



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i2p321-337

Dossiê Sobre a Cia. Brasileira

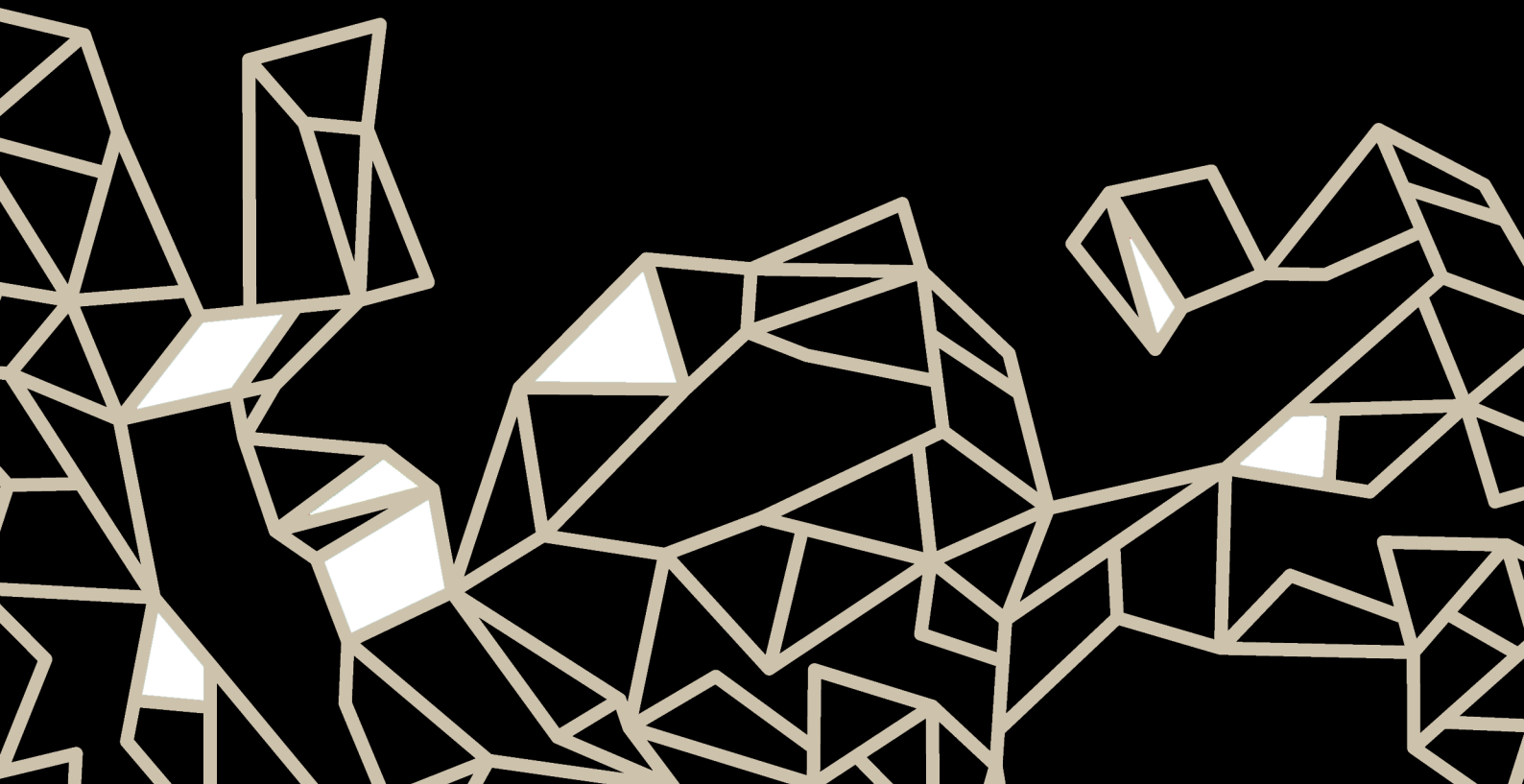
Ensaio para depois do fim: a dramaturgia performativa do corpo em *PROJETO bRASIL: luto e desordem*

*Rehearsal for after the end: the performing dramaturgy of the
body at PROJETO bRASIL: mourning and disorder*

Nathalia Catharina Alves Oliveira

Nathalia Catharina Alves Oliveira

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo. Bailarina, encenadora dramaturga e atriz.



Resumo

Este artigo reflete sobre o corpo na peça *PROJETO BRASIL*, da companhia brasileira de teatro. Parte-se da ideia de que a manifestação e a dramaturgia performativa desses corpos podem ser vistas como um reflexo das contradições do estado de exceção da história brasileira, concebida como um corpo que já chegou ao seu fim e diante do qual estamos enlutados. Compreende-se que o corpo em *PROJETO BRASIL* é tanto sujeito quanto objeto de luto, um corpo social em estado de desordem e de suspensão e que, contraditoriamente, está engajado em uma reflexão crítica diante de sua própria falência, tendo em vista uma possibilidade utópica para depois do fim.

