

# Dobrar a morte, despossuir a violência: corpo, performance, necropolítica

---

## Pablo Assumpção Barros Costa

Universidade Federal do Ceará  
Fortaleza, CE, Brasil  
pac253@nyu.edu  
orcid.org/0000-0002-1425-3012

## Christine Greiner

Pontifícia Universidade Católica de  
São Paulo  
São Paulo, SP, Brasil  
greinerchristine@hotmail.com  
orcid.org/0000-0002-6778-516X

---

**Resumo** | O objetivo deste artigo é indagar como experiências de performance podem ativar narrativas silenciadas e espectros de realidades consideradas inadmissíveis. Estes sintomas costumam reincidir em contextos impactados pela necropolítica. Para tanto, conduzimos nossa pesquisa em diálogo com Achille Mbembe, autor que cunhou o termo necropolítica; e com Denise Ferreira da Silva, que tem sido considerada uma das referências internacionais nos debates sobre racismo. Em seguida, analisamos a video-performance *Aiku'è (R-existo)*, de Zahy Guajajara e a performance coreográfica *Gente de Lá*, criada por Wellington Gadelha.

**PALAVRAS-CHAVE:** Performance. Necropolítica. Racismo.

---

## Duplicar la muerte, despojar a la violencia: cuerpo, performance, necropolítica

**Resumen** | El objetivo de este artículo es investigar cómo las experiencias de performance pueden activar narrativas silenciadas y espectros de realidades consideradas inadmisibles. Estos síntomas suelen repetirse en contextos afectados por la necropolítica. Para ello, hemos realizado nuestra investigación en diálogo con Achille Mbembe, quien acuñó el término necropolítica; y con Denise Ferreira da Silva, quien ha sido considerada una de las referencias internacionales en los debates sobre racismo. Luego, analizamos el video performance *Aiku'è (R-existo)* de Zahy Guajajara y el performance coreográfico *Gente de Lá*, creado por Wellington Gadelha.

**PALABRAS CLAVE:** Performance. Necropolítica. Racismo.

---

## Folding death, dispossessing violence: embodiment, performance, necropolitics

**Abstract** | The aim of this article is to investigate how performance experiences can activate silenced narratives and spectra of realities considered inadmissible. These symptoms usually recur in contexts impacted by necropolitics. To this end, we have conducted our research in dialogue with Achille Mbembe, who coined the term necropolitics; and with Denise Ferreira da Silva, who has been considered one of the international references in the debates on racism. Then, we analyze the video performance *Aiku'è (R-existo)* by Zahy Guajajara and the choreographic performance *Gente de Lá*, created by Wellington Gadelha.

**KEYWORDS:** Performance. Necropolitics. Racism.

---

Submetido em: 22/09/2020  
Aceito em: 06/11/2020  
Publicado em: 20/11/2020

O termo necropolítica foi cunhado, por volta de 2003, pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, professor na Universidade Witwatersrand, em Joanesburgo, África do Sul. Antes de Mbembe, outros autores já haviam discutido as políticas de morte que desvalidam as vidas de indivíduos que perderam o estatuto de pessoa, transformadas em corpos-objetos e corpos-mercadoria, zumbis no limiar entre a vida e a morte. A contribuição de Mbembe foi pontuar que este processo está absolutamente relacionado à colonialidade do poder, tendo sua incubadora de procedimentos cruéis e desumanizados na plantation colonial e, portanto, fundamentando-se na escravidão de povos africanos. Outro aspecto fundamental da pesquisa de Mbembe foi identificar o que ele chamou de devir negro do mundo, testemunhando um estado de extrema precariedade e crise generalizada que alargou uma situação, até então supostamente característica da racialização negra, para outras pessoas vulneráveis no contexto neoliberal, cujas vidas deixaram de ter valor.

Quando a crise se radicaliza, como temos assistido crescentemente desde a II Grande Guerra e, de modo cada vez mais global e midiático, desde o ataque e destruição do World Trade Center em Nova York no começo desse milênio, é possível defender que tais construções de consenso sobre quem merece carregar o estatuto político-jurídico de pessoa de direito não passam de ações necropolíticas. A proposta, nestes casos, é instaurar políticas de morte, produzir vidas dessubjetivizadas e corpos objetificados. Neste sentido, há pelo menos três décadas, Judith Butler vem discutindo estados de vulnerabilidade e precariedade do corpo, demonstrando como ações performativas nos constituem como sujeitos imbricados em relações co-constitutivas de interdependência, cujas exposições à vulnerabilidade são politicamente reguladas e assimetricamente distribuídas<sup>1</sup>.

Mas como a arte, e especificamente a performance, não apenas responde a essa situação, mas se alimenta destes estados precários? Como faz emergir da crise a explicitação da violência? Como ela estimula a fabulação de narrativas silenciadas e espectros de mundos que pareciam inadmissíveis? Como a arte, ao deixar de ser considerada mera ilustração de debates políticos, passa a aprofundar os debates, redefinindo a necropolítica para além dos discursos e instaurando uma empatia com experiências que partiram da crise no corpo. Há muitos exemplos históricos como os de Antonin Artaud e a construção de um corpo sem órgãos, Tatsumi Hijikata em sua concepção de um corpo morto que dança (butô), e tantos outros artistas latino-americanos que há décadas materializam histórias de desaparecimento e expropriação de corpos, fundadas não só pelo regime racial-colonial, como também pelos regimes de terror instaurados em ditaduras militares em nossos países desde a década de 1960. Nomes como a Escena de Avanzada chilena, Regina José Galindo, Tania Bruguera, Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Paulo Bruscky, Daniel Santiago e, mais recentemente, Jaime Lauriano, Clara Ianni, Rafael Pagatini, o cole-

---

<sup>1</sup> Embora a filósofa Judith Butler seja amplamente conhecida pelas discussões de gênero no debate global sobre o feminismo e o *queer*, ela tem publicado inúmeros livros e artigos que discutem a questão da vulnerabilidade e da precariedade da vida em diferentes contextos, reconfigurando o modo de se compreender a produção discursiva do "sujeito" e do "outro", a atribuição de "humanidade" e de "desumanidade", e a distribuição politicamente diferencial do direito de proteção à vida. Ver, BUTLER (2015, 2019), BUTLER e ATHANASIOU (2013) e BUTLER, GAMBETTI e SABSAY (2016), BUTLER e SPIVAK (2018).

tivo Aparecidos Políticos, Zahy Guajajara, Jota Mombaça, Musa Michelle Mattiuzzi e Wellington Gadelha são algumas das referências que explicitam a potência desestabilizadora da arte e sua aptidão para aprofundar questões políticas a partir das ações performativas que engendram.

Há diferentes possibilidades de ligar os pontos entre as formas móveis da necropolítica e as formas sensíveis da arte. Um primeiro modo seria apresentar o sistema da arte como reprodução do capital em sua reencenação perpétua do ciclo de violência racial-colonial, ciclo este que o próprio sistema da arte reivindica ser capaz de criticar e interromper. Esta análise, com base em dados gerais, formaria uma espécie de enquadramento político-epistêmico da arte como dispositivo necropolítico em si, ou seja, como braço adaptativo do poder colonial que não cessa de se replicar em seu sempre renovado movimento como acumulação de capital. Um segundo passo, talvez mais complexo, seria identificar algumas obras de arte e performances contemporâneas que se articulam, elas mesmas, como regimes de enfrentamento e redistribuição da violência racial-colonial, tomando de assalto o seu poder capturador em uma espécie de autofagia dos princípios de violência. Poderíamos chamar esta segunda abordagem de leitura crítico-performativa das obras, cujos processos de significação são sempre precários e provisórios, mas também dotados de força interventiva, efetivando reconfigurações da economia política dos signos da colonialidade.

