

PEREIRA, Dalmir Rogério. **Teatralidade e imagem-levante: a radicalidade da arquitetura corporal no homem-bomba**. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Universidade Federal de Goiás; professor efetivo de caracterização do ator e coordenador do Laboratório Experimental de Direção de Arte.

RESUMO: O seguinte estudo propõe identificar a teatralidade como dispositivo de resistência com o propósito de evidenciar as potencialidades de mobilização simbólicas e balísticas do *corpo-bomba* no contexto de combate e palco como organizador da "imagem-levante"<sup>1</sup> e "imagem-transformadora"<sup>2</sup>a partir da noção de representação e "necropoder"<sup>3</sup> como estratégia de terror, sacrifício e ativismo.

PALAVRAS CHAVE: Teatralidade, corpo, imagem, levante, necropoder.

ABSTRACT: This study proposes to identify theatricality as a resistance device with the purpose of evidencing the symbolic and ballistic mobilization potentialities of the *body-bomb* in the context of combat and performance as organizer of the "image-lift" and "transforming-image" from the notion of representation and *necropower* as a strategy of terror, sacrifice and activism.

KEYWORDS: Theatricality, body, image, lift, necropower.

O seguinte estudo<sup>4</sup> propõe evidenciar o funcionamento da imagem/corpo-bomba como reduto de resistência e ataque através da configuração relacional entre representação e terror. Considerando o "terrorismo"<sup>5</sup> como mecanismo utilizado por potências econômicas, para propósitos de desqualificação adversária no campo militar, político, econômico e doutrinário, como justificativa para ações de 'ocupação colonial contemporânea'<sup>6</sup> através de estratégias de soberania vertical e desarticulação sistêmica. Seja através de embate militar, como é o caso de regiões do oriente médio, ou através de medidas de desmonte econômico, cultural e político sob atenta vigilância panóptica<sup>7</sup> norte-americana e dos principais países europeus aos territórios

---

<sup>1</sup> Didi-Huberman, 2017.

<sup>2</sup> Mroué apud Bierinckx, 2017.

<sup>3</sup> Mbembe, 2018.

<sup>4</sup> Projeto de pesquisa "Corpo-relacional: teatralidade como estratégia de potência na imagem-levante/imagem-transformadora", submetido à Comissão de Pesquisa da EMAC-UFG em 2018.

<sup>5</sup> Pelbart, 2017, p.159.

<sup>6</sup> Mbembe, 2018.

<sup>7</sup> Teoria 'panóptica' popularizada pelo filósofo francês Michel Foucault em 'Vigiar e Punir' a partir do conceito 'panóptico' de Jeremy Bentham que o definiu como um mecanismo aplicável ao controle do comportamento dos internos nas prisões através de uma arquitetura circular de células em torno de uma torre/eixo de visão privilegiada e indetectável pelos reclusos.

africanos, sul-americanos e parte da Europa e Ásia. Desta forma o terror é aplicado de formas distintas de acordo com o grau de resistência de cada região.

Na atualidade brasileira, após um breve período de crescimento, a ação de controle se deu através da fragilização da infraestrutura básica e interrupção do desenvolvimento, principalmente a partir 2013, com o processo de destituição<sup>8</sup> da presidenta Dilma Rousseff após sua legítima reeleição em 2014, seguida pela cassação estratégica ao ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva<sup>9</sup> como impedimento de sua candidatura, contrária aos interesses colonizadores.

Tomada de poder articulada entre sabotagem econômica e propagação do medo através da manipulação de informação e incitação de revolta popular fazendo uso do mecanismo de funcionamento gerido pela imagem, que não rejeita a lógica, e sim joga com sua eficácia coercitiva através da “potência do negativo”<sup>10</sup> como dialetizador do discurso através de seu lapso entre o que se vê e o que se sabe.