Palavras-chave: Performance, Corpo, Dramaturgia.

Abstract.

This article ponders the body on the play *PROJETO BRASIL*, by companhia brasileira de teatro, based on the idea that the manifestation and the performing dramaturgy of these bodies can be seen as a reflection of the contradictions of the state of exception in Brazilian history, conceived as a body that has reached its end, for which we are in mourning. It is understood that the body in *PROJETO BRASIL* is the subject and also the mourning target, a social body in state of disorder and suspension, but which is, contradictorily, engaged in a critical reflection regarding its own failure, considering an utopian possibility for after the end.

Keywords: Performance, Body, Dramaturgy.

“Para ser autêntica, a cultura precisa imergir no elemento destrutivo, reconhecer essas coisas na escuridão como suas; caso contrário, ela adoecerá com a neurose que surge da repressão.” (EAGLETON, 2003, p. 331)

Experiência da decomposição

A modernidade foi constituída por uma sequência de massacres físicos, psíquicos, materiais e imagéticos que produziram um corpo – instância

do pensamento e da ação – cuja capacidade de espanto foi normatizada, esvaziando a experiência do ser humano no mundo, um corpo em falta de sua própria capacidade de narrar a si e sua realidade, um corpo traumatizado por uma cisão entre sujeito e objeto, entre eu e o mundo:

Uma coisa é clara: a cotação da experiência baixou, e isso aconteceu com uma geração que fez, em 1914-1918, uma das experiências mais monstruosas da história universal [...]. Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalha? Não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis [...], *num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil*. Esse gigantesco desenvolvimento da técnica levou a que se abatesse sobre as pessoas uma forma de pobreza totalmente nova. [...] Na verdade, de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela? [...] A sua marca própria é a de uma absoluta ausência de ilusões sobre a época, aliada a uma total identificação com ela. (BENJAMIN, 2013, p. 86-87, grifo no original)

Sintomático do processo evidenciado por Benjamin, em *PROJETO BRASIL* parece que vemos desfilar à nossa frente corpos que justamente expõem e questionam esse vazio de experiência que caracteriza o trauma brasileiro cuja história está marcada pelo soterramento do sujeito social. Os corpos em *PROJETO BRASIL* parecem elaborar performativamente esse trauma, trazendo à tona as forças históricas que o geraram; corpos que atestam a relação (e cisão) do indivíduo com os mandatos (a)morais que regem a vida pública brasileira e que parecem evidenciar, de um lado, sua fragilidade em relação à ordem do mundo colocada (em sua completa desordem, deve-se dizer) e, de outro, sua inquietação e potência irruptiva contrária a essa mesma ordem, revelando as falácias, lacunas e perversões de uma ordem que já estaria morta. Em luto, o espetáculo começa como um “momento absolutamente sem sentido, ser colocado nessa situação, de fim”¹. Os movimentos dos performers dificilmente se completam: assim que começam um movimento ele em breve se dissolve, como se o corpo não desse conta de sua própria partitura (e, de fato, não seria possível dar), um corpo que mal se sustenta sobre os dois

¹ Fala presente no texto de *Projeto BRASIL* e enunciado logo no início da peça.



pés, como se até mesmo a “ordem” primordial do corpo humano, a mera capacidade de se manter em pé, tivesse perdido o sentido diante de seu trauma social, revelando uma perda de autenticidade tanto física quanto subjetiva. Trata-se de um corpo em luto diante de seu próprio fim e da morte (também sua) de uma autêntica história político-social brasileira. Esse abatimento subjetivo, esse estado de luto, tributário de uma cisão cada vez mais feroz entre corpo público e corpo do indivíduo, marca o discurso coreodramatúrgico de *PROJETO BRASIL*, no qual vemos corpos, eu diria, devastados, implodidos e ao mesmo tempo irruptivos, detonantes e que anunciam uma desordem para além da do corpo do indivíduo.

Os corpos e a fala estão decompostos diante de um contexto – neste caso, brasileiro – também em desordem e decomposição radical, manifestando nosso estado de exceção que no entanto tornou-se norma. Em um dado momento, uma das atrizes tentará falar em um microfone, mas a cada tentativa ela tropeça sobre si mesma, sobre seu próprio corpo, que é também o sujeito histórico da fala. Tanto seu corpo quanto sua fala parecem não encontrar uma ordem possível para a emissão das ideias, ensaiando uma narrativa que não se completa, repleta de espasmos e lacunas. Trata-se de corpos que testemunham a morte de ideais coletivos e sociais, mas que estão inquietos em relação a esse estado de abatimento, que não se deixam destruir por completo, que permanecem e que, antiteticamente, performam diante de seu fim, como possibilidade de sobrevivência. Corpos que parecem estar em luto diante de seu contexto, assim como eles próprios são, igualmente, objetos de seu luto. Corpo e contexto estão diante de sua própria falência. Em *PROJETO BRASIL*, sujeito e história, assim como movimento e fala, corpo e espaço, estão indissociáveis, não sendo possível identificar uma dramaturgia corporal e uma outra textual. Os textos *off* que narram acontecimentos atuais da política brasileira penetram o corpo. O corpo é também contexto e contexto passa a ser, igualmente, corpo. O texto e o movimento se interpenetram a todo instante, em um único corpo, um único sujeito, como um reflexo simbiótico um do outro; o corpo do performer e o corpo histórico-social estão fusionados, como que em síncope temporal e espacial: corpo e história brasileira se mostram em estado de contradição e desordem.