Neste artigo, estamos interessados sobretudo na segunda abordagem. Para tanto, buscamos performances que se imbricam no excesso semiótico secretado pelo regime de significação da violência para fabricar corporeidades necropolíticas capazes de reverter o roteiro da morte e fazer germinar novas potencialidades políticas da estética.<sup>2</sup> Torna-se fundamental esmiuçar como a necropolítica estrutura-se, não apenas como regime discursivo, mas também como regime corporal e sensível. A violência sócio-histórica da racialização e da total expropriação de valor - que é a colonialidade - engaja o corpo não apenas como seu suporte material, mas também como sua substância vital. Daí emerge a força performativa de trabalhos de performance que engajam e desrealizam a violência necropolítica. Ao agir no próprio espaço da morte que procura prender e dizimar a potência do corpo, a performance mostra-se capaz de modular as correntes afetivas que cafetinam o corpo, anulando a desposseção que o constitui.

---

<sup>2</sup> Isso que escolhemos chamar aqui de "excesso semiótico" será melhor detalhado a seguir, mas desde já esclarecemos tratar-se de um transbordamento fundamental do sentido das categorias postuladas pelo arsenal político e discursivo do colonialismo e da racialidade desde que este foi implementado. Como veremos, tanto Achille Mbembe quanto Denise Ferreira da Silva identificam estruturas delirantes na ontoepistemologia da "razão universal" europeia que fabricou o autoconsentimento branco para a realização do colonialismo e do imperialismo à custa da vida, dos corpos e das terras dos diversos "outros" cujas presenças fantasmáticas jamais cessaram de assombrar o próprio projeto colonial e o pensamento filosófico europeu que lhe servia de base. De fato, o "outro" fabricado pela razão universal europeia seguiu como enigma, provando-se sempre "em excesso" das próprias categorias dessa razão. Este excesso semiótico - que de outra forma poderíamos também chamar de excesso "afetivo" - foi aliás muitas vezes recalibrado pelos próprios colonos em perversas operações de reversão da violência, isto é, em projeções neste "outro" de espelhos distorcidos da violência original e inerente à empresa colonial. Para uma antropologia política do colonialismo na América do Sul, em sua dupla dimensão de delírio e terror, ver TAUSSIG (2007; 2010).

## Expropriação colonial, excesso semiótico e corporeidade necropolítica

Denise Ferreira da Silva explica que os pilares ontoepistemológicos do mundo ordenado pelo pensamento moderno - no qual o colonialismo fez sentido, e de certa maneira ainda o faz - foram articulados por um programa de pensamento sobre as relações entre matéria e forma, sustentado por vários pensadores europeus, principalmente a partir do século XVII.<sup>3</sup> Os primeiros, ligados à filosofia natural e à física clássica, foram Galileu (1564-1642), Descartes (1596-1650) e Newton (1643-1727). Segundo Ferreira da Silva, os três herdaram a visão da Antiguidade sobre a matéria, isto é, aquela noção que “compreende o corpo a partir de conceitos abstratos que estariam presentes no pensamento, como solidez, extensão, peso, gravidade e movimento no espaço e no tempo” (FERREIRA da SILVA, 2019a, p. 37). Essa episteme que estrutura a própria percepção humana na modernidade, compreende e depende do que Ferreira da Silva chama de “separabilidade”:

A ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade), todas as demais categorias a respeito das coisas do mundo permanecem inacessíveis e, portanto, irrelevantes para o conhecimento (idem, p. 39).

Como uma das principais bases epistemológicas para a percepção e análise dos corpos, a separabilidade vai também organizar a noção de sequencialidade, a qual vai condicionar famosas descrições do Espírito como “movimento no tempo”, como um processo de “autodesenvolvimento” e a própria História como a trajetória do Espírito. Nesse programa de pensamento, fermentam as versões eurocêntricas de temporalidade que, ao longo do processo de colonização, vão postular a “diferença cultural” como uma representação dos modos como o desenvolvimento do Espírito se atualiza diferentemente em diferentes partes do mundo, sobretudo naquele momento em que as viagens extrativistas do projeto colonial auxiliavam a razão europeia a classificar as configurações sociais da Europa pós-Iluminista como ápice do desenvolvimento do Espírito. É justamente dessa confluência entre conhecimento científico e expropriação colonial que se dá a “invenção do negro” (MBEMBE, 2014, p. 43) como uma espécie de espelho projetivo dos delírios organizados pela razão universal eurocêntrica: uma ação fabulatória e performativa que Mbembe vai denominar “a razão negra”.

A razão negra designa tanto um conjunto de discursos como de práticas – um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objetivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática (MBEMBE, 2014, p.58).

<sup>3</sup> A brasileira Denise Ferreira da Silva é teórica, artista e ativista, professora titular de ciência política da University of British Columbia, no Canadá, onde dirige o Institute for Gender, Race, Sexuality, and Social Justice. Seu primeiro livro, *Toward a Global Idea of Race* (2007), centraliza a raça no pensamento moderno pós-iluminista, tomando-a como um significante da diferença humana que atua de modo a instituir a globalidade como horizonte ontológico. Para acessar parte de seu trabalho em português, ver FERREIRA da SILVA (2014; 2019a; 2019b).

A “negridade” (FERREIRA da SILVA, 2019) emerge, portanto, como categoria específica do arsenal da racialidade-colonialidade. Como episteme moderna e colonial, a tarefa da “racialidade” é capturar/expressar em uma tabela de identidade e diferença os efeitos temporais (ou o “desenvolvimento”) daquilo que Hegel chamou de “capacidade produtiva da razão universal” entre os coletivos humanos que a tabela compreende e mapeia (idem, p. 104). Isto significa que a mobilização ontoepistemológica da categoria de Tempo que sustenta a noção e a percepção do que vem a ser “desenvolvimento” é central, pois ela transubstancia um efeito jurídico-econômico em uma espécie de “defeito” natural: isto é, ela subsume aquilo que emerge das relações políticas (das arquiteturas jurídicas, econômicas e simbólicas que autorizam o uso da violência total para a expropriação da capacidade produtiva das terras ocupadas e dos corpos escravizados) em efeitos da causalidade eficiente da razão científica – ou seja, do “conhecimento racial” em si mesmo, a doutrina supostamente empírica que sinaliza um déficit “natural” em termos intelectuais e morais nas diferenças físicas, práticas e institucionais dos povos “encontrados” e escravizados (idem, p. 91).

Se para Hegel a “força produtiva” por detrás da História Humana é aquilo que ele chamava de Espírito, Ferreira da Silva explicita que esse Espírito acentua um processo de apreensão do Mundo “como um salão de exposição de algo que pertence ao *tempo*, quer dizer, uma coisa interior” (idem, p. 103, grifo nosso). E é justamente aí que Hegel vai “descobrir” que o Espírito (i.e., a razão científica) “não tinha afetado e não iria realizar seu trabalho nas mentes e territórios Africanos, pois o Negro não possuía as ideias que registram sua presença” (idem, p. 103). Percebendo o corpo e o território negro como imunes à internalização da separabilidade e da sequencialidade, que permitiriam ao Espírito realizar seu trabalho de realização da razão universal; Hegel postula uma episteme a partir da qual a categoria da negridade não poderia jamais significar “desenvolvimento”. Figurando fora da primordialidade do tempo - categoria fundamental que sustenta a arquitetura do Sujeito - a negridade emerge “desarticulada da autoconsciência” e “desprendida das entranhas do Pensamento”, sempre “em excesso em relação aos sujeitos e objetos” (idem, p. 98).