Condições que levaram o país à eleição presidencial de um candidato marcado por inclinações fascistas e tornado símbolo de um movimento reacionário de interesses ultraconservadores como estratégia de sedução popular e monopolização do poder. Apoiado por líderes, dentro e fora, do território nacional que colocam em risco a vigência do funcionamento democrático da nação e das práticas relacionais entre grupos e sujeitos. Cujas principais ferramentas de campanha utilizadas pelo então presidente Jair Messias Bolsonaro, a exemplo do atual presidente dos Estados Unidos Donald Trump, foi a utilização de um programa relacional entre discursos explosivos e a detonação

---

<sup>8</sup> O impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff consistiu em processo com vistas ao impedimento da continuidade de seu mandato presidencial. O processo teve início em dois de dezembro do ano de 2015, pelo então presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha a partir de uma denúncia por crime de responsabilidade oferecida pelo procurador de Hélio Bicudo e advogados Miguel Reale Júnior e Janaina Paschoal. Encerrado no dia trinta e um de agosto de 2016, resultou na cassação de seu mandato e início de desmonte do País.

<sup>9</sup> Fundador do Partido dos Trabalhadores em 1980 e 35º presidente do Brasil (2003-2011). Prezo a pedido da justiça federal após sua condenação em julho de 2017 -em primeira instância- e em janeiro de 2018 -em segunda instância- via ação penal no âmbito da ‘Operação Lava Jato’ referente a supostas irregularidades referentes à um imóvel Triplex localizado na região do Guarujá.

<sup>10</sup> Didi-Huberman, 2015.

do medo, inaugurando no país uma estratégia de campanha presidencial fundada no terror e representação veiculada por smartphones.

Este mundo é, em muitos aspectos, um mundo 'reencantado'. Só que 'reencantado' de um modo pós-tradicional. O que não quer dizer que seja um mundo particularmente pacífico: pelo contrário, é um mundo de violência incrementada, E um mundo de tensões novas porque esses processos se produzem diante do pano de fundo de vastas dinâmicas de 'descoletivização', para usar uma expressão de Robert Castel, que designa, desse modo, o processo que acompanha a decomposição das identidades vinculadas a inscrição dos indivíduos nos mundos do trabalho, que resulta do giro pós-fordista do capitalismo que define, talvez como nenhuma outra dimensão o perfil próprio do presidente. (Laddaga, 2018, p.64).

Tal violência incrementada a qual se refere Laddaga se aproxima da ideia de 'imagem negativa' proposta por Didi-Huberman, que nada tem a ver com uma visão niilista, e sim com o que o designer da performance libanês Rabih Mroué denomina de "duplicidade da imagem"<sup>11</sup>. Uma duplicidade geradora de tensão entre a afirmação de presença e confirmação da falta. Ausência, não apenas do que é negado pela imagem oficial e sim de uma condição perdida.

Como por exemplo a imagem de ruínas em lugar de cidades, as quais capturadas em filmes e fotografias presentificam sua falta, mas que em fluxo iconográfico incessante cada uma das imagens capturadas é apagada e substituída pela seguinte. Gerando uma grande dificuldade, ou incapacidade perceptiva da imagem como continuidade da experiência corpórea, que as ignora por considerá-las inexistentes ou improváveis, até que se levante diante dos olhos de todos. Tem-se nas eleições deste ano um exemplo claro deste analfabetismo visual, utilizado como arma de manipulação do sistema democrático.

Não é necessário entrar em detalhes para identificar as forças de soberania vertical, munidas dos mais avançados dispositivos de guerra, que regem a distribuição de poder pelo globo através da promoção do terror. Através de ações de sabotagem orquestrada sistemática de infraestruturas sociais e urbanas dos chamados "inimigos" através da técnica de inabilitação e da terra arrasada. Inviabilizando qualquer forma de funcionamento dos mecanismos de preservação de patrimônio, comunicação, transporte, alimentação, saúde,

---

<sup>11</sup> Mroué apud Bierinckx, 2017.

educação, segurança e lazer, restando apenas o corpo em resistência física e ideológica, espaço que pode ser tomado último reduto de resistência.

O corpo humano é o ator principal de todas as utopias<sup>12</sup>, entretanto, tais utopias não são voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo, e sim, nascem do próprio corpo e posteriormente há uma grande probabilidade que estas voltem-se contra seu ponto de origem. Desta forma, pode-se dizer que o corpo humano é o ponto zero de todo espaço utópico, no entanto não se trata aqui apenas do corpo individual e sim da utopia do gigantismo de um corpo-coletivo.

