

## Entre o teatro e a performance: PROJETO bRASIL – um olhar decolonial

Between theatre and performance:  
PROJECT bRAZIL – a decolonial gaze

*Elisa Belém*<sup>1</sup>

## Resumo

O teórico Walter Mignolo, à frente dos estudos decoloniais, nota o entendimento das ações afetivas como produtoras de conhecimento. Tal dado mostra-se muito importante no estudo das artes cênicas, já que essas lidam com a formação da subjetividade e com a produção de conhecimento pela via das ações afetivas, por meio do corpo. Esse cabedal teórico pode contribuir bastante para a discussão sobre a encenação contemporânea no Brasil. Pretende-se assim, refletir sobre o espetáculo *PROJETO BRASIL*, da Companhia Brasileira de Teatro, com direção de Márcio Abreu.

**Palavras-chave:** Decolonialismo, anti-colonialismo, performance

## Abstract

The academic Walter Mignolo, ahead of decolonial studies, note the understanding of affective actions as knowledge producers. Such an understanding is very important for the study of performing arts, as these deal with the formation of subjectivity and the production of knowledge by means of affective actions, through the body. This theoretical perspective can offer an important contribution to the discussion on the contemporary performance in Brazil. The aim is to analyze the performance *PROJECT BRAZIL*, by the Brazilian *Theatre Company* and directed by Márcio Abreu.

**Keywords:** Decolonial, anti-colonialism, performance

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Pós-Doutorado em Artes da Cena no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, IA/UNICAMP (2015/16), com o suporte da bolsa PNPd/CAPES - belem.elisa@gmail.com

A abordagem decolonial estabelece um olhar crítico sobre os processos de estabelecimento de uma *colonialidade do poder*<sup>2</sup>, *do saber e do ser*. Buscando separar uma *geo-política do conhecimento* da perspectiva da colonialidade, revê a constituição de uma ideia de América Latina e de latinidade<sup>3</sup> a partir da história europeia e expansão imperialista, calcada na economia capitalista e modernidade. A principal referência utilizada para este estudo é a obra do autor argentino Walter D. Mignolo.

Conforme Rosevics<sup>4</sup>, “o uso do termo “decolonial” ao invés de “descolonial” é uma indicação de Walter D. Mignolo para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade e da luta por descolonização do pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos”. Esse viés teórico foi o escolhido para a análise do espetáculo *PROJETO BRASIL*<sup>5</sup>, da Companhia Brasileira de Teatro<sup>6</sup>.

O espetáculo *PROJETO BRASIL* apresenta em sua estrutura uma justaposição de cenas que, aparentemente, poderiam ser deslocadas e montadas de forma independente ou em diferentes ordens. Uma vez que não segue uma progressão causal, a encenação pode ser vista como uma *peça-paisagem*<sup>7</sup>. O diretor da peça, Marcio Abreu, reconhece a montagem a partir de “[...] uma sequência de performances autônomas” que contribuem para “colocar o corpo do ator e do espectador em jogo [...], expandindo a perspectiva de relação e de percepção no momento da apresentação<sup>8</sup>”. Há algumas características que se repetem como uma espécie de mote para as cenas: a comemoração, o discurso, a música, a exasperação/exaustão. Entre palavras, canções, afetividade e violência, aparece uma festa sem graça. Pergunto: o que tanto comemoramos?

A primeira fala da peça<sup>9</sup> é um agradecimento de um dos atores aos espectadores pela chance de estar lá, diante deles. O ator, no entanto, afirma que suas palavras se referem a um momento “depois do fim”. E também, que tenta dizer “algo que deve ser esquecido”, “algo que não deve ser lembrado” e que está dizendo palavras que não lembra e que dizem respeito à todas as pessoas distantes. A fala do ator pare-

<sup>2</sup> Larissa Rosevics: “[...] Aníbal Quijano apresenta seu conceito de colonialidade de poder, entendida como a maneira como a dominação das potências centrais em relação às periféricas está estruturada, através de uma diferença étnica/racial/de gênero/de classe, que hierarquiza o dominador em relação ao dominado, com o objetivo de controlar o trabalho, os recursos e os produtos em prol do capital e do mercado mundial. É uma dominação política e econômica que se justifica através do conceito de raça, acompanhado de uma dominação epistêmica/filosófica/científica/linguística ocidental”. Rosevics. *Do pós-colonial à decolonialidade*. Disponível em: <<http://www.dialogosinternacionais.com.br/2014/11/do-pos-colonial-decolonialidade.html>>. Acesso em: 03 nov. 2016.

