

**ÂNUS SOLAR DE MAIKON K -
UMA REFLEXÃO ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE VIOLÊNCIA E ATUAÇÃO
NA ELABORAÇÃO DE UMA TÉCNICA DA SINGULARIDADE**

*André Francisco Pereira Oliveira Santos¹
Emanoel Aparecido de Faria²
Marcos Roberto Klann³*

Resumo: A atuação na contemporaneidade se apresenta como espectro amplo, em que a partir de experiências anteriores na cena, para ela se deflagram novas possibilidades e modos. A partir da atuação do ator Maikon K. no espetáculo *Ânus Solar* (2017), o presente texto propõe uma reflexão sobre a construção de uma técnica enquanto singularidade, que parte da violência como processo de desconstrução do sujeito social ocidental. Essa prática é pensada como uma atitude ontológica do atuante que experimenta e compartilha uma experiência de desvendamento, do fazer.

Palavras-chave: Atuação, singularidade, violência, teatro, Maikon K.

**“ÂNUS SOLAR” OF MAIKON K -
A REFLECTION ON THE RELATIONSHIPS BETWEEN VIOLENCE AND ACTING
PERFORMANCE IN THE DEVELOPMENT OF A SINGULARITY TECHNIQUE**

Abstract: The acting performance in contemporaneity presents itself as a broad spectrum, in which new possibilities and modes emerge based on previous experiences in the scene. Based on the performance of actor Maikon K. in the spectacle “*Ânus Solar*” (2017), this text proposes a reflection on the construction of a technique as a singularity, which starts from violence as a process of the Western social subject deconstruction. This practice is thought as an ontological attitude of the actor/actress who experiences and shares an experience of unveiling, of doing.

Keywords: Acting performance, singularity, violence, theater, Maikon K.

Na cena contemporânea brasileira das artes vivas (dança, teatro, circo, performance), se percebe a presença de trabalhos que exploram a violência dentro de suas criações. Ainda que seja interessante examinar o que leva à exploração da violência na cena, motivações, assuntos e histórias pessoais, este não é objetivo desta reflexão, mesmo que a relação entre motivação e técnica nos pareça essencial na criação destes trabalhos.

¹ André Francisco é aluno do doutorado do PPGT/CEART/ UDESC. Mestre em Teatro (PPGT/UDESC) e Bacharel em Filosofia (UFSC), atua como ator, diretor, dramaturgo, cenógrafo e gestor cultural no Teatro em Trâmite e na Casa Vermelha em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

² Emanoel Aparecido de Faria atua como educador de artes, é bacharel em Artes Cênicas pela UNESPAR, e atualmente tem participado de disciplinas no PPGT-UDESC, como aluno especial.

³ Marcos Roberto Klann é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atua como bailarino, performer e diretor em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

O que delimita a escrita deste artigo é ponderar sobre os processos técnicos e singulares em que a violência opera sobre a atuação de atores e atrizes e a especificidade de aprendizado nestes processos. Optamos como recorte do objeto, nos deter na análise do espetáculo *Ánus Solar* (2017) do curitibano Maikon K.. Porém outras obras, grupos e artistas poderiam ser relacionadas com a especificidade deste tema e podemos citar como exemplos as seguintes realizações:

1 - O Grupo Cena 11 Cia. de dança, da cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, com o trabalho *Violência*⁴ (2000); que através de uma dança de risco físico, com quedas e arremessos dos corpos das/dos bailarinas/os ao chão, já discutia a violentação da percepção do espectador. Uma dança que pensava o corpo como objeto da violência, mas que de forma inversa - pela virtuosidade e resistência dos corpos em cena - causava um estranhamento em que a queda se reconfigurava como poder. A possível dor não se aparentava, pois os corpos seguiam em movimento, repetiam e realizavam novas quedas. Relacionamos esta experiência com a leitura da pesquisadora Máira Spanghero (2003), que aponta o ambiente do videogame – do corpo de seus personagens - como referencial do espetáculo. Para esta pesquisadora o corpo no videogame é um corpo indestrutível, que mesmo quando derrotado, ressurgiu com uma nova vida, um corpo que se apresenta enquanto contínuo. No espetáculo, o corpo que cai, em risco, continua, e demonstra uma possível liberdade em um movimento violento que na sua visualidade seria em princípio considerado opressor. Conforme definido pelo próprio grupo em sinopse citada por Spanghero, “Violência é dança de risco: um corpo se joga e, no espaço entre a pele e o chão, o corpo que o observa se liberta com quase um sorriso” (SPANGHERO, 2003, p. 92).

