletiva, apontando para possibilidades de desconstruções das relações de poder e para a possibilidade de uma epistemologia do cu, através da coletivização do ânus e da dinamização entre o público e o privado.

Contrassexualidade em coralidade
***LOBO* (2018) de Carolina Bianchi Y Cara de Cavalo**



Vocês conseguiram reviver todo o cimento, os canos, o espaço do teatro Oficina. [...] Foi a coisa mais forte que esse espaço talvez já tenha recebido no sentido de revitalizar o espaço, de botar axé, ânima no espaço. Agora vocês tem uma potência pra desenvolver que é ligada ao amor, ao humor. [...] Nós estamos abrindo nosso corpo pro mundo inteiro. É uma magia. Uma bruxaria o que vocês estão fazendo muito bem. (CORRÊA, 2018)

LOBO é uma obra cênica composta por 10 quadros, um estudo arcaico sobre a paixão, um sacrifício de corpos que não negam seu suor e sua saliva. No palco, a diretora Carolina Bianchi contracena com um coro de 16³⁶ homens-performers que formam uma multidão de corpos extremos, que existem no limite de suas potências humanas físicas.

Ao entrar no teatro, o público se depara com o grupo de homens correndo em diversas direções, nus, segurando uma garrafa de vidro, cada um (figura 26). O primeiro quadro do trabalho, que é também o mais longo, se inicia antes da entrada do público. Enquanto os espectadores se sentam, os homens correm e continuam por mais alguns minutos ainda. O esforço físico e o cansaço dos performers é visível, seja em suas expressões, na contração de suas musculaturas, na percepção da temperatura do espaço ou no suor que escorre de seus corpos e toma conta do espaço. Durante aproximadamente 25 minutos, os performers correm, com algumas pausas que parecem ser inevitáveis para recuperar o mínimo de fôlego, ao som de uma seleção de músicas de amor em diversas línguas.

Figura 26 - Os homens correm segurando uma garrafa



Fonte: Mayra Azzi

³⁶ *LOBO* contou com diferentes números de performers em suas apresentações. 16 foi o número de performers do elenco da estréia.

Em dado momento, todos param juntos, provocando uma suspensão no espaço que parece continuar a se mover depois da pausa dos performers. Ao cessar da corrida se segue um momento de auto-toque em que os performers tocam, agarram e apalpam partes do próprio corpo, em uma ação que parece querer se certificar da existência dos próprios corpos (figura 27).

Figura 27 - Auto-toque



Fonte: Mayra Azzi

O toque e o contato do corpo logo evoluem para uma relação com o espaço, o chão, e outras materialidades do local como paredes e pilastras presentes no espaço. Esse encontro entre os corpos e o espaço começa a gerar uma relação erótica, um esfregar-se nas coisas que vai criando sexo entre os elementos do espaço: corpos, chão, madeira, mãos, bocas, saliva, suor, cabelos, paredes, pernas... (figura 28)

Figura 28 - Sexo com o espaço em apresentação no Teatro Oficina



Fonte: Mayra Azzi

Os performers entram numa crescente erótica que parece consumir o espaço, tudo pulsa como em um ato sexual, uma grande foda homérica. Os homens começam a se atrair cada vez mais, buscam os corpos uns dos outros e num desejo ávido pelo toque, formam um aglomerado suado de corpos em erotismo que parece querer se engolir, entrar em si mesmo (figura 29).

A pulsão sexual aos poucos vai diminuindo, e os corpos parecem encontrar uma situação de descanso uns nos outros, transformando o amontoado orgiástico em um aglomerado de acolhimento onde trocam carícias eternas. Surge então o quadro Jael e Sísera da pintora barroca italiana Artemisia Gentileschi projetado ao fundo do palco (figura 30).

Figura 29 - Os homens formam um aglomerado de corpos e desejo

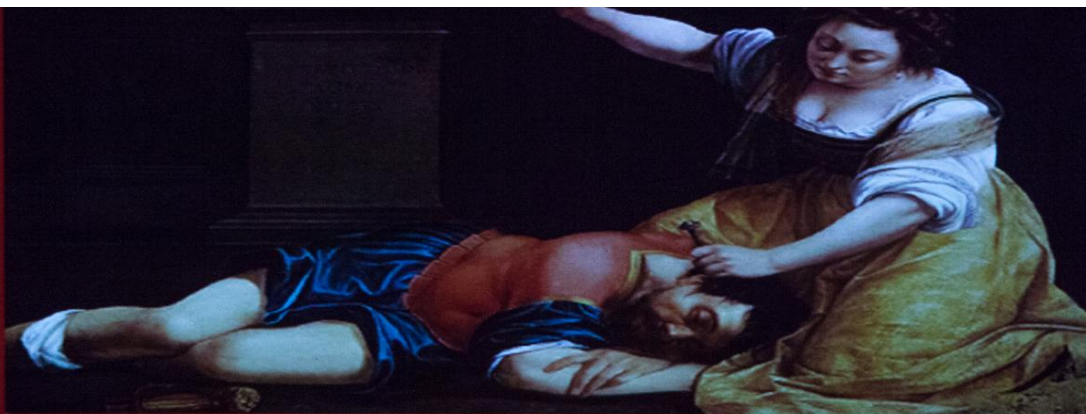


Fonte: Mayra Azzi

Tendo ao fundo um canto gregoriano, surge, em off, uma voz feminina. A voz, onisciente, onipresente e de rosto ausente, fala em italiano sobre o quadro e sobre os homens, sobre a morte, e sobre a busca por uma nova linguagem, como se lê na legenda projetada:

Eu arranco a coluna dele com as minhas mãos e agito ela no ar como se fosse uma bandeira. A minha bandeira, senhores, é toda a extensão que liga a cervical até o cu. A minha bandeira não tem nada escrito porque se tivesse não seria em nenhuma língua desse mundo. Como explicar com palavras desse mundo que não há mais ninguém para lhe pesar a mão nos cascos? A humanidade. A humanidade. A humanidade é o nome de uma hiena pequena com dentes assassinos, a humanidade. Vem, vem aqui em cima de mim, me pega. Eu queria poder dizer sem chorar que ninguém pode me conter. (BIANCHI, 2018)

Figura 30 - Homens descansando e o quadro projetado ao fundo



Fonte: Mayra Azzi

Os homens então se levantam e executam, em uníssono, uma dança animada ao som de uma canção italiana. Dentro da coreografia, surge uma mulher vestindo um macacão vermelho que se mistura aos corpos nus dos homens. Ao fim da coreografia, os homens todos param apoiados nos joelhos, com os cus expostos para a mulher de vermelho que encontra-se ao fundo do palco (figura 31).

Ela caminha lentamente entre os homens até chegar a um um microfone na frente do palco. De costas para o público e de frente para os homens exaustos, suados e ofegantes, a mulher, Carolina Bianchi, saca duas armas e chama um por um para uma espécie de teste. Cada um dos homens se levanta e começa a declamar o poema *Morri pela Beleza*, de Emily Dickinson até o ponto que Carolina grita: MORREU! e atira cenicamente naquele que estava a declamar o texto. Restam apenas alguns quando um dos homens consegue declamar o poema inteiro. Bianchi mata os restantes e abraça o que declamou o poema completo, e diz ao público que aquilo tudo era uma cena, que jamais seria capaz de machucá-los.

Figura 31 - A mulher de vermelho entre os homens



Fonte: Mayra Azzi

Dando continuidade, ela dubla a canção *Those Were the Days* na voz de Mary Hopkin e, durante o refrão, é lançada para cima pelo coro de homens no que parece ser um ato de celebração festiva (figura 32).

Figura 32 - Os homens lançam Bianchi para cima

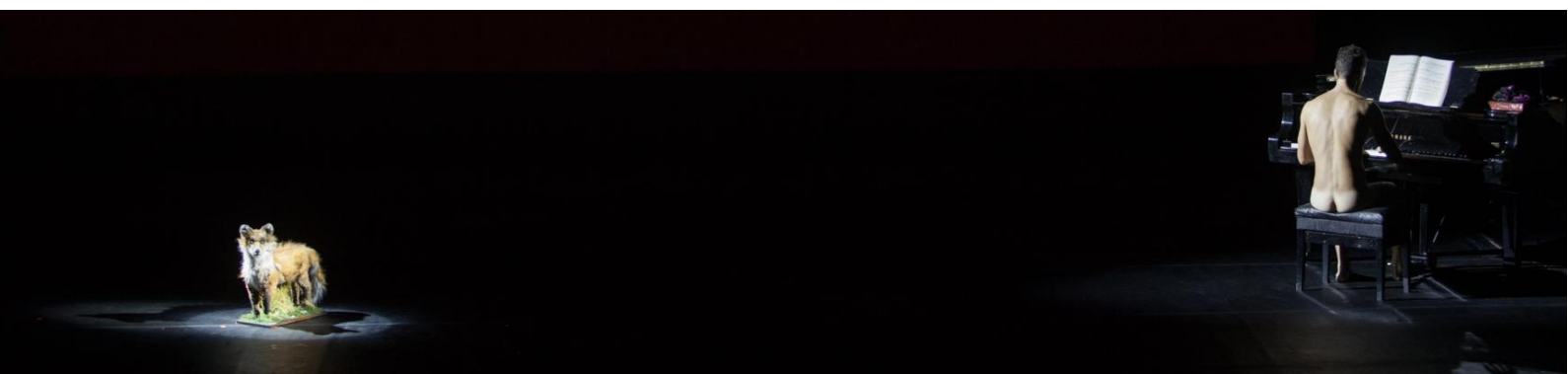


Fonte: Mayra Azzi

Todos saem de cena e segue-se uma cena *'intermezzo'*, na qual um dos homens do coro senta-se ao piano e toca, enquanto uma raposa empalhada (figura 33) é colocada no centro do palco e, através de uma gravação mecânica em off, diz:

oi. depois de dar à luz um ovo gigante, desconfio que a minha bacia se rachou em muitos pedaços, e que, se espelhados esses pedaços de dois em dois, têm o mesmo formato do mapa da américa latina. A porca vai torcer o rabo. (BIANCHI, 2018)

Figura 33 - A raposa e o pianista



Fonte: Mayra Azzi

Na próxima cena, o coro de homens transforma-se em uma equipe de filmagem cinematográfica e dois dos integrantes do coro representam o diretor da cena e o ator de cinema que também participa da cena ficcional que se desenrola com Bianchi no papel da estrela de cinema. O coro de homens persegue a atriz pela cena em uma alusão a uma equipe de filmagem, e a rodeia enquanto ela beija seu parceiro como numa cena romântica de um filme (figura 34).

