

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

**DOIS TEMPOS DE UMA HISTÓRIA: DO CHÃO DE ESTRELAS (1978) AOS
MACAQUINHOS (2015), A LIBERTAÇÃO DE CORPO(S) E
SEXUALIDADE(S) ENTRE PODERES E RESISTÊNCIAS NO BRASIL¹
TWO TIMES OF A HISTORY: FROM CHÃO DE ESTRELAS (1978) TO
MACAQUINHOS (2015), THE RELEASE OF BODY(ES) AND
SEXUALITY(ES) BETWEEN POWERS AND RESISTANCES IN BRAZIL**

Pâmela Copetti Ghisleni², Maiquel Ângelo Dezordi Wermuth³

¹ Pesquisa livre realizada no Curso de Mestrado em Direitos Humanos do Programa de Pós Graduação em Direito (PPGD) da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUI).

² Mestranda e Bolsista CAPES do Curso de Mestrado em Direitos Humanos do PPGD da UNIJUI. Membro da Comissão de Direitos Humanos da 23ª Subseção da OAB/RS, pcghisleni@gmail.com.

³ Professor Orientador. Doutor e Mestre em Direito pela UNISINOS. Pós-graduado em Direito Penal e Direito Processual Penal pela UNIJUI. Professor do Curso de Mestrado em Direitos Humanos da UNIJUI e dos Cursos de Graduação em Direito da UNIJUI e da UNISINOS, maiquel.wermuth@unijui.edu.br.

*Sou quem dá pele ao arrepio
arrasto do profano o sagrado e tiro de letra
a letra do passado [...].
Tatuagem, o Filme*

RESUMO:

Este artigo analisa, a partir do filme “Tatuagem” (2013) e da performance “Macaquinhos”, se e em que medida o tema da libertação sexual encontra, na contemporaneidade brasileira, os mesmos percalços evidenciados no período do regime ditatorial. Objetiva-se compreender se a arte burlesca, por meio do deboche e da profanação, emerge como condição de possibilidade para pensar no estabelecimento de estratégias de (micro)resistência à hipótese repressiva gestada pelo biopoder. Uma hipótese provisória permite responder que a mesma lógica conservadora de imposição de poder que delineava a expressão artística no período ditatorial brasileiro remanesce nos discursos condenatórios contemporâneos acerca da estética performática de “Macaquinhos”. Para elaboração da pesquisa, utilizam-se os aportes teóricos de Michel Foucault, especialmente no que diz respeito ao uso dos corpos.

Palavras-chave: biopoder; corpo; resistência; sexualidade.

1 INTRODUÇÃO

Não é por acaso que o longa-metragem “Tatuagem” (2013), dirigido por Hilton Lacerda, integra a lista dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos (DIB, 2015). É bem verdade que o espectador desavisado poderia se surpreender com a nudez e com o sexo escancarados que

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

aparecem quase que ininterruptamente ao longo da trama. Mas é verdade também que o uso dos corpos em “Tatuagem” transcende a esfera dos desejos e dos prazeres. No drama, o corpo é, acima de tudo, lugar de enfrentamento dos parâmetros sociais vigentes, sobretudo no que diz respeito à ditadura militar brasileira. É o corpo, no filme, instrumento, ferramenta, arma de resistência à repressão.

O longa, que revisita o Recife do final da década de 1970, narra como a trupe do “Chão de Estrelas” ensaia (e vive) uma (micro)resistência política à ditadura militar a partir de performances pautadas no universo burlesco do deboche. Além disso, a trama aborda o relacionamento homoerótico que se desenvolve entre Clécio, diretor da trupe, e Arlindo Araújo - o “Fininha” - um jovem recruta do exército pernambucano.

Muito de “Tatuagem” está presente na performance “Macaquinhos”, intervenção artística que causou polêmica ao ser apresentada no SESC “Patativa do Assaré”, em Juazeiro do Norte, Ceará, em 18 de novembro de 2015. A performance, que já havia sido apresentada durante o Festival Mix Brasil, em São Paulo, no ano de 2014, consistia em um grupo formado por atores (homens e mulheres) que, completamente nus e em círculo, exploravam com as mãos os ânus uns dos outros. “Macaquinhos”, assim como o filme “Tatuagem”, utiliza a nudez, o deboche e o grotesco como instrumento de contestação ao status quo, colocando novamente o corpo como lugar de enfrentamento das regras sociais vigentes.

