

## MATERIALIZAÇÃO DA IMAGINAÇÃO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE CAROLINA BIANCHI

Luisa Jacques de Moraes Dalgalarrodo<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa o processo de criação da diretora, dramaturga e performer Carolina Bianchi, evidenciando a relação entre as práticas utilizadas pela artista em processo e suas produções artísticas. É feita uma breve análise de duas obras de Bianchi, *LOBO* (2018) e *O Tremor Magnífico* (2020) e das principais práticas investigadas pela artista. É abordado como Bianchi contribui para o cenário artístico através de propostas de construção de uma corporalidade performativa tendo a imaginação como aspecto central em seu processo de criação.

**Palavras-chave:** Processo Criativo, Imaginação, Performatividade, Teatro Contemporâneo, Corpo performativo.

## MATERIALIZING IMAGINATION: CAROLINA BIANCHI'S CREATIVE PROCESS

**Abstract:** This article analyses the creation process of the director, playwright, and performer Carolina Bianchi, and puts in evidence the relation between the practices used by the artist in process and her artistic productions. A brief analysis is made of two works by Bianchi, *LOBO* (2018) and *O Tremor Magnífico* (2020) and the main practices investigated by the artist. It discusses how Bianchi contributes to the artistic scene through proposals of creating a performative corporeality explored with imagination as a central aspect in the creative process.

**Keywords:** Creative Process. Imagination. Performativity. Contemporary Theatre. Performative body.

---

<sup>1</sup> Luísa Dalgalarrodo é artista interdisciplinar e escritora. É graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, mestra em artes pelo programa de Performance and Culture - Interdisciplinary Perspectives, da Goldsmiths College, Universidade de Londres e doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. É professora colaboradora no curso de Bacharelado em Artes Cênicas na Unespar desde 2021. E-mail para contato: [luisa.dalgalarrodo@unespar.edu.br](mailto:luisa.dalgalarrodo@unespar.edu.br)

A imaginação está presente, de diferentes formas, em grande parte das práticas artísticas e processos de criação cênica. No entanto, o espaço ocupado pela imaginação é frequentemente implícito e bastante vago, e raramente ela é completamente assumida como um procedimento central. Ainda que seja inegável que todo processo de criação tenha a imaginação como componente, muitas vezes ela aparece igualada, no senso comum, à "criatividade" e não são identificadas as formas como a imaginação é utilizada. É pouco frequente a formalização de abordagens que incluam um cuidado específico com a imaginação, que a considerem como uma ação que exige algum tipo de esforço e não um dispositivo automático e sem nuances. Especificamente menos comuns são os exemplos no teatro e na performance de processos que incluem práticas estruturadas de imaginação ligadas à criação corporal e que considerem a imaginação como via de construção de um corpo ou de um estado corporal<sup>2</sup>.

Analiso aqui aspectos dos processos de criação conduzidos por Carolina Bianchi, com o objetivo de identificar na metodologia da artista a imaginação como um dispositivo central de criação corporal em seus trabalhos. Discutirei ainda como essas práticas de imaginação desenvolvidas são orientadas no sentido de criar "presenças extremas" dentro das propostas de Bianchi. Esse artigo terá como foco em especial as práticas usadas no desenvolvimento da peça *LOBO* (2018) e do trabalho *O Tremor Magnífico* (2020).

Carolina Bianchi é diretora, dramaturga e performer, natural de Porto Alegre. Desenvolveu grande parte do seu trabalho em São Paulo com criações autorais de trabalhos dirigidos, escritos e performados por ela. Atualmente vive em Amsterdã, onde desenvolve seu último trabalho, *Cadela Força*, com previsão de estreia em julho de 2023. Em 2016 estreou a primeira versão da obra *Mata-me de prazer*, projeto que marca o início do ciclo de trabalhos de sua autoria e direção. Em seguida, Bianchi propõe a performance *Quiero hacer el amor* (2017), realizada com outras artistas mulheres que se envolveram no trabalho a partir de uma residência dirigida por Bianchi. O trabalho explora as possibilidades do *site-specific*, com um grupo de

---

<sup>2</sup> Temos como importante exceção no campo do teatro as proposições de Michael Chekhov, cuja prática tem a imaginação como elemento basilar para o seu desenvolvimento.

mulheres que se propõem a relacionar-se sexualmente e afetivamente com edifícios do meio urbano. *LOBO* (2018), seu trabalho seguinte, volta para o ambiente do teatro, e foi também composto por performers que participaram de uma residência orientada por Bianchi. *LOBO* realizou mais de 40 apresentações, foi assistido por mais de 6000 pessoas e tornou-se o trabalho responsável por tornar Bianchi mais reconhecida no meio teatral, o que possibilitou abertura de novos e mais profundos diálogos entre ela e outros artistas. Em março de 2020 estreou o espetáculo *O Tremor Magnífico*, no Teatro de Container, em São Paulo e, como todas as produções feitas nesse contexto, teve a sua temporada suspensa devido a pandemia de covid-19.

Suas últimas obras se caracterizaram por terem como parte fundamental a realização de residências artísticas, nas quais há um compartilhamento de práticas e teorias abordadas pela artista. Algumas dessas residências foram responsáveis por formar o corpo de performers que participa em parte dos trabalhos, como no caso de *Quiero hacer el amor* e *LOBO*. O coletivo de artistas que a acompanha em seus trabalhos, chamado “Cara de Cavalo”, conta com mais de 40 pessoas, das quais faço parte, e que participam de distintos trabalhos e em diferentes funções ao longo dessa trajetória.