Importante lembrar Mbembe, mais um vez, quando este explicita que a situação social da filosofia moderna europeia, na qual todos esses princípios são forjados, é a escravidão comercial de negros oriundos de África. Este é o processo econômico e jurídico que fabrica o “negro” não como sujeito, mas como mercadoria ou coisa. Para Ferreira da Silva, a transubstancialização efetuada pelas ferramentas da racialidade é uma invenção siamesa da modernidade europeia e da colonialidade que desloca os efeitos dos mecanismos coloniais de expropriação total (registro existencial) para a percepção de um subdesenvolvimento intelectual e moral sinalizado pela diferença (registro formal). Ela organiza uma lógica da subjugação racial fincada na representação. Esta é a tecnologia primária da epistemologia moderna e ocidental que dispõe a diversidade infinita das forças de vida em escalas espaço-temporais desenvolvimentistas da relação matéria-forma, sempre condicionadas pela separabilidade e pela sequencialidade. Como dinâmica sígnica, a racialidade confunde-se com racismo semiótico, pois sua natureza representacional oclui o

modo como o valor total expropriado dos corpos escravizados e das terras pilhadas constitui (desde a acumulação primitiva desencadeada pelo colonialismo) a própria estrutura do capital global (FERREIRA da SILVA, 2019, p. 91). Em resumo, “raça” é a própria estrutura do capital, seu “sangue” e sua “carne” (idem), sustentada tanto por práticas quanto por categorias do pensamento.

### **Contracorporeidade necropolítica e estética da superfície: *Aiku'è*, de Zahy Guajajara**

A videoperformance *Aiku'è (R-existo)*, de Zahy Guajajara, artista da etnia Guajajara/Tenetehara do Maranhão, opera em dois registros simultâneos: a imagem e o som. Esses correm em paralelo, gerando diferentes possibilidades de síntese, entre as quais sobressai uma leitura do corpo indígena feminino como existência/resistência (verbos aludidos no título) da vida, da língua e das terras nativas em face do giro necropolítico desencadeado pela modernidade colonial que segue a expropriar valor do acoplamento econômico entre terra e capital. Como dito anteriormente, a expropriação de valor das terras nativas nutre-se das equivalências que essa mesma expropriação cria entre a terra e o capital. Esse é o pilar jurídico-econômico do projeto colonial europeu que teve início no “longo século XVI”. Como explicamos anteriormente, esse projeto colonial é descrito por Achille Mbembe como desencadeador da necropolítica, pois sustenta-se numa razão que distribui a morte geopoliticamente em distintos graus de matabilidade. Em *Aiku'è*, é o corpo indígena feminino de Zahy Guajajara que se torna um índice paradoxal de vida e de morte, e na gramática audiovisual que ela elabora cada eixo deste cruzamento paradoxal é legível através do seu oposto.<sup>4</sup>

Com exceção do plano final, o vídeo é inteiramente composto de planos fechados e planos detalhes. O que essa linguagem visual permite, a princípio, é gerar uma opacidade que turva a percepção das fronteiras entre corpo e terra: a primeira imagem que se vê é justamente um pequeno pedaço de terra coberto de folhas secas, mas essa terra se expande e contrai ao ritmo da respiração. Aos poucos vai-se revelando um corpo coberto de argila ou lama seca por baixo das folhas. O corpo levanta-se e vemos tratar-se da artista, nua, que olha para cima soltando um grito. Uma faixa sonora documental então invade a imagem de Guajajara olhando para o céu e depois deitada em posição fetal na terra, enquanto folhas secas caem sobre ela: a faixa documental é uma gravação de tiros, bombas de gás lacrimogêneo, gritos, sirenes, sprays de pimenta e helicópteros, junto a uma voz em *off* que relata o despejo forçado de 50 indígenas do prédio do antigo Museu do Índio, na Aldeia Maracanã, pela Tropa de Choque da Polícia Militar do Rio de Janeiro, na madrugada do dia 22 de Março de 2013<sup>5</sup>. Depois vemos Zahy Guajajara a lavar seu rosto em uma água corrente, sentada sobre uma pedra à beira de um córrego ou cachoeira. Enquanto seu rosto é lavado, a terra vai separando-se da pele, e é nessa imagem de desagregação entre corpo e terra que a escutamos em *off*, em sua língua na-

<sup>4</sup> A obra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WE6kj6JFbpQ> (Acesso em: 19/09/2020).

<sup>5</sup> O despejo tinha como objetivo declarado permitir o seguimento das obras de reforma do complexo esportivo Maracanã, para a Copa do Mundo de 2014.

tiva (tenetehara): “sou uma espécie em perigo”, mas “eu r-existo”. Em *off*, a artista denuncia explicitamente a violência colonial sobre o corpo e o território indígena: “nasci do útero da terra, mas tornei-me bastarda”.

Áudio e imagem sempre em linhas paralelas, a voz de Guajajara em *off* fala sobre a terra, objeto de morte para muitos de sua etnia, mas seu corpo visível se pinta com padrões tradicionais. “Esta era a minha terra. (...) Não desejo nada de vocês. (...) Assassinato, genocídio, massacre? Qual você prefere?” Seu rosto silente em plano fechado, é pintado pela artista com os produtos da própria terra aludida no áudio. Corpo e terra colidem num signo só, e passamos a ler uma através do outro. A pintura facial se completa: base vermelha no rosto inteiro, com padrões geométricos em linhas pretas.

Mas olhando diretamente para a câmera, a artista esfrega as mãos no rosto apagando a pintura facial enquanto ouvimos um canto em sua língua nativa na faixa de som. Ela espalha o negro brilhante das linhas geométricas e borra a sua face, depois joga água e, sobre a pele ainda manchada, passa a aplicar maquiagem ocidentalizada. Batom, delineador, rímel. Quando aplica o curvador de cílios, em plano detalhe dos olhos, um breve e cortante som de tesourada encobre o canto vocal. O rosto da mulher indígena ocupa toda a tela, agregando os vestígios da pintura tradicional e da maquiagem ocidental sobre a pele-terra. No áudio ela se identifica como uma “indígena urbana”. Adaptada ao “sistema”, ela diz que agora já não é reconhecida como indígena, que se tornou “invasora de minha própria terra”. Uma lágrima cai de seu olho. “Ninguém me escuta. Se me calam, então enterram-me viva. Me escuta? (...) Eu r-existo”.

Sobre a maquiagem, ela reincorpora mais uma camada de argila, cobrindo toda a face e os cabelos de terra molhada, brilhosa, colando também algumas folhas secas no rosto. Num recurso poético de contínua sobreposição, as camadas de terra, pigmentos naturais, maquiagem e lama vão agregando materialidades distintas sobre a superfície da pele, sem exatamente apagar os traços das matérias anteriores. Ao final, com a lama já seca, planos detalhes de um vagaroso embuá percorrendo sua pele toma a tela: como uma lagarta na mata, escalando seu dedo repousado na perna, seu ombro, o embuá percorre o solo de sua pele, explorando a superfície dessa terra que respira.