Celebração trágica de um (des)governo

O processo histórico e político brasileiro nos revela a tragédia como norma. Nossa formação foi determinada a partir de tecnologias de cegueira e apagamento subjetivo, a começar pela divisão econômica do trabalho que rege as relações sociais e subjetivas do corpo contemporâneo, divisão essa que evita ao máximo abrir espaço para uma experiência coletiva e social autêntica, dado o perigo que um investimento como esse poderia acarretar para a “ordem e progresso” da civilização dos últimos três séculos. A potência do corpo em *PROJETO BRASIL* se ancora na capacidade que esses corpos parecem ter de revelar essa tragédia como um estado de exceção, desnaturalizando o corpo e a narrativa histórica, buscando o que “poderia vir depois do fim”, libertando a história individual e coletiva de seu farsesco progresso linear, diante da “ordem” de um total (des)governo de si e do outro, do (des)governo de uma história brasileira brutal, de um (des)governo do nosso corpo social.² Esses corpos performativos parecem testemunhar a tragédia brasileira em sua esburacada subjetividade, atestando nosso esvaziamento anímico-social. Fazer emergir essa tragédia do e no corpo é talvez uma primeira ação em vista de uma nova anatomia política, de onde advém certa esperança. Para que enxerguemos nossa sombra histórica é preciso ao mesmo tempo sermos contaminados por ela e negá-la, colocando-nos em experiência de resistência e contradição performativa, luta que os performers parecem travar ao longo de *PROJETO BRASIL*.

O vazio do indivíduo contemporâneo testemunha esse abatimento coletivo, daí a sensação de que os corpos durante todo o espetáculo estão em uma espécie de celebração de luto. O inacabamento dos gestos e o despencar dos corpos em *PROJETO BRASIL* evidenciam a desordem de uma época trágica,

2 Sobre esse (des)governo, podemos pensá-lo como uma forma de descontrole do Estado (ilegalidade também atuante em nossas relações micropolíticas), tributário, em verdade, de um “não” cumprimento das leis constitucionais: “No Brasil, nem em períodos constitucionais nem as transições jamais inibiram o uso da violência ilegal (prisões arbitrárias, emprego corriqueiro de forças policiais contra as multidões, tortura e execuções sumárias) contra a sociedade. No Brasil, democracia e transição democrática jamais inibiram a prática da violência ilegal. Recentemente, um cientista político, Philippe Schmitter, dizia que ‘não existe no mundo país com instituições democráticas que violem tanto as suas próprias leis quanto o Brasil. É o descontrole do Estado’” (PINHEIRO, 1991, p. 52-53).



na qual nossa narrativa histórica se repete como um eterno presente, em um ininterrupto despencar, um corpo sem passado e sem futuro, suspenso, sem memória e sem história, próximo ao corpo do *Alzheimer* que vive um eterno e triste presente dos dias que se sequenciam em violenta e perversa harmonia:

A nova ideologia se apropria dos fatos da desordem e cancela o sofrimento no momento em que encontra o nome de um período ou fase. Da noite para o dia podemos transformar tudo em passado, porque acreditamos no futuro. O nosso presente verdadeiro, no qual a desordem é radical, está tão eficazmente escondido. (WILLIAMS, 2002, p. 90)

Nosso corpo histórico, embora tributário do esquecimento, está fundado sobre essa “desordem radical” que, contraditoriamente, o presentifica e o coloca em deslocamento, movido pela inquietação de encontrar seu objeto perdido, seu ideário e potência subjetiva-política. O luto dos corpos em *PROJETO BRASIL* revela o desfalecimento da experiência política brasileira, deformada por nossa própria constituição social, segundo a qual o corpo político – e nossa subjetividade histórica – se tornou, ele mesmo, mercadoria.³ Talvez seja a partir do deserto de corpos aniquilados e devastados, de “homens reduzidos a objetos e mortos a partir de listas; perseguição e tortura; os muitos tipos de martírio contemporâneo” (WILLIAMS, loc. cit.), que podemos trazer à tona a experiência anímica recalçada de nosso sujeito histórico. Parece-me que essa relação identitária negativa entre sujeito/corpo público, histórico, político (corpo “macro”) e sujeito/corpo “da cena” (corpo “micro”) se faz evidente em *PROJETO BRASIL* no caráter mesmo da presença desses performers: os corpos na cena atuam em estado quase ordinário, comum e simultaneamente se dilatam performativamente como sujeitos da cena, como um corpo crítico, épico. As relações micropolíticas da cena refletem as da macropolítica de Estado, assim como se pode pensar que o próprio corpo da cena é, ele mesmo,