Afinal, uma das mais velhas utopias que os homens contaram para si mesmos não é o sonho de corpos imensos, desmesurados, que devoravam o espaço e dominaram o mundo. É a velha utopia dos gigantes, que encontramos no coração de tantas lendas, na Europa, na África, na Oceania, na Ásia (e na América), essa velha lenda que a tão longo tempo nutre a imaginação ocidental, de Prometeu à Gulliver. (Foucault, 2013, p.12).

Este corpo utópico não se manifesta apenas através da representação amplificada da escala humana, trata-se mais da potencialização deste através de dispositivos reveladores da humanidade de um corpo desejante de vida, paradoxalmente ponto onde reside o *corpo-bomba*. Pode-se dizer que sua amplificação começa no corpo-sujeito-marginalizado-exilado-silenciado, mas é na forma de corpo coletivo que sua potência atinge o grau máximo de resistência. No entanto, não há uma única escala para o gesto de “levante”<sup>13</sup> entendido como sobrevivência do desejo, estes se concretizam do mínimo gesto de recuo ao gigantesco movimento de protesto.

O corpo convertido em titã, destinado a queda no confronto pelo poder. Seu principal propósito é o de revelar e transmitir aos corpos subjugados os segredos que lhes são negados. E no sucesso desta revelação -partilha do fogo- as margens podem tomar o centro. “O cadáver assegura um espaço para a experiência utópica do corpo”<sup>14</sup> através do silenciamento da constante cólera utópica que o ataca como *lúpus*<sup>15</sup>. Neste sentido é difícil não reportar ao recente

---

<sup>12</sup> Foucault, 2013. Representação de um espaço -tópos- ou estado ideal de harmonia entre os indivíduos e o corpo coletivo.

<sup>13</sup> Didi-Huberman, 2017, p.16.

<sup>14</sup> idem, 2013, p.13.

<sup>15</sup> Trata-se de uma doença inflamatória crônica de origem autoimune. Ocorre uma produção excessiva de anticorpos contra as próprias células do organismo ou contra proteínas existentes no núcleo celular.

ato de barbárie do poder vigente e silenciamento do desejo por meio do estratégico assassinato da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes a tiros na cidade do Rio de Janeiro na noite do dia 14 de março de 2018. Mortes que exemplificam uma infinidade de silenciamentos e desaparecimento de vozes em todo território nacional. E que deve ser contra-atacado com as únicas armas capazes de resistir e honrar tal sacrifício: o corpo inscrito no presente como detonador de resistência.

No entanto, tal presentificação pode ser potencializada e fortificada simbolicamente através da teatralidade, considerando principalmente como dispositivo expandido para além da taxonomia do teatro e das artes:

Essa noção de teatralidade se configura a partir de duas dimensões, a teatralidade como mirada e a teatralidade como ato. A teatralidade como mirada desautomatiza e configura em uma conduta teatral certas práticas que acontecem nos espaços imediatos da realidade. A teatralidade como um acontecimento da mirada transforma o fato cotidiano em fato teatral. (Diegues, 2016, p.168).

Assim como a pesquisadora mexicana Lleana Diegues Caballero, outros teóricos voltaram-se para o termo teatralidade pela perspectiva da recepção. O teórico russo radicado Nicolás Evréinov<sup>16</sup> foi o primeiro a mencionar a palavra - *teatralnost*- em estudos acerca dos papéis sociais no início do século XX problematizando a teatralidade na dimensão pré-estética como dispositivo de organização do espaço cotidiano e construção de máscaras sociais movidos pelo instinto humano de transfiguração do corpo e espaço.