Cortes de tela inteira mostram a imagem de sua pele coberta de lama ressecada, evocando o plano aéreo de uma geografia seca, desértica. Depois disso, pela primeira vez, o plano do vídeo abre totalmente e revela a artista nua, deitada à margem desse córrego, quase queda d’água, cuja correnteza termina num poço de pedras no meio da mata. Ela levanta-se e percebemos que está grávida. Esta é a imagem final da videoperformance: Zahy Guajajara em pé, ao longe, alisando sua barriga grávida, de perfil: seu corpo barrigudo cor de terra parece significar sua terra cor de corpo barrigudo. Morte e vida, genocídio e gravidez: esse acoplamento impossível de opostos arremata a performance do corpo indígena feminino que se organiza com e para além da própria razão necropolítica.

Se entendemos o colonialismo não apenas como uma aventura de um punhado de homens exploradores, mas, a partir de Denise Ferreira da Silva e Achille

Mbembe, como uma “arquitetura jurídico-econômica” (FERREIRA da SILVA, 2019) que autoriza o uso da violência total para extração de valor e expropriação da capacidade produtiva das terras indígenas e dos corpos escravizados; o corpo da nativa indígena emerge como uma das narrativas primordiais do próprio capital. Afinal, é o capital como gramática do mundo moderno que sustenta a sintaxe da diferença racial e a impõe aos corpos que cruzam a empresa colonial. Essa fabricação da diferença racial, como vimos anteriormente, justifica o uso da violência total para a expropriação de valor das terras nativas. Corpo e terra nativas já estavam, portanto, desde o começo imbricadas no trabalho do capital, e é essa imbricação que se vê reconfigurada na performance de Zahy Guajajara. Trabalhando com a sobreposição das materialidades no próprio corpo, a obra parece já partir da visão de “mundo implicado”, como propôs Ferreira da Silva, onde as leis e formas da razão universal, antes sustentadas pelas formulações de espaço e tempo em termos de separabilidade e sequencialidade, são abolidas. Dessa suspensão das noções categóricas e circunspectas de espaço e tempo, surge o corpo indígena feminino figurando como sobreposição transversal e atravessada de passado, presente e futuro, bem como de colônia, floresta e metrópole.

Como resultado da própria estrutura de conhecimento colonial que mobilizou a identidade e a diferença para postular uma tabela do homem e uma suposta História Natural; a “índia” não é um sujeito, mas um delírio projetivo do pensamento europeu que avaliza a violência total na expropriação das terras e dos corpos nativos, condição fundamental para a acumulação primitiva do capital. Esse mesmo capital segue sua mecânica da violência, empurrando-a para os centros urbanos, tornando-a “bastarda de sua própria terra” e despejando da Aldeia Maracanã dezenas de outros indígenas urbanos em situação de vulnerabilidade social e de moradia. Os donos da terra são convertidos em sem-terra e sem-teto. Claro que a pilhagem colonial das terras nativas no século XVI não é a mesma coisa que a Copa da Fifa, mas o capital impulsionando a segunda está intrinsecamente vinculado – sobreposto – ao capital acumulado na primeira.

Como poética performativa do corpo, a sobreposição de terra/pele/folha/maquagem nessa videoperformance produz o corpo indígena feminino como superfície onde as tensões entre violência e atração são negociadas. A ênfase epidérmica na “superfície” não deve parecer aleatória. Nossa compreensão de superfície – extensão bidimensional, portanto resistente e mesmo oposta à premissa de “profundidade” do *Ego cogito* – é, segundo Uri McMillan (2018), informada pelos eventos históricos da escravidão, do colonialismo e do imperialismo. Como estratégia estética, a ênfase na superfície se constrói sobre (e consolida) as tradições pictóricas do Barroco que salientavam a textura, a tangibilidade e o brilho do mundo que representavam.

Estas práticas contrariam o perspectivismo cartesiano característico da nascente modernidade europeia, especialmente visto na pernicioso ligação histórica entre as primeiras fotografias e as viagens europeias, a qual favorecia uma observação distanciada do mundo-como-imagem e que, portan-



to, reafirmava a superioridade europeia. (MCMILLAN, 2018, p. 2)

Para McMillan, um reenquadramento do foco da representação visual mobilizada pela gramática colonial do olhar para a proximidade da superfície mobiliza um outro regime perceptivo, uma “imediaticidade sensual” que pode abrir nova potencialidade política na leitura das obras. Curiosamente, na performance de superfícies e sobreposições – de peles, matérias e geografias – articulada por Zahy Guajajara, essa imediaticidade sensual nunca é transparente. A pele da mulher e a terra nativa são superfícies sempre já figuradas visualmente como excessos materiais e perceptivos. A materialidade das folhas, a textura da lama ressecada e rachada sobre a pele, o brilho da argila úmida sobre a face e os cabelos, o brilho matérico do rímel e do delineador, ambos exageradamente aplicados aos olhos, assim como o brilho do pigmento preto com que a artista desenha padrões geométricos no rosto e depois espalha na pele, todas essas texturas funcionam como disparadores de visceralidade, ensaiando formas de vida nem sempre traduzíveis pela linguagem, e portanto de outra natureza, sígnica daquilo que escutamos na faixa sonora. A rigor, mesmo a linguagem, tão importante nos depoimentos e cantos – tanto na língua portuguesa como na língua tenetehara – jamais reflete diretamente as imagens, atuando também de forma a criar mais uma camada de superfície. O corpo de Guajajara não está no meio dessas superfícies, mas sim enredado a elas, co-criado por elas, camuflado nos atravessamentos de suas camadas. E embora despido, esse corpo jamais se entrega de forma transparente.

A aparente narrativa da “indígena” artista que se coloca e utiliza a produção estética como modo de representar sua identidade étnica, na realidade, camufla-se nas camadas sensuais de superfícies com as quais ela se sobrepõe. As dimensões afetivas e tácteis das texturas criam contrapontos de abstração à narrativa representacional e identitária, e aquilo que parecia testemunho ou autobiografia se converte em encontro relacional. A própria pele articula-se como lócus poroso de encontro entre múltiplas materialidades, sítio potencialmente tenso de encontros e negociações políticas. Como espectadores, somos catapultados para dentro dessa imagem, na qual um outro corpo se formula. E esse novo corpo, embora herdeiro das arquiteturas jurídicas e econômicas da despossessão colonial, jamais se resigna a confirmar suas expectativas – sejam estas étnico-raciais, de gênero, ou mesmo de humanidade.

Se é verdade que não existe capital sem a pilhagem das terras nativas, então nessa particular sobreposição de corpo e terra ecoa uma “r-existência”. Refigurando a si mesma como jogo de múltiplas superfícies, Zahy Guajajara desprende o corpo indígena feminino das estruturas necropolíticas do pensamento moderno que aprisionam toda imaginação em um sujeito uno, dotado de profundidade reflexiva – como suposta manifestação do Espírito. Performando uma imagem que torna opaca a fronteira entre corpo e terra nativa, entre pintura facial e maquiagem, entre passado e presente, Guajajara expõe e confronta a violência colonial que a nomeou de “índia”, que usurpou sua terra e que autorizou o assassinato de seus parentes. Essa violência – que também lhe atribui gênero e raça e a vulnerabiliza

em sua diáspora urbana – não se separa do próprio Capital, infraestrutura jurídica e econômica de despossessão das terras e dos corpos que desde o longo século XVI vem assegurando o domínio econômico global nas mãos de alguns escolhidos.