O diretor da cena incita a atriz, cada vez mais violentamente, chegando a certos toques invasivos, no que parece ser uma tentativa de extrair uma emoção extrema da estrela que repete incessantemente: "Eu te dei os melhores anos da minha vida, mas não tem importância porque no final o amor sempre vale a pena". Ao final, a atriz corre em direção ao ator e arranca-lhe os intestinos (figura 35). Ela dispõe o intestino em volta do corpo inerte do parceiro em formato de coração, e devora suas entranhas em uma cena cheia de sangue (figura 36). Um dos homens do coro se levanta cantando a canção *L'Amour Toujours*, famosa na gravação de Gigi D'Agostino e entrega flores e uma fruta para a atriz que cria uma espécie de arranjo com as flores e as frutas no pênis do ator (figura 37). Todos saem de cena.

Figura 34 - A equipe de cinema rodeia a cena do beijo



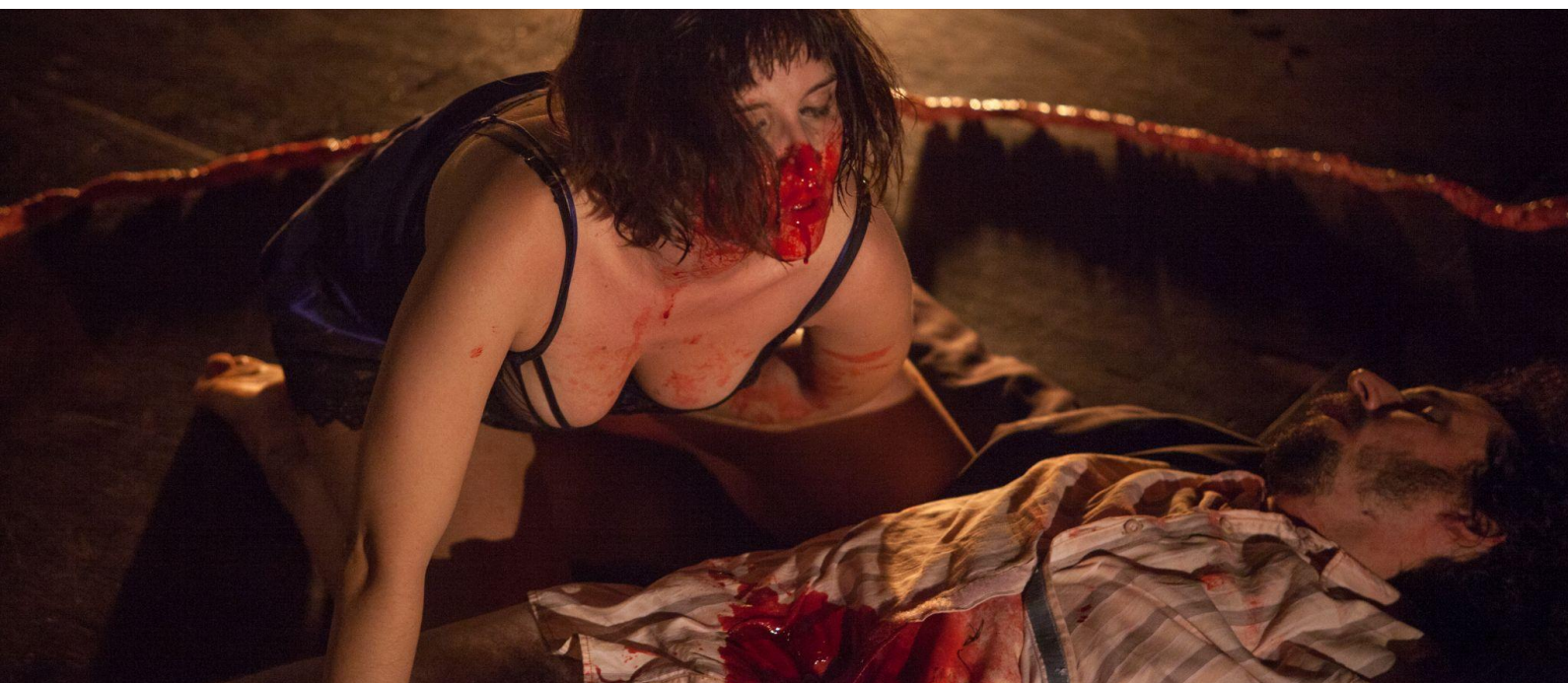
Fonte: Mayra Azzi

Figura 35 - O intestino arrancado



Fonte: Mayra Azzi

Figura 36 - Ela devora as entranhas dele



Fonte: Mayra Azzi

Figura 37 - A entrega das flores e frutas



Fonte: Porto Alegre Em Cena

A raposa empalhada retorna ao palco, dessa vez encarando um dos homens do coro que encontra-se dentro de uma caixa transparente cheia de plantas (figura 38). Como se estivesse falando com o ator dentro da caixa, ouvimos sua voz.

Eu acordo com a neve sobre as pálpebras e fazem 34 graus é meia noite e eu procuro a tua mão rasgada, a sua mão pesada, eu procuro a sua mão. Sua mão é um mapa imenso de sal. Por que é que sempre tenho pesadelos quando dormimos juntos? Estou cansada de caminhar por entre os cadáveres. Quero dormir. Eu quero descansar. Quero dormir na cama que dormem os que têm esperança. Quero dormir abraçada com a esperança. Quero dormir longe da lama que eu naturalmente arrasto pra toda parte. Estou cansada da merda que eu naturalmente arrasto para toda a parte. Eu quero descansar da podridão humana. Existe sempre esse rastro de merda e caos. Existe sempre a falta de novidade que é o oposto do cavalo. O cavalo é a pura novidade. O cavalo é intuição. O cavalo é o futuro. O cavalo é o que acabou de acordar. [...] se você soubesse como é terrível abrir os olhos e só enxergar transparente. No hay dos huevos iguales. (BIANCHI, 2018)

Figura 38 - O homem dentro da caixa



Fonte: Mayra Azzi

Ao som da canção *The Boxer* de Simon e Garfunkel, os homens do coro vão entrando um por um, montam um arranjo em seus próprios pênis com uma fruta e uma flor e se colocam em cena como estátuas. Surge Bianchi em um vestido largo preto, com uma gola rufo elisabetana e segurando um candelabro com uma vela acesa. Bianchi vai até o público e pede para que alguém sorteie um papel de dentro de um pequeno saco e cole esse papel em sua testa com cuspe, saliva. Vemos o

nome Mary Shelley escrito na testa da atriz (figura 39), que inicia um jogo de perguntas de sim e não para tentar adivinhar qual o nome que estaria escrito na testa e que definiria sua identidade. Por fim, a atriz descobre o nome: "eu sou a Mary Shelley!"

Figura 39 - Mary Shelley entre as estátuas



Fonte: Mayra Azzi

Bianchi/Shelley, caminha entre as estátuas enquanto fala sobre a dor imensurável e a dificuldade de conceber e escrever uma obra. Em dado momento do texto, Bianchi/Shelley, com um fluxo de sangue falso saindo por baixo de seu vestido, põe um ovo. Observa o ovo e continua falando sobre sua relação com o monstro/obra que criava. Ao fim, ela diz: "Gostaria de terminar fazendo uma citação". Bianchi/Shelley então sai de cena e entra segurando uma lagosta. Um ator segura um microfone em frente a lagosta e lemos projetado na parede do fundo do palco:

Mulheres e homens andarão juntos lado a lado, segurando uma faca pelo fio, e já não será mais possível ver a luz que não seja aquela luz artificial, que vem lá do outro lado, talvez do fundo de uma geleira ou no coração fraco da última espécie quadrúpede, olhando um ponto fixo, antes de entrar em completa extinção. (BIANCHI, 2018)

Bianchi então veste a lagosta (figura 40), que estava presa em uma espécie de cinta, e caminha lentamente entre os homens. Os homens pintam seus pênis com uma tinta colorida e, junto com Bianchi, formam uma linha reta no fundo da cena, de frente para o público.

Figura 40 - A lagosta



Fonte: Mayra Azzi

Dá-se início a uma espécie de ritual de passagem de saliva, em que os atores e a atriz passam a saliva da boca de um para o outro, até o último da fila (figura 41). Uma música eletrônica vigorosa sobe e os corpos explodem em movimento pelo espaço, como que tomados por uma força. Nessa explosão, os homens saem de cena e resta Bianchi no chão, com a lagosta, iluminada por uma vela, ainda sentindo os ecos da explosão de movimento. Por fim, Bianchi apaga a vela com um cuspe certo.

Figura 41 - O ritual de passagem de saliva



Fonte: Mayra Azzi

A contrassexualidade e a produção de um prazer-saber alternativo

O espanhol Paul B. Preciado é um filósofo feminista transgênero, dos mais provocativos pensadores contemporâneos dos estudos de gênero, das novas políticas do corpo, da sexualidade e da teoria queer. Em *Manifesto Contrassexual* (2017), um de seus textos mais importantes, Preciado se propõe algumas provocações de difícil resposta: "Como se aproximar do sexo enquanto objeto de análise? Que dados históricos e sociais intervêm na produção do sexo? O que é o sexo? O que é que realmente fazemos quando transamos?" (PRECIADO, 2017, p. 18). Questões que, aliás, Carolina Bianchi e os performers de *LOBO* também se colocaram durante o processo criativo, como veremos mais adiante.

Logo na abertura do texto de Preciado, ele declara que a contrassexualidade é "[...] o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros." (ibid., p. 21). O manifesto propõe a revisão dos contratos que definem a diferença de gênero, dos acordos sociais automáticos que são tomados como naturais e que se baseiam na heteronormatividade, entendendo que a natureza humana nada mais é do que um "[...] efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade" (ibid., p. 25).

Preciado parte de Michel Foucault para propor o termo contrassexualidade. Como forma de resistência contra a produção disciplinar da sexualidade, Foucault defende a contraprodutividade ao invés da luta contra a proibição. Dessa forma, a contrassexualidade se propõe como "[...] a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna." (ibid., p. 22). A produção contrassexual é fruto de questionamentos sobre como se relacionam os corpos, por exemplo, no próprio ato sexual. Quais são os territórios do corpo definidos como sexualizáveis? E como essa distribuição nos revela relações de poder entre os corpos?