<sup>3</sup> Canclini (2008, p. 31) também chama a atenção para o fato de que “[...] o gentílico latino-americano inclui mais de vinte denominações (e diferenças) nacionais”.

<sup>4</sup> Larissa Rosevics. *Do pós-colonial à decolonialidade*. Disponível em: <<http://www.dialogosinternacionais.com.br/2014/11/do-pos-colonial-decolonialidade.html>>. Acesso em: 03 nov. 2016.

<sup>5</sup> “PROJETO BRASIL é um conjunto heterogêneo de ações, performances, imagens e pensamentos articulados entre si. É pensado como uma estrutura aberta que, além de existir como proposta no presente, possibilita desdobramentos e diálogos futuros. É fruto de um primeiro e fundo mergulho nas águas brasileiras, muitas vezes turvas e revoltas. [...] Reflete a pesquisa e as leituras que fizemos de autores, brasileiros e estrangeiros, fundamentais a respeito da formação de um pensamento sobre o Brasil. Reflete ainda a vivência das transformações turbulentas que vem acontecendo no mundo e sobre as quais ainda não temos clareza nem ferramentas para elaborar nossas consciências”. O espetáculo tem direção de Marcio Abreu; atuação: Giovana Soar, Nadja Naira e Rodrigo Bolzan; músico Felipe Storino; dramaturgia do elenco e da direção. Estreou em setembro de 2015 no Teatro José Maria Santos, em Curitiba (PR). Informações retiradas do website da Companhia Brasileira de Teatro.

Disponível em: <<http://www.companhiabrasileira.art.br/quem-somos/>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

<sup>6</sup> “A Companhia Brasileira de teatro é um coletivo de artistas de várias regiões do país fundado pelo dramaturgo e diretor Marcio Abreu em 2000, em Curitiba, onde mantém sua sede num prédio antigo do centro histórico. Sua pesquisa é voltada sobretudo para novas formas de escrita e para a criação contemporânea. Entre suas principais realizações, peças com dramaturgia própria, escritas em processos colaborativos e simultâneos à criação dos espetáculos, como *PROJETO BRASIL* (2015); *Vida* (2010); *O que eu gostaria de dizer* (2008); *Volta ao dia...* (2002)”. Disponível em: <<http://www.companhiabrasileira.art.br/quem-somos/>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

<sup>7</sup> “Quando Gertrude Stein fala de sua ideia de ‘peça-paisagem’, isso aparece como reação a sua experiência pessoal de que o teatro sempre a deixava terrivelmente ‘nervosa’ porque sempre se referia a um outro tempo (passado ou futuro) e exigia um esforço contínuo durante sua observação. Trata-se de um modo de perceber. Em vez de observar o que ocorre no palco como uma tensão nervosa – traduzamos calmamente: dramática –, deve-se observar o palco como se contempla um parque ou uma paisagem”. (Lehmann, 2007, p. 103)

<sup>8</sup> Entrevista de Marcio Abreu para o Programa Agenda da Rede Cultura de Televisão de MG.

<sup>9</sup> Transcrição do vídeo de registro da peça disponibilizado pela Companhia Brasileira de Teatro.

ce anunciar o que virá em seguida. A peça é permeada por uma série de tentativas de fala – bem-sucedidas e malsucedidas. Tentativas essas que se constituem como ações fortes e que, nos dois casos, do bom ou mal sucesso, são interrompidas. Esse mesmo ator, protagoniza outra cena em que gagueja ao dar um longo depoimento permeado pela fala: “Eu ainda não terminei”. E nunca terminará, como nas outras situações ao longo da peça. A possível história da peça se confunde com a do país – tem várias facetas, pode começar pelo fim ou mesmo “depois do fim” e seguir sendo interrompida. Afinal de contas, o que está por vir depois do fim?