Os espetáculos supracitados se caracterizam principalmente pela exploração do tema do erotismo em cena e suas confluências com a violência, abordados muitas vezes através de experimentos com distintas linguagens, em diálogo com a dança e a performance, e com um humor que navega entre o *nonsense* e a paródia. Os projetos têm em comum também uma investigação sobre os limites da performatividade dos artistas envolvidos, em uma busca incessante por buscar materializar estados que podem ser alcançados em sua totalidade somente através de recursos imaginativos potentes, com os quais Bianchi desenvolve práticas criativas singulares a serem melhor analisadas ao longo deste artigo.

### *Mujeres al borde*

O trabalho de Bianchi dialoga com outras artistas mulheres, como é o caso da artista paulista Janaína Leite ou da diretora espanhola Angélica Liddell. Embora sejam trabalhos bastante diversos entre si, há em comum, para além do fato de serem mulheres que escrevem, dirigem e atuam em seus trabalhos, a mobilização de temas como o erotismo, a religião e a morte. Sob perspectivas de gênero que fogem de um formato esquemático, são elaboradas obras que buscam, em tempos atuais, desafiar as estruturas convencionais de teatro, apresentando perspectivas e estéticas alternativas e provocadoras, em diálogo com o cenário sociopolítico atual.

Bárbara dos Santos e Francis de Carvalho a identificam com esse movimento de encenadoras “de corpo presente na cena”, como Leonarda Glück e Grace Passô, que apresentam “um corpo duplamente envolvido com a cena, exigindo um duplo olhar: de dentro pra fora e de fora pra dentro, deixando rastros e reafirmando presenças” (SANTOS e CARVALHO, 2019, p. 80). Passô afirma que essa dupla relação com a cena coloca a encenadora em uma relação muito concreta com a criação, comunicando suas intenções em distintas instâncias, na escrita e na direção, mas também colocando através da atuação seus desejos como encenadora (SANTOS e CARVALHO, 2019).

Como Leite, Lidell, Passô e Glück, há no trabalho de Bianchi marcas “mais ou menos autoficcionais”, como quando em *O Tremor Magnífico* ela narra a história de uma tentativa de estupro sofrida por ela entremeada à narrativa do *impeachment* da presidenta Dilma e da violência perpetrada por Elizabeth Bathory<sup>3</sup>. A crescente produção conduzida por mulheres parece sempre escapar à universalização dos fatos: se a história dos homens é tida como universal, a das mulheres é pessoal, autobiográfica. São narrativas que parecem constantemente romper com um pacto de silêncio secular e levantar continuamente a questão “é necessário se expor tanto?” e suas variações.

Santos e Carvalho identificam esses exemplos provocando-nos a pensar o que a presença dessas artistas evoca enquanto ausência histórica:

---

<sup>3</sup> Elizabeth Bathory, também conhecida como a Condessa de Sangue, é uma figura histórica que teria perpetrado diversos crimes perversos, principalmente contra mulheres jovens.

Quantos corpos de mulheres, na função da encenação, ainda não tiveram seus rastros farejados, descobertos, analisados, estudados, divulgados? Seria possível pensar numa história da encenação a partir do trabalho das encenadoras? Quantas encenadoras figuram nos programas de disciplinas dos cursos de graduação em Artes Cênicas das universidades brasileiras? (...) Ora, falar do corpo no campo da encenação é também reivindicar a presença, ainda que na ausência (SANTOS e CARVALHO, 2019, p. 83).

Juliana Moraes, que também analisa essas produções na área da dança, identifica a difusão desses trabalhos com a terceira onda feminista e apresenta a hipótese de que esses trabalhos retomam a corporalidade do corpo “histórico” descrito no início do século XX, subvertendo a opressão que tais corpos eram sujeitados. Os trabalhos dessa “nova geração de coreógrafas, dramaturgas e intérpretes (...) apropriam-se do corpo em convulsão” (MORAES, 2022, p. 4). Seria marca dessa geração então as imagens de corpos que desafiam de alguma forma expectativas normativas de gênero e civilidade, através de

corpos que convulsionam, agitam-se, atacam o ar, a si mesmas e o outro repentinamente, atuam com espasmos inesperados, pausam catatonicamente, expõe-se sem pudor ora arrancando as roupas sem erotismo ora seduzindo o espectador com trajes curtos e olhares adocicados. São mulheres descabeladas ou que raspam seus cabelos, reviram os olhos, urinam, babam e se contorcem (MORAES, 2022, p. 20).

Bianchi definitivamente faz parte dessa geração e suas propostas vêm se desenhando em diálogo com esses trabalhos da cena contemporânea. Em seus trabalhos a temática do gênero sempre se manifesta - seja através da tensão de gênero em relação à ideia de “natureza”, em *LOBO*, ou a violência através da estrutura histórica, em *O Tremor Magnífico*, seja de forma mais direta, como no seu atual trabalho em que se debruça sobre o feminicídio e o estupro. Além da temática, as suas propostas de criação corporal e a própria condução das práticas apresenta um viés de gênero marcante, seja por fazer criações em diálogos com proposições teóricas de pensadores como Paul Preciado ou Rita Segato, seja por conduzir a criação de corporalidades que rompam com expectativas e normas de gênero heterocisnormativas e sexistas.

