

3. Necroteatro / Neobarroco violento

Uma sociedade também se define, em termos culturais, pela sua relação com a morte. Como acontece, se recebe e se simboliza. Em síntese, pela maneira de executá-la e de representá-la.
Elsa Blair (2005, 9-10)

Poéticas com frequência apocalípticas, surgidas de uma sensação de iminência, de extinção e de transmutação.
Gustavo Buntinx (2007, 27)

Quem não compreende o teatro, os trunfos, os jogos, não vê Roma. Todo poder é um teatro, afirma Pascal Quignard nesse perturbador estudo que tem intitulado *O sexo e o espanto*. Toda *domus*, todo espaço de dominação e poder é um campo de representações e máscaras (2005, 45). A máscara de Medusa, ícone mortal pelo seu efeito petrificador, é talvez a metáfora mais ativa nas atuais dramaturgias do medo, que desde alguns anos é disseminado em espaço mexicano. Mais do que uma sentença, o que poderíamos pensar como imagem *medusiana* tem resultado um ícone do terror, mas sobretudo ícone de um poder absoluto, uma soberania do terror,

Se na verdade me interessa o uso da imagem *medusiana* para fazê-la avançar no sentido que foi desafiado por Caravaggio: vencer o terror mediante a própria imagem do terror, representando-a; nestas páginas me limito a usá-la apenas como um ícone de poder. Medusa é também um dispositivo duplo: poderia ser usado como representação do que não deve ser olhado, mas temido; mas, também, poderia considerar-se como o desafio ao olhar míope, para conjurar aquilo que semeia.

A imagem da Górgona, desde todos os tempos, resume o horror aparentemente invencível: estar exposto à sua mirada é uma morte segura. Mas este símbolo é duplo: enquanto emblema de um poder, mensageiro da morte que anuncia sua própria estratégia fúnebre e ao mesmo tempo prefigura as formas representacionais que são resultado do exercício absoluto do seu poderio. A

cabeça é uma ameaça e ao mesmo tempo um trunfo (Sofsky, 2006, 136). A cabeça da Górgona é replicada no que produz: duplos rebaixados, cabeças humanas como restos corporais que carregam com o estigma da morte e sobretudo do suplício: dispositivos principais que são multiplicados nos teatros do terror e do mundo. Segundo Quignard (2005, 74), quem fosse capaz de botar na sua saca a cabeça com mirada de morte ficaria consagrado como “senhor do espanto”¹

Desde os tempos das execuções públicas administradas pela Inquisição ou pelos “sacrifícios de fundação” durante a Revolução Francesa, o *teatro do horror* está vinculado à expectativa das decapitações, mutilações e qualquer das diversas formas de tortura e de liquidações corporais. Mas, sem dúvida alguma, haveria de dizer que está vinculado ao exercício e disseminação do terror por todos os meios possíveis que assegurem um espaço de morte e de medo.

Os cenários da violência revelam comportamentos representacionais. A violência é por natureza instrumental, como tem refletido Hannah Arendt (2005, 70), exerce e se desenvolve para determinado fim e, caso nunca possa ser legítima, ela se constrói como justificável pelos grupos dominantes em cenários onde predomina a violência, procuram uma demonstração de poder. Qualquer que for o discurso que o sustenta, estas representações implicam formas de representar e de exibir os emblemas de um poder soberano sustentado no exercício da morte violenta, produzindo subjetividades moldadas nesses territórios do medo.

O poder soberano é manifesto nos corpos. Ser soberano hoje, reflete Achille Mbembe, é exercer o controle absoluto sobre a mortalidade e definir a vida como desdobramento e manifestação do poder em condições concretas (2006, 29). O poder como construção no corpo, encenando a morte desse corpo. Mbembe parte das noções de soberania e *biopoder* refletidos por Michel Foucault –

1. Como parte das estratégias de treinamento desenvolvidas pelos grupos paramilitares participantes no conflito colombiano, os jovens e menores de idade eram obrigados a conviver com pedaços de cadáveres para acostumar-se ao horror e se familiarizar com o cheiro da morte; “um fuzil de madeira e um pedaço de cadáver são os primeiros objetos que recebem os garotos em campos de treinamento todas autodefesas. O primeiro elemento é para todos, o segundo é só para aqueles que nunca mataram na sua vida. Me deram a mão de um homem para que me acostumara ao cheiro de morte> nos tocava n iños. El Tiempo.com, 15 de diciembre de 2002. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1352554>.