PROJETO BRASIL. Foto: Marcelo Almeida

O nome do espetáculo é instigante – será que se refere ao projeto de um país? Ou a um país que é constantemente planejado, como um esboço cuja concretização não é levada até o fim? Ou ainda, a um país que precisa ser projetado, para o qual talvez a única saída seja a invenção. A Companhia Brasileira de Teatro pergunta:

Onde está o registro da história? O que se escreve é verdade? Que dimensão histórica existe no imaginário de um povo? Qual nosso sentido de localização e pertencimento? Como, através da tentativa de pensar um país, e uma língua, pode-se ingressar nos territórios da invenção? A invenção é o pilar. Não se trata aqui de fazer nenhum retrato ou documento sobre o país, mas de inventar novas possibilidades de mundo a partir do contato criativo, libertário e, necessariamente singular, com realidades plurais constitutivas do Brasil, de sua língua e de seu povo<sup>10</sup>.

As questões colocadas pela Companhia Brasileira de Teatro sobre o registro da história, podem ser analisadas por meio da perspectiva decolonial. Rosevics<sup>11</sup> informa que “Na América os espanhóis e os portugueses destruíram quase que completamente a memória do período anterior à ocupação através da desintegração dos padrões de poder e das civilizações existentes na região, do extermínio de comunidades inteiras e de seus portadores de cultura e poder, tais como os intelectuais, os artistas, os cientistas e os líderes.” O que se passou, de acordo com Quijano (*apud* Rosevics) foi um desaparecimento progressivo de qualquer relação imaginária com o

<sup>10</sup> Companhia Brasileira de Teatro – website oficial - <http://www.companhiabrasileira.art.br>

<sup>11</sup> Entrevista de Marcio Abreu para o Programa Agenda da Rede Cultura de Televisão de MG.

passado pré-colonial, além da diversidade de experiências dos imigrantes europeus e traficados africanos. Nesse sentido, Walter Mignolo, ao analisar a narrativa sobre a “descoberta da América”, que privilegia a visão europeia, destaca que há uma série de sujeitos na história, cujas perspectivas não contaram. Diversas pessoas e continentes fora da Europa foram apresentados como “objetos” - ausentes como sujeitos e, portanto, fora da história.

Mignolo cita o título do livro de Eric Wolf, *People without History*, como uma metáfora para descrever a diferença epistêmica do poder. Para Wolf, a questão não se refere a ausência de memórias e lembranças, mas sim, ao fato de que o conceito de história, conforme definido pelo mundo ocidental, está vinculado à escrita alfabética e, a sociedade que não a tinha ou que escrevia em uma língua que não predominava na Europa moderna, não possuía História. Sendo assim, História pode ser considerado como um privilégio da modernidade europeia e para possuí-la o sujeito deve deixar-se ser colonizado, ao submeter-se a uma perspectiva de vida modelada na história da Europa moderna. Nesse sentido, Mignolo propõe que a “descoberta” da América e o genocídio de índios e escravos africanos são a base, a fundação da “modernidade” (mais do que a Revolução Francesa e Industrial), constituindo o lado obscuro e a face escondida da “modernidade”.

Para Mignolo, a perspectiva dos que foram silenciados pode levar a mudanças radicais. Esses povos e sujeitos silenciados teriam incorporado o que o autor se referiu como um *senso de inferioridade*, revelando a existência de uma *ferida colonial*. Mignolo esclarece que a ferida colonial é uma consequência do discurso de raças<sup>12</sup>. Tal experiência, segundo Mignolo, foi expressa por Frantz Fanon como “asfixia” e Gloria Anzaldúa a chamou de uma “ferida aberta”: “A ferida colonial, nos dois casos, apareceu como uma nova localização do conhecimento, a mudança em direção à geo-política e a um *corpo político* de conhecimento. A América (Latina) ainda não curou a ferida colonial e ainda não se livrou do ‘colonialismo interno’ e da ‘dependência imperial’<sup>13</sup> (Mignolo, 2005, p. 74). Ou seja, a busca de resolver a situação de “asfixia” e de sanar a “ferida aberta”, levou teóricos como Frantz Fanon e Gloria Anzaldúa a buscar uma mudança em direção à *geo-política* e a um *corpo político* de conhecimento. Na América Latina, ainda não teríamos, de acordo com Mignolo, curado tal *ferida colonial*.