## Criação em processo

Os trabalhos de Bianchi costumam ter início através da escrita da dramaturgia, mas durante o processo de criação da encenação o texto vai se modificando radicalmente e se desenvolvendo, e as etapas de criação de Bianchi se sobrepõem e se contaminam. O que se mantém desde o início de seus processos são algumas “imagens principais” concebidas por Bianchi que definem a “essência do trabalho” (BIANCHI, 2019). São essas imagens que conduzem a dramaturgia inicial, mas também as práticas criadas em processo, já que para cada trabalho a artista cria procedimentos distintos de criação.

É característico de seus processos também uma relação imersiva com a criação. O trabalho desenvolvido por Bianchi exige um tempo extenso de estudo, aproximação, exploração e maturação. Os ensaios nos processos costumam ser frequentes e ter uma longa duração. O processo de *O Tremor Magnífico* se estendeu por um ano e meio e o atual trabalho de Bianchi já se estende por mais de dois anos<sup>4</sup>. Também as práticas propostas por Bianchi exigem um tempo dilatado para a sua exploração, pois, sendo práticas pouco convencionais, não há caminhos conhecidos pelos quais investigar e os artistas envolvidos no trabalho são convidados a descobrir caminhos a cada exploração.

Bianchi vai na contramão das formas de produzir da atualidade: a despeito do fato de todos os trabalhos de Bianchi terem sido feitos sem nenhum apoio financeiro durante a maior parte do processo<sup>5</sup>, ela trabalha com uma equipe grande de pessoas, por um período de tempo considerável e tem o estudo e a pesquisa de dispositivos como elementos imprescindíveis em seus processos.

---

<sup>4</sup> O trabalho atual, *Cadela Força*, começou a ser desenvolvido durante a pandemia, em 2020 e tem previsão de estreia em julho de 2023.

<sup>5</sup> *LOBO* foi concluído após um financiamento coletivo feito através de *crowdfunding*, que possibilitou a viabilização final do projeto.

## LOBO



Foto do espetáculo *LOBO*, em 2018. Foto: Mayra Azzi

O processo de criação e montagem do trabalho de *LOBO* iniciou-se em agosto de 2017 e o trabalho estreou no final de maio de 2018, no Teatro de Container, em São Paulo.

O trabalho é estruturado em quadros, compostos tanto por coreografia, como por cenas, projeções e texto. Feito junto a um número de artistas que varia de 15 a 25 performers do sexo masculino, *LOBO* se constrói através de um “coro de existência extrema” (BIANCHI, 2019) que compõe as diferentes camadas do trabalho. Pode se dizer que essa existência extrema afirmada por Bianchi se justifica de distintas formas: são extremos pela sua apresentação e ação - corpos nus que correm por cerca de 40 minutos segurando garrafas de vidro, sob o risco iminente do acidente e em estado de exaustão, rompendo “um dos acordos sociais tácitos mais fundamentais: o da não exposição pública do corpo sem vestes” (DAL COL, 2022, p. 25) e evocando tanto a sexualidade como a uma imagem originária, selvagem do homem - mas também por se colocarem como “fisicalidades subversivas e contra-hegemônicas” (DAL COL, 2022, p. 24) por romperem com acordos pré-estabelecidos relacionados a gênero, sexualidade, individualidade e coletivo.

*LOBO* toca na temática de gênero através de distintas imagens que se sobrepõem: homens “transam com o espaço”, transam entre si, dançam clichês da masculinidade, e criam distintas relações com Bianchi. O trabalho tem como uma de suas principais referências o Manifesto Contrassexual, de Paul Preciado, que propõe o fim dos contratos sexuais e de identidade de gênero que fazemos a partir da heteronormatividade, em uma rejeição à uma suposta “ordem natural das coisas”. Nesse sentido, grande parte das práticas realizadas no processo de criação de *LOBO* e que são colocadas em cena são experimentações eróticas, em uma exploração de todo o corpo e o espaço como superfícies sexuais, para além do código da penetração e do falo ereto como pressupostos para essas explorações. O falo é inclusive transformado, em um dos quadros da peça, em uma obra de “natureza morta” junto a flores e frutas. Segundo Bianchi:

*LOBO* é a insistência na tentativa de um novo pacto entre homens e mulheres. *LOBO* é o fracasso de um novo pacto entre homens e mulheres. Tentar desconfigurar os papéis sexuais dentro da própria obra, abraçar clichês, destruir, se perder. E cantar uma canção violenta de amor, em câmera lenta (BIANCHI, 2018, programa *LOBO*).

Bianchi por momentos personifica o próprio perigo contra eles, como quando aponta uma arma contra o coro e demanda que recitem um poema de Emily Dickinson como única forma de salvarem-se da morte, e, em outros, parece ser vítima desse corpo masculino que a persegue. *LOBO* remete aos algozes dos contos de fada e também, sobretudo, a uma relação selvagem com o gênero, em várias imagens de antropomorfismo em cena e na dramaturgia.

Tomando como outra referência central o romance *Frankenstein*, eles poderiam ser o monstro e ela, Mary Shelley, mas o que isso significa é alterado a todo instante. Em nenhum momento é possível chegar a uma conclusão que dure muito tempo, com Bianchi as imagens não são definitivas ou esquemáticas: como algoz, ela revela o profundo amor que sente por cada um deles, como vítima, ela termina devorando-os. Não há uma tese a ser defendida ou uma mensagem final, ou, como afirma um dos colaboradores do coletivo, Rafael Limongelli, “não há conciliação”



(LIMONGELLI, 2020), não há uma apresentação de uma saída para resolver a dinâmica entre os gêneros de forma pacífica e definitiva.