A contrassexualidade afirma que o desejo, a excitação sexual e o orgasmo não são nada além de produtos que dizem respeito a certa tecnologia sexual que identifica os órgãos reprodutivos como órgãos sexuais, em detrimento de uma sexualização do corpo em sua totalidade. (ibid., p. 23)

Um dos fundamentos das práticas de *LOBO* são experimentações de como transformar todos os territórios do corpo em zonas sexuais, como gerar prazer a partir do contato com qualquer superfície, qualquer matéria. Bianchi já havia entrado em contato com o *Manifesto Contrassexual* alguns anos antes de *LOBO*, e também indicou a obra como bibliografia do trabalho, pedindo a todos os performers que lessem o texto³⁷. Em entrevista, Bianchi fala sobre o livro de Preciado e sua importância para o processo.

[...] eu já tava com o livro há um tempo, voltando muito para ele. [...] eu queria trabalhar com essa questão da performatividade da masculinidade... [...] esse corpos que estão performando isso e que estruturalmente ali também aparecem nessa masculinidade. Eu acho que o Manifesto Contrassexual foi muito interessante para eu pensar como eu queria falar com vocês [performers], criar um vocabulário com vocês, porque acho que o Paul Preciado faz isso ali, no momento em que ele cria esse contrato ele também tá propondo uma possibilidade de fala com a gente. [...] tinha uma coisa de criar um vocabulário para que eu conseguisse falar com vocês, com um coletivo, com o coro que estava performando essa masculinidade. E que [...] por conta de um histórico, às vezes é uma comunicação muito complexa... e ela é! [...] E ela é complexa porque eu também não tô livre de assumir [...] uma performatividade que está vinculada a essa questão masculina do poder, por exemplo, né? Uma visão específica do poder... [...] eu não tô salva disso, pelo contrário, eu acho que o *LOBO* [...] vem numa problemática dessas estruturas de poder do imaginário." (BIANCHI, 2021)

A peça de forma alguma se propõe a ser uma representação da contrassexualidade ou mesmo algum tipo de manual, mas as discussões trazidas pelo texto de Preciado fazem parte dos corpos que ali performam: sujeitos que entraram em contato com o material e que, de alguma forma, foram atravessados por ele.

Além das superfícies e da reterritorialização do prazer em nossos corpos e órgãos, Preciado reserva um lugar de extrema importância na contrassexualidade para um elemento muito específico: o dildo. "[...] no princípio era o dildo. O dildo antecede ao pênis. É a origem do pênis." (PRECIADO, 2017, p. 23). Depondo o pênis, símbolo do poder masculino e da fixação heterossexual, de sua centralidade na sexualidade, o autor apresenta o dildo junto com as contradições, polêmicas e questões que este suscita:

³⁷ Outra obra que foi lida pelo elenco como material para o processo criativo foi *Teoria King Kong* (2016) da francesa Virginie Despentes.

O que é um dildo: um objeto, um órgão, um fetiche...? Devemos considerar o dildo como uma paródia irônica ou como uma imitação grosseira do pênis? Quando faz parte de certas práticas lésbicas mulher-macho-mulher-fêmea [Butch and femme], deve-se interpretar o dildo como uma reminiscência da ordem patriarcal? Por acaso o dildo é o sintoma de uma construção falocêntrica do sexo? [...] sendo o dildo uma imitação fálica que vem compensar uma inveja do pênis, como explicar que os homens gays utilizem dildos? É possível refutar a crença corriqueira, comum às feministas, segundo a qual a utilização do dildo supõe a imitação de um ato heterossexual? (ibid., p. 71)

O dildo, para Preciado, é a prova material da não-equivalência entre o falo e o pênis, atuando como "[...] um filtro [que] denuncia a pretensão do pênis de se fazer passar pelo falo" (ibid., p. 75). Em seus mais variados formatos, tamanhos, cores e texturas, o dildo "[...] não imita o pênis, e sim o substitui e o supera em sua excelência sexual [...]" (ibid., p. 84), reterritorializando a função fálica, possibilitando um deslocamento do genital para qualquer parte do corpo. Um dildo pode ser preso ao braço, à testa, à barriga, ou aos calcanhares como faz Ron Athey em *Ânus Solar*, performance citada por Preciado em seu livro.

Há uma polêmica discussão, dentro do campo da psicanálise, em torno da questão do estatuto do falo que não pretendemos e nem teríamos como trazer para esta pesquisa de forma aprofundada. Porém, é importante ressaltar que há análises que, muitas vezes, traçam a relação pênis-falo como necessariamente equivalente: quem tem o pênis, tem o falo. De acordo com a psicóloga e psicanalista Flávia Bonfim (2014), em sua análise sobre a questão do falo nos estudos de Jacques Lacan,

[...] a dificuldade em articular e manejar a noção de falo na psicanálise aparece quando ele é entendido por meio de uma racionalidade biológica, identificado unicamente ao pênis, de modo que toda essa problemática se dissolve quando se pensa o falo em seu papel de significante. (BONFIM, 2014, p. 167)

É esse lugar do significante que o dildo invade, possibilitando uma subversão da percepção de quem tem o falo. Quem tem acesso ao gozo? "Assim, o dildo se torna, pouco a pouco, um vírus que corrompe a verdade do sexo. Não é fiel à natureza dos órgãos. É o servo que se rebela contra o dono e, propondo-se como via alternativa de prazer, torna irrisória a autoridade deste." (PRECIADO, 2017, p.

83). Preciado não considera como dildos apenas os objetos comercializáveis como pênis de borracha, vibradores etc. Indo além em seu texto, ele propõe que qualquer parte do corpo e outras coisas podem tornar-se dildos, instâncias penetrantes.

Na cena final de *LOBO*, Carolina Bianchi veste uma cinta que, em lugar de um dildo-pênis, tem uma lagosta morta. Esse dildo-lagosta, lagosta-pau, falo-animal, subversão tectônica, atado ao corpo de Bianchi, causa uma subversão tecnológica. Ao invés de um novo sexo-de-plástico (ibid.), Bianchi elege um animal morto, símbolo do que podemos entender como natureza, para funcionar como dildo, como tecnologia. Como numa aliança com a natureza, a lagosta é realocada de seu campo significativo, tornando-se falo, uma chave de acesso ao gozo e ao universo do masculino.

Bianchi não apresenta as possibilidades da lagosta em termos de uma prática sexual em si. A obra termina em aberto, com o enigma da imagem deste encontro-fusão assombroso entre a performer e a lagosta (figura 42) num misto de medo e êxtase, sob a luz decrescente que finda na escuridão, onde as possibilidades dessa nova arquitetura corporal ficam em aberto, na possibilidade da imaginação. Porém, mais do que as possibilidades práticas do dildo-lagosta, o que importa na cena são suas possibilidades simbólicas e a mudança que ela opera na relação entre Bianchi e o coro de homens.

Figura 42 - Bianchi e o dildo-lagosta



Fonte: Mayra Azzi

Preciado confere ao dildo o estatuto de abjeto, como colocado por Júlia Kristeva, por reconhecer a potência transgressora deste elemento não-humano – e na maioria das vezes plástico e inorgânico – em sua "[...] operação de deslocamento do suposto centro orgânico de produção sexual para um lugar externo ao corpo." (ibid., p. 81). A questão da abjeção, já apresentada anteriormente nesta dissertação³⁸, retorna aqui duplamente para falarmos do dildo-lagosta: tanto em sua operação transgressora de cruzamento dos limites do campo do não-humano para o humano, através de sua recolocação no corpo de Bianchi; quanto por ser um cadáver em cena, invadindo os sentidos dos espectadores.

A lagosta surge na cena, com seu cheiro forte, como uma presença da decomposição da vida. "O cadáver [...] é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida." (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa)³⁹. Ainda que Kristeva esteja falando do cadáver humano como símbolo da abjeção, nesta cena, a lagosta torna-se uma presença abjeta da morte. O cheiro, elemento real e inegável, causa asco com sua lembrança do fim, da transitoriedade. É também a lagosta, que tem um microfone colocado em sua frente (figura 43), quem "diz" o texto final (projetado no fundo da cena):

Figura 43 - A lagosta "diz" o texto final de *LOBO*



Fonte: Mayra Azzi

³⁸ Ver o capítulo **Poderes do horror: a atração repulsiva da abjeção**.

³⁹ *The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life.* (KRISTEVA, 1982, p. 4)

Mulheres e homens andarão juntos lado a lado, segurando uma faca pelo fio, e já não será mais possível ver a luz que não seja aquela luz artificial, que vem lá do outro lado, talvez do fundo de uma geleira ou no coração fraco da última espécie quadrúpede, olhando um ponto fixo, antes de entrar em completa extinção. (BIANCHI, 2018))

Logo depois, Bianchi veste o animal e passa a se deslocar lentamente entre os homens, que escutavam atentos às suas palavras. Eles então se dirigem ao mesmo recipiente do qual o animal havia saído e retiram frascos de tintas de cores neon com as quais pintam seus pênis. Exibindo a lagosta em seu quadril, Bianchi caminha com essa nova presença em seu corpo, e por que não dizer, caminha com um novo corpo, até que todos formam uma fila de frente para o público (figura 44).

Figura 44 - A fila final



Fonte: Mayra Azzi

Nesta cena, pela primeira e única vez, Bianchi se junta ao coro geral da peça colocando-se ombro a ombro, também nua e sem ocupar um lugar de destaque. Uma nova tentativa de coralidade surge, onde os sexos são coloridos de diferentes cores, podendo até mesmo ser uma lagosta. De certa forma, a entrada de Bianchi no coro de homens se dá através da lagosta, paródia de preenchimento daquilo que poderia ser lido como falta, como tantas vezes é em certa linha de psicanálise. Quem seria esse ser com sexo de lagosta? Uma mulher que, para entrar no universo masculino, realiza uma aliança com um bicho? Um produto de uma sobreposição desmedida de tecnologias da natureza? Um ser que está fora do sistema binário de sexo-gênero? O que pode haver entre as nossas pernas e quais as consequências disso?

É importante notar que a obra se propõe a habitar o universo binário do gênero, tal como foi e ainda é, praticado no universo ocidental, e suas contradições. Todos os performers da residência original de *LOBO* eram homens-cis. Em suas residências nas cidades do Rio de Janeiro e de Porto Alegre⁴⁰, *LOBO* teve em seu elenco pessoas denominadas homens ao nascerem que passaram a se identificar como trans e não-binários posteriormente às residências, sendo que essa questão não foi trazida para o debate da peça⁴¹. Em post de divulgação nas redes sociais para a primeira residência de *LOBO*, Bianchi escreveu: "As inscrições estarão abertas apenas para HOMENS com idade mínima de 18 anos e máxima de 90 anos" (BIANCHI, 2017). Não havia indicação de cisgeneridade, mas o trabalho já se propunha inscrito na ideia de binarismo.