3 Como alegoria de nossa história brasileira e de sua demissão subjetiva – cuja desordem radical está mascarada – valeria olhar para a figura da prostituta sobre a qual nos fala Benjamin em seu *Passagens*. Partindo da poesia de Baudelaire, para Benjamin a prostituta é ao mesmo tempo sujeito e objeto, relacionando-a à própria modernidade: “A mercadoria considerada em termos absolutos, ou seja, como fetiche [...], assim como as passagens são ao mesmo tempo rua e casa, e que a prostituta, que é em uma só pessoa vendedora e mercadoria” (BENJAMIN, 1989, p. 43, tradução nossa).

um macrocosmo político, borrando as fronteiras entre as grandezas desses dois territórios, o da atuação política e o da atuação artística: “Se a conduta performativa tem sido associada à interpretação ou ao cumprimento de papéis sociais também pode expressar a subversão da norma, a suspensão dos papéis regulamentados e a execução de ações lúdicas que invertem as condutas sociais estabelecidas” (DIÉGUEZ, 2009, p. 5, tradução nossa).⁴ O trabalho sobre o corpo em *PROJETO BRASIL* parece estar alicerçado nesse limiar entre o artístico e o político-social, contrário a uma suposta fronteira entre essas duas instâncias, evidenciando que esse corpo cênico é também corpo político, em sua própria configuração, presença e endereçamento ao público.

Sobre o limiar entre o performer e o Estado

Os atores parecem suspensos sobre um frágil equilíbrio: não dramatizam, não interpretam, mas ainda atuam, performam; a presença e enunciação do corpo se fazem no limiar entre a questão individual e a questão pública/social. Mais uma vez, esses corpos revelam a fragilidade e o estado de exceção tanto do indivíduo quanto do contexto social brasileiro, sustentados sobre o limiar entre esses dois corpos. É desse limiar que parece insurgir a potência utópica de *PROJETO BRASIL*, de onde emergiria a experiência de um corpo histórico que procura resistir à sua própria miséria e falência subjetivas, corpos que se movem como vestígios e que permanecem mesmo após sua morte.

No vocabulário filosófico clássico, o conceito de “fronteira,” de “limite,” constitui uma metáfora essencial para tentar designar uma dupla operação: desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo se derrame em um infinito informe. A fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordamento; define seus limites como os contornos de um território, delimitando seu domínio. O conceito de fronteira remete a contextos jurídicos de delimitação territorial, ou ainda entre vários territórios

4 No original: “Si la conducta performativa ha sido asociada a la interpretación o al cumplimiento de roles sociales, también puede expresar la subversión de la norma, la suspensión de roles regulados y la ejecución de acciones lúdicas que invierten las conductas sociales establecidas.” (DIÉGUEZ, 2009, p. 5).



nacionais. Uma fronteira não pode ser transposta impunemente. Sua transposição sem acordo prévio ou sem controle regrado significa uma transgressão.

A noção de limiar que nos interessa para pensar o corpo performativo em *PROJETO BRASIL* nos remete às ideias de soleira, de umbral; se inscreve em um registro de movimento, de ultrapassagem, de passagens. Para Benjamin, o conceito de “limiar” tem dois sentidos contraditórios: significa ao mesmo tempo delimitação e passagem; separação e transição.⁵ Aproximando o ponto de vista filosófico ao cênico, a autora Ileana Diéguez (2009)⁶ também nos ajuda a esta reflexão ao considerar o limiar “um estado resguardado e extracotidiano”, tomando-o como um “estranhamento do estado habitual da teatralidade tradicional e como aproximação à esfera cotidiana” (p. 3). Para além de separar dois territórios (como a fronteira), o limiar designa uma zona intermediária, permitindo a transição entre esses territórios – no nosso caso, entre o performativo e o histórico-político. Em *PROJETO BRASIL*, o limiar remete àquilo que se situa *entre* duas categorias, entre duas instâncias de manifestação de poder: o poder do corpo do performer e o poder do corpo de Estado, cuja identidade negativa entre suas grandezas se dá pela desordem e pelo luto. Os corpos atuam no limiar entre uma experiência artística e uma experiência – e implicância – ética. Compactuamos com um ritual fúnebre, ou ainda, um ritual de passagem entre a morte de uma determinada ordem do

5 O limiar não faz só separar dois territórios, mas permite a transição entre eles. Para Benjamin, “é preciso distinguir cuidadosamente o limiar da fronteira. O limiar (*Schwelle*) é uma zona. As ideias de variação, de passagem de um estado a um outro, de fluxo são conteúdos do termo *schwellen*” (BENJAMIN, 1989, p. 512-513, frag. O 2a 1, tradução nossa).