Em agosto de 2018, *LOBO* foi apresentado no Teatro Oficina, em um fim de semana que reuniu mais de 1500 espectadores. Sobre essas apresentações José Celso Martinez Corrêa comentou:

Eu achei maravilhoso o que eu acabei de ver agora. (...) 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, *ânim*a no espaço. (...) Eu, por exemplo, eu participei o tempo todo, eu vivi junto, eu dancei junto às sonoridades, a trilha sonora é uma obra prima. Você vai ouvindo a trilha sonora e o corpo vai entrando no roteiro de uma maneira (...) Nós estamos abrindo nosso corpo para o mundo inteiro. É uma magia. Uma bruxaria o que vocês estão fazendo muito bem (CORREA, 2018).



Apresentação de *LOBO* no Teatro Oficina, em 12 de agosto de 2018. Foto: Mayra Azzi

O crítico e pesquisador teatral Valmir Santos escreveu sobre *LOBO*:

Uma criação inebriante em torno dos clichês do belo e do profano, capaz de jogar dialeticamente com o erotismo e expor quão pornográficas são as formas de manipulação do capitalismo. Carolina Bianchi é força motriz gregária na articulação de coletivos nos últimos anos em São Paulo, como este Cara de Caval

tureia a massa mutante de corpos masculinos com atravessamentos cinematográficos, pictóricos e muito tesão para reimaginar outros sentimentos vitais por meio das artes cênicas (SANTOS, 2019)

*LOBO* é feito sobre a tensão entre homens e mulheres, mas também entre a Natureza e a Civilização, e flerta constantemente com a possibilidade de subverter a natureza, reconfigurá-la, criar nova vida e novas formas de ser homem, ser mulher, ser no espaço. No entanto, tal como a criatura de Frankenstein, as novas formas são sempre compostas com pedaços mortos de vidas anteriores, sem conter uma superação reparadora das antigas formas.

### O tremor magnífico



Ensaio da peça em processo. Foto: Mayra Azzi

O trabalho *O Tremor Magnífico* contou com nove performers em cena e se iniciou no segundo semestre de 2018, em São Paulo. Assim como em *LOBO*, em uma residência aberta inicial foram explorados dispositivos de criação e práticas que

apontavam a nova obra. O texto começou a ser escrito entre dezembro e janeiro seguintes, e em fevereiro de 2019 os ensaios começaram em uma segunda residência artística, envolvendo somente os performers do trabalho, na Fazenda Santa Esther, em Amparo, região interiorana de São Paulo. Foram feitas ainda durante o processo três residências abertas<sup>6</sup> em São Paulo e uma em Cuba, no festival de Havana. O espetáculo estreou em março de 2020 e teve poucas apresentações, com a temporada interrompida devido à pandemia de covid-19. O crítico Amilton de Azevedo fala sobre o espetáculo:

Por fim, uma obra que me atrevo a colocar como espetáculo do ano (...) Bianchi orquestrava um mashup coeso entre construções e desconstruções da história – que o tempo todo parecia escapar por entre os dedos de uma mão buscando apreendê-la. Sagrado e profano passeavam em meio à uma performatividade xamânica que convidava o público a adentrar um bosque do inconsciente, entre mito, ficção, invenção e tantos tempos. Sobre uma imensa cama de referências, *O Tremor Magnífico* operava conjurações e evocações (cênicas?) numa encenação que assume e rejeita o ritual, transitando entre o erótico e a violência (AZEVEDO, 2020).

Se em *LOBO* Bianchi parece interessada em subverter a Natureza, em *O Tremor Magnífico* a artista mira a História. Existe um desejo claro em transformar as heranças históricas macabras em potência erótica e poética, mas sem negar que há, em algum nível, inscrita em nossos corpos uma simbiose entre as figuras do colonizador e o colonizado, do opressor e do oprimido. Há uma admiração por certos aspectos da cultura europeia – seus filósofos, seus artistas e escritores – e é inegável que parte de nosso imaginário foi construído a partir de um imaginário europeu. Ao mesmo tempo, essa admiração é sustentada junto a uma rejeição pelo processo colonizador violento e escravagista perpetuado por esse mesmo imaginário. Não há como dissociar esses dois aspectos: a cultura europeia não foi construída apesar da colonização, mas, em grande parte, por causa dela. Assumindo que esse processo é formador de nossa própria cultura e dos nossos corpos, Bianchi projeta uma relação

---

<sup>6</sup> Foram realizadas residências no Estúdio Fita Crepe, em julho de 2019, no SESC Santana, em novembro de 2019 e no espaço O Andar, em janeiro de 2020.

“sadomasoquista” com a História, em que se rejeita a colonização, mas é impossível livrar-se dela e dos sentimentos conflitantes com as suas consequências.

Durante o espetáculo havia um contínuo jogo de imagens que apareciam e desapareciam, ‘as coisas morrem e não morrem, não desaparecem, persistem, retornam, atualizam-se, e no mesmo lance, somem’ (LIMONGELLI, 2020, p. 105), como no próprio processo histórico, há repetições, ausências, fantasmagoria.