Até hoje nenhum homem trans, por exemplo, inscreveu-se para as residências de criação e, obviamente, me pergunto como seria a presença de um corpo nu que causasse ruído no sistema binário dentro do coro de homens, como faz o corpo na tentativa de aliança da cena final. Provavelmente haveria uma outra leitura, já que muito da obra está exatamente nessa dualidade subversiva entre corpo-mulher, vestido, individual, falante, civilizado, pleno de controle e poder; e corpos-homens, nus, em coralidade, silenciosos, selvagens, submissos e subjugados.

⁴⁰ A residência original, realizada em São Paulo, ocorreu em novembro de 2017; e as residências no Rio de Janeiro e Porto Alegre, ocorreram em junho de 2018 e setembro de 2019, respectivamente.

⁴¹ Para saber mais sobre as experiências das residências e a questão da binariedade, ouvir: <<https://www.carolinabianchiycaradecavalo.com/podcast-1/episode/29dfeae4/cara-de-cavalo-4-residencias-do-lobo>> Acesso em: 28 de abr. de 2022.

A mulher encontra a horda de homens

A *Rebelião de Artemísia* foi o nome escolhido por Carolina Bianchi para a residência de 1 semana que serviu de laboratório experimental para a diretora colocar em prática as primeiras propostas de encenação de *LOBO* nos corpos dos performers⁴². O título refere-se à Artemisia Gentileschi (1593 - 1656, Itália), pintora barroca que foi a primeira mulher a ser aceita na Academia de Desenho de Florença (TEDESCO, 2012). Essa oficina foi um dos pontos de partida para a criação da peça e já durante essa semana foram apresentados alguns dos procedimentos e das bases que sustentariam o universo de *LOBO*.

Bianchi havia escrito o texto de *LOBO* antes, durante uma residência artística em Buenos Aires. Ainda que algumas mudanças tenham sido realizadas durante o processo criativo, a base do texto já existia antes da primeira residência de criação. No caldeirão dramático de *LOBO*, Bianchi já conjurava os espectros de três artistas de outros tempos: Gentileschi, cujo quadro *Jael e Sísera* (1620), no qual uma mulher está prestes a martelar uma estaca na cabeça de um homem dormindo (figura 45), viria a ser projetado logo no começo do espetáculo; Emily Dickinson (1830 - 1886, Estados Unidos), poetisa e autora do poema *Morri pela Beleza* que seria declamado em cena pelos homens, sob a aprovação das pistolas de Bianchi em uma espécie de teste de vida ou morte conduzido pela diretora; e Mary Shelley (1797 - 1851, Inglaterra), escritora que Bianchi encarnaria durante o último bloco do espetáculo, adentrando na intensa relação entre uma artista e sua criação, referindo-se à obra mais icônica de Shelley, *Frankenstein*. Não houve acesso ao texto, por parte dos performers, em momento algum do processo⁴³. A única informação que tínhamos era apenas a de que seríamos um coro de homens e que Bianchi estaria em cena também, como a única mulher.

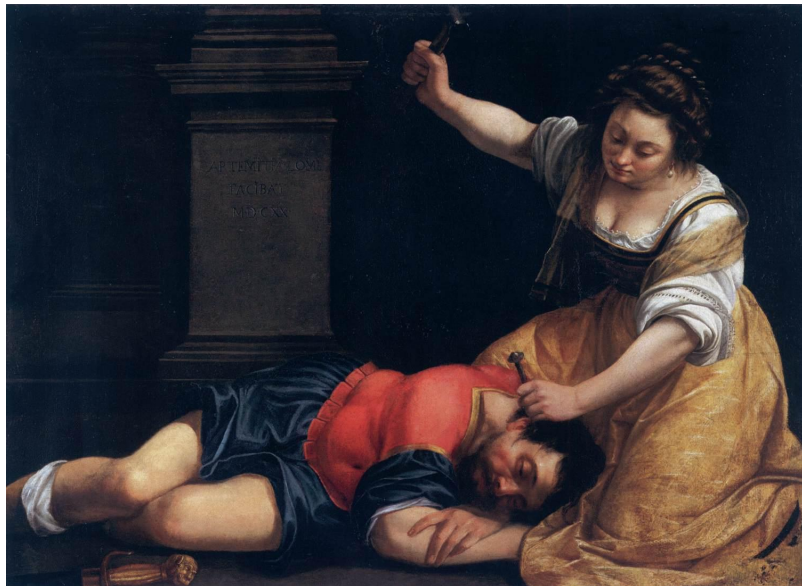
A escolha de elenco obviamente não foi ingênua e nem inconsciente. Ao se colocar junto a um coro de performers-homens em cena, Bianchi tematiza a questão do gênero já de partida. Se por um lado, contraria questões de representatividade, dando lugar na cena aos homens, por outro, sabe de seu lugar de poder como

⁴² Os encontros foram realizados na Oficina Cultural Oswald de Andrade, na cidade de São Paulo/SP. O nome 'A Rebelião de Artemísia' continuou sendo usado para as residências de recriação realizada com os performers do Rio de Janeiro e de Porto Alegre.

⁴³ De fato, eu, pessoalmente, só entrei em contato com o texto escrito muito tempo depois da estréia, para a realização de uma tradução para o inglês.

diretora da obra. Numa simples inversão, proporcionando uma outra perspectiva, opta por colocar em cena homens nus, vulneráveis e expostos, contracenando com seu próprio corpo vestido, coberto e protegido.

Figura 45 - O quadro *Jael e Sísera* (1620), de Artemisia Gentileschi



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Yael_e_S%C3%ADsera> Acesso em: 24 mar. 2022

Como bem aponta Rebecca Schneider (2002), quando nos colocamos em cena trazemos todos os marcadores que nos precedem, a história e a memória destes. A aparição de uma mulher em cena, por exemplo, referencia, inevitavelmente, a todas as mulheres que vieram antes dela, por uma questão de repertório social, pela profundidade que o marcador 'mulher' possui. Bianchi alia-se à história e aos espectros de outras mulheres das artes para se situar, localizar-se em uma linha do tempo, e falar sobre o lugar que ocupa em um universo ainda machista das artes cênicas. Ela "[...] invoca os fantasmas, para trazê-los para fora das sombras e dentro da cena onde eles sempre já existem, para torná-los visíveis como participantes."⁴⁴ (SCHNEIDER, 2002, p. 23, tradução nossa). Em *LOBO*, a diretora e atriz reafirma seu lugar entre mulheres artistas, visibilizando explicitamente as outras artistas com quem se conecta. Como descrito no site do grupo, a peça é "[...] uma sequência de ações que evocam, através de imagens e mitologias, algumas relações entre feminino e masculino, olhando para o passado

⁴⁴ [...] to summon the ghosts, to bring them out of the shadows and into the scene where they always already exist, to make them apparent as players. (SCHNEIDER, 2002, p. 23)

histórico dessas relações e perguntando-se sobre possíveis novos pactos entre os sexos." (CAROLINABIANCHIYCARADECAVALO, 2022. Disponível em <<https://www.carolinabianchiycaradecavalo.com/l-o-b-o>> Acesso em: 17 mar. 2022.)

É importante notar, porém, que a peça não se pretende como vingança de sexo-gênero, e nem possui uma qualidade panfletária de representatividade. De fato, Bianchi comenta, em conversa, que tinha retornos de muitas mulheres que assistiram a *LOBO* e que haviam se sentido de certa forma vingadas, como se a peça fosse um 'troco histórico', já que era protagonizada por uma mulher forte que parecia exercer poder sobre um coro de homens. A diretora conta que achava isso muito curioso, estranho, e quase ruim, sentindo certa repulsa de uma leitura simplista dessa natureza. Para ela, sua presença em cena também apresenta várias questões por espelhar a violência e outras relações advindas do sistema patriarcal e da construção da performatividade masculina.

A peça opera certas inversões diretas dentro do sistema binário que podem dar a impressão de uma simples troca de lugar de poder entre homens e mulheres, como um tipo de alternativa para o fim do patriarcado. Todavia, sob um olhar mais atento, vê-se que não há solução aparente para a problemática na qual *LOBO* chafurda. Colocando os homens nus em cena correndo, cansados, baleados e mortos por falharem em um teste, ou posando com flores mortas e frutas podres, Bianchi apresenta diversas versões da imagem do corpo-homem vulnerável. "O corpo explícito é o que se desnuda e que se revela para apontar-nos a misoginia que nos veste enquanto produtos sociais. Corpo que se manipula para explicitar as manipulações sociais que o reprimem." (MONTAGNER, 2019, p. 320). *LOBO* não se trata de um único corpo-mulher explícito, como os que Alessandra Montagner pesquisa e ao qual se refere aqui. Mas os mesmos apontamentos e explicitações das estruturas sociais são realizados no trabalho através exatamente da presença da mulher em cena sem o apelo da evidência do corpo, sendo que ocorre uma transferência desta função para os corpos do coro de homens.

A mulher em *LOBO* aparece imersa no embate com aqueles homens e os elementos do mundo masculino, mas não há o triunfo de uma heroína, ela sempre surge prenhe de contradições. A mulher de vermelho mata todos os homens, um por um, para ao fim salvar um único e abraçá-lo, agradecendo-o por sua declamação do poema. Depois é jogada para o alto efusivamente pelos homens em

uma espécie de celebração amistosa. A atriz de cinema se entrega em um beijo lancinante e romântico para logo depois arrancar e devorar as tripas de seu parceiro amado. Atração, repulsa e deglutição do mesmo objeto. Enquanto o coro de homens nus se apresenta selvagem, próximo da idéia de Natureza e em certos momentos idílicos e belos, é Bianchi quem se relaciona com as materialidades das tecnologias do humano, da civilização: as armas, as roupas, o microfone, o livro...