A performance de Zahy Guajajara produz, assim, uma contracorporeidade necropolítica, desprendendo-se das estruturas do *Ego cogito* e pondo-se em excesso em relação aos supostos “sujeitos” e “objetos” pressupostos por estas, revelando no horizonte uma crítica ao capital. Essa performatividade do excesso é ressaltada não só esteticamente, mas também cultural e biologicamente quando, ao final, a percebemos grávida. O corpo indígena feminino surge aí em mais outra sobreposição paradoxal: despossuída de sua terra, com um alvo de morte nas costas, ela entretanto carrega um excedente de vida na barriga. Longe de esgotar a multiplicidade de leituras que essa imagem final estimula, a performance de gravidez em Guajajara na realidade nos interpela. Embora silenciosa, a imagem da indígena grávida ressoa a pergunta que ela própria nos lançou minutos antes: “me escuta? Eu r-existo”. E se a escutamos, de fato, o que fazemos para que a vida reproduzida em sua barriga não passe de mais um giro na reprodução do capital que a colonialidade inaugura e perpetua?

### **“Fazer a morte dançar – a morte precisa dançar”: o corpo-periferia em Gente de Lá, de Wellington Gadelha**

As implicações históricas, filosóficas, míticas e estéticas entre dança e morte são antigas e múltiplas.<sup>6</sup> Um itan dos povos Ioruba conta que os únicos a conseguir vencer Iku (a morte) foram os Ibejis, os Orixás gêmeos que representam a infância.<sup>7</sup> Segundo a narrativa, Iku decidiu matar precocemente todas as pessoas de um povoado, espalhando armadilhas por todo lado. Ninguém conseguia detê-la, e todos os dias algum inocente era levado. Pediram então que Orunmilá intervisse. Em consulta a Ifá, Orunmilá descobre que só os Ibejis poderiam deter aquela matança. Os Ibejis, filhos gêmeos de Oxum, eram crianças famosamente traquinas, então o oráculo de Ifá causou enorme surpresa. Mas seguindo o conselho de Orunmilá, os adultos pediram aos gêmeos que derrotassem Iku e em troca prometeram-lhes doces, quiabos e presentes, além de autorização eterna para eles nunca parassem de brincar. Feito o acordo, os Ibejis se puseram no caminho de Iku com um tambor. Enquanto um tocava o tambor, o outro se escondia. Achando a batida bonita, Iku pôs-se a dançar, cantar e bater palmas. Ela não sabia que o tambor tinha um encanto que enfeitiçava o corpo, que se via aprisionado na dança. Iku dançava tanto que sequer percebia quando os gêmeos trocavam de posição, para continuar tocando sem parar. A morte só dançava, exaustivamente. Esgotada, Iku implorou para que o tambor fosse interrompido, que já não aguentava mais. Foi então que os

<sup>6</sup> Uma ligação ontológica entre dança e morte é identificada na genealogia moderna da coreografia, por exemplo, em *Exaurir a Dança*, de André Lepecki (2017). <sup>7</sup> O despejo tinha como objetivo declarado permitir o seguimento das obras de reforma do complexo esportivo Maracanã, para a Copa do Mundo de 2014.

<sup>7</sup> Itan é uma narrativa de fundamento que constitui a cosmologia iorubana em mitos que são oralmente disseminados, em geral pelos mais velhos. Ibejis são Orixás que, na Bahia por exemplo, são comemorados no dia de São Cosme e Damião, em festa regada a muito doce, balinhas e o tradicional caruru, prato de quiabo com camarão seco e azeite de dendê.

Ibejis fizeram um acordo com a morte: eles só aceitavam parar o tambor se ela retirassem todas as armadilhas do vilarejo. Ao derrotar a morte com dança, brincadeira e um tambor encantado, os Ibejis passaram a ser reconhecidos como grandes Orixás, recebendo doces, caruru e brinquedos como oferendas.<sup>8</sup>

Em um país como o Brasil - sobre cuja herança histórica de mais de três séculos de escravidão mercantil ergueu-se uma sociedade trincada, temporal e espacialmente - há uma urgência de concretizar, de alguma maneira, o sentido de violência que nos fundamenta e a proximidade naturalizada da morte na vida de todos aqueles que herdaram a marca abusiva da racialidade moderna.<sup>9</sup> Fala-se muito, por exemplo, da "favela" ou da "periferia" como territórios negros. Essas palavras carregam uma multiplicidade muito heterogênea de significados relativos à despossessão, à exclusão, à pobreza, à violência, à proximidade cotidiana com a morte, bem como à potencialidade, à resiliência, e até à eferescência das novas linguagens "populares". Compreendemos o peso que a palavra "periferia" transporta, em sua proximidade siamesa com o próprio conceito de necropolítica, e a empregamos com frequência no contexto artístico metropolitano, sem necessariamente experimentarmos o excedente de vida (e morte) que a experiência de viver na periferia secreta.

É sabido que na periferia das grandes cidades brasileiras vivem os corpos com maior déficit de acesso às ferramentas que possibilitam ao sujeito um exercício pleno da cidadania: educação, emprego, infraestrutura urbana, moradia, plataformas de enunciação. Acessamos nossa consciência histórica e até ligamos os pontos da herança colonial de despossessão e racialização que ocasionou a "periferia" como sombra inevitável da prosperidade econômica no capitalismo. Mas apesar de todos os esforços discursivos e midiáticos - e de toda a "representação" - o que leva o nome de periferia permanece para muitos de nós no campo das artes predominantemente sem materialidade intensiva, sem carne, sem corpo. Um "lá acolá" ao qual se recorre para dar sentido ao exercício de análise política no "lado de cá".

Dar um corpo à necropolítica sob o signo da periferia não é uma tarefa simples, pois demandaria o engajamento da linguagem com a experiência estética em um agenciamento total dos sentidos corporais com a materialidade da morte e da violência que marca esse território em sua subalternidade econômica. *Gente de Lá*, performance coreográfica criada por Wellington Gadelha, artista, ativista e morador da periferia de Fortaleza, Ceará, se lança justamente nesse desafio: dobrar a morte e deslocar seus sentidos, de modo a articular não uma representação metafórica da periferia, mas um conjunto de enviesamentos que poderíamos compreender como a singularização de um corpo-periferia.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Essa versão da lenda foi registrada por Luiz Antonio Simas, em coluna do Jornal O Globo, em 11 de setembro de 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/os-ibejis-a-morte-23057103> (Acesso em 19/09/2020).

<sup>9</sup> Há uma abundante bibliografia sobre esse assunto. Para uma contundente e definitiva documentação da violência como herança estruturante da escravidão mercantil no Brasil, ver NASCIMENTO (2016).

<sup>10</sup> Um fragmento da performance "Gente de Lá" está acessível em: <https://www.premiopia.com/wellington-gadelha/> (Acesso em: 19/09/2020). A performance foi apresentada em diversos espaços de Fortaleza (CE), no Itaú Cultural de São Paulo (SP), e em festivais no Brasil e no exterior: Festival Panorama no Centre National de la Danse, em Paris (França); Festival Atos de Fala, no Rio de Janeiro (RJ) e no Tanzhaus Zürich (Suíça), Festival de Dança de Itacaré (BA), entre outros.