Da mesma forma que Evréinov compreende a teatralidade como instinto humano para a transfiguração, pode-se dizer que este se inclina a transmutação devido a sua natureza mimética ligada a necessidade de representação, seja pela semelhança ou pela diferença<sup>17</sup>. Esta relação entre teatralidade e mimese ecoa de forma mais direta nos estudos da pesquisadora francesa Josette Feral<sup>18</sup>, para a qual a teatralidade é uma modalidade do ato mimético, disparada pela expectativa do observador e confirmada por indícios que modificam seu olhar para um estado de atenção, em processo de semiotização do acontecimento, no rastreamento de uma mimese. No entanto,

---

<sup>16</sup> Evréinov apud Diegues, 2016.

<sup>17</sup> Didi-Huberman, 2015.

<sup>18</sup> Feral, 2015.

tal condição só se efetiva na medida em que o espectador compactua da intenção de teatro através do reconhecimento de mimese.

Sem tal conhecimento (intenção de teatro), não haveria qualquer semiotização de signos de sua parte e nenhum reconhecimento de mimese (...) como a mimese, a teatralidade tem relação fundamental com o olhar do espectador. Esse olhar identifica, reconhece, cria o espaço potencial em que a teatralidade será identificada. Ele reconhece esse outro espaço, espaço do outro onde a ficção pode surgir. Esse olhar é sempre duplo. Vê o real e a ficção, o produto e o processo. (...) A teatralidade diz respeito, sobretudo, e antes de tudo ao espectador. (Feral, 2015, p.107).

Por sua vez no âmbito da vida social a teatralidade, conceitualizada por Evréinov como “teatrocracia”<sup>19</sup> atua como regime dominante que determina papéis e disposições na vida social, equivalente a proposição de Agamben<sup>20</sup> para mascaramento, referindo-se à detenção do poder através da manipulação e subversão do símbolo na produção de imagens e cerimônias<sup>21</sup>.

E se tal dispositivo é utilizado com eficácia pela camada dominante de nações, por outro lado, os movimentos de resistência também se apropriam das políticas do corpo na construção e disposição de ações, onde a teatralidade atua como potencializador da imagem, convertendo o político em *corpus* e não apenas como tema. Trata-se de deslocar a reflexão para o “contexto da arte como discurso social e intervenção cultural”<sup>22</sup> ou o que Rosalin Krauss chamou de “alongamento dos termos”<sup>23</sup> referindo-se à escultura expandida.

Tal empoderamento pode-se dar através da inscrição do *desejo* no corpo, através da relação entre ideia e matéria, seja entre tinta e epiderme -da pintura a tatuagem-, seja na agregação do objeto máscara ou prótese, como reveladores de subjetividades e potências do corpo como “espaço imaginário” que o desloca de seu “espaço próprio” e o projeta para o “espaço outro”<sup>24</sup>.

Assim, pode-se considerar esses mecanismos de deslocamento do corpo como dispositivos de teatralidade que atuam no território do mascaramento deslocando-o através da potencialização de representação e presentificação do desejo no espaço tornando-o capaz de interromper, mesmo que brevemente, o

---

<sup>19</sup> Diegues, 2016, p.170.

<sup>20</sup> Agamben, 2010.

<sup>21</sup> Foucault, 2013, p.13.

<sup>22</sup> idem, 2016, p. 177.

<sup>23</sup> idem, 2016.

<sup>24</sup> idem, 2013, p.12.

fluxo dominante de cárcere reflexivo. “Tudo o que concerne ao corpo -desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme- (...) faz desabrochar de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo.”<sup>25</sup>.

Figura 2 - O corpo bomba nos estandartes e parangolés.



FONTE: Oiticica, 2002.

Neste sentido a obra e estratégia de Hélio Oiticica ofereceu e oferece conceitos e invenções de um *corpo-bomba* nas variações de parangolés, objetos e estandartes<sup>26</sup> como dispositivos libertários. Conforme afirma Flávio de Carvalho, a palavra liberdade está sempre ligada à noção de defesa pessoal: a defesa pelo ornamento bélico e pelo traje, noção que se estendeu literalmente até o século XVIII quando a arma, ainda utilizada, já não era tão necessária de forma direta. A busca pela liberdade é a mais dramática do homem onde a alegria das demonstrações patrióticas emerge da sensação de potência oriunda das inferioridades compensadas<sup>27</sup>.