2 - O espetáculo solo do carioca Michel Melamed, *Regurgitofagia*⁵ (2004), em que o ator conectava suas mãos e pés - por fios - a uma máquina de choques elétricos, que era disparada a partir da captação por microfones das reações sonoras da plateia (risos, choros, aplausos). As reações da plateia ocorriam, principalmente, a partir da fala verborrágica do ator, porém, iniciado o jogo entre as reações do ator ao choque e as reações da plateia, o sistema de causas e efeitos é completamente “desorganizado”: o riso vinha para causar o choque? A reação do choque se potencializava para gerar mais risos? Os choques tomados por Melamed, ocorriam

⁴Maiores informações sobre o espetáculo e o grupo: Disponível em: <https://www.cena11.com.br/violencia> Acesso em 26 de janeiro de 2021.

⁵ Trecho do espetáculo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=k1ce0q-JHEo>. Acesso em 26 de janeiro de 2021

com carga de 90 volts, semelhante a utilizada na eletroconvulsoterapia, indicado para tratamento de depressão (RAMOS FERNANDES, 2014, p. 79), e se configura como uma fina e potente crítica aos tratamentos dos hospitais psiquiátricos. Outra referência, presente inclusive na encenação, diz respeito às torturas praticadas no período da ditadura militar brasileira (1946 – 1985), muitas vezes realizada com choques no “pau-de-arara”. Sendo este o modo de tortura em que o torturado é pendurado preso a uma barra de ferro suspensa, a parte posterior do joelho é apoiada sob a barra, enquanto as mãos são atadas na frente das canelas. De forma irônica e crítica, o próprio Melamed (VIANA, 2005) se refere à máquina de choques de *Regurgitofagia* como um “pau-de-arara”. Porém trata-se de uma das camadas do trabalho, em que o nome do espetáculo *Regurgitofagia* – palavra inventada pelo ator/autor, se constitui como um ato entre vomitar e engolir ao mesmo tempo. O espetáculo tem como questão principal, a reflexão sobre o excesso de informação que produzimos e consumimos. Por fim, a verborragia do ator, o choque como interferência – desta verborragia - causada pela plateia se constitui em um modo de operação sobre a representação totalmente fundada no aqui e agora e no ato performático como desenvolvimento técnico específico de atuação.

3 - O Teatro da Vertigem, grupo de São Paulo, que com *Apocalipse 1, 11*⁶ (2000), completou uma trilogia⁷ inspirada em textos bíblicos, precedido por *O paraíso perdido* (1992) e *O livro de Jó* (1995). O espetáculo foi realizado dentro do Presídio do Hipódromo⁸, no bairro do Brás, e teve como referência inicial à sua dramaturgia o texto bíblico do Apocalipse atribuído ao apóstolo João. Mas a referência bíblica foi apenas o pontapé inicial na elaboração da dramaturgia, escrita de forma colaborativa com os atores da peça, pelo dramaturgo Fernando Bonassi, e pelo diretor Antônio Araújo. No processo eles se dedicaram a encontrar cruzamentos entre a realidade da metrópole paulistana e suas figuras “apocalípticas” e as referências bíblicas. Babilônia (a prostituta), A Besta (a travesti), entre outras, são a representação de pessoas reais, marginalizadas e julgadas amorais pela visão conservadora de parte da sociedade paulistana e brasileira, que baseia suas escolhas justamente em uma moral cristã. Não por acaso, ao final da

⁶ Maiores informações em <https://www.teatrodavertigem.com.br/apocalipse-1-11>. Acesso em 26 de janeiro de 2021.

⁷ Esta trilogia inicia um processo que tornou marcante a atuação do Teatro da Vertigem, a pesquisa de elaboração de suas obras em espaços públicos. *O paraíso perdido* é realizado em uma igreja, *O livro de Jó* em um hospital e o *Apocalipse 1, 11* em um Presídio.