Tendo como pano de fundo as obras acima descritas, o presente artigo pretende averiguar se, e, em caso positivo, em que medida o tema da libertação sexual encontra, na contemporaneidade, os mesmos entraves (sociais, culturais, políticos) evidenciados no período em que o país viveu sob regime ditatorial, a fim de compreender se a mesma lógica conservadora disciplinar que permeou o desmantelamento da trupe “Chão de Estrelas” - no filme “Tatuagem” - remanesce nos discursos condenatórios contemporâneos acerca da estética performática de “Macaquinhos” - notadamente no que se refere à repercussão negativa que a apresentação obteve nas redes sociais. Objetiva-se, ainda, compreender se a arte pautada no deboche e na profanação pode ser considerada um instrumento para pensar no estabelecimento de estratégias de resistência à hipótese repressiva gestada pelo biopoder.

A pesquisa objetiva desvendar tais questionamentos com base nas teorizações de Michel Foucault em torno do uso dos corpos, com o que se pretende evidenciar as relações de poder e de resistência ao poder no controle e libertação dos corpos e sexualidades.

2 METODOLOGIA

O artigo, por propor a análise do tema da libertação sexual a partir de uma obra cinematográfica e de uma obra artística, ambas relacionadas ao tema nele versado, foi perspectivado com base na metodologia da “análise de filmes” e da “leitura de obra de arte”.

Penafria (2009) denomina “análise de filmes” a metodologia que visa a, em um primeiro momento, decompor um filme (no sentido de descrevê-lo) para, a seguir, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, interpretando-se, propriamente, o filme. Dentro da

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

tipologia de análises filmicas propostas pela autora, optou-se pela “análise de conteúdo”, a qual considera o filme como um relato, levando em conta a sua temática.

No que se refere à “leitura de obra de arte”, trata-se de metodologia que visa a um desenvolvimento crítico para a arte, núcleo central da teoria de Feldman (1970), para o qual essa capacidade crítica se desenvolve por meio do ato de ver, associado a princípios estéticos, éticos e históricos. Essa capacidade se desenvolve ao longo de quatro processos interligados entre si: a) descrição: prestar atenção ao que se vê; b) análise: observar o comportamento daquilo que se vê; c) interpretação: atribuir sentido à obra de arte; e d) julgamento: decidir acerca do valor de um objeto de arte.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Na obra do filósofo francês Michel Foucault (2005; 2012), a tematização do poder assume posição central. No percurso filosófico do autor, pode-se identificar dois grandes modelos ou esquemas utilizados para a investigação de como as relações de poder se dão: as disciplinas (normalização dos corpos dos indivíduos) e a biopolítica (normalização da vida biológica das populações). Convém salientar, aqui, a impossibilidade de aprofundamento da temática da passagem da sociedade disciplinar para a sociedade do biopoder em Foucault dentro dos limites do presente trabalho. Recomenda-se, neste sentido, a leitura da obra de Duarte (2010) e Castro (2014).

No modelo das disciplinas,

[...] a sujeição não se faz apenas na forma negativa da repressão, mas sobretudo, ao modo mais sutil do adestramento, da produção positiva de comportamentos [típicas de instituições como o hospital, a escola, a fábrica e a prisão] que definem o ‘indivíduo’ ou o que ‘deve’ ele ser segundo o padrão da ‘normalidade’ (MUCHAIL, 1985, p. 198-199).

Já a biopolítica representa uma espécie de “segunda tomada de poder”, que não mais se exerce sobre o corpo individual, mas sobre as massas. Passa-se, então, do homem-corpo para o homem-espécie. À dicotomia homem-sociedade, então, é agregada a noção de população (FOUCAULT, 2005).