Tecnologia e sexo são categorias estratégicas no discurso antropológico europeu e colonialista. Nele, a masculinidade foi descrita em função de sua relação com os dispositivos tecnológicos, enquanto a feminilidade foi definida em função de sua disponibilidade sexual. (PRECIADO, 2017, p. 149)

A protagonista ocupa o universo do masculino, da racionalidade, da tecnologia e da linguagem. Mesmo gesto perpetrado em diferentes momentos da História por Gentileschi, Dickinson e Shelley. No centro de *LOBO* está a questão da linguagem, tecnologia essencial do humano. O universo do simbólico e os lugares que as coisas ocupam nesse mapa antigo, é Bianchi quem manipula e traz para a cena. "Mas: como isso funciona? Como podemos interferir em seu funcionamento? E, mais importante ainda: como isso pode funcionar de outro modo?" (PRECIADO, 2018b, p. 12). Aqui, porém, os homens não acessam o universo da linguagem ou da racionalidade, estão fora do campo do civilizado, estão nus e em bando, sem tecnologias. É ela quem fala, é ela a quem pertence o verbo.

eu arranco a coluna dele com as minhas mãos e agito ela no ar como se fosse uma bandeira. A minha bandeira, senhores, é toda a extensão que liga a cervical até o cu. A minha bandeira não tem nada escrito porque se tivesse não seria em nenhuma língua desse mundo. (BIANCHI, 2018)

Não há reivindicação de tomada do lugar de poder pura e simplesmente. A figura da mulher de vermelho chega a fazê-lo, por exemplo, quando mata os homens a tiros, numa cena com ares de retaliação autoritária. Porém, não é essa a posição que se sustenta na peça. Se dispor a assumir um lugar outro de poder mas sem reproduzir sua forma, essa é uma das problemáticas da peça. Uma outra relação é possível? Assumir uma posição do discurso ("O que é um discurso?",

pergunta Bianchi em *LOBO*) que construa realidades, mas em outra linguagem. Cavar no corpo uma outra língua para comunicarmo-nos em outras instâncias.

Além do encontro entre os sexos-gêneros opostos (homem e mulher), o trabalho também mergulha na relação entre os homens, que também traz diversas imagens para a cena e trouxe à tona algumas discussões no grupo. Em uma das conversas em roda depois de um longo dia de práticas, durante a primeira residência de *LOBO*, na qual o elenco original se conheceu pela primeira vez, um dos performers comentou o quanto se sentia seguro e acolhido naquele ambiente por sentir que ali ele poderia se abrir. Para ele, havia uma conexão entre os homens todos ali, uma relação de confiança, uma espécie de empatia masculina de irmandade, afinal, haviam cruzado algumas barreiras sociais como estar nus juntos, se tocando e demonstrando carinho uns pelos outros nos exercícios propostos pela diretora. Expus então a minha oposição em relação a essa fala.

Naqueles primeiros dias, eu ainda não me sentia completamente à vontade com todos os outros homens. Para mim, a questão da orientação sexual traçava o que eu observava como uma diferença fundamental. Eu sou um homem gay e, ainda que eu exerça livremente minha sexualidade, tive uma socialização que me fez entender que o meu desejo sexual não podia ser abertamente expressado, que uma demonstração de interesse por outro homem poderia ser lida como desrespeitosa ('tá me estranhando?'), e essa educação não é simples de superar. No grupo da residência havia homens de diferentes orientações sexuais, e esse tipo de reação não aconteceu em momento algum dos encontros, pelo contrário, de fato a recepção era muito acolhedora. Mas no momento em que estávamos falando sobre a sensação de confiança, ainda não haviam ocorrido muitos encontros, e o que se colocava para mim era a minha referência anterior. Eu me policiava para não cruzar uma linha do que eu considerava ético, mas a própria linha estava em jogo e sendo redefinida. Qual a ética de um trabalho envolvendo questões sexuais? O que seria 'ir longe demais'?

A coralidade de *LOBO* propõe-se (contras)sexual e, portanto, faz entrar em contato com as várias regras que estruturam nossa sexualidade. Em um encontro entre corpos existe uma negociação, uma conversa silenciosa entre diferentes bagagens de experiências e visões de mundo. Me lembro de, no início, ficar confuso em relação a como lidar com meu interesse sexual por um outro companheiro,

heterossexual, durante um exercício. Afinal, estávamos habitando uma zona liminar difusa, construindo uma relação íntima, pessoal e sexual, ainda que em contexto de processo artístico.

A questão da fronteira do outro não é delimitada apenas pela questão de gênero e desejo sexual. Mesmo em um exercício com um outro homem sabidamente homossexual por quem eu sentisse certa atração, eu agiria com o mesmo nível de escuta e comprometimento artístico, mas não teria receio de que meu desejo emergisse e que meu companheiro soubesse. Percebi que eu tinha uma outra postura quando meu parceiro de trabalho era um homem heterossexual. Eu tinha um cuidado maior, e um respeito diferente, como se eu pudesse de alguma forma transgredir o espaço dele mais do que o de outras pessoas apenas pela existência do meu desejo. Uma homofobia internalizada em mim parecia criar esse cuidado especial.

Percebi, ao longo dos encontros, como as práticas foram resolvendo essas minhas questões e dando lugar a uma abordagem mais liberta e segura em relação a outros corpos, para além da orientação sexual. A realocação do desejo do espaço privado para o espaço artístico compartilhado em grupo e a necessidade de renegociação evidenciaram as regras e os acordos de cada um e, pessoalmente, me colocaram em contato com uma questão que antes eu não tinha tanta consciência.

Os limites dos universos feminino e masculino, e as coisas que estes contêm, se esfacelam em *LOBO*. Indivíduo e bando, humano e animal, primitivo e civilizado se encontram para olhar para o sistema sexo-gênero de forma crítica mas não exatamente propositiva. Diante dessa instituição fundamental em crise, que também coloca a nossa própria ideia de civilização em cheque, a experimentação pareceu ser uma possibilidade para aprender a viver com o problema. Ao invés de buscar a resolução da questão através de uma verdade ou de um novo arranjo absoluto, inventamos diferentes outros olhares e aproximações com as questões.

Sexo, erotismo e sacrifício

Um dos momentos mais marcantes de *LOBO* é a sequência inicial, que dura em média 30 minutos, na qual os performers correm nus segurando garrafas de vidro, e depois, através de fricção, manipulação, sarração e esfregação com os outros corpos e os elementos do espaço, promovem uma orgia subversiva entre toda sorte de superfícies. Essas duas ações performáticas podem ser consideradas fundamentais para a obra e o processo criativo.

Logo que o público adentra o espaço de encenação, os performers já estão realizando a *Corrida com as Garrafas*, ao som de diversos trechos entrecortados de canções de amor de todos os estilos. Já nos primeiros dias da residência de criação da peça, Bianchi pediu aos participantes que trouxessem uma garrafa de vidro vazia, como uma garrafa de vinho, por exemplo. A prática de correr nu, segurando uma garrafa, esteve presente desde as primeiras práticas do trabalho, e tornou-se uma espécie de alicerce da peça como um todo. A indicação básica era: correr constantemente, durante um longo período de tempo, segurando uma garrafa. Apenas quando houvesse uma sensação de completa impossibilidade, de iminência de morte, poderia haver uma parada, mas nunca abandonando a coluna ereta, alinhada com a garrafa que era o tempo todo segurada com as duas mãos em frente ao corpo, em uma relação de paralelismo com o tronco (figura 46). 'Segurem a garrafa como se ela fosse a coluna de vocês', de fato, indicava Bianchi aos performers.

[...] a questão da corrida [...] era você poder machucar a outra pessoa se houvesse um encontro. [...] essa coisa de que esse encontro poderia significar um acidente, uma coisa muito séria. Então eu queria que tivesse um elemento de perigo nessa cena, pra além da corrida, que já é perigosa. Mas só esbarrar é ok... O quê que dá mais uma instabilidade para isso? (BIANCHI, 2021)

A *Corrida com as Garrafas* tornou-se também uma prática de aquecimento, que conclamava o corpo dos performers para uma ação muito simples e direta e que produzia vigor, calor e energia essenciais para o trabalho. Essa prática dava o tom do trabalho como um todo, tanto da obra final em si quanto de como seria o processo criativo: suado, quente, exaustivo e perigoso.

Figura 46 - Segurar a garrafa como se fosse sua coluna



Fonte: Mayra Azzi

[...] eu comecei a testar em mim essa corrida durante muito tempo. Então, eu corria sozinha com a garrafa, entendia qual era a melhor postura para correr... porque eu também sempre testava muito as coisas. E entendi que a garrafa era uma imagem da coluna que me interessava. E era uma imagem atrelada à questão do perigo, [...] a garrafa de vidro, se vocês se esbarram, ela é muito perigosa. (BIANCHI, 2021)

Em uma das residências de recriação de *LOBO* em outras cidades, numa das primeiras vezes em que foi feita a corrida, um dos performers locais estava realizando investidas muito velozes de forma irresponsável, sem cuidado com os outros corredores. A indicação de Bianchi foi muito elucidativa: 'o perigo não é uma intenção de quem está correndo, o perigo está dado pela própria situação, pela presença da garrafa nas mãos. Não é preciso dar ênfase no perigo, ele é uma presença constante que não depende da ação de vocês.'

A corrida era a sobreposição incômoda de dois enunciados, de certa forma contraditórios, que provocavam o risco: correr com a garrafa em frente ao tronco e

protegê-la como o bem mais precioso da sua vida⁴⁵. Prova do risco real foram as vezes em que garrafas se quebraram. Por conta de encontros diretos ou tropeços que causaram um simples toque da garrafa no chão, o perigo chegou a se concretizar, mas sem lesionar qualquer um dos performers ou do público.

A possibilidade da quebra de uma garrafa sempre existiu, mas curiosamente nunca havíamos combinado o que seria feito caso isso acontecesse. Sabíamos apenas que a cena deveria continuar. Em uma das vezes, foi a minha garrafa que quebrou. Tropecei após um encontro corpo a corpo com outro performer, e toquei minha garrafa levemente no chão de concreto, o que provocou sua quebra. A sensação do bem mais precioso se quebrando em minhas mãos foi aterradora (os poderes que a imaginação tem...) e me provocou certa paralisia. Porém, outros performers cuidaram de, rapidamente, dar suporte ao acontecimento: alguns surgiram com vassouras, outro com uma pá de lixo, e outro com uma garrafa nova que colocou em minhas mãos. Enquanto todo esse reajuste acontecia, os outros performers seguiram na corrida. A retomada da minha corrida veio então imediatamente. De sensação aterradora a recuperação de fôlego e reinvestida na corrida em alguns segundos.