Ensaio do espetáculo em processo. Foto: Mayra Azzi

Uma das formas de lidar então com o que a artista chama de “*badtrip* eurocêntrica” é a figura do monstro, que volta à cena em *Tremor Magnífico*. São, em sua maioria, monstros fantásticos, principalmente da cultura europeia: vampiros, fantasmas e bruxas, que retomam um universo de filmes de terror e nos lembram que a História nunca está completamente enterrada: há sempre um retorno dos mortos e seres que atravessam os tempos. Bianchi concebe as imagens desses monstros sabendo que “toda imagem forte tem algo de fantasmagórico, posto que pode sobrepor-se ao mundo da representação objetiva e da situação presente, como o fantasma que passa através das paredes” (SIMONDON, 2013, p. 14, tradução nossa). A artista conhece então a capacidade da imagem agir sobre a realidade e,

principalmente, elege certas imagens que tradicionalmente tem essa capacidade ampliada através de lendas e figuras construídas para gerar medo e lidar com aspectos misteriosos da existência.

As tensões de gênero voltam à cena neste novo trabalho, mas sob outro aspecto – menos pela oposição de imagens e mais pelas próprias narrativas históricas apresentadas. No caso *d’O Tremor Magnífico*, Bianchi trabalha com performers de ambos os sexos, mas as figuras históricas invocadas na obra são sempre mulheres: Joana D’Arc, Salomé, Condessa Elizabeth Báthory, Ana Mendieta, Virginia Woolf, Hilda Hilst, Emily Dickinson. Essas figuras aparecem como referências em distintas camadas, a fim de evidenciar o material misógino do qual a História é constituída, e como as relações patriarcais permeiam todos os campos da nossa existência. É abordado também o tema da figura da mulher cruel – o que seria a crueldade considerada “feminina” e como atos violentos executados por mulheres horrorizam mais do que os mesmos atos cometidos por homens, como se a violência fosse também um privilégio dos homens.

Como a própria História, *O Tremor* é permeado de “enunciados infinitos”, textos extensos que anunciam o passado e o futuro da peça e borram a linha do tempo, mesclando referências de distintas épocas sem apontar nunca a um fim: é impossível concluir a História. Assim como na peça anterior, Bianchi tampouco busca uma solução, uma via alternativa que nos leve a uma nova realidade utópica. No entanto, embora afaste veemente a possibilidade de uma sociedade alternativa idílica, apontam-se possibilidades de novos pactos – muitas vezes sexuais – capazes de interferir no tecido histórico e desestabilizar a ordem capitalista patriarcal.

É a partir das práticas propostas por Bianchi, dentro dos processos, mas também colocadas em cena, que se manifesta o desejo de criar novas formas de existência, partindo de uma reinvenção dos corpos baseada no imaginário. Se os processos históricos só foram possíveis por uma colonização do nosso imaginário, talvez o mais urgente seja destruir essa “imaginação colonial” e propor imaginários novos, lógicas distintas.

## Práticas imaginativas

Se em suas obras Bianchi recusa apresentar soluções para a realidade, podemos encontrar indícios evidentes de possibilidades alternativas de criação cênica em sua metodologia. Os processos são baseados em práticas que abarcam tentativas bastante particulares: “levitar” objetos, “transar com o espaço”, comunicar-se via “telepatia”, “tornar-se vulto”, correr no escuro de olhos fechados. São práticas que vão contra ideais de eficiência ou noções de linearidade e propõe experimentar lógicas distintas no tempo e no espaço, a partir do corpo dos performers. Algumas dessas práticas têm sido investigadas por Bianchi há vários anos e permeiam todas as suas produções, porém é bastante característico do seu processo a criação de procedimentos específicos para cada trabalho. O que todos esses procedimentos costumam ter em comum é uma orientação inicial de que se explore uma ação imaginada, mas sem a sua representação, em uma busca real de alcançar um objetivo a priori improvável.

Bianchi traz em suas propostas uma rejeição à visão mecanicista do corpo, construída principalmente com o estabelecimento do capitalismo e aprofundada de forma ainda mais brutal com o neoliberalismo - um corpo que deve ser funcional, individual e eficiente. Em suas práticas, Bianchi aposta em uma potência do corpo que remonta um imaginário pré-capitalista, em uma indissociabilidade entre corpo, natureza e o cosmos, cada um desses era percebido como

organismo vivo, povoado de forças ocultas, onde cada elemento estava em relação ‘favorável’ com o resto [...] como um universo de signos e sinais marcados por afinidades invisíveis que tinham que ser decifradas, cada elemento - as ervas, as plantas, os metais e a maior parte do corpo humano - escondia virtudes e poderes que lhe eram peculiares (FEDERICI, 2017, p. 257).

Por ser exigido que houvesse uma observação constante de sinais e poderes ocultos, podemos supor que os corpos eram então mais permeáveis à imaginação e a uma percepção sutil de si e do entorno.

Bianchi parece ir na direção de reconquistar esse conhecimento perdido do corpo, recuperar o “conceito do corpo como receptáculo de poderes mágicos”

(FEDERICI, 2017, p. 257) perseguido na caça às bruxas durante os séculos XVI e XVII. Interessa-lhe uma dimensão misteriosa, não mapeada do corpo. Se a magia, a intuição e a imaginação eram vistas como ameaças para o estabelecimento do capitalismo, a busca por investigar práticas ligadas a essas formas pode ser uma chave para encontrar pactos alternativos.

Segundo Carolina Mendonça, parceira de trabalho de Bianchi e também investigadora desses procedimentos, são práticas que partem de conhecimentos não hegemônicos que acessam o corpo frequentemente através de uma ficção. Os exercícios não são, então, necessariamente “sobre fazer essas coisas, mas imaginar ‘se a gente pudesse...’, o que muda no corpo quando a gente estabelece essas ficções. E muda muito, é muito físico, é um conhecimento muito empírico” (MENDONÇA, 2019). A ficção aqui não possui, de forma alguma, um status inferior ao da realidade, mas contém em si a possibilidade de instauração de outras realidades. Bianchi afirma inclusive que a articulação de suas práticas se dá por “um desejo de sobrevivência dentro da realidade”, como uma tentativa de criar espaço para outras formas de comunicação, de relação entre performers entre si e no espaço.