Tanto em um quanto em outro esquema - os quais, na obra foucaultiana, nunca se apresentam em forma “pura”, mas se inter-relacionam e interpenetram (CASTRO, 2014) - o poder jamais se apresenta com uma identidade, centrado em instituições ou em aparelhos, mas como o efeito de uma multiplicidade de correlações de forças intrínsecas ao campo em que se exercem, sendo constitutivas desse campo (ESCOBAR, 1985). Nesse sentido, o poder não possui uma única matriz, mas sim “correlações de forças que encontram umas nas outras apoios, formando sistemas ou cadeias, ou, ao contrário, formando defasagens, contradições” (ESCOBAR, 1985, p. 210). Em Foucault, portanto, o poder

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

[...] não provém de uma relação entre dominados e dominadores; não é uma instância dual, binária, mas sim uma instância onipresente, isto é, se produz a cada instante, em todos os pontos, em todas as relações (BOFF, 2008, p. 190).

Um fator comum identificado pelo autor em suas análises sobre o poder (ou os poderes) reside no fato de que ele(s) sempre esteve(iveram) associado(s) ao “corpo”. Para Foucault (1999), o capitalismo que se desenvolvia no final do século XVIII e no início do século XIX foi responsável pela socialização de um primeiro objeto - o corpo - considerado enquanto “força de produção”. Instrumentalizar o saber sobre a vida passa a ser imprescindível, pois viabiliza tanto o controle quanto a inserção das pessoas nos processos de produção, na medida em que se viabiliza um ajuste dos fenômenos naturais (nascimento, reprodução, morte) aos processos econômicos: “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo” (FOUCAULT, 2012, p. 155).

É justamente neste ponto que se evidencia a importância da sexualidade: na medida em que ela se encontra no cruzamento entre a dimensão das disciplinas e da biopolítica, permite-se uma articulação entre os dois eixos do biopoder (CASTRO, 2014). Nesse sentido é que se pode afirmar que a função de todas as instituições disciplinares (escolas, fábricas, hospitais, prisões), é “disciplinar a existência inteira do indivíduo pela disciplinarização do corpo” (MUCHAIL, 1985, p. 203) - o que fica ilustrado, por exemplo, a partir da preocupação, nas fábricas no começo do século XIX, com questões como imoralidade e devassidão, ou com a proibição de atividades sexuais no âmbito dos hospitais. Por meio dessas estratégias de controle sobre os corpos e sexualidades, o “corpo da sociedade” (população) é atingido por meio dos “corpos individuais”, evidenciando um poder polimorfo e polivalente, que não é passível de localização em qualquer polo centralizado e personificado, mas que se apresenta difuso, espalhado, capilarizado, razão pela qual “não há região da vida social que esteja isenta de seus mecanismos” (DUARTE, 2010, p. 212).

A partir do pensamento foucaultiano, portanto, pode-se afirmar que a origem das “sociedades do controle” contemporâneas está justamente nas técnicas disciplinares de padronização dos corpos nas instituições ao longo dos séculos XVII e XVIII e que, nos séculos XX e XXI, espraiou-se para a sociedade como um todo, objetivando a normalização dos indivíduos em diversas instâncias, induzindo comportamentos - por exemplo, determinados padrões de sexualidade - e fabricando subjetividades não autênticas.

O que vai permitir essa articulação entre as duas formas de exercício de poder identificadas (disciplina e biopolítica) é a norma, pois é ela que pode se aplicar a um corpo que se quer disciplinar, mas também a uma população que se queira regulamentar (FOUCAULT, 1999). Logo, a sociedade de normalização não é outra coisa senão uma sociedade disciplinar que se alastra e coloniza todos os espaços e no interior da qual se cruzam a dinâmica da disciplina e da regulamentação (FOUCAULT, 1999). Por meio desses mecanismos - disciplina e regulamentação -, o poder, a partir do século XIX, passa a incumbir-se da vida.

Dizer que o poder, no século XIX, tomou posse da vida, [...] é

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

dizer que ele conseguiu cobrir toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população, mediante o jogo duplo das tecnologias de disciplina, de uma parte, e das tecnologias de regulamentação, de outra (FOUCAULT, 2005, p. 302).