Neste sentido as inferioridades que mais rapidamente podem ser compensadas são aquelas que se encontram ligadas ao traje. Este corpo que outrora era vestido e aparelhado de apetrechos de guerra -isso inclui da pele animal que emana forças ao caçador à armadura de metal que aumenta a resistência do corpo aos golpes de armas - e que logo a seguir os abandona em

<sup>25</sup> Foucault, 2013, p.13.

<sup>26</sup> São muitas as variações de capa e estandarte, como: P6 Parangolé Capa 3 (1965), P1 Parangolé Estandarte 1 (1964), Parangolé Capa 15 'Guevarcália' no evento Apocalipópótese (Rio de Janeiro, 1968) e Parangolés de cabeça.

<sup>27</sup> Carvalho, 2010.

função da diluição da guerra direta de corpo a corpo adquire suscetibilidades específicas de um corpo que clama pela substituição imediata do ornamento bélico abandonado.<sup>28</sup>

Assim, o dispositivo de teatralidade -do estandarte à pintura na pele, da máscara ao parangolé, do nu ao traje embalagem e prótese, do objeto carregado ao boneco manipulado- tem por objetivo na relação com o corpo, exposto em espaço de confronto, grifar, revelar e proteger, não o corpo que o habita, e sim a integridade da informação revelada. Nestes tempos sombrios a teatralidade é a arma potencializadora da ação de resistência, capaz de enfrentar a mais organizada das forças táticas.

No entanto, em um contexto de conflito bélico chama atenção a “lógica do mártir”, e lógica de sobrevivência”<sup>29</sup> propostas por Mbembe ao abordar questões de morte e terror no território palestino.

*Figura 2- Homem bomba palestino.*



Fonte: <https://orientalissimo.blogfolha.uol.com.br>, acesso em 2018.

Na definição do autor<sup>30</sup> as maneiras de matar restringem-se a poucas variações. No caso particular dos massacres, corpos sem vida são rapidamente reduzidos as condições de simples esqueletos. Inscritos morfologicamente no registro de generalidades indiferenciadas: relíquias e corporeidades vazias. Independente das variações de massacre sua função é manter visível o espetáculo mórbido de morte e terror.

---

<sup>28</sup> Carvalho, 2010.

<sup>29</sup> Mbembe, 2018.

<sup>30</sup> Idem, 2018.

A lógica do terror e morte coexistem no mesmo corpo do sobrevivente que “tendo percorrido o caminho da morte testemunhou extermínios permanecendo vivo dentre os que caíram, como também matar seus inimigos. Neste sentido o grau mais baixo da sobrevivência é matar”<sup>31</sup>. Ou seja, a cada corpo-ameaça eliminado aumenta o sentimento de segurança e em sua presença física como cadáver é que faz o sobrevivente se sentir único.

A noção de mártir apresentada por Mbembe exemplifica a radicalidade de transformação do corpo para uma única ação. Na qual a teatralidade subverte a ordem da caracterização. Em primeiro lugar o homem-bomba não veste nenhum uniforme de soldado e não exhibe nenhuma arma, no entanto essa configuração é que o caracteriza não apenas como soldado e sim como arma. Este corpo-arma atua sob a epiderme social, sob a superfície do corpo-emboçada. A arma na forma de corpo é dissimulada e atua na combinação entre capacidade destrutiva dos explosivos e capacidade relacional do corpo social. Desta forma, o corpo não esconde uma arma é transformado em arma, balisticamente falando.

Nesta situação as fronteiras entre homicídio e suicídio são literalmente dilaceradas, entre resistência e autodestruição. “Matar é, portanto, reduzir o outro e a si mesmo ao estatuto de pedaços de carne inertes, dispersos e reunidos com dificuldade antes do enterro.”<sup>32</sup>.

Desta forma, a lógica do mártir empreendida através do corpo-bomba elimina a possibilidade de vida para todos, contrariando a lógica do heroísmo que consiste em querer impor a morte aos demais, preservando a própria vida, uma espécie de negação ao poder de sobrevivência. Sua lógica atua sobre um corpo empoderado no desejo de eternidade pelo esvaziamento do valor de autopreservação.