As práticas de Bianchi surgem principalmente em uma tentativa de tornar o seu próprio imaginário em algo “praticável” e a partir de uma imagem “traduzir sensações” que aquilo lhe provoca (BIANCHI, 2019). Quando, por exemplo, começou o aprofundamento em sua pesquisa acerca do erotismo em cena, na tentativa de possibilitar ao corpo a exploração da amplitude de sensações e imagens que pode ser gerada por uma situação “erótica” surgiu, por exemplo, a prática de “transar com o espaço”, utilizada, de distintas maneiras, em *Mata-me de prazer*, *Quiero Hacer el Amor* (em que essa prática se torna o próprio programa performativo) e *LOBO*. A prática não consiste em uma ação fechada ou em qualquer simulação de uma relação sexual com o espaço. As respostas a essa proposição são diversas, partindo de provocações tais como “como se aproximar eroticamente do espaço? Como dar prazer ao espaço e sentir prazer nessa aproximação?”. Em franco diálogo com as proposições de Preciado, as respostas a essa proposição são diversas. Sobre essa prática, Limongelli elabora:

Fazer sexo com o espaço e seus povoamentos em variação contínua. Desorganizar os laços que atam os sujeitos, os verbos e os objetos. A performance agencia corpos humanos e não humanos na composição de máquinas (técnicas e sociais). Máquina de guerra meio torpe, surubão pós-pornográfico. Na orgia disparada por Bianchi, performers despossuídas de suas sujeições reconectam a possessão de si mesmas em ações disruptivas, como “acariciar com prazer o teclado do telefone público” e “penetrar com o punho o porta-guarda-chuvas” e “roçar com carinho as escápulas no caule de uma planta” e “friccionar com fúria o totem-informativo contra o chão” e “amassar o rosto com tesão contra a parede de vidro” e “abrir com ternura e sensualidade as pernas da porta de vidro” etc. (LIMONGELLI, 2020, p.107)



Grupo de performers faz a prática de “transar com o espaço” em cena de LOBO, no Teatro Oficina, em 2018. Foto: Mayra Azzi

As práticas se caracterizam então também por não serem formadas por instruções detalhadas para as quais existem respostas previsíveis, de maneira que Bianchi nunca sabe com precisão o que surgirá da exploração de uma prática. Assim, através de orientações com um vocabulário pouco convencional e de interpretação aberta, Bianchi cria situações imaginárias para os praticantes, em um contexto que não busca a representação dessas situações, mas a tentativa verdadeira de alcançar



tais situações. Instruções como “encontrar uma dupla e transmitir uma mensagem telepaticamente”, ou “dançar com um fantasma”, demandam necessariamente o uso da imaginação na resposta. Segundo Bianchi:

Se eu digo “nós vamos transar com o espaço” isso não é um vocabulário comum. O espaço não está aí para ser transado, teoricamente (...). Mas a sua imaginação pode dizer: “isso aqui é um amante, essa cadeira e eu vamos nos conectar aqui e a minha matéria e essa matéria vão se atravessar sexualmente” (BIANCHI, 2019).

Durante o processo também há sempre a possibilidade de variações e transformações dos procedimentos. Por vezes as práticas são feitas para darem conta de demandas das cenas, criando os estados corporais desejados pela direção e em outros casos as práticas são reorganizadas para elas mesmas constituírem uma cena. De alguma forma sempre há uma articulação entre os dois momentos, ainda que eles se mantenham distintos. Na criação de *O Tremor Magnífico* é evidente como a articulação justa entre as práticas e as cenas se dá em distintas camadas. Os exercícios de “telepatia”, por exemplo, praticados em distintos trabalhos de Bianchi, servem como base para a comunicação dos performers em cena, que em momentos diversos devem executar uma série de ações juntos sem que haja uma marca do momento em que essas ações devem acontecer. Ainda que não seja realizado um exercício de “telepatia” durante a peça, o desenvolvimento dessa prática é fundamental para dar conta das demandas das cenas. Outra prática muito explorada nesse processo foi a da “levitação”, em que os performers buscam “levitar” objetos ou a si mesmos. Essa prática foi desenvolvida em um exercício de “levitação” de facas que conduziu uma forma de exploração deste objeto usado em uma cena em que os performers exploram movimentações com facas de diversos tamanhos. Mais do que de fato aprender a “levitar” ou a usar a “telepatia”, é a qualidade atingida nessa busca e os caminhos encontrados pelo corpo nessa imaginação ativa que interessam a Bianchi em sua criação.

Embora as práticas rompam com as ideias tão familiares de “certo ou errado”, isso não significa que não há um rigor no exercício desse imaginário, principalmente um rigor justamente em se desfazer do impulso de “tentar acertar”.

Em *LOBO*, a artista relata o desafio de insistir em que os performers agissem legitimando a intuição como um saber performático:

Eu falava para eles que eu não ia marcar, eu me recusava a marcar as cenas (...) eu não dirijo assim. Por mais que algumas coisas a gente foi coreografando, a cena do cinema, por exemplo, é uma cena super coreografada, super. Mas ela parte de uma coisa não-coreografada, aquela entrada deles, eles entram quando eles querem. E essa era minha negociação com eles. Eu falava para eles “se vocês ficarem dez minutos para entrar, eu vou esperar dez minutos, vocês só podem entrar quando vocês souberem que vocês estão juntos, ligados por algo que é muito maior que vocês”. Essa cena até hoje é um parto, eles não conseguem fazer sem combinar, e eu via eles combinando e eu ia lá furiosa, gritava “vocês estão combinando, vocês têm medo da intuição!!” (BIANCHI, 2019).