O aspecto sacrificial da cena era coletivo. Portanto, as relações se davam de forma a dar continuidade à verticalização e radicalização da ação de correr com a garrafa. Se alguém tropeçava e caía, muitas vezes um outro ajudava a levantar; se uma garrafa se quebrava, alguém se prontificava a pegar uma nova na área fora de cena.⁴⁶ A coralidade estava a serviço da manutenção da ação, e era a manutenção da ação que produzia a coralidade.

Bianchi muitas vezes se diz uma diretora barroca. Trabalha com o excesso, a artificialidade, o exagero e a radicalização, seja nos jatos de sangue artificial em cena ou na sua forma de conduzir os exercícios e indicar direções. O enunciado de apenas parar quando sentisse que fosse morrer trazia uma intensidade ímpar para a ação. Por vezes, durante esta prática, eu sentia que minhas pernas corriam sozinhas, quase como se o comando de correr não viesse mais do meu cérebro, ou da minha vontade, mas do espaço. E por vezes pensei em parar para tomar fôlego,

⁴⁵ Além da imagem da garrafa como a coluna, Bianchi também indicava, por vezes, que a garrafa seria o bem mais precioso.

⁴⁶ Após o primeiro episódio de quebra de garrafa, passamos a sempre deixar algumas garrafas extras nos bastidores.

mas o pensamento não chegou às pernas e eu continuei correndo. Parecia existir uma outra agência possível, uma origem da vontade que não seria o sujeito íntegro e uno. Uma abertura para um outro entendimento do que seria o Eu. Seria esse o sacrifício da corrida mencionado por Bianchi? Como se sacrificar em uma corrida?

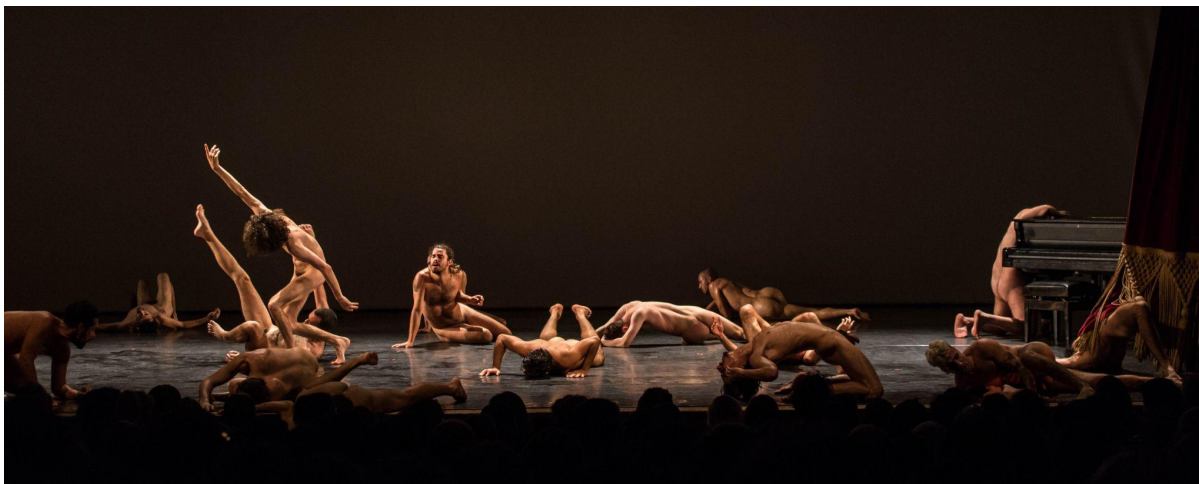
Fizemos esta prática com as garrafas mais de 50 vezes, entre ensaios e apresentações, e o interessante de uma ação tão simples e direta, mas que exige um engajamento total do corpo e da atenção, é que, por mais que a mente tente aprender caminhos fixos e criar estratégias de ação que possam se repetir, cada corrida era um abismo de incerteza. Afinal, a cena acontecia em uma corralidade instável, na qual o acaso do trajeto de cada performer era sempre diferente, assim como as intensidades, velocidades e cansaços.

Após os longos minutos de corrida com as garrafas em *LOBO*, e de várias canções de amor tocadas, todos os performers chegavam em uma pausa coletiva. Todos os corpos cessavam seu movimento sacrificial e, pelos segundos seguintes, com a memória daqueles corpos todos correndo, era o espaço quem corria, pulsando movimento. O espaço, quente, úmido e exausto, parecia agora estar imantado de uma carga erótica. Aos poucos, como que tentando se certificar da materialidade de sua própria existência, os performers começavam a tocar a si mesmos com as mãos, como se fosse a primeira vez.

Logo, não só as mãos tocavam, mas toda e qualquer parte do corpo, e os performers passavam a descobrir outros contatos: chão, ar, pilastra, piano, cortina etc. Em uma versão da figura de um 'perverso polimorfo' freudiano⁴⁷, os performers exercitavam a erotização de tudo. O corpo nu, através da fricção, manipulação, contato e aproximação com os elementos do espaço e, posteriormente, com os outros corpos, praticava a subversão da localização do prazer (figura 47).

Essa prática era nomeada por Bianchi de Sexo com o Espaço ou Transar com o Espaço. Em entrevista, a diretora conta que a prática surgiu de suas pesquisas com o erótico em cena e trocas com uma outra artista, Carolina Mendonça, sobre como seria uma possibilidade prática de transar com o espaço.

⁴⁷ Para uma melhor explicação da sexualidade perversa-polimorfa ver: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Figura 47 - Sexo com o espaço em *LOBO*

Fonte: Mayra Azzi

Para Bianchi, o próprio enunciado 'transar com o espaço' já tinha um pressuposto poético, já convocava a imaginação a tornar-se ação. Antes mesmo da montagem de *LOBO*, esse procedimento já havia sido base da performance *Quiero Hacer el Amor* (2017), intervenção em site-specific na qual Bianchi e um grupo de dez mulheres se engajavam em gerar prazer para seus corpos a partir do encontro com uma arquitetura concreta: um edifício. Em entrevista concedida ao *website* Heretica, Bianchi conta da continuidade dessa prática performativa.

Esse trabalho e essa ação me deixaram tão obcecada que segui com isso em *LOBO*, agora com um elenco de performers homens, dentro de um teatro, transando com esse espaço da cena. Porém agora, era vital que estivessem nus, era vital que estivessem vulneráveis ao espaço, completamente. (HERETICA, 2020)

A primeira vez que transamos com o espaço no processo criativo de *LOBO* foi já na residência *A Rebelião de Artemísia*, realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade. O enunciado utilizado por Bianchi foi simplesmente o de transar com o espaço, fazer sexo com todas as coisas da sala em que estávamos. Sem tempo para questionamentos ou desenvolvimentos racionais, a prática foi iniciada cheia de dúvidas e experimentações.

Aqui a questão colocada por Preciado tornava-se, mais do que nunca, central: "O que é que realmente fazemos quando transamos?" (PRECIADO, 2017, p. 18). As minhas primeiras aproximações foram em relação ao chão com um toque

leve das minhas mãos. Meu corpo, vestido com camiseta e bermuda, deslizava sensualmente pelo outro corpo – o chão de madeira frio da sala. Logo eu estava me roçando, num frenético movimento de vai e vem, tentando arrancar, quase que desesperadamente, algum prazer da madeira; por vezes golpeando o chão com os braços. Me virando de barriga para cima, eu esfregava as costas com violência, até chegar a um ápice de vigor e energia, seguido de um momento de relaxamento, ainda ofegante. O exercício durou aproximadamente 20 minutos, e essa descrição é um resumo do que ficou em minha memória.

Lembro que a primeira abordagem, tanto minha quanto dos outros homens que participavam da residência, foi, no geral, agressiva e violenta, dominadora e impositiva. Talvez resultado de uma socialização masculina calcada na violência e na expectativa da dominação como performance sexual de um homem? Fato é que, para aqueles homens, hétero, homo ou bissexuais, parecia que o que fazemos quando transamos é atacar e submeter um outro ao nosso prazer. Bianchi apontou essa característica na abordagem do grupo em relação ao sexo com o espaço. Não como uma repreensão, ou mesmo uma proibição, afinal, violência e agressividade também fazem parte do ato sexual. Mas era importante apontar que, em uma sala cheia de homens, o enunciado de transar com o espaço produziu uma orgia do triunfo sobre as coisas. Como podemos fazer com que o espaço nos foda também? Onde se encontra a agência no ato sexual?

Outro episódio que merece ser comentado foi a experiência em Porto Alegre, dentro do 28º Porto Alegre em Cena⁴⁸ no Theatro São Pedro. Para o aquecimento e preparação do espaço, geralmente imantávamos o local de apresentação através do sexo com o espaço, ou seja, transávamos com a sala onde apresentaríamos. No Theatro São Pedro, um grandioso teatro oitocentista, não foi diferente, e transamos com poltronas, cortinas, balaústres, piano, grades, carpetes e paredes, dentre outras materialidades. No dia seguinte⁴⁹, fomos avisados que a direção do teatro havia pedido para evitarmos contato com as poltronas, pois eram velhas e poderiam sofrer avarias dependendo do manejo. Em conversa com o elenco, Carolina Bianchi trouxe a questão colocada pela direção do teatro e comentou: 'mas a gente precisa lembrar que transar com alguma coisa não é destruí-la, de modo algum'. É a mesma

⁴⁸ O Porto Alegre em Cena é um tradicional festival internacional de teatro realizado em Porto Alegre/RS.

⁴⁹ LOBO teve duas sessões em dias consecutivos dentro da programação do festival.

coisa que transar com uma pessoa que tem certa fragilidade, o sexo depende das singularidades de cada corpo, os encontros dependem dos limites de cada corpo.

A prática de Sexo com o Espaço é uma tentativa de desprogramar as hierarquias do corpo, descentralizar o prazer sexual de órgãos específicos e pluralizar as possibilidades para a pele e outros órgãos, operando uma “[...] desconstrução sistemática da naturalização das práticas sexuais” (PRECIADO, 2017, p. 22). O exercício evidencia e nos coloca em relação com nossas lógicas de prazer, com nosso entendimento do que é o sexo, qual a sua performance, e quais são suas regras e limites.

Em minha experiência pessoal, após diversas repetições, essa prática muitas vezes me fez entrar em contato com uma certa empolgação pueril, uma genuína alegria de estar em uma relação erótica com algo que não sou eu. Um prazer infantil em ações e relações já conhecidas mas vividas com uma sensação de ineditismo. Uma excitação motora com o balançar de um braço, um prazer masoquista com uma barra de ferro gelada tocando minha pele, uma alegria com a luz de um refletor que invadia meus olhos...