quem já refletira isto em uma situação de justaposição - para repensar o atual desdobramento soberano dos poderes da morte, introduzindo a noção de *necropoder* como manifestação específica de terror atual.² Giorgio Agamben também tem refletido sobre a dualidade dos poderes nos Estados totalitários do século XX e, em particular no Estado nazista, onde a biopolítica “passa a coincidir de forma imediata com a tanatopolítica” (2005, 87).

Foucault, na sua última aula no dia 17 de março de 1976, no curso ministrado no Collège de France, no período de 1975 a 1976, expressava:

... uma das transformações mais massivas do direito político do século XIX consistiu, não digo exatamente em substituir, mas sim em completar esse velho direito de soberania – *fazer morrer ou deixar viver* – com um novo direito, que não apagaria o primeiro, mas penetraria-o, atravessaria-o, modificaria-o e seria um direito ou, melhor, um poder, exatamente inverso: o poder de *fazer viver e deixar morrer*. Então o direito de soberania é o de fazer morrer ou deixar viver. E depois se instala o novo direito o de fazer viver e deixar morrer (2000, 218).

A mudança de estratégias de poder no fim do século XVIII – de um poder disciplinador exercido sobre o corpo individual a uma tecnologia da regulação massificadora – propicia o deslocamento do que Foucault observou como “uma *anatomopolítica* do corpo humano” para aquilo que nomeou como “uma *biopolítica* da espécie humana” (220). Esse *biopoder*, a diferença do “velho direito de soberania”³, esse poder absoluto, dramático e sombrio “que consistia em poder fazer morrer” (223) é exercido como um poder contínuo sobre a população em geral para “fazer viver”: “A soberania fazia morrer e deixava viver”. E resulta que agora aparece um poder que eu chamaria de regularização e que consiste, ao contrário, em fazer viver e deixar morrer (223) Antiga “soberania da morte” e nova “regularização da vida” (“biorregulação do Estado”) que, no século XX, se enfrenta a um paradoxo: ou é um poder soberano que exerce o poder de dar morte de forma massiva – por exemplo, quando é usada a bomba atômica, “mas

2. Para Mbembe, a forma mais consumada de necropoder é a ocupação colonial de Palestina (43).

3. Nesse mesmo curso ministrado no Collège de France, na sessão do 14 de janeiro de 1976, Foucault propôs a sua teoria da soberania a partir de um ponto de vista bem diferente ao proposto por Hobbes: “Há de se estudar o poder à margem do modelo de Leviatan, na margem do campo delimitado pela soberania jurídica e a instituição do Estado; trata-se de analisar a partir das técnicas e táticas de dominação (2000, 42).

então não pode ser poder, *biopoder*, poder de assegurar a vida como é de fato, desde o século XIX” (229), ou deveria ser uma tecnologia de poder que tem por objeto e objetivo a vida, porque:

Como é possível que um poder político mate, clame a morte, demande morte, faça matar, dê a ordem, mostre a morte não somente aos seus inimigos mas também aos seus próprios cidadãos? Como pode deixar morrer esse poder que tem o objetivo essencial de fazer viver? Como exercer o poder da morte, como exercer a função da morte em um sistema político centrado no biopoder? (230)

Este paradoxo de um biopoder que assume as funções do poder sobre a morte mais do que sobre a vida, próprias do poder soberano, levam Foucault a considerar uma situação justaposta: o funcionamento através do *biopoder*, do velho poder soberano, do direito de morte para pensar nos Estados constituídos a partir do racismo (234).