⁸ O Presídio do Hipódromo foi utilizado no encarceramento de presos políticos, durante a ditadura brasileira, entre os anos de 1964 e 1985. O espaço continuou nos anos subsequentes sendo utilizado como “depósito” de presos, para dar vazão à superlotação de outros presídios da capital paulista, recebendo sempre denúncias sobre as condições insalubres, para sua utilização. Porém sua desativação completa só ocorreu no ano de 1995. Maiores informações em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/presidio-do-hipodromo/>. Acesso em 06 de junho de 2021.

peça todas essas personagens são julgadas e condenadas à morte. Porém o caminho até o fim apocalíptico é composto de várias cenas de representação de violência - a humilhação e escárnio de um homem negro, o estupro coletivo de uma mulher, uma cena de sexo explícito, apenas para elencar alguns exemplos. Mas é na transição que leva o público para a cena do “julgamento final” dessas personagens consideradas amorais, que nos concentramos neste exemplo. O espaço em que ocorre a cena anterior - a Boate Nova Jerusalém - é invadido pelo Anjo Poderoso e seus soldados, personagens que nitidamente representam as forças policiais. A situação que se presentifica é de uma *blitz* policial. As personagens da boate são revistadas, desnudas e colocadas perfiladas com as mãos na nuca. Na sequência desta cena os espectadores são levados para um espaço escuro e perfilados ombro a ombro em um corredor, formando um corredor polonês. O espaço é preenchido de sons, vozes, gritos, estampidos de armas de fogo. Os corpos nus das personagens “pecadoras” passam carregados e arrastados agressivamente pelos anjos-policiais. O espaço da memória se evoca, seja nas atrocidades cometidas nos porões da ditadura brasileira, seja no massacre ainda recente, isto é, o do Presídio do Carandiru, no qual mais de 100 encarcerados foram mortos pelas forças policiais, que deveriam conter uma rebelião⁹. Como bem define a pesquisadora Silvana Garcia, “como na História, os espectadores testemunham, protegidos pela penumbra, assustados, mas seguros, o martírio dos que são arbitrariamente submetidos à mais abominável violência.” (GARCIA, [2003?] n.p). Podemos ponderar que a sensação da violência impingida ao público nesta cena, ainda que na realidade da apresentação teatral estivessem protegidos e seguros, faça ecos sobre a relação entre o acontecimento na cena e a memória nacional dos fatos históricos.

Ainda que delimitados em suas especificidades, que necessitariam de uma análise mais pormenorizada, nos parece que as experiências apresentadas têm em comum o campo limiar entre o controle sobre a cena e o flerte assumido com o risco, em busca de brechas para o real, tendo o corpo da/do artista como mediador.

Este tipo de experiência se aproxima do que a teórica do teatro Josette Féral (2016), define em *Teatro y Violencia ¿Una mediación imposible?* como o ponto em que o acontecimento teatral se presentifica como fora da representação, da ilusão, da ficção em que o/a espectador/a está imerso pela ação teatral e impedido - pelo seu envolvimento sensorial – de uma distância crítica

Nos interessa aqui refletir sobre como se constitui o trabalho da atriz/ator para chegar nesse ponto do entre ficção e realidade. Por isso, destacamos que se necessita de uma certa

⁹ Para maiores informações: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/reportagens-e-entrevistas/massacre-do-carandiru/> Acesso em 09 de junho de 2021.

instabilidade e borramento das margens entre representação teatral e as outras representações sociais que se atravessam sobre o acontecimento teatral.

O espetáculo de Maikon K. - *Ânus Solar* (2017) -, se enquadra dentro da questão apresentada. Sua atuação - nesta obra - se faz sem pudor, e o corpo do ator é experienciado em ações que testam os limites sobre si. Ao mesmo tempo que faz do cruzamento de tais limites, um ato profanador de ritos religiosos, acrescido de uma camada erótica.

Dialogando com a obra homônima do escritor francês George Bataille (1985), em *Ânus Solar* a violência se encontra de forma ontológica, em que o performer busca pôr seu corpo em experiências de risco físico e do pudor. A exploração desta violência na atuação, se caracteriza por uma teatralidade de choque, que explicita os usos do corpo, questionando os limites entre o proibido e o permitido, entre culpa e prazer, entre vida e morte.

No espetáculo, em analogia ao eclipse solar, o ânus é exposto como paródia, aspecto já presente na obra de George Bataille. “Os olhos humanos não suportam o sol, nem o coito, nem o cadáver, nem o escuro, embora o façam com reações diferentes.” (BATAILLE, 1985, n.p.) De forma irônica Bataille, expõe, como tanto o ânus, como todas as possibilidades de prazer do corpo são vistas como abjetos ao desejo de infinito do humano, de uma imortalidade inatingível, frente a perecimento da carne.