O mártir após o estabelecimento de um momento de supremacia em que o desejo triunfa sobre sua própria mortalidade, se coloca trabalhado sob o signo do futuro do qual na morte do homem bomba o futuro é colapsado no presente.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Mbembe, 2018.

<sup>32</sup> idem, 2018, p. 64.

<sup>33</sup> idem, 2018, p.65.

Movido pelo desejo de eternidade, o corpo-sitiado é objetificado e convertido em peça de metal e carne cuja a função é o sacrifício pela vida eterna. Por meio de um processo de duplicação do corpo no qual a morte passa a ser o veículo de libertação do estado de sítio através da liberdade para morrer a própria morte. “A própria morte deve se tornar a consciência de si mesmo no momento em que oblitera o ser consciente”.<sup>34</sup> referindo ao sacrifício do homem-bomba como a espetacular submissão de si à morte.

Em particular, no que diz respeito a leitura do corpo documental em cena que não pretende a teatralidade através da desconstrução do corpo cotidiano são propostos termos que não se restringem a leitura da caracterização visual de atores no contexto dramático, como: arquitetura corporal mascaramento e desenho da performance. Dentre essas propostas, inclui-se o termo “design de aparência de atores”<sup>35</sup> concebido pela autora brasileira em oposição ao termo figurino como estratégia organizacional da linguagem em dois seguimentos caracterizados pelos processos criativos a partir da noção de “programa” e “projeto”<sup>36</sup>.

Nesta sistematização, Ramos vincula o termo figurino a noção de “programa” referindo-se à a criação gráfica (desenho/croqui) da estrutura de vestimenta/têxtil a ser executada por um técnico em resposta a uma demanda pré-determinada pelo processo de montagem. Enquanto que o “design de aparência de atores”<sup>37</sup> deriva da noção de “projeto” como um processo mais democrático e colaborativo no qual é intensificada a autonomia criativa do designer em relação a abordagem do tema, ao material e procedimento de confecção.

No entanto, interessa a esse estudo pensar a ‘caracterização visual do ator’<sup>38</sup> (RAMOS, 2013) como caracterização do corpo, por dois motivos: O primeiro diz respeito a “condição emancipada do espectador”<sup>39</sup> e a ênfase performativa da cena contemporânea que não implica necessariamente na figura do ator transfigurada de si, preservando a totalidade do corpo/sujeito em uma

---

<sup>34</sup> Mbembe, 2018.

<sup>35</sup> Ramos, 2013.

<sup>36</sup> idem, 2013.

<sup>37</sup> Idem, 2013.

<sup>38</sup> Idem, 2013.

<sup>39</sup> Rancière, 2017.

estética documental onde a representação é empregada na problematização da linguagem, como ocorre no espetáculo “Revolução em Pixels”<sup>40</sup> de Rabih Mroué.

O segundo motivo refere-se à necessidade de leitura do corpo atuante - ator ou não-ator- em sua totalidade visual, material e simbólica a partir da noção de corpo-relacional considerando o contexto liminar<sup>41</sup> entre ficção e real de sua condição em cena. Com o propósito de expansão da nomenclatura que organiza o funcionamento da caracterização -figurino, maquiagem, postigos, próteses, implantes, tatuagens, pinturas, modificações cirúrgicas- como corpo presentificado e atravessado pelo campo minado das linguagens artísticas, no teatro, no museu e/ou deslocado para o espaço urbano no contexto extra cotidiano da manifestação, intervenções, ocupações... a partir da imagem gerada pelo corpo-relacional através da teatralidade.

Nesse contexto o corpo-bomba, localiza-se na estética relacional representa um “interstício social” na designação de um “espaço de relações humanas”<sup>42</sup> sugerindo possibilidades de troca além de seu caráter comercial e valor semântico vigente no atual sistema que organiza as relações globais, estruturado por Bourriaud a partir da mesma lógica proposta por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista. Pode-se dizer que essa perspectiva nasce de um esgotamento do artefato, e não da teatralidade.

---

<sup>40</sup> Espetáculo apresentado na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, MIT-sp, 2017.