É salutar a questão da “ausência de história”, conseqüente ao fato de que muitos povos e sociedades não possuíam escrita alfabética ou não escreviam em uma das seis línguas que prevaleciam na Europa moderna. Mignolo refaz a história da “ausência de história”, informando que no século XVI, os missionários espanhóis, nas colônias localizadas na América Latina, julgavam e classificavam a inteligência humana e a civilização usando como critério a posse da escrita alfabética. Esse foi o momento inicial na configuração da diferença colonial e na construção do imaginário Atlântico, que se tornaria o imaginário do mundo moderno/colonial. Dessa maneira, a *tradução*

<sup>12</sup> “Conceitualmente, a categoria ‘raça’ não é científica. As diferenças atribuíveis à ‘raça’ numa mesma população são tão grandes quanto aquelas encontradas entre populações racialmente definidas. ‘Raça’ é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo”. (Hall, 2013, p. 76-77)

<sup>13</sup> “The colonial wound in both appeared as a new location of knowledge, the shift toward the geo-politics and body politics of knowledge. (Latin) America has not yet healed the colonial wound and has not yet freed itself from ‘internal colonialism’ and ‘imperial dependency’”. (Mignolo, 2005, p.74) (Tradução nossa)

era a ferramenta usada para absorver a *diferença colonial* estabelecida. Até o final dos séculos XVIII e XIX, a medida era a história e não mais a escrita. *Pessoas sem história* estavam localizadas num tempo “antes” do “presente”. *Pessoas com história* podiam escrever a história das pessoas que não a tinham. No início do século XX, a falta de escrita alfabética e de história foi confrontada com a celebração daquilo que seria o “verdadeiro conhecimento”, “um bem ocidental de valor universal”. A proposta decolonial de um *pensamento fronteiroço* trabalha, portanto, em prol da restituição da *diferença colonial* que a tradução colonialista tentou apagar.

Nesse sentido, a premissa da invenção como um pilar, proposta pela Companhia Brasileira de Teatro, ao questionar “onde está o registro da história” e se “o que se escreve é verdade”, parece conduzir a uma busca por um *pensamento fronteiroço*. As outras questões colocadas em torno de qual “dimensão histórica existe no imaginário de um povo”, sobre “qual nosso sentido de localização e pertencimento” e, principalmente, “como, através da tentativa de pensar um país, e uma língua, pode-se ingressar nos territórios da invenção”, conduzem a Companhia Brasileira de Teatro na apresentação de possíveis respostas, ainda que temporárias, por meio da criação. O caminho percorrido leva a uma reescrita da história ou a uma história contada pela perspectiva daqueles que lidam diariamente, em suas vidas, com as problemáticas de um país. Constroem, assim, uma poética “apesar de” e discursam sobre o “respeito à vida”, a “irredutível preocupação pelo outro”, os “muitos mundos no mundo” – frases que transponho dos discursos falados ao longo da peça. E o “apesar de” se refere à violência, se refere à exasperação, à tristeza e a uma falsa alegria, por vezes, insustentável, e revelada na cena de estupro, no discurso gago, na festa sem graça, nos corpos dos atores que caem sem conseguirem se manter em pé. O espetáculo apresenta um comentário crítico sobre o estado atual do Brasil.



PROJETO BRASIL. Foto: Ricardo Brajterman



Há uma recorrência no uso de discursos, ao longo da peça, que são colocados nas vozes dos atores. O primeiro discurso é a transcrição da fala da Ministra da Justiça da França, Christiane Taubira, para Assembleia Nacional Francesa, após a aprovação da legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo e seus direitos subsequentes, como a adoção de filhos. A referida Ministra propôs a “Lei Taubira”, requerendo tais direitos e obtendo sua aprovação em 2013. O segundo discurso retrata um personagem que relata as dificuldades com trabalho, documentos, transporte e outras questões relativas à vida numa metrópole, numa fala entrecortada, como se gaguejasse ou se esquecesse, já que não consegue completar suas frases e as repete com frequência. O terceiro, é parte de uma palestra do ex-Presidente uruguaio José Mujica, na Assembléia Geral da Organização das Nações Unidas, em 2003.