No espetáculo, logo em uma das primeiras cenas, Maikon já se expõe ao risco físico, na exploração do desvelamento da fragilidade da carne. Apenas vestido com uma camisa semiaberta e cueca, sobre um colchão de espuma, ele executa uma coreografia - com uma motosserra ligada. Os movimentos são próximos ao corpo, flertando com a possibilidade de que a serra o toque, passando perto das pernas, tronco e genitais. O corpo sobrevive, mas a dança se encerra quando Maikon cria várias fissuras no colchão com a ferramenta. Quase concomitante a esta cena, é projetado na parede um vídeo em que o ator se masturba com uma vela acesa junto ao seu pênis até ejacular. Na sequência da peça Maikon vai em direção a uma das paredes do espaço e, empunhando a motosserra, faz um buraco/fenda na parede que serve de passagem para um outro ambiente.

O público é convidado a entrar neste novo espaço revelado: uma sala que se assemelha às igrejas neopentecostais, comuns em todo território brasileiro. O espaço é formado por um palco com uma escada ao centro, à esquerda uma planta de plástico serve de decoração. Ao fundo, uma cortina frisada, dourada e brilhante cobre as paredes. No centro do palco, no lugar em que certamente veríamos uma cruz em uma igreja real, se vê um grande círculo luminoso de neon vermelho. Cadeiras de plástico brancas e direcionadas para o palco completam o espaço.

Dando o toque final à ambientação, um músico executa uma espécie de hino de louvor em um teclado eletrônico, com som de órgão de tubos. Maikon aparece no palco vestindo a camisa da cena anterior, porém, com uma espécie de estola por sobre a camisa e, por baixo desta, uma bata preta, comprida e transparente.

Deste momento em diante a performance de Maikon K se configura como um jogo de atuação que transita entre o sermão de um pastor, as confissões de um pecador, ou ainda as propostas de alguém que, de forma lasciva, oferece seu corpo. Ainda há espaço para uma quarta camada: de um ator, que interpreta sua peça em um teatro pobre. Não há uma definição única de que espaço/corpo é este, há um trânsito entre o profano e os rituais religiosos, sociais e teatrais, que certamente só podem ser compreendidos na sua totalidade como um campo ficcional e artístico.

Esta indefinição espacial pode ser reflexo da área no centro da cidade de Curitiba em que se deu a estreia, uma região conhecida tanto pelos espaços de prostituição, quanto pelas igrejas neopentecostais e teatros.

Maikon joga com essas camadas e oposições entre o religioso e o profano, entre o real e a representação, como na cena em que pede um beijo a um dos espectadores na plateia. Em um primeiro momento, a referência parece com o beijo de Judas em Jesus Cristo, descrito na Bíblia. Feitos alguns poucos segundos de silêncio, Maikon completa: “Eu nunca senti a tua língua na minha boca.” Com o aceite do espectador, que vai em direção ao performer, Maikon dispara: “Não venha, isto é um blefe, eu tô blefando”. O ator impõe o limite que define seu controle sobre a cena, nos lembra que se trata de teatro, de representação. O risco é assumido pelo ator até o ponto em que se pode voltar atrás.

Assim, ainda que aberta e em flerte com a possibilidade de intervenção por parte do espectador, a atuação segue delineada pelo texto, sobre uma composição pré-estabelecida, ensaiada, e determinada pelas ações do ator. O risco se encontra na maneira com que se faz a proposição artística e na administração das camadas de atuação, mais ou menos ficcionais. O lugar de risco se encontra no campo limiar, no entre: entre real e ficcional; entre não se machucar e quase cortar sua perna com a motosserra; entre pedir um beijo e negá-lo. Um campo em que nada se constitui, mas ao mesmo tempo já o é, já está dado.

Este *entre* se faz possível como parte do processo da atuação (de sua investigação), de acordo com elementos que surgem e se tornam fundamentais na construção do espetáculo, sem se fundamentar em uma técnica adquirida *a priori*. Pensamos numa prática que se estabelece neste acordo, entre o que se investiga e as explorações necessárias nesse processo.

O ato artístico investigativo se sobrepõe ao desejo delimitado dado de antemão, seja por uma estética ou técnica. Pois o/a artista que atua e cria neste modo de atuação, que prima pela investigação, está ciente de sua relação e de suas trocas e influências com o ambiente, com o assunto, com as questões que se apresentam. No entanto, não é possível afirmar que o desejo, a volição, não estão também implicadas no processo, mas é certo, como escreve a poeta e contista curitibana Luci Collin em relação ao ato criativo da escrita: “a escrita nunca obedece ao projeto” (COLLIN, 2008, p. 132), e inferimos que a atuação também não. Processo, desejo e singularidade se completam em suas contradições, não como encontro da resolução, mas como ambiente para o acontecimento da cena. Maikon, em uma das falas autorreferenciais ao processo criativo, assim o expõe: “É por isso que nesse trabalho eu não vou fazer nada que vocês não fariam. Eu decidi que eu não vou romper nada, não vou ser radical em nada, não vou fazer nada que eu não queira fazer” (K. MAIKON, 2017). Em outro momento, mais à frente do espetáculo, Maikon apresenta a contradição do seu discurso:

Eu queria na verdade preparar uma coisa bonita, leve, agradável. Mas neste momento da minha vida eu não consegui fazer isso. Já faz mais ou menos uns 20 anos que eu me apresento na frente das pessoas e eu ainda me pergunto pra quê? Cada trabalho que eu vou começar eu falo pra mim mesmo: Você tem que ir fundo em alguma coisa. E eu vou lá e faço isso. Quando eu acho que essa questão tá resolvida. No próximo trabalho, lá tô eu de volta tendo que ir mais fundo ainda. E eu cheguei à conclusão que eu faço isso pra provar pra mim mesmo que eu ainda tô vivo, no páreo, que eu ainda sou Maikon K. (K., MAIKON, 2017).

Contudo, a cena do final do espetáculo parece encontrar um lugar em que as contradições de Maikon se abraçam. Nela, literalmente vemos o ânus solar. Com o corpo totalmente nu, Maikon se coloca de cabeça para baixo, apoiado sob os ombros, de costas para a plateia. Uma luz frontal e focada ilumina suas nádegas. Lentamente, o ator dobra as pernas e, com os braços nas costas, ergue uma vela em direção ao ânus e nele, de forma muito cuidadosa, introduz o objeto. Na sequência, mantendo ainda a posição, Maikon pega um isqueiro e acende a vela. A luz do refletor se apaga e a única iluminação do espaço é a vela em seu ânus. Maikon desfaz a pose e anda de quatro lentamente. Então, o ator retira a vela de seu ânus - que ainda permanece acesa - e a quebra ao meio. Maikon segura a vela com os dentes e, na sequência, lentamente, evitando apagá-la com sua respiração, a vai engolindo, até que a luz sucumbe em sua boca, encerrando o espetáculo. A cena, que em sua descrição crua pode parecer chocante, tem em sua feitura um grau de acuidade técnica que conseguem transformar o que seria, ou ainda é, abjeto em beleza, lançando as questões sobre o que pode ser considerado violento, em um campo disforme e que abre espaço ao contraditório. Assim, a questão se aproxima do que a

teórica do teatro Josette Féral define como um “*jogo entre inibição e libertação*” (2016, p. 32) no uso da violência na cena.

Tanto o trabalho de Maikon K., como os mencionados no início deste artigo, podem ser relacionados ao que Féral (2008) chama de teatro do real, ou teatro performativo, que tem como principal transformação o deslocamento da importância da representação para a ação.

Essa mudança pode ser compreendida como um fenômeno de contaminação do teatro com as bases da *performance art*, movimento artístico dos anos 1970 e 1980 nos Estados Unidos, em que a experiência do agora, do acontecimento, se torna preponderante sobretudo por meio dos *happenings* e performances que estavam abertos à experimentação e improvisação, e em construir a relação com o público no acontecimento.

Segundo Féral (2008), a *performance art* foi de grande influência nas transformações do teatro que modificam o posicionamento e a percepção sobre o fazer teatral e sobre o trabalho do ator, “convertido” de personagem em performer, ou ainda, na descrição e nas narrativas sobre a ação cênica em detrimento de simplesmente representá-las.

Essa guinada modifica também a relação com o espectador, pois o jogo da ilusão, do convencimento sobre a ficção, se transforma em um processo de aproximação do real que captura a atenção, ao mesmo tempo que ressignifica a própria ação teatral.

Conforme a definição de Féral de *estética do choque* (2016), as ações violentas estabelecem um movimento de irrupção, uma reconfiguração do enquadramento da ficção, do ilusório, uma chamada da audiência para o real, por meio da percepção de que antes que haja um personagem ou um ator em cena, há um corpo que se coloca em risco. Porém, não há uma ausência da teatralidade, nem sua negação, nem um rompimento. O marco e o reconhecimento da teatralidade se fazem necessários como manutenção do senso crítico da relação.

La teatralidad no ha desaparecido nunca en realidad en todo este proceso. Sigue siendo un encuadre indispensable. Ella es la que vuelve visible lo que se le ofrece a la mirada. En ausencia de este marco, estaríamos en la performatividad pura y, por ende, absorbidos por la acción como en lo real, sin distancia crítica (FÉRAL, 2016, p. 23).