Mas como se estabelecem, então, resistências a este poder polimorfo e capilarizado? No presente estudo, sustenta-se a ideia de que, em face de um poder capilarizado, a única forma de resistência é aquela que também se dá por esta via. A trupe “Chão de Estrelas” do filme “Tatuagem” e a performance “Macaquinhos” são apresentadas, na sequência, como exemplos dessa (micro)resistência capilarizada.

O longa “Tatuagem”, dirigido por Hilton Lacerda (2013), revisita o Recife do final da década de 1970, último ano de vigência do Ato Institucional nº 5, promulgado em 13 de setembro de 1968. A ditadura militar, naquele momento, dá os primeiros sinais de esgotamento. Neste cenário, a trupe “Chão de Estrelas”, dirigida por Clécio Wanderley, realiza espetáculos musicais e teatrais destinados a contestar, em tom legitimamente burlesco, o cenário político brasileiro e o padrão familiar burguês. Em determinado momento da trama, o grupo “Chão de Estrelas” precisa compartilhar o foco de atenção do espectador com o relacionamento homoerótico que se desenvolve entre Clécio e Arlindo Araújo, o “Fininha”, jovem soldado do exército pernambucano.

A partir de então, o filme passa a explorar uma dialética que agencia duas concepções antagônicas de mundo: de um lado, há a ordem hierárquica corroborada pela ditadura militar e, de outro, o universo criativo, artístico, burlesco e lúdico da trupe “Chão de Estrelas”. Em termos foucaultianos, lá existe o poder disciplinar, rígido e denso, típico das instituições militares. Aqui, um grupo de teatro cuja arma é o deboche e corpos sobre os quais o poder adestrador não consegue se estabelecer tão facilmente - o que não significa, contudo, que não existam relações de poder capilarizadas no âmbito do grupo “Chão de Estrelas”, já que Clécio, como líder e protagonista da trupe, ocupa com o seu saber um importante local de dominação, notadamente em relação a Paulete (travesti que integra o grupo) e, posteriormente, a “Fininha”, colocando-se, inclusive, na condição de autoridade disciplinar e ratificando, portanto, a ideia de que as relações de poder são ubíquas, nos termos da abordagem realizada no tópico precedente.

Temos que admitir que o poder produz saber (e não simplesmente favorecendo-o porque o serve ou aplicando-o porque é útil); que poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem a constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder (FOUCAULT, 1999a, p. 27).

Já nos primeiros minutos do longa, quando Clécio reclama do mau cheiro que Paulete teria deixado após utilizar o banheiro, o espectador é confrontado com uma cena que escancara uma dimensão absolutamente mundana do ser: a defecação. Nesta cena, Clécio e Paulete aparecem nus em um cenário que difere claramente daquele no qual está “Fininha” - um alojamento militar. Neste sentido, os ambientes preponderantes do longa são delineados por aspectos completamente

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

distintos e antagônicos. O quartel evidencia um ambiente monocromático, sem dissonâncias visuais, de modo que até mesmo os corpos dos soldados são, pelo menos estruturalmente, semelhantes. Nesta perspectiva, é sintomático que a escola do filho de Clécio também se revele como outro núcleo opressor do ponto de vista das instituições retratadas no filme. “Querem expulsar ele da escola porque ele é filho de mãe solteira e pai veado” (TATUAGEM, 2013), reclama Deusa, ex-companheira de Clécio.

As tomadas destinadas a retratar o núcleo familiar do soldado Araújo sugerem uma estrutura conservadora (e enfadonha), também sem discrepâncias, apegada a preceitos religiosos e seus ideais transcendentais de pecado e salvação. As relações familiares de “Fininha” corroboram a teoria foucaultiana (1999) segundo a qual o poder se estabelece também em nível interpessoal, capilar. Ou seja, existem micropoderes que atravessam toda a estrutura social.