Essa ênfase nos discursos, pode ser analisada como uma tentativa de trazer vozes dissonantes e perspectivas outras, que revelam *pensamentos fronteiros* para além do discurso dominante do imperialismo norte-americano e eurocêntrico. Ainda que o discurso em defesa da legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo e seus direitos referentes à adoção de filhos, seja da então Ministra da Justiça da França, seu conteúdo caminha na contra-mão ao discurso heteronormativo dominante. No próprio discurso, fala-se sobre o patriarcalismo e uma recente laicização da sociedade. Essas falas podem ser entendidas como dissonantes, em relação à construção de discursos que privilegiam padrões, normas e gêneros, assim como algumas culturas e levam à subalternização de outras conforme se deu junto ao colonialismo, imperialismo e neo-imperialismo. O que se segue ao discurso de Taubira, em cena, é bastante particular. Uma atriz e um ator deixam o palco após se beijarem e percorrem a plateia, beijando a boca de espectadores que se dispõe ou que são pegos de surpresa. A ideia de ousadia, de liberdade e de igualitariedade é concretizada pela ação dos atores.

O segundo discurso, além das interrupções realizadas nas frases pelo próprio personagem, sofre a intervenção de uma das atrizes. Ela entra em cena e coloca uma cadeira no palco, na qual se senta e limpa seu próprio corpo com um pano que molha num balde. Logo depois, essa mesma atriz se dirige até o ator que discursa, o toma pelo braço e o conduz até a cadeira. Ali, essa atriz despe o ator e limpa seu corpo; o ator continua a falar, porém, consegue agora chegar ao final de suas frases até cair no chão. A atriz termina de tirar a roupa do ator e continua a limpar seu corpo deitado no chão.

Já o trecho do discurso do ex-Presidente uruguaio José Mujica é dito em espanhol e sua tradução para o português é projetada no fundo do palco. Suas palavras são faladas por um ator semi-nu, que veste apenas um paletó e um par de óculos. Ao colocar em cena a fala discursiva de forma tão proeminente, sem os aparatos da representação, junto a nudez do ator e sua atitude humilde, o real é friccionado e jogase com a representação. O ex-presidente Mujica ficou conhecido nos últimos anos por suas atitudes e posturas que o aproximavam de um cidadão comum, sem usar os privilégios econômicos e de *status* que seu cargo poderia lhe dar. Na fala, Mujica apresenta considerações sobre sua condição ao vir do Sul e pensar a globalização. Assim, chama a atenção para as diferenças econômicas e sociais, para os gastos em políticas de guerra e para o fato de que o planeta oferece os recursos necessários para

uma vida com dignidade a todos. Ao afirmar que são gastos “dois milhões de dólares por minuto em orçamento militar”, somado a uma “globalização que nos governa” ao invés de nós a governarmos, defende que: “não somos iguais. Não podemos ser iguais neste mundo onde há mais fortes e mais fracos. Portanto, é uma democracia planetária ferida”<sup>14</sup>. Colocando um tal debate em cena, a Companhia Brasileira de Teatro parece perguntar se temos prestado atenção aos pensamentos que nascem e dizem respeito à América Latina. Nesse âmbito, jazem as marcas do poder colonial.

A matriz do poder colonial, invisível sob a retórica triunfante da modernidade e da modernização, foi e é, para Mignolo (2005, p. 48), “[...] a capacidade [...] de transformar diferenças em não-existências e racializar a vida (humana) em existências dispensáveis”. Nesse sentido, o autor mostra que houve uma transformação de vidas humanas em mercadorias. Aqueles marcados para serem explorados e controlados seriam os *objetos da diferença* e seus exploradores, os *sujeitos da diferença*, que estabeleceriam por suas autoridades, a diferença em si. Essa operação se daria pela *desvalorização das condições humanas*. Fanon, citado por Mignolo (2005), auxilia a esclarecer o argumento ao afirmar que, o colonialismo não é simplesmente um conteúdo para impor suas regras sobre o presente e o futuro de um país dominado. Tampouco, o colonialismo se daria por satisfeito em prender os povos em suas garras. Por meio de uma lógica perversa, segundo Fanon, o colonialismo se voltaria para o passado de pessoas/povos oprimidos e o distorceria, desfiguraria e o destruiria.

Pode-se problematizar, portanto, se o passado existe como uma marca, um traço ou ainda constituindo o que Mignolo nomeou como uma *ferida colonial*. Essa presença do passado talvez constitua a marca daqueles que foram silenciados. Conforme Mignolo mesmo coloca, há uma “população silenciada” (2005, p. 94) e algo que “silenciou os excluídos” (2005, p. 89). E como bem colocou Spivak (2010, p. 39), “[...] a pessoa que fala e age [...] é sempre uma multiplicidade”. Assim também o é a pessoa silenciada, afinal, mesmo sem voz ou expressão, não foi destituída de subjetividade. A tarefa de “medir silêncios” apontada por Pierre Macherey e referida por Spivak deve ser empreendida. Afinal, “com que voz-consciência pode o subalterno falar?” (Spivak, 2010, p. 78).