Ao longo da peça, o público, sentado no chão ao redor de um grande retângulo de linóleo branco, acompanha o performer negro em uma sucessão de engajamentos com diversos objetos e materialidades sonoras. Na primeira série de movimentos, o artista corre em círculos fazendo voar uma grande pipa de cor preta. Entre estandarte da morte e brincadeira infantil, a pipa preta estabelece desde já o jogo de ambivalência e de significados cruzados que irá marcar toda a peça. A pipa gira em torno de quatro camisetas vermelhas deitadas sobre sacos pretos dispostos sobre o chão nos quatro pontos cardeais. As quatro vestimentas vazias sobre os sacos pretos evocam corpos ausentes. Nas duas extremidades do espaço cênico branco vemos outros dois sacos pretos grandes e pesados amarrados por cordas vermelhas e pendurados do teto. Com um estilete na mão direcionado para as camisetas, Gadelha começa a girar no centro da encruzilhada formada pelas camisetas. Ele veste uma roupa de treino preta, dessas de lycra colada ao corpo, a cobrir pernas e braços, e sobre essa base uma camiseta vermelha folgada, com um grande X desenhado na parte frontal. As cores e formas cruzadas evocam uma espécie de irmandade enviesada entre o performer e os corpos ausentes “dispostos” no chão.

Ali no centro, ele gira vagarosamente com o braço a cobrir os olhos. Também é possível identificar dois autofalantes dispostos na cena, mas toda a primeira parte da peça desenrola-se no silêncio. Ao longo dessa primeira série de ações, Gadelha cuidadosamente dedica-se a dobrar e embrulhar cada camiseta em seu respectivo saco preto, amarrando-as com uma linha. Os pacotes têm forma cilíndrica, pretos por fora e vermelhos por dentro. Seguindo uma espécie de liturgia, ele desenrola os pacotes novamente, separa os sacos dispondo-os no chão e anexa os quatro rolinhos vermelhos das camisetas com uma outra linha, um após o outro feitos pequenos vagões, os quais puxa pela cena. Finalizando esse primeiro ritual, ele veste os quatro sacos pretos que estavam no chão sobre a cabeça e passa a se movimentar pela cena privado de visão. Rolando pelo linóleo branco, assistimos seu corpo dentro de quatro sacos pretos brilhantes superpostos. Cego, o corpo esbarra nas pernas do público sentado ao redor, e o movimento de rolar de um lado para o outro vai se tornando repetitivo e gradualmente mais violento. No chão e depois em pé, Gadelha luta para se libertar dos sacos plásticos, seu corpo vai rasgando o plástico grosso como pode, e quando a briga parece mais impossível ele usa o estilete para cortar as camadas grossas do plástico e permitir movimento aos seus braços, eventualmente livrando-se do plástico preto de vez, deixando-o permanecer em cena como farrapos.

Nessa luta do artista com os sacos pretos, objetos que operam uma evidente metonímia da morte para moradores das favelas brasileiras, o silêncio é rompido e uma trilha sonora em volume máximo explode dos dois autofalantes presentes em cena (ambos preto e vermelho, aliás): uma sucessão de funks “de putaria”.<sup>11</sup> Gadelha dança de modo exaustivo empunhando o estilete. Ao ritual fúnebre e silencioso

<sup>11</sup> Análises recentes sobre o funk definem o subgênero conhecido como “funk de putaria” como aquele caracterizado por difusão comercial clandestina e por letras que exploram o erotismo e as performances sexuais de modo explícito. Ver NOVAES e PALOMBINI (2019), MIZRAHI (2014) e RIBEIRO (2011).

do início, segue então a retórica do sexo explícito – “soca nele, soca nele, soca nele, soca, soca, soca” –, e a vibratória inter e intracorporal forçada pelos graves da música em volume máximo expandem a produção do corpo em cena, já sugerida de alguma maneira na relação ritual com os objetos na primeira parte da peça.

Essa materialidade vibratória do som vai aos poucos contaminando toda a cena. Em um dado momento, Gadelha posiciona os autofalantes embaixo dos dois sacos pretos pendurados em cada extremidade do linóleo. Com seus cones voltados para cima, os autofalantes projetam o som para o teto. Mas um jogo visual começa a se desenrolar quando o artista faz incisões no fundo dos sacos pretos, permitindo fios de areia comecem a ser despejados. Movendo-se em movimento pendular, os dois sacos pretos pendurados do teto passam a jorrar areia sobre todo o linóleo, e parte dessa areia acaba armazenando-se nos cones dos autofalantes. A areia intervém na paisagem sonora, abafando o som do funk praticamente ao silêncio. Além disso, vibrando em cima das caixas de som que ela enterra, a areia ocre dá representação visual aos graves do funk: os grãos pulam e oscilam capturando o olhar quase de forma hipnótica. Em cada extremidade do linóleo, portanto, vibram quase emudecidas as duas caixas de som enterradas.

Mas o silêncio artificialmente provocado pelo desmoronamento de terra só dura alguns minutos. Gadelha segue manipulando os autofalantes, coloca-as no centro do linóleo e começa a mexer os dedos na areia, gradualmente restaurando a estridência e os graves do funk putaria. Durante toda a cena, quem dança, verdadeiramente, são os grãos de areia em cima dos autofalantes. A dança da areia evoca, no minúsculo enquadramento do cone da caixa, a imagem de uma grande multidão que pula e dança, ou de uma terra que ferve e borbulha para cima, mecanicamente suspensa no ar pelas ondas sonoras que gritam o desejo sexual indomável que o funk de putaria articula.

Há uma sobreposição contraditória de afetos em cena, entretanto. O performer não segue e nem reflete o afeto do funk ou da festa, mas mantém uma presença neutra, solene, como coadjuvante dos autofalantes. O ritual fúnebre aparentemente iniciado na primeira parte da peça não some inteiramente, mas resiste lado a lado da festa de areia. Poderíamos mesmo dizer que essa disposição em encarar e elaborar a morte permanece ao longo de toda a performance de Gadelha. Em uma conversa particular, ele nos contou que se sentiu impelido a encarnar algumas mortandades no trabalho – não para reproduzir ou representar a morte, mas sim para gerar vida, encantando a morte tal qual fizeram os Ibeji no famoso itan ioruba.

Para Gadelha, a dança artística retém algo da dança sagrada, espacializando uma encruzilhada, trabalhando a comunicação entre vida e morte, assim como, entre os mortos e os vivos. A peça inclusive inicia com uma cantiga para Exu, entidade afrodiaspórica da comunicação (e também da sexualidade). Vivendo em território negro da periferia de Fortaleza, o artista vive cotidianamente o espaço como interdição, onde linhas e fronteiras são esquadrihadas pela luta de classes, pelo racis-

---

<sup>12</sup> “Se movimentar entre territórios, sair da favela para resolver coisas práticas do dia-a-dia, é uma roleta russa. Não há garantia de voltar intacto. Mas da mesma forma, entrar nos espaços de arte do ‘centro’, participar dos eventos e dos editais nas instituições daí também é uma roleta russa. A roleta russa não é só na vida e no ativismo, mas também na arte,” disse o artista em entrevista conosco.

mo estrutural e pela guerra de facções criminosas. A vida cotidiana se tornou tão imiscuída com a experiência da morte que o movimento e o deslocamento físico nesse território são descritos por Gadelha como uma “roleta russa”.<sup>12</sup>

Nas roletas russas do seu bairro, o artista já perdeu dois familiares vítimas de disputas territoriais. Os “moleques” foram executados e não houve velório, nem enterro. Uma das fagulhas para o seu processo de composição nessa peça foi justamente a incapacidade de velar os jovens mortos nas disputas territoriais de seu bairro. As camisetas, ritualmente dobradas e embrulhadas em sacos pretos, parecem encarnar as ausências dos moleques perdidos. Nesse, e em outros procedimentos compositivos na peça, as noções afrodiáspóricas do “encantamento” e da “encruzilhada” parecem transformadas em operações coreográficas. Recorrer aos modos ancestrais de organizar sua cena, por outro lado, é a forma de Gadelha enfrentar a outra roleta russa a que fez alusão: esse cruzamento de fronteiras que é adentrar o espaço institucionalizado e historicamente branco da dança local.

Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018) explicam que uma das estratégias achadas pelos africanos lançados na viagem transatlântica do não-retorno e no “despedaçamento cognitivo e identitário” da escravidão comercial, foi a reconstrução de si e do mundo na (e através da) própria experiência da morte (p. 11). Na passagem transatlântica,

a morte foi dobrada por perspectivas de mundo desconhecidas das limitadas pretensões do colonialismo europeu-ocidental. Elas são as experiências de ancestralidade e de encantamento. Para grande parte das populações negro-africanas que cruzaram o Atlântico e para as populações ameríndias do Novo Mundo, a morte é lida como espiritualidade e não como conceito em oposição à vida. Assim, para a perspectiva da ancestralidade só há morte quando há esquecimento, e para a perspectiva do encantamento tanto a morte quanto a vida são transgredidas para uma condição de sobrevivência. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11)

O encantamento, na forma como vemos operar-se na performance de Gadelha, portanto, é também uma “dobra da morte”. A tragédia cotidiana do carregamento e do desencantamento vivenciada no território negro da periferia – onde moleques são executados por motivos banais e privados de velório – fundamenta-se no colonialismo e na despossessão continuada da desigualdade econômica. Dobrar a morte dos não-velados (moleques? escravos?) no ato de dançar abre espaço para que a “Gente de Lá” possa praticar outros caminhos, ativando uma ação política que reposiciona ética e esteticamente os agentes envolvidos nesse velho diagrama de poder que há séculos esquadrinha as lógicas necropolíticas de centro e periferia, de vida e morte, de branco e preto. Quando ser morto é traduzido por estar encantado, a pobreza das dicotomias euro-referenciadas perde sua força, e a sobrevivência negro-ameríndia desenha uma encruzilhada.

A encruzilhada, ou o cruzo, tão presente na performance de Gadelha<sup>13</sup>, é para a população afrodiáspórica o lugar por excelência do encantamento (SIMAS;

<sup>13</sup> Os “cruzamentos” aparecem visivelmente na sua vestimenta – uma camiseta vermelha com um grande X preto no peito, macacão de lycra preto e tênis preto e vermelho nos pés – na disposição dos objetos em cena, com as camisetas em pontos cardeais, e até mesmo no bicolorismo preto e vermelho das caixas de som.

RUFINO, 2018, p. 17). E na sobre/supra/vivência negra no Brasil, o feitiço mais sofisticado de todos é o epistemológico. Quando magia se confunde com ciência, o saber se torna universo de Exu: saber como charada, tramoia, enigma. Na epistemologia afrodiáspórica, Exu é o princípio e a potência da imprevisibilidade, do dinamismo e da possibilidade, é o senhor da encruzilhada, e suas cores rituais são o preto e o vermelho. Invocando Exu em sua dobra coreográfica da morte, Gadelha justamente usa a morte para produzir vida, abandonando qualquer epistemologia que não se fundamente no paradoxo.

Embora seguindo algumas associações religiosas afrodiáspóricas, nenhum elemento cênico em *Gente de Lá* pode ser tomado como literal e independente. Ao contrário, cada elemento precisa ser lido em viés, pela lógica do cruzo. Há uma política do enviesamento na produção corporal dessa performance. O vermelho e o negro são trabalhados visualmente como polos em relações cruzadas; a morte é ação de encantamento para outra vida. A escolha de trabalhar com o “funk de putaria”, também sugere uma política enviesada. O ritmo sofre constante processo de criminalização por parte do poder local – os bailes funk foram banidos e proibidos pela polícia em Fortaleza, por exemplo.<sup>14</sup> A confluência de sexo e violência na poética do “funk de putaria” atrela um termo ao outro, mas raramente em uma dramaturgia de causa e efeito. Oferecendo uma leitura que poderíamos classificar como “exuística” da política do prazer no funk de putaria, Felipe Ribeiro (2011) afirma que nessa performatividade hiperbólica do erotismo, como confronto moral, social e político, o prazer não resulta da confrontação. De forma “enviesada”, o prazer surge na própria “fricção” que o confronto enseja: “o prazer é conquistado no esfregar dos significantes”, de forma que tanto a violência quanto o prazer emergem um do outro (RIBEIRO, 2001, p. 175). Mas Ribeiro insiste que a relação entre violência e prazer no funk não deve ser confundida como dialética. Estaria mais próxima da dinâmica do desejo identificada por Homi Bhabha na mimese colonial, na qual a diferença entre o colono e o metropolitano (“quase o mesmo, mas nem tanto”) é mais um “deslize” próprio à natureza de encenação do que de uma suposta essência de um dos lados. A diferença como deslize - e não como essência – abre, por sua vez, caminho para percebermos o excedente de sentido gerado pelo próprio regime colonial.

Pela perspectiva do colonizador, o discurso de “quase o mesmo” funciona como uma camuflagem ao “nem tanto”. Ele é um discurso reencenado comparativo que conseqüentemente expurga de si o desejo, como um resto. No funk, como a reencenação não tem qualquer outro objetivo senão a reencenação por si mesma, o prazer surge de um deslizamento, oblíquo ao confronto reencenado. É por isso que a política que o prazer encerra é enviesada: porque ela deflagra a habilidade de ruptura com o sistema dialético sem nem por isso perder o confronto. O confronto é um resíduo virtualizado; o prazer um resíduo atualizado; ambos provém de uma reencenação condicional que em si não produz nada. (idem, p. 176)

O funk desmoraliza, trai qualquer promessa de pertencimento dos corpos subalternizados aos ideais liberais de sujeito político, fundamentados na razão

<sup>14</sup> A título de exemplo, ver: “Polícia proíbe bailes funks em Fortaleza”, Folha de São Paulo, 09/03/2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u24097.shtml> (Acesso em 17/09/2020).

transcendental e no entendimento formal (FERREIRA da SILVA, 2019, p. 57). Dessa forma, a presença sonora-vibrátil do funk de putaria na peça não pode ser confundida como mera evocação do sexo para torná-lo tema ou metáfora da “gente de lá”. Não há aqui representação direta, mas sim, enviesamento. A evocação do sexo opera justamente o deslize, efetuando uma encruzilhada epistêmica onde violência e prazer deixam de ser polos antagônicos moralizáveis e passam a expressar e potencializar vieses um do outro, revelando, ao mesmo tempo, a não-totalização de qualquer um dos termos. Em conversa particular, Gadelha nos contou que, mesmo quando eles estão de luto - como frequentemente acontece nos territórios negros das periferias brasileiras - o funk é, estridentemente, reverberado pelos autofalantes vizinhos. A violência, assim como a morte na performance de Gadelha, é dobrada politicamente nessa estridência sonora. O sexo não é representado no funk de putaria, mas sim catapultado para dentro de uma performance musical que, a rigor, reencena questões políticas e sociais muito mais abrangentes, tais como o extermínio da juventude negra e a despossessão econômica nas periferias.