<sup>41</sup> Turner, 2013.

<sup>42</sup> Bourriaud, 2009, p.22.

Figura 3- Corpo-bomba como testemunho.



Fonte: <http://mitsp.org/2017>. Acesso em 2018.

Em “Revolução em Pixels” (2017) a representação é voltada para ela mesma através de seu funcionamento analítico organizado na forma de palestra-espetáculo. Onde o acontecimento se dá na suspensão de resultados e constante revelação de miradas propostas pela relação do corpo em cena, sentado à mesa entre o laptop e a tela de projeção. E a cada mirada revela uma nova superfície de representação que embaralha a noção de sujeito, teatro e história.

Neste contexto, a organização representacional do *corpo-bomba* se dá a partir do que Mroué denomina “dúplice disparo”<sup>43</sup>: o disparo de uma arma e o disparo de uma câmera. Implicados no campo recente da história pública da síria, onde situações reais e fatos fabricados são veiculados pela internet por anônimos.

A teatralidade atua como dispositivo de resistência através da justaposição do corpo em cena que se nega a representação dramática, mas que se submete a representação programada, analítica e fragmentada de imagens captadas através de smartphone por manifestantes sírios em situações-liminares entre vida e morte compartilhadas com o público através do uso de

---

<sup>43</sup> Mroué apud Bierinchx, 2017.

ferramentas científicas, como: citações e notas de rodapé, na análise roteirizada de registros audiovisuais de diferentes situações de violência e princípios do Dogma 95<sup>44</sup> no espaço tradicional de palco à italiana.

Figura 4- Corpo-bomba na mira do atirador, lógica do mártir em cena.



Fonte: <http://mitsp.org/2017>. Acesso em 2018.

A teatralidade como mirada é a questão central na qual orbita a proposta estética do espetáculo “Revolução em Pixels” o processo representação entre corpo, imagem e conceito.

Justapondo fragmentos de discursos conectados ao corpo presente em cena, como detonadores que estilhaçam a linguagem em imagem-transformadora gerada na fricção entre o duplo disparo da arma e do smartphone. Na qual o manifestante sírio durante a filmagem percebe através de sua câmera que está na mira do atirador. Esse contato visual atravessa a lente câmera em direção ao público segundo antes do disparo que interrompe a imagem do vídeo, mas não do espetáculo. Suspendendo a recepção para o

---

<sup>44</sup> Movimento cinematográfico liderado pelos dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier que propunha formas mais realistas de fazer filmes.

estado de *spetrum* “raiz relacionada às noções de espetáculo e espectador, fantasma e ilusão”<sup>45</sup>.

A fotografia representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma micro experiência de morte -do parêntese-: torno-me verdadeiramente espectro. (Barthes, 2017, p.15).

Um *corpo-bomba* pelo triplo disparo. O da câmera do manifestante, o da arma do atirador e o do laptop do performer em cena. Neste contexto, o corpo atua como gerador e receptor de imagens cada vez mais afetadas pelo *espectro* da vulnerabilidade que paira sobre o mundo “negativamente globalizado”<sup>46</sup> onde os efeitos catastróficos das ações, registradas e partilhadas, se propagam muito além do alcance do impacto sistematizante de um possível controle. O que torna inviável, até o momento, a organização de saberes necessário para absorvê-lo, planejá-lo e muito menos retificá-lo.

Materializando-se na emergência sintomática de patologias socioculturais que, de distintas maneiras, contaminam as práticas de pensamento, arte e política como espaços de práticas emergenciais em resposta ao previsível esgotamento do paradigma moderno, tornados irreconhecíveis a partir de disciplinas e territórios compartimentados.

O que torna a produção teórica, espaço de invenção e a(r)tivismo através de questionamento e fomento a reflexão coletiva onde os conceitos são abordados como posicionamento político e organizados em defesa de determinado ponto de vista ideológico e espaço de atuação necessária na tessitura da história marginalizada de um pensamento descolonizado. Centradas no questionamento e fomentação reflexiva acerca da relação entre a produção de representações e imagens, entre formas de cidadania e resistência a partir de “programas relacionais”<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Barthes, 2017.