A propósito de analisar as guerras da era global, as práticas coloniais contemporâneas e as atuais práticas de terror nas populações que vivem sob a ocupação militar dos novos impérios – particularmente a situação dos Territórios Palestinos Ocupados-, Mbembe considera que a locução *biopoder* é insuficiente para hoje dar conta das formas contemporâneas da vida sob o poder da morte – *necropoder* –, ou das políticas da morte – *necropolítica* – (2006, 59).⁴ A noção de *necropolítica* foi colocada em circulação nos cenários pós-11 de setembro⁵, como um recurso crítico que permitiu dar conta do que era chamado “as depredações da globalização neoliberal” e do que também era expressado como a “planetarização da contrainsurgência” (2012, 131). Para o teórico camaronês, o trabalho da violência implica, hoje, a re-Balkanização do nosso mundo, graças à proliferação dos senhores das guerras encarregados de garantir uma comunidade sem desconhecidos (2012, 138), sem diferentes e muito menos dissidentes.

Mbembe tem insistido em sinalizar as “funções assassinas do estado” como distribuição da morte e poder de “dar morte” (2012, 136)⁶. Esta é a problemática

4. “J’ai tenté de démontrer que la notion de bio-pouvoir est insuffisante pour rendre compte des formes contemporaines de soumission de la vie au pouvoir de la mort” (Mbembe, 59)

5. Quase sempre a referência que é feita no hemisfério norte, é aos trágicos acontecimentos do 11 de setembro de 2001. Mas existe outro 11 de setembro que teve lugar no cone sul,

6. Ídem, p. 136.

expressada na noção de *necropoder* como manifestação específica do terror atual para repensar o desdobramento soberano dos poderes da morte. Os termos de *necropoder* e *necropolítica* abarcam os diversos modos em que as armas e as máquinas de guerra são usadas hoje na criação de mundos de mortos.

O termo *necropoder* pode disparar percepções complexas em relação com o modo em que os poderes da morte têm se desdobrado em México. Pensaríamos imediatamente nas táticas para a execução e disseminação da morte que a chamada narcoviência colocou em circulação de forma extrema a partir do enfrentamento à política estatal de “combate ao narcotráfico”. Mas é imprescindível considerar a extensão do sistema de defesa de um país não em função da proteção da vida, mas na inserção violenta em espaços sociais para garantir o poder de perseguir, apresar e executar o inimigo, sem importar o custo de vidas que esta decisão implica.

O enfrentamento com o crime organizado – como expressado por Juan Carlos Núñez em um estudo sobre o desdobramento do *necropoder* no México a partir do sexênio de Calderón⁷ - tem produzido uma violência institucional geradora de morte como manifestação de autoritarismo do estado mexicano (2011, 2). Não é a vida o que está no centro da política senão a expansão ilimitada das máquinas de guerra – a do Estado e a dos exércitos dos cartéis - para produzir morte.

Interessa-me pensar a progressão de estratégias para encenar as mortes violentas como manifestações de um *necropoder*, particularmente aquele desenvolvido pelos cartéis mexicanos. Os cenários da violência são reconhecidos pelo uso de imagens emblemáticas implicadas na condição de impor o medo. Desde fazer uma marca em uma serra com a última letra do alfabeto com dimensões aproximadas de 30 metros de altura por 30 metros de largura⁸ como se fosse uma bandeira

7. Interessa-me pontuar que chama a minha atenção neste texto de Núñez a ausência de referência a Achille Mbembe, quem introduz o termo *necropoder* na cena intelectual contemporânea. Ver REDPOL No. 3, *enero-junio* 2011. Revista da UAM-Azcapotzalco. Citado nas fontes gerais.

8. O 08 de março de 2011 é publicado no jornal Milenio, a nota intitulada: “A maior Z da história”, assinada por Paulo César Carrillo. Nela, o jornalista fala sobre a aparição de uma serra na estrada Torreón-Satullo, Coahuila, marcada com uma letra Z gigante (aproximadamente 30 metros de altura x 30 metros de largura). Segundo a informação recebida, o Z foi construído com pedras pintadas de branco em uma serra que está localizada a 3 km de um comando da Polícia Federal”. Em abril de 2012, o jornal semanal

que sinaliza a propriedade sobre um território e exibe um mapa de medo; até desmembrar um corpo humano para exibi-lo em espaços públicos e transformar isso em mensagem corporal para outros grupos em conflito. Estes são apenas os signos de um espaço de morte que tem produzido a cifra mais extensa de mortos, desaparecidos, desalojados", e a situação de maior impunidade na história de um país. Em pleno século XXI, nacionalizamos a morte.