A abordagem do subalterno aparece na peça *PROJETO BRASIL*, de diversas maneiras, empreendendo uma quebra com silenciamentos e um retorno à voz. Procuram-se formas e espaços de fala. Isso é evidente na cena em que uma das atrizes realiza uma longa sequência de comunicação por meio da Língua Brasileira de Sinais. Em seguida, repete a sequência em LIBRAS, mas agora, ouve-se a canção *Um Índio*<sup>15</sup>, na voz da cantora Maria Bethânia, revelando-se o conteúdo do que era comunicado. Nesse momento, a atriz recebe uma tinta vermelha, com a qual tinge a própria mão, acabando por pintar também o rosto e o peito, ao se tocar. A letra da canção descreve um acontecimento aparentemente fantástico descrevendo a vinda de um índio de uma estrela colorida e brilhante, pousando no coração do Hemisfério Sul, na América, depois de exterminada a última nação indígena. A cena que justapõe um

---

<sup>14</sup> Transcrição do vídeo de registro da peça disponibilizado pela Companhia Brasileira de Teatro.

<sup>15</sup> Composição e letra de Caetano Veloso.



discurso corporal em silêncio à uma voz que ocupa o espaço de forma irrestrita, além de brincar com as leituras possíveis dadas pela tinta vermelha, do sangue à pintura corporal, enfatiza justamente o que é dito ao final da canção – a natureza do óbvio.



PROJETO bRASIL. Foto: Ricardo Brajterman



PROJETO bRASIL. Foto: Ricardo Brajterman

Além das questões postas, vale pensar sobre o que Mignolo<sup>16</sup> (2014) afirma a res-

<sup>16</sup> Walter D. Mignolo. Looking for the Meaning of 'Decolonial Gesture'. *E-Misferica* (Revista do Instituto Hemisférico de Performance Y Política). Nova York, v. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial>>. Acesso em: 25 out. 2016.

peito do ficcional e o do não-ficcional que balisaram, segundo esse autor, o entendimento da performance na civilização ocidental, ainda que os rituais e cerimônias nas civilizações não-ocidentais (como Astecas, Navajos, Ashanti e Chinesas, antes da interferência ocidental), não correspondam a expectativa do ficcional. Para Mignolo, rituais e cerimônias não se constituem por imitação. Isto posto, a definição de mimesis dada por Aristóteles, não é universal, para Mignolo. Para este autor, essa noção serviu aos gregos e foi adotada pelos construtores da civilização ocidental, tendo sido transportada para outros países com o imperialismo europeu. Mignolo defende que a ideia de mimesis não apagou os rituais, as cerimônias, as contações de estória e a sabedoria ancestral nas civilizações não-ocidentais.

O aspecto destacado por Mignolo, da ausência de imitação, pode ser tomado como uma característica inerente a rituais, cerimônias, contações de estória e sabedoria ancestral nas civilizações não-ocidentais, talvez esteja presente em algumas práticas e encenações no Brasil, junto ao referencial europeu sobre a arte do teatro. Isso não quer dizer que tais práticas e espetáculos cumpram o papel dos rituais. No entanto, podem ser aproximados, para análise, a fim de perceber a performatividade e um jogo com aquilo que Michael Kirby (*apud* Belém, 2011, p. 73) nomeou como *matrizes de atuação*, que vem a ser uma linha contínua de comportamentos que varia da não-atuação até a atuação. Para fins de estudo, Kirby sinaliza na linha contínua uma escala entre o que nomeia como atuação simples e atuação complexa (*complex acting*), que é o ponto final. A atuação simples (*simple acting*) é aquela em que apenas um elemento ou dimensão da atuação é usada. A atuação se torna mais e mais complexa na medida em que mais elementos são incorporados na representação como, por exemplo, características físicas de uma personagem, um lugar, a relação com outro ator, o acréscimo de texto.