<sup>46</sup> Bauman, 2008, p.128.

<sup>47</sup> Bourriaud, 2009.

Desta forma, pode-se dizer que “Revolução em Pixels” “realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações”<sup>48</sup>.

Esses interstícios funcionam como programas relacionais: ordens de mundo nas quais as relações de trabalho e lazer se invertem (...). Os projetos dos artistas atuais possuem a mesma ambivalência das técnicas em que indiretamente se inspiram: embora escritos no e com o real como as obras fílmicas, eles não pretendem ser a realidade. Por outro lado, eles formam programas- a exemplo das imagens digitais (...). Em outras palavras, a influência da tecnologia sobre a arte que lhe é contemporânea exerce-se nos limites que ela circunscreve entre o real e o imaginário. (Bourriaud,2009, p.99)

O projeto de corpo-bomba atua como gerador de espaços “interstícios sociais”<sup>49</sup> entre real e representacional concebido, prioritariamente, a partir de “programas relacionais”. Trata-se de um corpo que tem na representação estratégia de relação em um seguimento de “arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo ou privado”<sup>50</sup>.

E na esfera pública uma das potências da imagem é seu poder de *reliance*<sup>51</sup> -sentimento de ligação, como é o caso da potencialização do corpo através dos tons de levante evocado por elementos de teatralidade, como: bandeiras, siglas, ícones, sinais, cores, objetos que criam empatia, geram vínculo e possibilidade de afeto. O que segundo Agamben <sup>52</sup> é a única possibilidade de profanação a ordem do capital. E é neste contexto de resistência e enfrentamento que se configura o corpo-bomba, estado de resistência, segregador de fluxos acumulados e gerador de imagem ‘profanadora’<sup>53</sup> como possibilidade de negligência a determinada ordem vigente na forma de “imagem-levante” e “imagem-transformadora” na cena artística e não-artística.

---

<sup>48</sup> Bourriaud,2009.

<sup>49</sup> Idem, 2009.

<sup>50</sup> Idem,2009, p.21.

<sup>51</sup> Idem, 2009.

<sup>52</sup> Agamben, 2007.

<sup>53</sup> Idem, 2007.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez** (p.71-120). In: *Nudez*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 2010.

\_\_\_\_\_, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: notas sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **O Terror Global**. In: *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BIERINCKX, Cis. **Reconstruindo Fragmentos: Rabih Mroué em Cavalgando Nuvens**. Entrevista. In: *Catálogo 4º Mostra de Teatro Internacional de São Paulo (MIT-SP)*. (p.38-47). Ed responsáveis Kill Abreu e Luciana. E. Romagnolli. *Revista de Artes*: nº4, 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Flávio de. **Trajo e liberdade- O discurso do Conde de Mirabeau**. In: *A Moda e o Novo Homem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2015.

\_\_\_\_\_, Georges. **Levantar nossos fardos**. In: *Levantes*. São Paulo: edições Sesc, 2017.

DIEGUES; Ileana. **Cenários Liminares-Teatralidades, performances e política**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2016.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: Teoria e prática do teatro**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michael. **O corpo utópico**. In: *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo, 2015.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da Emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N1 Edições, 2018.

OITICICA, Hélio. **Obra e estratégia**. In: Catálogo mostra rio arte contemporânea 1. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro; Secretaria das Culturas; RIOARTE, Museu de Arte Moderna, 2002.

PELBART, Peter Pál. **Impotência do Mundo**. In: O Averso do Nihilismo: Cartografias do esgotamento. N1 edições, 2016.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Senac, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SMALL, Daniele Avila. **O Saber sem tripé**. Notas sobre o trabalho de Rabih Moroué. In: Catálogo 4º Mostra de Teatro Internacional de São Paulo (MIT-SP). (p. 48-53). Ed responsáveis Kill Abreu e Luciana. E. Romagnolli. Revista de Artes: nº4, 2017.

TURNER, Victor W.. **Liminaridade e communitas**. In: O Processo Ritual. Ed. Petrópolis: Vozes, 2013.