Esse jogo entre violência e prazer perpassa toda a cena de *Gente de Lá*. Ainda que mantenha uma face neutra, os movimentos corporais de Gadelha são agoniados, às vezes espasmódicos e, quase sempre, expansivos. Parece haver uma intenção de explodir com as formas. Curiosamente, Achille Mbembe (2014) equipara o escravizado das plantações a um sujeito fantasmal, que se produz na instabilidade da forma e do conteúdo, na metamorfose, no risco e na fuga de si mesmo. Foi na total instabilidade que o escravo se criou. O colonialismo, como regime necropolítico, ocasionou para o negro um “processo de transformação através da destruição”, de tal forma que só “desprendendo-se da forma-escravo, comprometendo-se com novos investimentos e assumindo a condição de fantasma pode [o negro] outorgar a esta transformação por destruição um significado de futuro” (MBEMBE, 2014, p. 224).

Talvez *Gente de Lá* não exista sem a experiência necropolítica do território periférico e sem um mergulho na “transformação através da destruição” que fundamenta a sobre/supra/vivência negra nesse lugar chamado Brasil. Wellington Gadelha, homem negro, ex-militar e atual artista da dança na periferia de Fortaleza, faz da cena uma espécie de terreiro, manipulando materialidades enviesadas cujas relações nunca chegam a se resolver em um final definitivo. A peça “termina” com outra cantiga de Orixá, dessa vez para Oxaguiã, qualidade juvenil e guerreira de Oxalá, pai e criador da humanidade, Orixá da paz. Mas antes do público se levantar, Gadelha traz um microfone para o centro da cena e convida o público a falar. O fim da peça, portanto, é na verdade o microfone aberto, o convite à palavra. Na noite em que assistimos, uma sucessão de poetas ligados ao movimento hip hop de vários bairros da cidade de Fortaleza recitaram poesia oral (ao estilo das batalhas de *slam*), trazendo para a boca e para a palavra outros modos de narrar essa “transformação através da destruição” que é a sobrevivência negra na assim chamada periferia.

Nas religiões afro-brasileiras existe um tipo de evocação mágica que é referida como “axé de boca”: vibração, magia de cura. O axé de boca pressupõe a vibração da voz para gerar transformação. Pelo visto, os Ibejis, aqueles que em tempo



imemorial pregaram uma peça na morte, de fato nunca pararam de brincar: ainda hoje, parecem orientar aqueles que diante da escassez, do extermínio e da destruição necropolítica não têm escolha senão inventar possibilidades, recriar seus corpos e dobrar a morte, como fizeram seus antepassados no sistema colonial. Gadelha (como os poetas do *slam* que o seguem) é desses artistas que mergulham na morte para fazê-la dançar e narrar, provocando dessa forma o deslocamento de seus efeitos. Foi exatamente assim que ele nos respondeu, quando perguntado sobre como começou o processo de criação de *Gente de Lá*: “eu precisava fazer a morte dançar – a morte precisa dançar”.

### Considerações finais

Embora o “princípio de identidade e diferença” predomine na episteme moderna, estruturando o enunciado lógico que se reproduz em nossas categorias; ele é um ponto de partida insuficiente para a questão da negritude, de acordo com Ferreira da Silva. Esta autora argumenta que seria preciso um rompimento radical com as próprias categorias que sustentam a lógica derivada dos efeitos do Espaço (separabilidade) e do Tempo (sequencialidade), interrompendo assim a ordem do pensamento moderno.<sup>15</sup> Em outras palavras, é preciso emancipar a negritude dos modos de conhecer científicos e históricos que a criaram. Dada a natureza semiótica da racialidade-colonialidade, não é de surpreender que a arte desempenha um papel central neste rompimento categórico com a representação que ordena o pensamento moderno. Como sugerem as performances analisadas neste artigo, ao recorrer às práticas estéticas de artistas que vêm arrastando no próprio corpo o peso desta violência ocluída pode nos mostrar algumas pistas para as dinâmicas performativas que expõem, confrontam e redistribuem a violência racial e colonial cis-hetero patriarcal. Muitas vezes, ao turvar a mimese representacional, a performance negra e indígena brasileira aciona procedimentos formais e forja corporeidades que desprendem a imaginação das infraestruturas racistas do pensamento moderno.

Dobrar a morte, fazê-la dançar, expor a vida em formação no ventre como excedente semiótico, escancarar os paradoxos da condição necropolítica, são estratégias performativas que não apenas aprofundam e complexificam os debates políticos mas, a exemplo do que propõe o perspectivismo ameríndio, instauram novos mundos possíveis.

### Referências

BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro:

---

<sup>15</sup> Não deve parecer coincidência que grande parte da força imaginativa presente na produção artística, filosófica e literária negra das últimas décadas encontra no afrofuturismo e na ficção científica um arsenal linguístico e especulativo tão profícuo. Entre pessoas ligadas aos movimentos negros brasileiros, por exemplo, tem crescido vertiginosamente o interesse em autores como Octavia Butler, escritora de ficção científica feminina, e Samuel Delany, crítico literário e autor de ficções científicas.

ro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession**: The Performative in the Political. Queensland, Australia: Polity Books, 2013.

BUTLER, Judith; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (orgs.). **Vulnerability in Resistance**. Durham, NC.: Duke University Press, 2016.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Quem Canta o Estado-Nação?**: Língua, Política, Pertencimento. Brasília: Editora UnB, 2018.

FERREIRA da SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política/Living Commons/A Casa do Povo, 2019a.

FERREIRA da SILVA, Denise. Em estado bruto. **Revista ARS**, São Paulo, v. 17, n. 36, 2019b. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>>. Acesso em: 19 set. 2020.

FERREIRA da SILVA, Denise. Ninguém: Direito, Racilidade e Violência. **Revista Meritum**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, 2014. Disponível em: < <http://www.fumec.br/revistas/meritum/article/view/2492>>. Acesso em: 19 set. 2020.

FERREIRA da SILVA, Denise. **Toward a Global Idea of Race**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

LEPECKI, André. **Exaurir a Dança**: performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

MCMILLAN, Uri. Introduction: skin, surface, sensorium. **Women & Performance**: a journal of feminist theory, Nova Iorque, v. 28, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0740770X.2018.1427351>>. Acesso em: 19 set. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MIZRAHI, Mylene. **A estética funk carioca**: criação e conectividade em Mr. Catra. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NOVAES, Dennis; PALOMBINI, Carlos. O labirinto e o caos: narrativas proibidas e sobrevivências num subgênero do funk carioca. In: LOPES, A. C.; FACINA, A.; SILVA,

D. N. **Nó em Pingo D'água**: Sobrevivência, Cultura e Linguagem. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RIBEIRO, Felipe. Terrorismo Erótico na pós-colônia In: OLIVEIRA JUNIOR, A. W. **O corpo implicado**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

SIMAS, Luiz Antonio. Os Ibejis e a Morte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 set. 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/os-ibejis-a-morte-23057103>>. Acesso em: 16 set. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **A Ciência Encantada das Macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem**: um estudo sobre o terror e a cura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

TAUSSIG, Michael. **O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.