Quanto não ligadas a possibilidades fantásticas – como ser possuída por um demônio ou tornar-se invisível – as práticas exploradas por Bianchi manifestam o desejo por estados de performatividade ligados a situações ou emoções intensas e nas quais há um nível considerável de descontrole: apaixonar-se, sonhar, transar. Assim, como muito bem analisado por Renan Marcondes, Bianchi opera em um lugar do teatro performativo que coloca as noções mais tradicionais de performatividade em risco, seja por muitas vezes “dessubjetivar este eu centralizado” (MARCONDES, 2019, p. 191) através do constante movimento coletivo - seus três últimos trabalhos são majoritariamente feitos em coralidade - seja por partir de ficções para criar fisicalidades reais. Não há representação de sexo na prática de “transar com o espaço” ou de “levitar objetos”, mas uma tentativa de cada performer e do coletivo de se colocar nessa imagem, o que produz ações e estados psicofísicos reais em cena, em um caminho de criar também emoção enquanto proposta performativa (MARCONDES, 2019), o que também desestabiliza noções de agência na performance.

Essa tentativa comprometida em relacionar-se com as imagens propostas leva seus performers a estados de presença bastante “extremos”, como afirma Bianchi. Há sempre o interesse em criar experiências que demandam

um esforço, e acho que esse esforço vem desse extremo, é um esforço emocional, é um esforço físico. (...) o corpo extremo como esse corpo vivo que está tomando decisões nessa cena, não está em

transe e não está preocupado em repetir algo que deu certo (BIANCHI, 2019).

Ao identificar a fisicalidade construída por esses corpos com as imagens históricas da histeria, Moraes os identifica como “prodigiosos, que aguentam muito mais do que o corriqueiro” (MORAES, 2022, p. 17). Francisco Dal Col, pesquisador e performer da Cara de Cavalo relaciona a produção desses corpos com o “corpo fenomênico” de Erika Fischer-Lichte ou o “estado cênico” descrito por Eleonora Fabião (DAL COL, 2022). Seria um corpo que articula vitalidade e sensualidade intensas, em conexão atenta com o sujeito, com o coletivo e com o espaço.

### **Performatividade, artifício e imaginação**

Junto ao desejo de explorar essa performatividade, Bianchi frequentemente cria em suas peças imagens ambiciosas, influenciadas muitas vezes pelas referências que traz do cinema de horror e da arte barroca, e gera uma tensão entre o que há de mais representativo no teatro – truques, artifícios – e a performance.

Em *LOBO*, por exemplo, o momento de transar com o espaço, em que a performatividade supracitada é explorada, é seguida pela “cena do cinema” em que Bianchi é perseguida por esse coro de homens que a filma e exige que ela repita frenética e dramaticamente a frase “eu te dei os melhores anos da minha vida, mas não tem problema, porque no fim o amor sempre vale a pena” até o momento em que ela ataca seu par romântico, arranca seus intestinos e come suas vísceras, por meio de efeitos especiais.

Bianchi une a sua paixão pelo que há de antigo no teatro - as narrativas trágicas, os longos monólogos, a imagem barroca - ao desejo de criar espaço para que tais estados de “existência extrema” surjam. O que articula esses universos é o interesse de Bianchi pela imaginação, expressa tanto no seu desejo de criar imagens impactantes quanto de criar estados psicofísicos através da imaginação do performer. Porque a performatividade proposta pela diretora se dá justamente através da imaginação, ela não como uma negação da realidade, mas uma forma de relação com

a realidade. A artista parte do entendimento da imaginação não como uma reprodução fotográfica do mundo, mas como uma ação, uma prática que exige um esforço e que pode ser aperfeiçoada, refletindo e construindo a nossa relação com o mundo.

Como dito anteriormente, embora a imaginação seja usada com frequência em distintas práticas e processos de criação dentro das artes da cena, na maioria das vezes ela é dada como automática e aparece mais como um aspecto implícito de dispositivos do que como um dispositivo em si. Há, de modo geral, uma tendência em preocupar-se mais com a imaginação como uma vaga “fonte de criatividade” do performer na criação, do que com formas de manter a imaginação do performer ativa em cena e de agir através da imaginação.

No trabalho de Bianchi, no entanto, a imaginação é componente fundamental de suas práticas e não é somente sobre o público que ela age, mas exerce força sobre o corpo dos performers em cena. Mais do que isso, a imaginação não é mera ferramenta para atingir um objetivo em seu trabalho, mas a imaginação já constitui uma ação em si, imaginar não é o meio, mas o fim. O seu objetivo final é a materialização da imaginação no espaço e no corpo dos performers.

As formas de abordagem da imaginação são múltiplas e compõe várias fases do trabalho. Muitas vezes a preparação para um exercício consiste em imaginar alguma interferência no corpo, como por exemplo visualizar e sentir que todo o corpo está cheio de abelhas, o que pode evoluir para uma exploração de movimento e uma imaginação sobre o corpo do outro ou sobre o espaço. Frequentemente é necessário ativar e manter a imaginação ativa durante todo o exercício. Dentro das práticas, as propostas de Bianchi buscam o desenvolvimento de uma “sensibilidade imaginativa”, em que o performer ativa a sua percepção do corpo e do espaço através da imaginação, e a observação de eventos sutis se mistura à “percepção” de eventos imaginados. A finalidade dos exercícios com a “telepatia”, por exemplo, não está em uma comunicação não-verbal eficiente, mas habilitar no praticante uma sensibilidade a eventos sutis, uma percepção aguçada em relação ao outro.