6 A autora cubana Ileana Diéguez desenvolve a questão sobre a liminaridade a partir da pesquisa empreendida por Victor Turner sobre os *ritos de passagem* associados a situações de margem, ou *limen* (umbral). “Nos ritos *ndembu* Turner analisa a liminaridade em situações ambíguas, passageiras ou de transição, de limite ou fronteira entre dois campos, observando quatro condições: 1) a função purificadora e pedagógica ao instaurar um período de mudanças curativas e restauradoras; 2) a experimentação de práticas de inversão – “quem está acima deve experimentar o que é estar abaixo” (1988, 104) e os subordinados passam a ocupar uma posição preeminente (109), por isso as situações liminares podem se tornar arriscadas e imprevisíveis ao outorgar poder aos frágeis –; 3) a realização de uma experiência, uma vivência nos interstícios de dois mundos; e 4) a criação de *communitas*, esta entendida como uma antiestrutura na qual as hierarquias estão suspensas, à maneira de ‘sociedades abertas’ onde se estabelecem relações igualitárias, espontâneas e não racionais. A *communitas* representa uma modalidade de interação social oposta à da estrutura, em sua temporalidade e transitoriedade, onde as relações entre iguais se dão espontaneamente, sem legislação e sem subordinação a relações de parentesco, em uma espécie de ‘humilde irmandade geral’ que se sustenta através de ações litúrgicas ou práticas rituais” (DIÉGUEZ, 2009, p. 2, tradução nossa).

corpo brasileiro para uma nova anatomia desse corpo, como uma ultrapassagem de um “corpo quase morto” – a todo tempo em falência da fala e do movimento (interrupções, despencares) – para seu renascimento (em sobrevivência e resistência), para um novo estado de coisas, para uma nova estrutura do corpo brasileiro, ou seja, um corpo que mesmo diante do seu próprio fim, em ritual de autoluto, anuncia-se como uma oportunidade utópica que emerge das cinzas, ultrapassagem evidente em *PROJETO bRASIL* quando testemunhamos uma sequência coreográfica que se desenvolve ao longo de uma música, ou ainda quando uma longa narração transcorre, permanecendo como um rastro imagético na memória do espectador. O corpo tenta resistir, embora revele uma enorme dificuldade para permanecer: os corpos e a fala estão marcados por inúmeras incompletudes, fissuras, interrupções e “falências” de linguagem e, todavia, sobrevivem em cena.

Segundo Diéguez, “refletir sobre as teatralidades liminares não implica apenas considerar seu complexo hibridismo artístico, mas também considerar as articulações com o tecido social no qual se inserem” (2009, p. 4). *PROJETO bRASIL* instaura-se no limiar entre a morte (passagem) subjetiva do corpo do performer – de sua linguagem mesma – e a falência concreta da ordem estabelecida do projeto político e social brasileiro. Poderíamos dizer que o espetáculo se faz no limiar entre a morte da linguagem teatral e política e o devir da narrativa cênica e social. Esse limiar em *PROJETO bRASIL* é, assim, proposital, revelando que só se pode pensar um corpo artístico se político, inexistindo uma fronteira entre esses dois governos, o governo do indivíduo e o governo da política, uma fronteira entre micro e macro política, entre essas duas “ordens”, ambas desgovernadas, deformadas, reflexos negativos uma da outra e que despencam no espaço, em desordem, em um estado de (anti)presença de exceção.

Narrativa para um estado – fúnebre – de exceção: as luzes da sombra

Para além dessa identidade reflexiva, o corpo performativo de *PROJETO bRASIL* evidencia as origens dessa desordem geradora de um luto coletivo: trata-se de um sujeito que se sente apartado da dimensão pública no



que diz respeito à hegemonia dos paradigmas amorais – e mesmo imorais – agenciados pelas instâncias de poder. Nossa existência individual parece completamente desvinculada de uma existência pública, nosso corpo está marcado pela perda do pertencimento a formas comunitárias de convívio, pelo esvaziamento da experiência social do indivíduo:

Nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para este fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões de metrô, nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência. É esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum no passado – a existência cotidiana, e não uma pretensa má qualidade ou insignificância da vida contemporânea confrontada com a do passado (aliás, talvez jamais como hoje a existência cotidiana tenha sido tão rica de eventos significativos). (AGAMBEN, 2008, p. 21-22)