Tal questão notada por Mignolo, da não adequação total da ideia de mimesis para refletir sobre performances culturais, somada à linha de Kirby, pode ajudar a perceber as variações entre a representação e a não representação, assim como, a respeito de uma aproximação entre o teatro e a linguagem da performance. Na peça *PROJETO BRASIL*, há uma variação entre as cenas nas quais os atores parecem não representar e, ao mesmo tempo, realizam uma ação intencionalmente ao apresentar um determinado discurso ou ideia. Joga-se com a ficção e o não ficcional. As canções executadas ao vivo por um músico e por um dos atores, enfatizam os comentários críticos e a ideia de não-representação, mas sim, de uma ação carregada de performatividade.

As últimas cenas do espetáculo contribuem para esse jogo. Os atores vestidos de preto trazem para o palco escuro uma grande quantidade de balões pretos, amarrados como numa decoração de festa, que são postos ao fundo do palco próximo à parede na qual se atira tinta preta. Dali em diante, comemoram, bebem e dançam. A trilha sonora mistura sons de fogos de artifício à música *Bachianas, número 5*, de Heitor Villa-Lobos. A festa sem graça termina quando estouram os balões e exasperados, os atores caem no chão. Numa última fala, uma das atrizes pergunta:

Quem vai ser o primeiro a dizer uma palavra? [...]. Nós precisamos estar de acordo com o funcionamento das coisas. O momento é de adequação e de acordo. Eu não sei muito bem o que é isso. Eu não me sinto adequada a quase nada. Muito

menos eu estou de acordo com as coisas que eu ouço por aí. Eu não sei muito bem o que é estar de acordo. Você concorda comigo?<sup>17</sup>

No decorrer de sua fala, a atriz deixa o palco e se dirige a plateia, subindo em cadeiras e atravessando o espaço até se colocar entre as fileiras. Os outros dois atores e o músico, se levantam e se posicionam no palco olhando para ela. A atriz dirige suas palavras aos seus colegas e aos espectadores. As palavras continuam em *playback*, nas vozes de outros atores, em frases como “vivemos num tempo do fim”; “depois do futuro, o fim como começo”. Lembro que, na primeira cena da peça, o ator anunciava que suas palavras se referiam a um momento “depois do fim”. Na última cena, indica-se que se trata de algo “depois do futuro” e que tem “o fim como começo”. Pergunto: qual o novo começo virá depois do fim?

## Referências

BELÉM, Elisa. A noção de embodiment e questões sobre atuação. *Revista Sala Preta – PPGAC ECA/USP*, São Paulo, v. 11, n. 1, dez. 2011, p. 65-77.

COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. Disponível em: <<http://www.companhiabrasileira.art.br>>. Acesso em: 25 out. 2016.

HALL, Stuart. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/Projetos Globais – colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. Looking for the Meaning of ‘Decolonial Gesture’. *E-Misferica* (Revista do Instituto Hemisférico de Performance Y Política). Nova York, v. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial>>. Acesso em: 25 out. 2016.

MIGNOLO, Walter D. *The Darker Side of Western Modernity – Global Futures, Decolonial Options*. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.

MIGNOLO, Walter D. *The Idea of Latin America*. Malden: Blackwell, 2005.

ROSEVICS, Larissa. *Do pós-colonial à decolonialidade*. Disponível em: <<http://www.dialogosinternacionais.com.br/2014/11/do-pos-colonial-decolonialidade.html>>. Acesso em: 03 nov. 2016.

---

<sup>17</sup> Transcrição do vídeo de registro da peça disponibilizado pela Companhia Brasileira de Teatro.

SMALL, Daniela Avila. *Virá? Questão de crítica* – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. Rio de Janeiro, v. III, n. 66, p. 20-33, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/tag/projeto-brasil/>>. Acesso em 25 out. 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakrovorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TROLLER, Heloísa. Crítica pós-colonial em questão. *Revista Z Cultural*. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/critica-pos-colonial-em-questao-de-heloisa-toller-gomes/>>. Acesso em: 13 set. 2014.

#### Referências audiovisuais:

AGENDA – Programa da Rede Cultura de Televisão, MG. Entrevista com Marcio Abreu. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1fOZRBx-aGE>>. Acesso em: 25 out. 2016.

PROJETO BRASIL. Vídeo de registro da peça. Disponibilizado pela Companhia Brasileira de Teatro para fins de pesquisa.

Recebido em: 24/11/2016

Aprovado em: 19/10/2017