É comum que a orientação para esse tipo de exercícios seja a de perceber sinais no espaço, como marcas invisíveis no ambiente possíveis de serem capturadas

pela percepção. Mathieu Bovier, em artigo escrito sobre o trabalho de Loic Touzé, define a “telepatia” como “afecção à distância” e afirma que o trabalho telepático nas artes tem como “único pré-requisito para o exercício a suspensão de todos os juízos e a adesão temporária a essa ficção constituinte: vamos dançar por ‘telepatia’” (BOVIER, 2016, p. 1). A “telepatia” torna-se então uma forma de indivíduos terem uma imaginação compartilhada, e acreditarem, juntos, na mesma ficção.

É importante reafirmar que há uma a criação e habilidades desenvolvidas pelas pessoas ao se colocarem na direção de um objetivo a priori impossível. Se as práticas movimentam forças que deslocam o indivíduo do ponto inicial e o aproximam desse impossível através da imaginação, isso já é uma conquista bastante significativa. Bianchi se interessa também pela potência criativa gerada nessa imaginação compartilhada:

será que eu me comunico com você por telepatia? Será que dá certo? A gente já viu que as vezes dá, porque a gente já abriu os olhos e viu as pessoas dançando juntos...aquilo pode ser uma coincidência, pode ser que alguém estivesse espiando...eu não sei! Eu não sei, mas tem uma parte desse trabalho que é imaginar, que é criar, quer dizer, hoje aqui a gente vai acreditar que isso deu certo. E eu acho isso de um poder, sabe? Acho isso de um poder que é gigantesco (BIANCHI, 2019)

A construção de corporalidades através dessa imaginação compartilhada como estratégia sugere que a imaginação encarada enquanto prática é uma forma potente não somente de criação artística, mas de apontar caminhos para outras formas de relacionar-se com a realidade. Se a imaginação pode operar como um intermediário entre o ser e o mundo, sendo construída a partir da nossa relação com esse, mas também sendo imprescindível para criação da própria realidade, trazer a imaginação para o primeiro plano e propor outros imaginários parece ser uma forma fundamental de criar novos espaços no campo artístico e de criar fissuras no tecido do real que possam também apontar outras possibilidades fora das lógicas hegemônicas estabelecidas.

## Referências

AZEVEDO, Amilton. Retrospectiva 2020, incandescência: a chama (como) fantasma in **Ruína Acesa**. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/retrospectiva-2020/>. Acesso 14 de fevereiro de 2023.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: LPM, 1987

BIANCHI, Carolina. **Projeto de LOBO**. São Paulo: 2018

BIANCHI, Carolina. **Entrevista**. São Paulo, 29 de março de 2019.

BOUVIER, Mathieu. **Faire une danse par telepathie**. Disponível em: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/faire-une-danse-par-telepathie>. Acesso: em 06 de maio de 2019.

CORREA, José Celso Martinez, (Transcrição de um áudio enviada para a produção de Carolina Bianchi após a apresentação de *LOBO* no Teatro Oficina no dia 12 de agosto de 2018) in: **PROJETO LOBO**, 2018

COSTA FILHO, J. Dentro e fora da cena: modos de confrontar o comum. **Sala Preta**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 276-287, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p276-287. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/155853>. Acesso em: 30 jan. 2023.

DAL COL, Francisco Lima. **Corpos radicais em coralidade: experiências em coralidades performativas na cena paulistana do começo do séc. XXI**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes- Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2022.

DALGALARRONDO, Luísa Jacques de Moraes. **Anatomia imaginada: imaginação na construção do corpo nas artes da cena**. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**, Lisboa: Edições 70, 1995.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e A Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. 1ed. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo**. 4 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

LIMONGELLI, Rafael. Sem conciliação! Rangidos da luta insubmissa do teatro de Carolina Bianchi in **Linha Mestra**, N.41, P.101-111, <https://doi.org/10.34112/1980-9026a2020n41p101-111>, maio.ago.2020

MARCONDES, Renan. Emocionam-me: o performativo em risco. **Rapsódia**, [S. l.], v. 1, n. 12, p. 185-202, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153446>. Acesso em: 30 jan. 2023.

MENDONÇA, Carolina Ferreira. **Entrevista**. São Paulo, 03 mai. 2019.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. Coreografia da Histeria: corpos convulsivos e empoderamento feminino na cena paulista in **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

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

SANTOS, B. T.; CARVALHO, F. W. de. Rastro como presença de uma ausência: sete movimentos dos corpos de encenadore(a)s. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 6, n. 2, 2019. DOI: 10.14393/RR-v6n2a2019-05. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/46244>. Acesso em: 30 jan. 2023.

SANTOS, Valmir. **Violência, beleza, vertigens** Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/o-que-assistir-na-6%C2%AA-mostra-internacional-de-teatro-de-s%C3%A3o-paulo-cb326b28f24>. Acesso: 29 de Janeiro de 2020

SIMONDON, Gilbert. *Imaginación e Invención*. 1 ed. Buenos Aires: Cactus, 2013.

Recebido em: 17/02/2023

Aceito em: 28/04/2023