Esta mediação entre o real e o ficcional é que delimita o espaço representacional, em que toda tentativa de “voltar ao real”, como alerta o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2017), reforça no/na espectador/a a certeza de que ele/ela presencia e vive uma situação mediada pelo ficcional, pelo artístico.

Porém esta relação não deixa de ser conflitual e, em trabalhos artísticos em que a violência se torna ponto chave, este processo se torna mais evidente. Nestas situações o/a espectador/a se situa entre o desejo de ver e ao mesmo tempo negar esse desejo. Um embate

entre a violência externa e nossa própria violência interna acontece e, conforme explicita Féral, a partir do pensamento do historiador francês Paul Ardene, tem-se uma luta interna no/na espectador/a, que se dá entre aquilo que é imaginável e o que negamos internamente como possibilidade de realização, “como nossa disposição para o sadismo e para o sadomasoquismo” (ARDENE in FÉRAL, 2016, p. 32). Mas, ainda assim, isso ocorre como uma disposição para manter a atenção sobre algo que, em uma situação totalmente real, do cotidiano, nos pareceria insuportável.

Este processo de transformação sobre o trabalho teatral exige também um outro tipo de atuação que não se sustenta sobre uma compreensão das características da personagem, mas sim, na percepção sobre o duplo de atuação, já preconizado por Antonin Artaud (2006), em que a atriz/ator vive e tece a construção do acontecimento no aqui e agora, ao mesmo tempo em que atua. Neste modo, a atuação age como uma contestadora da própria noção de obra, da crença na personagem, ou na manutenção de uma direção inabalável sobre o enredo, ou na expectativa sobre o acontecimento, ainda que não se possa prescindir completamente de uma organização, justamente por ela ser necessária para demonstrar as possibilidades de ruptura.

Tal ausência pode ser pensada não como o desaparecimento total da noção de obra, mas de um permanente confronto com a obra que é explicitado no ato da apresentação. Para que exista tal ausência é necessário que a noção de obra permaneça, de modo que as ações na cena possam gerar as ações que explicitam a negação da obra, sua desarticulação pela ação dos sujeitos atuantes” (CARREIRA, 2018. P.5)

No artigo *A atuação teatral como prática fronteira*, André Carreira retoma uma contundente afirmação do professor Federico Irazábal¹⁰ para colocar em xeque a noção de obra. Tal noção precisa estar nesse espaço de suspensão para que o “estar no mundo” do atuante possa mesclar-se ao “estar em cena”. A afirmação de Irazábal e o desenvolvimento proposto por Carreira nos parecem coerentes e necessários para a discussão da atuação e da cena contemporâneas. Percebemos que a noção de obra foi rompida e reorganizada de várias maneiras nas últimas décadas.

Porém, nos parece que, quando falamos em “estar no mundo” e “estar em cena”, um conceito muito importante deveria vir à tona para acompanhar esse debate: a noção de sujeito. Tão forte como a noção de obra, a noção de sujeito é também um constructo moderno e ocidental, que permeia a discussão filosófica nos últimos séculos.

¹⁰ “[...]experiência, acontecimento, trajetória, são algumas das palavras que vieram tratar de nomear uma ausência: a da obra” (IRAZÁBAL, 2016, p. 125).

Quando falamos em sujeito, estamos falando nessa instituição da modernidade que se julga pensante em Descartes, se estabelece histórica (a partir de uma análise histórica bastante arrogante e eurocêntrica) em Hegel e assume poder na experiência política e mercadológica da ascensão da burguesia (sem nunca querer abandonar seus direitos divinos reivindicados desde as raízes greco-judaico-cristãs). O sujeito moderno e ocidental é, então, o que se julga senhor do pensar, que se aponta senhor da história e que, a partir desse referencial, é quem manda e ganha no mundo do capital e da mercadoria. O sujeito moderno é o escolhido por deus (que ele, sujeito, costuma escrever com letra maiúscula, já que é o seu deus), mas, para este sujeito, nem todos são igualmente sujeitos no mundo ocidental e moderno. É justamente esse sujeito que se considera sujeito que se propõe a construir uma história branca, masculina, binária, hétero e eurocêntrica, elitista, cristã, racional, enfim: ocidental. É no sujeito que se constrói o racismo, a misoginia, a homo e a transfobia, os preconceitos religiosos e sociais e todos os outros vícios comportamentais que construímos dentro do que nos acostumamos a chamar de civilização. É nos sujeitos também que se constrói a noção de arte, de obra, de atuação. E nos parece que, assim como a noção de sujeito, a noção de obra precisa ser questionada quando se fala em atuação contemporânea, porque o sujeito (ou sua crise) é o principal eixo de articulação da cena. Assim, acreditamos ser importante pensar nesta figura central do acontecimento cênico.