O texto *Uses of the Erotic* [Usos do Erótico] (2012) de Audre Lorde, já citado anteriormente⁵⁰, foi referência para Bianchi na criação da intervenção *Quiero Hacer el Amor* e, conseqüentemente, para o pensamento da prática de Sexo com o Espaço. Lorde fala do erótico como “[...] um recurso dentro de cada uma de nós, que se encontra em um plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nosso sentimento não expresso ou não reconhecido.”⁵¹ (LORDE, 2012, p. 53, tradução nossa). A autora também aponta como o mundo masculino reconhece a profundidade do erótico, e tem controlado o acesso da mulher a esse recurso a ponto de permiti-lo apenas quando a serviço dos homens. E também o quanto esse mundo receia tanto essa potência que teme examinar as possibilidades dela dentro de si mesmo.

A questão de sexo-gênero é inegável quando olhamos para *Quiero Hacer el Amor* e *LOBO*. Um coro de mulheres, vestidas, no espaço público e um coro de homens, nus, no espaço teatral. Ambas corralidades eróticas. Essas oposições reafirmariam o binarismo já vigente da visão hegemônica de sexo-gênero? De certa

⁵⁰ Ver o texto anterior **Guerrilha e Precariedade Compartilhadas**.

⁵¹ “[...] a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling.” (LORDE, 2012, p. 53)

forma sim, mas talvez seja uma questão de antes reconhecer o que já está colocado e agir a partir daí.

A relação com o erótico, como analisada por Lorde, é diferente para homens e mulheres, que têm diferentes permissões de acesso a essa força. Se mulheres são educadas de forma a esconder sua relação com o erótico, de não trazê-la ao espaço público, os homens, por sua vez, não chegariam a tornar-se vulneráveis o suficiente para entrar em contato com as possibilidades do erótico, uma força íntima e que não pode ser exatamente capturada ou domada. A vulnerabilidade torna-se então a chave para tratar do erótico dentro do universo masculino. Estar em cena, durante a ação performativa do *Sexo com o Espaço*, era uma experiência de construção de um corpo cênico, "[...] cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; [...] [um] corpo da sensorialidade aberta e conectiva." (FABIÃO, 2010, p. 322). Era um exercício de ingenuidade, um aprendizado para acessar outras formas de agência e de abrir mão da necessidade de controle do desenrolar dos acontecimentos.

Uma relação erótica também é uma relação de mistura, uma experiência de abandono de si e de plenitude no sentimento daquele encontro. "O erótico é uma medida entre os primórdios do nosso senso de identidade e o caos de nossos sentimentos mais fortes."⁵² (LORDE, 2012, p. 54, tradução nossa). Os exercícios propostos por Bianchi mergulham nessa capacidade erótica do corpo. Tanto no encontro com as superfícies das matérias do espaço (chão áspero, barras de ferro geladas, paredes, estofado de cadeiras) quanto no cansaço extremo de uma corrida incessante, encontramos uma experiência de encantamento através da vulnerabilidade do corpo e suas possíveis alianças eróticas. Em suas práticas, Bianchi aposta na possibilidade do erotismo nos encontros, seja entre performers e espaço, performers e outros performers, ou o que quer que esteja mais além.

⁵² "The erotic is a measure between the beginnings of our sense of self and the chaos of our strongest feelings." (ibid, p. 54)

Considerações finais

Coralidades em constante reinvenção



Uma compreensão proporcionada pelo dano e pela injúria é a de que existem outros lá fora de quem minha vida depende, pessoas que eu não conheço e talvez nunca conheça. Essa dependência fundamental de outros anônimos não é uma condição que eu possa eliminar. Nenhuma medida de segurança encerrará essa dependência; nenhum ato violento de soberania livrará o mundo desse fato.⁵³ (BUTLER, 2004, p. XII, tradução nossa)

Esta dissertação foi escrita durante a pandemia de Covid-19, entre os anos de 2020 e 2022. Não podemos deixar de comentar o quanto a situação de calamidade da saúde pública expôs nossa inevitável interdependência como sociedade. Novos pactos sociais foram propostos para protegermos uns aos outros: usar máscara, não visitar, não tocar, não se aproximar... Não que tenham sido necessariamente cumpridos, mas percebemos o quanto nossas ações podem afetar os outros, o quanto estamos conectados. Ficamos em casa, isolados, e percebemos o quanto isso era tanto um dever quanto um privilégio, nos deparando mais uma vez com a desigualdade aparentemente tão inerente à nossa comunidade.

A dependência fundamental de outros anônimos, reconhecida por Butler (2004) na epígrafe deste texto, é um dado da nossa realidade. Por mais que o projeto capitalista neoliberal produza, cada vez mais, a privatização e a individualidade, há sempre um traço da realidade que escapa e abala a instituição inequívoca desse tipo de pensamento. No fim, a interdependência é inevitável.

Falar sobre corralidades é falar sobre relações. Como se constrói aquela sensação de que estamos juntos? Ao longo dos três trabalhos que compuseram a espinha dorsal desta pesquisa, estive junto com mais de cem pessoas em busca dessa sensação. Estar em um mesmo espaço é estar juntos? Um olhar nos olhos e já estamos conectados? Qual a premissa do estar junto? A instituição da corralidade nunca está garantida, é fugidia e precisa ser reconstituída a cada instante, constantemente atualizada através da ação. O comum (DARDOT; LAVAL, 2017), como vimos, é uma prática política que precisa ser constantemente construída. A constatação de que somos essencialmente interdependentes não significa,

⁵³ *One insight that injury affords is that there are others out there on whom my life depends, people I do not know and may never know. This fundamental dependency on anonymous others is not a condition that I can will away. No security measure will foreclose this dependency; no violent act of sovereignty will rid the world of this fact.* (BUTLER, 2004, p. XII)

necessariamente, que estamos operando no comum. Podemos ter uma realidade em comum (como no sentido jurídico, como na ideia de bem comum), mas para torná-la de fato comum, no sentido político, precisamos apropriar-nos, construir juntos. A coralidade é a qualidade do exercício do comum em cena. Se faz *entre* os corpos, *entre* os sujeitos, *entre* performers e público, *entre* o espaço.

Ao longo desta dissertação, analisamos os processos criativos e também os resultados estéticos de três obras que têm a coralidade performativa como qualidade principal de seus coros: *Batucada* (2014) de Marcelo Evelin/Demolition Inc.; *Macaquinhos OPEN CU* (2019) e *LOBO* (2018) de Carolina Bianchi y Cara de Cavalo. Essas obras são abordagens corais singulares frutos de seu contexto. As questões políticas da virada do século XX para o XXI no Brasil, em temas como o sistema sexo-gênero, as questões periféricas e uma renovação da possibilidade comunitária, estão refletidas nestas obras e em suas coralidades. E por isso também foram os eixos conceituais do comum (DARDOT; LAVAL, 2017), da abjeção (KRISTEVA, 1982) e da contrassexualidade (PRECIADO, 2017) os que propusemos.

Ao longo da dissertação, ficou elucidado como esses três eixos se relacionam por serem diferentes abordagens e modos de olhar mas que se mesclam, atravessam e compartilham características. Por fazerem parte de proposições contra-hegemônicas que trazem consigo fundamentos da construção coletiva de um outro projeto de mundo, onde outras alianças entre os corpos possam ser, ao menos, experimentadas, seria possível identificar a presença dos três eixos nas coralidades das três obras.

Em *Macaquinhos OPEN CU*, onde o cu é o centro de tudo, podemos também perceber o atravessamento da contrassexualidade, afinal, Preciado coloca o ânus como "[...] centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual [...] e [...] fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano." (2017, p. 32). Assim como a abjeção surge a partir do gesto de comunização do ânus. Em *LOBO*, com seus fluidos corporais, sangue falso e odor de lagosta, a abjeção também está presente e poderia ser uma chave de leitura principal. Da mesma forma que existe a construção de um comum na coralidade, como fica nítido ao olharmos práticas como a Corrida com as Garrafas. E na batucada barulhenta, incômoda e

inconveniente de Evelin, também operam o abjeto e a contrassexualidade, na ausência de separação entre a multidão de corpos nus suados e o público.

O exercício de rememorar e revisitar os processos criativos destas obras me confirmou o quanto elas foram percursos que me atravessaram e modificaram, construindo experiências que carrego em minha pele e vísceras. Olhar para esses trabalhos também me fez perceber a importância de formas artísticas que imaginem universos e meios de seguir existindo juntos. De cada vez mais juntar pessoas, construir comunidades, que estando lado a lado possam conhecer e atravessar limites. Construindo um comum onde possamos olhar para as fronteiras por um tempo, sem pressa de encontrar uma solução, ou de delinear um novo limite.

O teatro é o único lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo e, nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este em que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá. (ARTAUD, 1999, p. 91)

As palavras de Artaud poderiam ter sido escritas neste ano. Não sei se concordo que o teatro seja o único lugar do mundo para chegar ao organismo, mas com certeza é um dos. Os materiais de estudo pelos quais navegamos aqui não serão o estopim de uma revolução, ou baluartes de um novo mundo contrassexual, ou instrumentos de instituição de uma nova ordem. Porém, nesses tempos de neurose e baixa sensualidade, continuar a produzir obras que experimentem diferentes formas de organização e apresentação de grande grupos em cena são um importante contraponto ao que parece não ter saída. Ante a tentativa de dominação de uma visão utilitarista, onde o indivíduo é o sujeito central e reina uma incapacidade de estar com o outro, em suas várias acepções, escolhemos o calor do atrito das peles, a negociação dos corpos em coralidade, o enigma das zonas liminares onde podemos nos juntar e tornar-nos maiores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1993.

ARAÚJO, Ulisses F. ÉTICA DOCENTE: vergonha e humilhação. **RPD – Revista Profissão Docente**, Uberaba, v.1, n.1, p.1 -13, jan/abr. 2001.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARROS, Juliana Oliveira Cavalcanti et al. Queermuseu: Os perigos da censura e do avanço conservador para a democracia. **Revista Cult**. São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/queermuseu-censura-avanco-conservador-democracia/>> Acesso em: 20 de out. de 2021

BAUMGARTEL, Stephan. Jogos didascálicos contemporâneos: modos de abrir espaços poéticos de coralidade e circunscrever um lugar para a fala. **Sala Preta**, São Paulo, v. 16, n. 2, 233-256, 2016.