O que faço é o inverso: examinar historicamente, partindo de baixo, a maneira como os mecanismos de controle puderam funcionar; por exemplo, quanto à exclusão da loucura ou à repressão e proibição da sexualidade, ver como, ao nível efetivo da família, da vizinhança, das células ou níveis mais elementares da sociedade, esses fenômenos de repressão ou exclusão se dotaram de instrumentos próprios, de uma lógica própria, responderam a determinadas necessidades; mostrar quais foram seus agentes, sem procurá-los na burguesia em geral e sim nos agentes reais (que podem ser a família, a vizinhança, os pais, os médicos, etc.) e como estes mecanismos de poder, em dado momento, em uma conjuntura precisa e por meio de um determinado número de transformações começaram a se tornar economicamente vantajosos e politicamente úteis (FOUCAULT, 1999, p. 185).

É que sendo o único homem da família, “Fininha” é inevitavelmente conduzido à condição de varão, motivo pelo qual precisa manter um padrão sexual duplo, consubstanciado em um relacionamento afetivo heterossexual com Jandira e uma vida paralela (e desviante) de relacionamentos homoeróticos. Isso significa que existe um poder disciplinar que atua no corpo de Araújo, manipulando seus gestos e comportamentos, na tentativa de adestrá-lo de acordo com a ordem vigente. O êxito, entretanto, é parcial, já que ele mantém relações homossexuais paralelas – revelando, por consequência, um movimento de (micro)resistência que se dá no/pelo/por meio do corpo.

O primeiro encontro entre Clécio e Araújo ocorre quando o soldado é incumbido de entregar uma carta ao ator Paulinho (Paulete). “Fininha” vai até a casa de espetáculos e é subitamente seduzido pela performance de Clécio, que na ocasião curiosamente cantava “Esse cara”, de Caetano Veloso. Curiosamente porque a letra faz menção a um cara de olhinhos infantis, como os olhos de um bandido, que chega ao anoitecer. Intrigado com o fato de o soldado morar em um quartel, Clécio questiona se ele estava ali para os vigiar, para os punir, em uma (talvez) involuntária alusão ao clássico “Vigiar e punir: nascimento da prisão”, de Foucault (1999a). Ocorre, enfim, o encontro

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

sexual de ambos em uma cena que sugere a ausência de qualquer barreira ideológica e hierárquica. A suposta libertinagem sexual de Clécio faz com que “Fininha” se autorize a outros envolvimento eróticos e afetivos. Entretanto, Clécio, apesar de seu discurso desconstruído em torno da liberdade, espera fidelidade afetiva e exclusividade sexual do rapaz, reproduzindo, de certo modo, os termos típicos de uma relação heteronormativa tradicional – evidenciando, novamente, o caráter polimorfo, paradoxal, inapreensível, do poder. Confuso, “Fininha” questiona Clécio sobre o fato de que não há um contrato entre eles, premissa declarada pelo próprio líder da trupe.

Posteriormente, “Fininha” tenta se redimir pedindo desculpas ao amado, tatuando em seu peito um coração contendo a letra “C”. Paradoxalmente, quem deixa esta marca no corpo do rapaz são alguns soldados do quartel. E eis aqui, nitidamente, mais uma expressão da (micro)resistência foucaultiana, já que se trata de uma microperformance protagonizada pela personagem em oposição à estrutura organizacional do regime vivido. É que além de reprodutor estrutural de uma determinada ordem do mundo, o corpo pode também ser vivido e agenciado de modo intersubjetivo, como locus de (micro)resistência e emancipação social (FOUCAULT, 1999). Ou seja, se “o corpo é a superfície de inscrição dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2013, p. 65), isso significa que é somente nele (e com ele) que se materializam as possibilidades de luta e resistência.

Um dos mais importantes espetáculos da trupe, denominado “Polka do Cu”, é censurado pelo regime militar por ordens que segundo a autoridade são superiores, “vieram de cima”. Clécio, usando uma coroa e uma tocha que retomam a imagética da Estátua da Liberdade, questiona o público sobre “o que diabos é a liberdade?”, e a partir daí faz apologia a uma “democracia do ‘cu’”, porque “o papa tem ‘cu’, o nosso ilustre presidente tem ‘cu’, tem ‘cu’ a classe operária, e se duvidar até Deus tem um onipresente, onisciente, onipotente ‘cu’”. Não se desconhece o fato de que até mesmo sobre o “cu” existe um discurso, uma narrativa. Entretanto, esta circunstância não diminui a importância da performance de Clécio enquanto apelo autêntico ao profano e à subversão da ordem imposta. Se antes pairava sobre “Fininha” uma certa desconfiança em relação ao fato de que ele poderia ter delatado o grupo para os seus superiores, agora o soldado aparece nu como um dos integrantes da performance, desfazendo-se toda a suspeita em torno dele e evidenciando-se, novamente, um momento de (micro)resistência à opressão do regime militar. Por fim, o pelotão do exército vai fazer as suas articulações para intervir no espetáculo e cumprir a ordem que o censurou, concretizando um poder do tipo repressivo.