Desta forma, a reflexão aqui impressa e exemplificada através do trabalho de Maikon K. pretende pensar como o atuante, por meio de sua performance, cria uma tensão entre o sujeito e o seu próprio ser, encontrando mesmo uma situação de possibilidade da pre-sença, como propunha Heidegger na sua busca ontológica (HEIDEGGER, 1998. p. 255).

A atuação, então, seria a possibilidade de colocar em jogo o próprio ser em uma experiência ontológica criativa, experiência essa que o atuante vive e revive a cada momento da apresentação. Desta forma, a suspensão da noção de sujeito (tal qual descrevemos acima, ocidental em sua essência), a busca mesma pelo seu abandono, parece ser um viés potente para compreender a experiência da atuação contemporânea.

Estes modos contemporâneos, em que a atuação cria e propõe rupturas dos padrões estabelecidos e da própria noção do sujeito, podem ser compreendidos também como um *contra-dispositivo* (AGAMBEN, 2019) que se apresenta como forma de resistência à normatização dos dispositivos.

Se, para Foucault, o/os dispositivo/s é/são definido/s como um conjunto de práticas e mecanismos linguísticos e não-linguísticos, de ordem jurídica, técnica e/ou militar, que servem para resolver uma urgência e obter um efeito que seja perceptível e de algum modo imediato, para Agamben, o dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de

capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Desta maneira, há de se reconhecer que a atuação pensada como um método a ser replicado pode ser compreendida também como um dispositivo. Porém, quando a atuação é pensada de modo singular a partir do corpo e suas questões, ainda que mediada pela aquisição de alguma técnica, ela pode encontrar desvios e novas soluções pertinentes aos processos individuais e específicos de cada grupo ou artista, tornando-se um contra dispositivo, uma possibilidade que escapa à normatização.

Dentre os caminhos possíveis dessa singularização, a violência pode surgir como espetacularidade, ou como meio de testar os limites do corpo, do espaço, da representação e da própria atuação.

A obra de Maikon K., *Ânus Solar*, como o próprio nome a define é “promíscua na linguagem e mal-acabada de propósito¹¹”, e não há descuido nisso, mas sim, a *invenção de uma técnica de atuação* (CARREIRA, 2020). Não há um “estilo” a ser captado em sua atuação. Maikon afirma que sua formação como artista não passa pela aquisição de uma técnica específica, de métodos de atuação formais, ou mesmo por uma área artística específica¹². Em seu site, a definição título de sua biografia é justamente a tentativa de um não lugar: *nem performance, nem dança, nem teatro*.¹³

Ainda que não haja o desenvolvimento de uma técnica específica nos moldes tradicionais, de uma defesa de um método posto, nos parece evidente que em 20 anos de atuação algo se elabora e permanece. Um aprender que se propõe múltiplo e atravessado por outros saberes, que constrói um processo técnico singular. Um lugar em que *a técnica se constrói como desvelamento*, conforme aponta Carreira (2020), a partir do pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger.

A técnica neste caso não pode ser vista apenas como um meio, como aquisição e reprodução de um saber já dominado. Ela se estabelece justamente na aprendizagem de processos em movimentos, em consonância com os pensamentos e transformações que o tempo presente faz emergir. Assim, no processo artístico de Maikon K. e em muitos outros da cena contemporânea, o uso da violência, especificamente da violência sobre o próprio corpo, se faz como caminho singular de questões que nunca podem ser completamente superadas e retornam

¹¹ Em entrevista concedida pelo artista aos autores deste artigo, por chamada de vídeo no dia 12 de novembro de 2020.

¹² Em entrevista aos autores do artigo.

¹³ Disponível em: <<https://maikonk.com/pt-br/sobre>>. Acesso em 02 de dezembro de 2020.

não como repetição, mas como processo de atualização entre ruptura e continuidade do desenvolvimento de um processo aos pulos.

A violência se estabelece justamente como motivo principal para o desenvolvimento de uma técnica singular e personificada. Além dela, a própria relação com os limites da moralidade (despudorado uso do corpo, como a penetração no final da ação) e da própria atuação (que beira momentos de representação e teatralidade convencional – como o uso da frontalidade e do palco na segunda parte da performance) parecem colocar em tensão não só a cena, mas o próprio sujeito que a executa.