Michel Taussig reflete o papel do terror e a necessidade de "pensar-a-través-do-terror", insiste em considerar este não somente como um estado fisiológico, mas também um estado social em que crescem espaços de morte (1993, 26 e 27). Taussig toma a frase – espaço de morte - de um indígena do Putumayo colombiano, em 1980, e a coloca no contexto da conquista e sujeição que foi expandido no Novo Mundo. Define este tipo de espaço como possuidor de uma densidade mítica, povoado por imagens do bem e do mal que acrescentaram os imaginários sociais e onde se contaminaram e transformaram as culturas dos conquistadores e dos conquistados. Mas, também, traslada esta noção – espaço de morte - aos espaços de tortura e terror contemporâneos. Taussig explora o conjunto de significações geradas nos espaços de morte dos estados ditatoriais ou de exceção a partir da experiência relatada pelo jornalista Jacobo Timerman em *Preso sin nombre, celda sin número* – a propósito do sequestro, tortura e encarceramento em condição de desaparecido em centros clandestinos durante a última ditadura argentina -, assim como a partir da experiência do escritor chileno Ariel Dorfman

Proceso (No. 1848) coloca, na primeira página, uma foto de Tomás Bravo/Reuters onde aparece uma serra marcada do mesmo modo a um lado da estrada Monterrey-Torreón.

9. Embora não seja possível oferecer uma cifra real dos desalojados pela violência em México neste último sexênio, alguns meios informativos têm publicado a cifra de um milhão e meio de desalojados pela violência interna, sem contar aqueles que têm emigrado do país. Esta cifra foi revelada pelo jornal 24HORAS com base em informes secretos do governo Federal. De acordo com o *Reporte Global de Desplazados del Centro de Monitoreo de Desplazamientos Internos* (IDMC, siglas em inglês), do Conselho Norueguês para Refugiados, uma organização não-governamental humanitária e independente sócia do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR), tem sido informado que 160 000 pessoas vivem desalojadas em México e destes, 26 500 tiveram de abandonar suas casas no ano 2011 (CNN México, 20 de abril de 2012). Em seu diagnóstico "*Desplazamiento Forzado y Necesidades de Protección, generados por nuevas formas de Violencia y Criminalidad en Centroamérica*", de maio 2012, a ACNUR expressa que "O desalojo interno não tem sido reconhecido normativa e institucionalmente pelos Estados afectados" (41) Na sua edição de terça-feira 08 de janeiro de 2013, o Universal informa que "Entre 2005 e 2010 pelo menos 330 000 deixaram seus lares por causa da violência em Baja Califórnia, Nuevo León, Chihuahua e Tamaulipas, segundo um estudo de Séverin Durin, pesquisadora do *Centro de Investigación y Estudios sobre Antropología Social (CIESA), Programa Noreste*".

sob o regime ditatorial de Pinochet. Taussing enfatiza que o espaço de morte é importante para a criação de significados naquelas sociedades onde a tortura é endêmica e onde a cultura do terror floresce (1993, 26). Alimentado pelo silêncio e o mito, o terror que domina os espaços de morte tem uma ordem secreta capaz de dissolver toda certeza (1995, 23).

O crescimento da morte violenta instala a normalização do terror sob um regime de exceções. No último texto escrito por Walter Benjamin, entre 1939 e 1940¹⁰, enquanto fugia do avanço do fascismo, destaca uma reflexão suficientemente intensa como para continuar iluminando: a traição dos oprimidos nos ensina que o *estado de exceção* em que agora vivemos é uma regra (1989,182).

Necroteatro

Wolfgang Sofsky nomeou as demonstrações de poder como “um teatro do horror” (2006, 132). Trata-se de demonstrações que se sustentam na espetatorialidade do ato ritual e público do suplício. Em um ensaio sobre a “inumanidade que alimentou a tecnologia do terror em Colômbia” (2004, 17), Maria Victoria Uribe descreve uma das muitas cenas que tipificam essa espetacularidade:

O espectáculo que conforma uma série de corpos mutilados que ficaram espalhados pelo chão, foi descrito por um funcionário do Corpo Técnico da Fiscalização Geral da Nação como “um monte de carne” (17).