BATAILLE, Georges. **Visions of Excess: selected writings, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BIANCHI, Carolina. **LOBO**. [S.l.]: 2018.

BONFIM, Flávia Gaze. Perspectivas sobre o escrito lacaniano: "a significação do falo". **Analytica: Revista de Psicanálise**, v. 3, n. 5, p. 157-182, 2014.

BUTLER, Judith. **Prearious life: The powers of mourning and violence**. London: Verso, 2004.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

_____. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHAGAS, Filipe. Em domínio público. **FALO**, ano I, #3, p.4-9, jul. 2018

COLIN, Daniel. **“O sul do corpo é o nosso norte”**: práticas de **Coloniais em corpos de artistas brasileir*s**. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2019.

CORDEIRO, Fábio. **O coral e o colaborativo no teatro brasileiro**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

COSTA, Pêdra. Manifesto O Cu do Sul. *In*: CACERE, Imanaya; MESQUITA, Sunanda; UTIKAL, Sophie (editors). **Anti*Colonial Fantasies Decolonial Strategies**. Viena: **Zaglossus**, 2017, p. 98.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

DE CAUTER, Lieven. Notes on Subversion/Theses on Activism *In*: DE CAUTER, Lieven; DE ROO, Ruben; VANHAESEBROUCK, Karel. (ed.) **Art and Activism in the Age of Globalization**. NAI, 2011. p. 8-19.

DE SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 235-246, 2008.

_____. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos** - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

_____. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, v. 1, n. 4, 2013.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório, Salvador**, v. 1, n. 16, p. 11-23, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre**. Routledge, 2007.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio; **Multidão: guerra e democracia na era do império**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. New York: Columbia University Press, 1982.

LAMPERT, Cristian. **A CORALIDADE COMO PRINCÍPIO DE CRIAÇÃO CÊNICA: notas para uma discussão**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2021.

LEITE, Janaina Fontes. **Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea**. 2021. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/T.27.2021.tde-31082021-212101. Acesso em: 12 jan. 2022.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, p. 541-553, 2001.

MANCOMUNAR. In: WORD REFERENCE, Online Language Dictionaries. Florida: WordReference, 2020. Disponível em: <<https://www.wordreference.com/definicion/mancomunar>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

MARTINS, Marcos Aurélio Bulhões. Coralidades Performativas e subversão da cis-heteronormatividade: teatro e performance na expansão de gênero, sexualidade e afetividade. In: LEAL, Dodi; LEITE, M.D.T.. (Org.). **Gênero expandido: performances e contrassexualidades**. São Paulo: Annablume, 2018, p. 343-376.

MARTINS, M. A. B.; AUIP, M. A.; CARDOSO, A. V.; COURA, L. B.; DAL COL, F. L. D.; MARTINS, C. F.; MARTINS, I. A.; NAVARRO, R. M.; PRUDENTE, M. S.; REBOUCAS, R. B.; SANTOS, R. S.; SOUZA, C. P. D.. Arquiteturas do corpo e coralidades nas pesquisas artísticas e acadêmicas do Laboratório de Práticas Performativas. In: Fausto Viana; Felisberto Sabino da Costa. (Org.). **40 anos do PPGAC ECA USP: edição comemorativa**. 1ed.São Paulo: ECA, USP, 2021, v. 1, p. 361-389.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. **ARJ—Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 4, n. 1, p. 33-47, 2017.

MÉGEVAND, Martin. Coralidade. In: **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 20, p. 37-39, 2013.

MENDES, Conceição de Maria Macau; DE SANTANA, Arão Paranaguá. NÚCLEO DO DIRCEU E SUAS PLATAFORMAS CRIATIVAS: formação e criação através da performance. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, v. 3, n. especial, p. 73-88, 2017.

MENNA BARRETO, Ivana. Batucada, looping e multidão. *In: Questão de crítica*. Revista digital, v. IX nº 68, s/p, 2016. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2016/12/batucada-looping-e-multidao>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar**. Medium, Natal, v. 6, 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

MONTAGNER, Alessandra. Do corpo feminino em performance: exceder-se para não asfixiar. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 35, p. 311-325, 2019.

OLIVEIRA, M. Abjeção em Julia Kristeva: interlocuções com Sigmund Freud e George Bataille. **Anãnsi: Revista de Filosofia**, v. 2, n. 1, p. 64-77, 2 jun. 2021.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, p. 68-91, 2014.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer* decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 5, n. 2, jul.-dez. 2015, pp. 411-437.

PORCHAT, Patrícia. Um corpo para Judith Butler. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 3, p. 37-51, 2015.

PRECIADO, Beatriz. **Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual**. *In: HOCQUENGHEM, Guy*. El deseo homosexual. Barcelona: Melusina, 2009. pp. 135-174.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. **Testo junkie, Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

_____. **Transfeminismo**. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista estudos feministas**, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. O Dissenso. *In: A crise da razão*; Org: Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002

_____. **O espectador emancipado.** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). Epistemologias do Sul.* Coimbra: 2009. p. 23-72

_____. **Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition.** London: Routledge. 1995

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do sul.** São Paulo, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines.** Lausanne: Éditions de l'Aire, 1981.

_____. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltes.** São Paulo: Perspectiva, 2018.

SCHECHNER, Richard. **Environmental theater.** Hal Leonard Corporation, 1994.

SCHNEIDER, Rebecca. **The explicit body in performance.** New York: Routledge, 2002.

TEDESCO, Cristine. Artemísia Gentileschi: um drama caravaggesco no olhar de gênero. **Anais eletrônicos XII Encontro Estadual de História,** ANPUHRS, Porto Alegre, p. 206-222, 2012.

TRIAU, Christophe. Coralidades difratadas: a comunidade em negativo. **Alternatives Théâtrales.** No 76-77, 2003. Tradução não publicada de Marcus Vinícius Borja. [s/d] [s/p]

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporânea.** São Paulo: Annablume, 2013.

Sítios Virtuais

BIANCHI, Carolina. **Amanhã arrancamos com as inscrições para um workshop comigo [...]**. São Paulo, 31 de out. de 2017. Facebook: carolina.bianchi.39. Disponível em: <<https://www.facebook.com/carolina.bianchi.39/posts/10155391109724221>> Acesso em: 20 abr. 2020

CAROLINABIANCHIYCARADECAVALO. **LOBO**, 2022. Disponível em <<https://www.carolinabianchiycaradecavalo.com/l-o-b-o>> Acesso em: 17 mar. 2022

DEMOLITION INC. **Demolition Incorporada**, 2020. Batucada. Disponível em: <<https://www.demolitionincorporada.com/batucada>>. Acesso em: 08 abr. 2020

EXPERIMENTO LECTURE - MOUSONTURM / FRANKFURT. **Feliz Trovoada**. 2016. <Disponível em <<https://player.vimeo.com/video/176791438?autoplay=1>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

GHIZZE, Andrez; LUA, Kupa; APOCALYPTIK, Felis; CÉSAR, Caio; MOURA, Teresa; LOPES, Luíz Gustavo F., SIGAUT, Marine Mårsigut. **Convocatório para residência Macaquinhos OPEN C*_***, 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/131858701042409/>>. Acesso em: 21 abr. 2020

GRUPO XIX DE TEATRO. **Núcleos de Pesquisa do Grupo XIX de Teatro 2018**. São Paulo, 25 jun. 2018. Facebook: grupoXIXdeteatro. Disponível em: <https://www.facebook.com/grupoXIXdeteatro/photos/a.552196241489091/2024136694295031/?type=3&_tn_ =K-R>. Acesso em: 21 abr. 2020

HERETICA. **ISSO É TREMENDAMENTE PERIGOSO. – CAROLINA BIANCHI FALA COMO MATA SUA FOME.** –, 2020. Disponível em <<https://heretica.co/carolbianchi/#>>. Acesso em: 23 nov. 2021

LIBCOM.ORG. libcom.org, 2013. Our commons - Who, why? - A statement from the movement in Turkey. Disponível em: <<https://libcom.org/library/our-commons-who-why-statement-movement-turkey>>. Acesso em: 22 jun. 2020

OXIGENIOENCONTROS. **Oxigênio 6 - Marcelo Evelin (parte 1)**, 2009a. Disponível em <<https://youtu.be/R-XTgIWL5BM>>. Acesso em: 18 abr. 2020

_____. **Oxigênio 6 - Marcelo Evelin (parte 2)**, 2009b. Disponível em <<https://youtu.be/de0fWo9v9aI>>. Acesso em: 18 abr. 2020

_____. **Oxigênio 6 - Marcelo Evelin (parte 3)**, 2009c. Disponível em <<https://youtu.be/oIIlNdh6Dcuo>>. Acesso em: 18 abr. 2020

PANORAMA FESTIVAL. **Panorama 2016**, 2016. PROJETO BATUCADA ABRE CHAMADA PARA ELENCO DO ESPETÁCULO NO FESTIVAL PANORAMA 25

ANOS. Disponível em: <http://panoramafestival.com/2016/2016/10/25/projeto-batucada-abre-chamada-para-elenco-do-espetaculo-no-festival-panorama-25-anos/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

PAREDES, Julieta. **Feminismo Comunitário: Charla pública con Julieta Paredes hermana Aymara de Bolívia**. Auto Gestival. 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=FqD5uD_IHh8> Acesso em: 20 jan. 2022.

Entrevistas

EVELIN, Marcelo. **Entrevista com Marcelo Evelin** [mai. 2020]. Entrevistador: Francisco Lima Dal Col. São Paulo/SP - Teresina/PI. Arquivo .mp4 gerado a partir de entrevista por Skype.

CAIO et al. **Entrevista com Macaquinhos** [jul. 2021]. GHIZZE, Andrez; KUPALUA, Iaci; MOURA, Teresa. Entrevistador: Francisco Lima Dal Col. São Paulo/SP. Arquivo .mp4 gerado a partir de entrevista por Google Meets.

BIANCHI, Carolina. **Entrevista com Carolina Bianchi** [dez. 2021]. Entrevistador: Francisco Lima Dal Col. São Paulo/SP - Amsterdam (Holanda). Arquivo .mp4 gerado a partir de entrevista por Google Meets.

Áudios

CORRÊA, José Celso Martinez. **Áudio de whatsapp** [ago. 2018]. São Paulo/SP. Arquivo .mp4 baixado do aplicativo WhatsApp.