Pensamos então a cena de Maikon K. como uma cena que abre caminho para uma discussão dessa natureza, uma vez que, na sua performance, percebemos o tempo todo que ele está apontando para caminhos limítrofes do que consideramos espaços seguros para o nosso sujeito social. O teatro sempre se destacou, perante a maioria das pessoas (os sujeitos no mundo), como um espaço de exposição muitas vezes assustador – o que elevava a ação do artista a uma ação de coragem ou exibicionismo. E, como nessa exposição o que está em jogo é o sujeito social, estar em cena é colocar-se em jogo enquanto sujeito. Quando um artista propõe ações em cena que exercitem o risco físico ou psicológico, a própria dor, a violação de espaços tabus do corpo, ele coloca em tensão a noção de sujeito.

Afinal, o sujeito social em si é um personagem que usamos de diferentes modos no nosso cotidiano. A verdade entre os sujeitos nada mais é que um acordo, o que faz com que toda a realidade que parte da noção de sujeito seja também uma ficção. Por isso as performances biográficas (o que não é o caso de *Ánus Solar*), parecem tão vazias em determinados momentos. Só uma performance biográfica que sugira alguma crise no sujeito pode realmente mesclar o *estar em cena* com o *estar no mundo* e, conseqüentemente, partir do atuante e propor para quem está presente uma experiência criativa ontológica, ou seja uma experiência que além de ser criativa no que se refere a fruição artística – abrindo tensões na noção de obra, é potente suficiente para colocar em tensão a noção de sujeito e propor-se ser uma abertura para um acontecimento ontológico.

Portanto, ao se colocar em jogo, o atuante constrói uma experiência liminar entre o seu sujeito e o seu ser, experiência que se estabelece através de uma situação eficaz de crise e tensão desse próprio sujeito, pois é quando esse está em estado de suspensão que o atuante pode estar lançado em uma experiência que é ontológica e criativa. Como em um ritual, o atuante é o sacrificante e o sacrificado, o que conduz a cena e se dá a ela, quando se propõe a dissolver a noção de sujeito dentro dos seus acontecimentos.

O questionamento da noção de sujeito nos parece assim chave potente para a discussão da cena de Maikon K. O artista usa diversos artifícios para colocar em crise o seu sujeito social. A força de suas ações está justamente nesse lugar limítrofe que ele ocupa, que não é somente limítrofe enquanto linguagem, mas é também, e principalmente, limítrofe na sua perspectiva ontológica. E quando seu sujeito está em jogo de forma tão potente e ao vivo (seja operando o risco da manipulação de uma serra elétrica, seja vivenciando a dor, seja na exposição do corpo e em suas - muitas vezes - despudoradas ações, seja em assumir uma cena patética – que não se propõe a exibir qualquer tipo de virtuosidade, enfim, quando ele quebra nossas expectativas estéticas mais espetaculares) ele convida o público para uma experiência com o mesmo conteúdo ontológico.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O Ânus Solar**. Lisboa: Hiena, 1985.
- CARREIRA, André & ZECHINI, Ana. **Exercícios de atuação: práticas no aqui e agora**. Rio de Janeiro: Gramma, 2020.
- CARREIRA, André e BAUMGÄRTEM Stephan (org.). **Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.
- COLLIN, Luci. **Vozesnumdivertimento**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2008.
- IRAZÁBAL, Federico. **O teatro no teatro: A angústia por nomear**. In Revista O percevejo – Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2016.
- FÉRAL, Josette. **Teatro y Violencia ¿Una mediación imposible?** Santiago de Chile: Frontera Sur, 2016.
- K. Maikon. **Ânus Solar** (espetáculo). Curitiba, vídeo digital, 2017.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- RAMOS FERNANDES, Rafaela da S. **Poesia e cena em Regurgitofagia, de Michel Melamed: o desejo que borra**. Belo Horizonte: Dissertação em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- SPANGHERO, Máira. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- TRILOGIA BÍBLICA. /apresentação Arthur Nestsoski. (vários autores) São Paulo: Publifolha, 2002.
- VIANNA, Luiz Fernando. **"Regurgitofagia" expõe crítica a excesso de informações**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 jan. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1301200521.htm>>. Acesso em: 08 de maio de 2021.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento - uma viagem filosófica através de um conceito**. São Paulo: Zahar, 2017.