O corpo contemporâneo, longe de ser um “corpo novo” ou “inaugural” (cuja história/passado teria sido apagado), figuraria como o sujeito moderno em ruínas, um sujeito cuja experiência narrável parece ter sido exterminada e solapada pelo progresso civilizatório. Talvez ainda mais cruel que no caso europeu, o Brasil herda a forma democrática liberal sem, no entanto, ter sofrido o processo revolucionário industrial, em uma espécie de *Deus ex machina*, cujo Deus brasileiro parece ser o liberalismo autocrata e a máquina, nossos próprios corpos solapados por esse novo Deus furioso e impiedoso. Trata-se, no nosso caso, de um massacre subjetivo e cultural a olhos nus, não metafórico: populações indígenas exterminadas, homens-máquina-mer-

cadoria-escravos comprados e em seguida igualmente exterminados, trabalhadores-máquina-mercadoria-periféricos mortos de fome ou tiro, destituídos de proteção e justiça legal.⁷ Aqui tudo se compra, tudo se vende, tudo se mata e põe outro no lugar. Diante dessa paisagem de miséria subjetiva asfixiante, qual seria a narrativa utópica que poderia engajar certa esperança? O que é preciso narrar, qual corpodramatúrgico emerge daí? Parece ser esta a indagação principal que mobiliza os corpos em *PROJETO BRASIL*.

Contrariamente a uma impossibilidade absoluta da narrativa, se, de um lado, o corpo em *PROJETO BRASIL* evidencia brilhante e violentamente nosso trauma – corpos que se deslocam em truncamentos, quedas, colapsos, destruição e desordem, corpos devastados que a todo tempo tentam inaugurar algo, uma fala ou um movimento e, de algum modo, são impedidos de continuar –, de outro lado esses corpos permanecem, resistem ao seu próprio fim, não se deixam sepultar. É a partir dessa passagem entre a vida e a morte que a oportunidade utópica da narrativa parece emergir: do espaço preto espiral que sugere um tempo/espaço infinito insurge uma nova contagem do tempo, uma outra história – não linear – um outro volume a ser ocupado pelos corpos, figurando um espaço utópico. Os corpos parecem manifestar a ruína brasileira, seu flagelo, dada a ausência proposital de sustentação dos movimentos que são milimetricamente flutuantes, inacabados, embriagados, insustentáveis, que despencam como as ruínas dos movimentos da história brasileira, revelando sua carga de destruição. Porém, igualmente, a todo momento esses corpos implodem palavras e movimentos que procuram “um devir outro”, que buscam uma narrativa “por vir”. Como a própria origem da palavra “performance” sugere, essas ruínas de corpos parecem *perfurar* um outro espaço, esse espaço/corpo do que está por vir depois do fim, corpo ainda desconhecido, daí o desenho espiralado do espaço, cujas margens (fronteiras) não estão bem delineadas. Os corpos parecem penetrar essa espiral de um lado letal e de outro utópica, embora não cheguem a uma redenção ou síntese,

7 Em sua obra *Violência*, Slavoj Žižek diz: “Não poderia toda a história da humanidade ser vista como uma normalização crescente da injustiça, trazendo consigo o sofrimento de milhões de seres humanos sem nome e sem rosto? Em algum lugar, na esfera do ‘divino’, talvez estas injustiças não tenham sido esquecidas. Acumulam-se, os erros são registrados, a tensão aumenta e torna-se cada vez mais insuportável, até o momento em que a violência divina explode em uma cólera de retaliação devastadora” (ŽIZEK, 2014, p. 142).



deixando-se deslocar pelo próprio chão em movimento. Não se trata, todavia, de um corpo passivo diante de seu próprio massacre e esgotamento, mas de um corpo angustiado e inquieto que tenta resistir antes da morte, antes de seu colapso final, que tenta sobreviver diante dessa asfixia subjetiva, o que lhe atribui certa eternidade, não metafísica, mas ética, porque performativa.

As tensões e distensões dos corpos ao longo de *PROJETO bRASIL* revelam um estado de destruição explosiva e, simultaneamente, engajam sua potência de implosão incendiária (bastante concreta, a despeito de nossa era virtual), ainda que não se saiba o que há *depois do fim*, fim que, no caso de *PROJETO bRASIL*, é o ponto de partida do espetáculo, fim que é, na verdade, passagem. O Projeto se inicia com a morte do corpo brasileiro, e durante a celebração ritualística desse funeral nos revela as contradições históricas desse corpo em vista não de seu extermínio, mas de sua permanência em outro estado, em outra ordem que adviria de sua própria ruína, que nasceria das cinzas do corpo brasileiro atual. O espetáculo, enquanto um antidrama, não chega a uma síntese, mas parte desta, parte da síntese máxima do corpo, que é sua própria morte; a essa performance interessa evidenciar as contradições do corpo social brasileiro a partir de sua tragédia, em um ritual coletivo de autoluto e em vista de seu renascimento utópico, em outra (anti)ordem.