Para Foucault (2013), transgredir não é simplesmente colocar o corpo em evidência, mas fazê-lo de modo a elaborar novas sensibilidades táteis e visuais. E é fundamental esclarecer: o corpo é lugar, e lugar do qual não se pode escapar. É o invólucro ao qual estamos todos invariavelmente condenados (FOUCAULT, 2013). Por isso, é no corpo que deve ocorrer a subversão, a transgressão, a fim de que ele seja (re)inventado como obra do acaso e, portanto, complexa e imprevisível, de modo que seja ele também um agente de emancipação utópico.

Mas, na verdade, meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui também ele, lugares sem lugar e lugares ais profundos ainda mais

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

obstinados que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos (FOUCAULT, 2013, p. 10).

É este corpo utópico o ponto de partida do mundo, o ponto zero, o lugar por meio do qual eu me apropriado do mundo e o mundo se apropria de mim. “Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos” (FOUCAULT, 2013, p. 14), o que significa que, “para que eu seja utopia, basta que seja um corpo” (FOUCAULT, 2013, pp. 10-11).

Nesta perspectiva, a obscenidade, quando exagera o contraste entre o rude e o elegante, a classe baixa e a classe alta, o masculino e o feminino, caracteriza uma transgressão social denominada por Frappier-Mazzur (1993) como hiper-realidade, na medida em que esta realidade é apresentada de forma grotesca.

De fato, em “Tatuagem”, os atores incorporam o corpo utópico a que faz menção Foucault (2013), mediante a exposição de corpos nus, transformados, maquiados e que, portanto, sugerem estéticas existenciais outras que questionam o estatuto moral e o poder das instituições opressoras, sobretudo em um período ditatorial. Os corpos integrantes do grupo “Chão de Estrelas” não são facilmente contidos, castrados, adestrados. Mais do que uma ciência ou um conhecimento científico, os atores incorporam uma verdadeira arte de viver a sexualidade (FOUCAULT, 2004). As personagens, com suas identidades ambíguas, mutáveis, plurais, fluídas e muitas vezes andróginas, exploram o corpo em um universo animado e burlesco que borra as fronteiras entre o utópico e o real, em clara oposição às configurações sociais amparadas no modelo ditatorial.

Exceto no que diz respeito ao fato de o país não mais viver sob regime ditatorial, a repercussão que a performance “Macaquinhos” obteve – principalmente nas redes sociais – após sua apresentação na 17ª Mostra SESC Cariri de Culturas, em Juazeiro do Norte, no Ceará, em 2015, é bastante semelhante ao efeito provocado pela trupe “Chão de Estrelas” e seu “modo-de-vida” na sociedade recifense retratada no filme “Tatuagem”. O imaginário autoritário foi ripristinado nos comentários acerca da intervenção artística, refutando qualquer possibilidade de “enquadramento” da performance no conceito de arte.

Em contrapartida, o grupo de atores idealizadores de “Macaquinhos” afirmou que a intervenção artística tinha o objetivo de “ensinar que existe ânus, ensinar a ir para o ânus e ensinar a partir do ânus e com o ânus” (IG SÃO PAULO, 2015). A exploração da região anal é utilizada, segundo o artistas, como metáfora para chamar a atenção para o desequilíbrio social e os problemas que são inerentes à realidade dos países do hemisfério sul – representados pelo ânus – e os países centrais no cenário econômico mundial.

Temos dificuldade em reconhecer [...] tantas minorias, índios, mulheres, bixas, sapatãs, trans, pretos, moradores da periferia e o cu dos corpos. ‘Macaquinhos’ se propõe a cutucar o que está latente, mas não se fala. E isso é muito trabalhoso, pois exige mudanças (REDAÇÃO, 2015).

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

Com isso, o grupo demonstra um movimento de contestação/resistência aos padrões estéticos e - reflexivamente - de comportamento da sociedade contemporânea. Em resposta às críticas, os membros do grupo ressaltaram:

Sabemos que a nudez e o próprio corpo humano, de um modo geral, sofrem o estigma de serem tabus nessa sociedade que produzimos juntos. Como 'Macaquinhos' aborda uma parte subestimada do corpo humano e para isso lida necessariamente com a nudez, é de se esperar reações de cunho mais conservador (REDAÇÃO, 2015).

Tal qual a trupe "Chão de Estrelas", portanto, o grupo de atores da performance "Macaquinhos" se depara, no Brasil contemporâneo, com uma lógica conservadora de imposição de poder, notadamente quando se está diante do tema da libertação dos corpos e das sexualidades que é confrontado com a exigência de viver uma subjetividade não autêntica.

Por outro lado, marca-se com a performance um importante espaço de (micro)resistência, afinal, as formas de resistência que surgem em uma sociedade com redes capilarizadas de poder não são enraizados em uma espécie de "Grande Recusa", mas são resistências no plural,

[...] possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder (FOUCAULT, 2012, p. 106).

Na ótica foucaultiana, essas resistências estão distribuídas no tecido social de modo irregular, disseminando-se com maior ou menor densidade no tempo e no espaço, provocando, não raras vezes, o levante de grupos ou indivíduos de forma definitiva. No entanto, essas grandes rupturas são exceções: é mais comum que esses pontos de resistência sejam móveis, transitórios, e que introduzam na sociedade clivagens que se deslocam, rompendo unidades e suscitando reagrupamentos, percorrendo os próprios indivíduos, recortando-os e remodelando-os, enfim, traçando nos seus corpos e almas regiões irredutíveis.

Essas resistências se desenvolvem em uma "molecularidade de conflitos difusos", ou seja, são caracterizadas "pela multiplicidade de formas, pela irredutibilidade a qualquer práxis hegemônica, pela hibridação contínua das práticas e pela amplitude com que se manifestam" (DE GIORGI, 2006, p. 109-110). Elas estão localizadas justamente no interior de uma determinada economia e racionalidade, de modo a sabotá-las, reduzi-las, tornando-as ineficazes, minando a sua eficácia desde dentro numa espécie de genealogia do nexos poder-resistência (DE GIORGI, 2006).

Essas formas de resistência configuram-se como práticas de contestação dos dispositivos que obrigam os indivíduos a acatar identidades pré-constituídas e a se colocar em espaços de controle pré-dispostos. São resistências singulares, na maior parte das vezes subterrâneas, permeadas não raras vezes por tentativas de ocultação e invisibilização, mas que delineiam uma nova cartografia

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

das resistências biopolíticas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que corpos nus? E por que esta ênfase proposital, tanto em “Tatuagem” (2013) quanto em “Macaquinhos”, naquele orifício mais obscuro do ser? Por que não falar do nariz ou da orelha que, assim como o “ânus”, via de regra, todos temos? Há que se ter clareza de que o corpo desnudo é um retorno à natureza, é um despir o ser de toda a dimensão de cultura e civilidade que o delinea e, em certa medida, é expulsar também as relações de poder que foram construídas sobre ele, porque um corpo nu é igual a todos os demais. Por outro lado, o dispositivo teológico faz com que impere entre nudez e pecado uma relação umbilical, porque a nudez só se dá depois do pecado (AGAMBEN, 2014). E é com base nesta perspectiva que talvez seja possível perceber o quão profanadoras (AGAMBEN, 2007) são as propostas estéticas de “Tatuagem” e “Macaquinhos”.

Se algumas leituras a respeito da repercussão de “Macaquinhos” podem nos remeter à remanescência do imaginar autoritário no que diz respeito ao controle dos corpos, é possível também que haja uma repulsa, igualmente discursiva, relativamente à estética do grotesco que é assumida pela performance, já que as construções sobre o belo e o feio são elas também elaborações que envolvem o poder.