Se de um lado o espaço da cena aparenta ser um buraco negro infinito e exterminador, em movimento descendente – tal como nossa realidade política –, de outro esse mesmo espaço parece antever uma espiral ascendente rumo a um ideal ainda desconhecido, obscuro e obsceno⁸. Os corpos, nesse espaço, anunciam o que estaria para além dos limites da cena – sendo ela teatral, sendo ela política –, para além de sua claridade, para o que existe no limiar entre a luminosidade e o luto dos corpos:

A contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância [...]:

8 Do latim *Obscenus*. A palavra obsceno está empregada aqui no sentido de algo que está para além ou fora da cena, fora da ordem do que é dado como norma ou representação (cênica e política), *fora da cena* teatral e política prevista, decodificável. Algo contrário à claridade tanto teatral quanto moral; o que não se pode ver, como a sombra da cena; ou ainda, a obscuridade que pode ser percebida em meio à claridade, seja ela teatral, seja ela social. Em *Projeto bRASIL* a “ob cena” teatral equivaleria assim à “ob cena” social, sendo uma a sombra dialética da outra.

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe perceber essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente [...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provém da época para descobrir suas trevas, o seu escuro especial [...]. [o contemporâneo] é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história [...]. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 59-72, grifo no original)

Segundo Victor Turner (2002), “na performance o homem se revela a si mesmo [...] um grupo humano pode conhecer-se melhor mediante a observação e/ou participação da performance gerada e apresentada por outro grupo humano” (p. 116). A performance, não como forma mas como linguagem do limiar, inacabada, como ensaio de estranhar-se enquanto se perfura a realidade, parece sugerir uma possibilidade de narrar a sombra de nosso contexto, se colocando em experiência perfurativa com nosso passado histórico, à escuta das vozes massacradas e recalcadas de nosso corpo social brasileiro devastado. Daí esse corpo em luto diante de sua própria morte, que nos provoca “uma inquietante perturbação e, de algum modo, nos faz sentir, ao menos uma ou outra vez, sem que saibamos dizer bem por quê, certo mal-estar de vivermos em civilização” (WILLIAMS, 2002, p. 90).

Decadência e resistência

Tomando-se o corpo performativo como uma espécie de desvio negativo, como instauração de distância para uma abertura de construção crítica, podemos dizer que os furores e abatimentos que assistimos em cena são os respectivos e inerentes sintomas de um movimento de distanciamento e aproximação em relação a uma miséria subjetiva. Os corpos em *PROJETO BRASIL* revelam uma contradição liminar entre nossa decadência subjetiva



e, dialeticamente, nossa potência de resistência, de permanência. Os corpos operam a partir de uma relação negativa entre a assimilação da realidade e sua perfuração crítica, engajando o espectador nessa mesma dialética, em um processo de simbolização do real:

Ora, atacando seu próprio corpo, o ator destrói as condições da alteridade e faz surgir o real lá onde o espectador acreditava estar a ilusão e a representação. Mutilando-se, o performer une-se de novo ao real, e seu ato, fora das regras e dos códigos, não pode mais ser percebido como signo, como jogo de representação. [...] Ora, se o enquadramento ao qual a performance submete o espaço é impreciso, torna-se mais fácil transpor seus limites. [...] Os corpos do performer são corpos de domínio de si que filtram o real. [...] [o] performer se deixa marcar pelos objetos, pela matéria, pelos seres, pelas situações, pela sociedade, pelos acontecimentos, pelas sensações, pelos espectadores, portanto por todas as formas que a alteridade pode revestir. Tal alteridade, ele assume o seu peso, ele a toma para si, ele a experimenta, ele a analisa, a desconstrói e a dispensa como forma artística. (FÉRAL, 2015, p. 145-147)

É a partir do exercício dialético entre a vivência que temos no mundo e nossa capacidade de estranhamento e contemplação das imagens deste mundo que podemos narrá-lo, ou seja, transformá-lo em experiência autêntica⁹ de um corpo performativo. Seria nossa capacidade de espanto, de choque, de reconhecer o estranho no outro e em si, a base desta narração.

O contexto brasileiro atual, ruína de um capitalismo tardio, é marcado pela incapacidade de traduzirmos – e narrarmos – nossa existência em experiência, submetidos que estamos à produtividade de nosso sistema econômico, social, político e artístico, produtividade essa geradora de um luto coletivo: “Longe de ser uma festa despreziosa que se diverte em brincar com os valores, o espetáculo generalizado não seria a expressão mais fria da depressão, a confissão camuflada de uma humanidade melancólica?” (KRISTEVA, 1990, p. 44).