Além disso, o que nós designamos como arte na pós-modernidade, depende muito do espectador (dos seus desejos, expectativas e vivências) e do lugar onde a suposta arte é exibida ou acontece. “Comprar a briga” do que pode ser considerado arte, do ponto de vista da estética, é uma discussão que exige outros aprofundamentos, mas as análises feitas acerca do grupo “Chão de Estrelas” e da performance “Macaquinhos” permitiram corroborar a hipótese previamente levantada segundo a qual a arte que debocha e profana pode ser considerada um instrumento para (re)pensar em estratégias de resistência à hipótese repressiva gestada pelo biopoder. É que em face de um poder capilarizado, polimorfo, polivalente e descentralizado, a única resistência possível parece ser aquela que também funciona sob uma perspectiva micro.

Isso significa que tanto a trupe “Chão de Estrelas” quanto o grupo de atores que protagonizou a performance “Macaquinhos” se depara, na sociedade brasileira contemporânea, com uma lógica conservadora de imposição de poder que é castradora das possibilidades que a vida e os corpos oferecem. Uma perspectiva crítica, portanto, é necessária para que novas subjetividades, mais autênticas e plurais, sejam libertadas, dando voz a estéticas existenciais outrora (e ainda) oprimidas. Nesse sentido, a profanação que ambas as obras aqui analisadas representam reside na busca pelas novas possibilidades de “utilização” dos corpos e de suas regiões (ainda) inexploradas, para além daquelas que foram capturadas pelos dispositivos de poder ao longo da história.

5 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2014.

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

BOFF, Adelaide Bersch. **Da norma à vida:** a violenta padronização do *ethos*. In: MARTINS, Jasson da Silva (Org.). Ética, política e direito: inflexões filosóficas. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2008. p. 189-204.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Foucault**. Tradução de Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DE GIORGI, Alessandro. **A miséria governada através do sistema penal**. Tradução de Sérgio Lamarão. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

DIB, André. **Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros**, 2015. Disponível em: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Acesso em: 15 jun. 2017.

DUARTE, André. **Vidas em risco:** crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ESCOBAR, Antonius Jack Vargas. **Genealogia e política**. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). Recordar Foucault: os textos do Colóquio Foucault. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 209-218.

FELDMAN, Edmund Burke. **Becoming human through art:** aesthetic experience in the school. New York: Prentice-Hall, 1970.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 14 ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1999.

_____. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 21. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999a.

_____. **Michel Foucault, uma entrevista:** sexo, poder e a política da identidade. Revista Verve, n. 5, 2004, pp. 260-277. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/4995/3537>. Acesso em: 12 jun. 2017.

_____. **Em defesa da sociedade:** curso no Collège de France (1974-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

_____. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 22. imp. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2012.

IG SÃO PAULO. **Grupo de teatro faz exploração anal em performance e gera polêmica**, 2015. Disponível em: <http://on.ig.com.br/rua/2015-11-23/grupo-de-teatro-faz-exploracao-anal-em-performance-e-gera-pol>

Evento: XXII Jornada de Pesquisa

emica.html. Acesso em: 14 jun. 2017.

FRAPPIER-MAZZUR, Lucienne. **Truth and the obscene word in eighteenth century French pornography**. In: HUNT, Lynn. The invention of pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500-1800. New York: Zone Books, 1993.

MUCHAIL, Salma Tannus. **O lugar das instituições na sociedade disciplinar**. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). Recordar Foucault: os textos do Colóquio Foucault. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 196-208.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologias**. Disponível em: . Acesso em: 19 dez. 2016.

REDAÇÃO. **Performance 'sobre cu' reacende polêmica nas redes sociais**, 2015. Disponível em :
<https://catracalivre.com.br/geral/inusitado/indicacao/performance-sobre-cu-reacende-polemica-nas-redes-sociais/>. Acesso em: 14 jun. 2017.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Produção: João Vieira Jr. Brasil, 2013, DVD (110min).