Talvez seja no choque entre os corpos devastados de *PROJETO BRASIL* e nossa sociedade do espetáculo (DEBORD, 1993) – conformada por imagens, informações que propagam o consumo, slogans, não-lugares onde

9 Em seu *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin diz “aqueles que meditavam e iam mais fundo viam-se na existência como num campo de ruínas preenchido por ações não concluídas e inautênticas” (BENJAMIN, 2011, p. 144).

não há espaço para a narrativa e para um processo de rememoração – que poderemos encontrar um novo sentido para nosso corpo histórico esquecido e, ainda, para a experiência do corpo com a história, com seu “agora” – *Jetztzeit* – (BENJAMIN, 2013).¹⁰ A performance, nesse sentido, poderia ser entendida como a narradora de nosso corpo brasileiro devastado e enlutado, um corpo cuja “marca própria é a de uma absoluta ausência de ilusões sobre a época, aliada a uma total identificação com ela” (Ibid., p. 87) – a performance se estabelece como linguagem desviante, como uma espécie de ultrapassagem do real, em atitude de distanciar-se estando próximo, próximo do espetáculo, porém sem se confundir com ele. O que os corpos de *PROJETO BRASIL* parecem manifestar é um total esgotamento de ideais, exauridos por uma linguagem teatral e política que não mais os representa, narradores para os quais a própria linguagem parece não mais responder às suas inquietações diante de seu próprio fim; corpos em luto diante do corpo político brasileiro – de si próprios – e que, no entanto, resistem:

Pobreza de experiência: a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja. (Ibid., p. 89)

O corpo em *PROJETO BRASIL* parece ressentir a ausência de uma utopia, atestando nossa miséria: os “despencares” do corpo e da palavra relacionam-se a objetivos e ideários coletivos perdidos, irremediavelmente asfixiados pela deformação liberal brasileira, deformação repetidamente enfatizada nos movimentos dos corpos dos performers. Entretanto, há irrupções dramáticas que, a meu ver, despontam como uma espécie de resistência a esse trágico estado de exceção brasileiro, como breves “(des)formas” que erupcionam do fundo de nossa miséria e que buscam “alguma coisa impor-

¹⁰ “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). [...] O Agora (*Jetztzeit*) que, como modelo de tempo messiânico, concentra em si, numa abreviatura extrema, a história de toda a humanidade, corresponde milimetricamente àquela figura da humanidade no contexto do universo [...] [O historiador] fundamenta um conceito de presente como ‘Agora’ (*Jetztzeit*), um tempo no qual se incrustaram estilhaços do messiânico.” (BENJAMIN, 2013, p. 18-20).



tante diante deste fim,” tal como anunciado logo ao início do espetáculo. É o que ocorre, por exemplo, ao longo do monólogo de Rodrigo Bolzan: um corpo angustiado, uma “carne viva, vermelha,” que se pergunta “como é que faz para permanecer e não explodir” e que, contraditoriamente, é implodido por palavras em erupção que compõem uma narrativa fissurada por suspensões, apneias asfixiantes que vêm do excesso da memória e de uma ausência de sentido e experiência da carne, mas que busca a todo custo uma narrativa, uma experiência de ultrapassagem desse corpo; ou ainda, no próprio leitmotiv do beijo, que instaura uma suspensão temporal sobre a desordem histórico-narrativa, como uma emergência abrupta e violenta de afeto irrompendo de dentro da miséria liberal dos corpos de nossa história. Há ainda momentos em que uma coreografia se desenvolve a partir de corpos quadrúpedes, imagem – movimento que parece verter nosso olhar para a espécie humana, desfamiliarizando o corpo de sua pseudoidentidade – e onipotência – bípede. Os corpos tentam rigorosa e ferozmente se desvestir de sua individualidade, como se buscassem a todo tempo reencontrar um corpo comum, coletivo, um corpo social que escapa à “ordem liberal do indivíduo,” um corpo que seria, ele mesmo, a própria medida e potência de resistência à desordem e à morte.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, W. **O Anjo da História**. Organização e tradução de João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.
- _____. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. **Paris, capital du XIXe siècle**: le livre des passages. Paris: Cerf, 1989.
- DEBORD, G. **La Société du Spectacle**. Paris: Gallimard, 1993.
- DIÉGUEZ, I. Escenarios y teatralidades liminales: prácticas artísticas y socioestéticas. **Archivo virtual Artes escénicas**, 2009. Disponível em: <<http://artesceniccas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=205>>. Acesso em: 9 dez. 2016.
- EAGLETON, T. **Doce Violência**: a ideia do trágico. São Paulo: Unesp, 2003.
- FÉRAL, J. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- KRISTEVA, J. L'Infigurable mélancolie. **Le Magazine Littéraire**, Paris, n. 280, p. 43-45, set. 1990.

- PINHEIRO, P. S. Autoritarismo e transição. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 45-56, mar./maio 1991.
- TURNER, V. **Antropología del Ritual**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- _____. **El proceso ritual: estructura y antiestructura**. Madrid: Taurus, 1988.
- WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ZIZEK, S. **Violência**. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em 22/09/2016

Aprovado em 31/10/2016

Publicado em 21/12/2016