Esta descrição fazia alusão a um dos massacres ocorridos nos Montes de María. Este tipo de cena, quando se repete, multiplica o efeito terrorífico na população.

Este tipo de cenário pode ser caracterizado segundo as ações, as personagens, as circunstâncias e os fins de representação. Como expressado por Maria Victoria Uribe e Elsa Blair – cada uma de diversas formas -, frente a estes acontecimentos poderia confirmar-se a tese de uma construção dramática em três atos e

10. Tese de filosofia de história ou sobre o conceito de história, na edição primeira realizada por Adorno em 1942.

momentos: a preparação do acontecimento, a tomada do espaço para a execução, mortal e a cena final onde os corpos são mostrados.

Nos teatros do terror, produzidos e expandidos no México, nestes últimos anos de intensas práticas necropolíticas, a teatralidade aparece pelo que é mostrado, e se dispõe quando se configura para sua exposição pública a última cena de uma cadeia de violentos acontecimentos: as instalações de fragmentos corporais que são dispostos *post mortem* no espaço público – quase do jeito de um epílogo didático - fazendo aparecer o corpo como um particular “texto político”.¹¹

Os restos corporais dispostos de forma subreptícia em espaços públicos de cidades e povoados mexicanos têm o propósito de fazer falar os corpos para comunicar mensagens punitivas. Esta classe de acontecimento exposto ao olhar do outro se transforma em cenas com as que é expressado um necropoder. A realidade dessas cenas tem sido o ponto de partida para abordar estas representações como encenações nas que é desenvolvido o *Necroteatro*.

Georges Balandier especifica, no seu estúdio sobre as teatrocacias, que o poder precisa se mostrar e se demonstrar em cena. Precisa encenar seu aparato repressivo, especialmente durante as execuções que é quando expõe a hierarquização do seu sistema como espetáculo (Balandier, 1994, 37), exibindo e manipulando as imagens políticas como imagens de poder.

Nos teatros da morte ou *necroteatro*, o cênico toma forma não somente pelos restos corporais expostos. É produzida toda uma construção espetacular do ato mesmo de dar morte, procurando produzir efeitos aterradores. Um relato de horror não se inscreve somente no corpo, mas também se escreve um relato através da encenação de seus fragmentos em espaço público, uma “*mise en scène* do ato violento” – como expressado por Elsa Blair (2005, XVII). Fazem parte importante desta encenação as mensagens escritas em papelão ou panos, onde é

11. Vários estudiosos têm desenvolvido suas reflexões em torno das falas dos corpos em contextos de violência, expressando a dimensão política destas representações: na Colômbia, Elsa Blair, Maria Victoria Uribe e José Alejandro Restrepo. Também são uma referência importante as reflexões de Begoña Aretxaga sobre a utilização do corpo pelos presos do IRA na Irlanda do Norte.



No dia 6 de setembro de 2006, foram jogadas no chão de um bar, de Uruapan, cinco cabeças humanas e um cartão onde a Família Michoacana se atribuía a si o ato.
Foto Francisco Castellanos. Cortesia Proceso.

expressada uma desafiadora soberania e onipotência¹².

Este *necroteatro* está vinculado ao propósito de colocar, à vista, a evidência espectacular do sofrimento, a cena aterradora de um discurso de poder que aniquila o corpo humano em vida e *post mortem* com propósitos de dar uma lição. A cena a ser mostrada é configurada do jeito de uma “natureza morta” onde as disposições das partes definem o discurso; uma cena que atua como punitivo *memento mori*. Trata-se de uma ordem fora de todo sistema natural que

12. A família Michoacana foi um cartel que utilizou narco-mensagens ou narco-mantas para coesionar seus integrantes com mensagens místicos para justificar suas ações a partir do que eles consideram uma “justiça divina”. Uma das mensagens foi colocada por este grupo junto com cinco cabeças em um bar em Uruapan em setembro de 2006. “A Família não mata por pagamento, não mata mulheres, não mata inocentes, somente morre quem deve morrer. Saibam todos, isto é justiça divina”.

implica na invenção de outra ordem, outra anatomia, outras mitologias do medo; teatralidades distópicas que espelham uma realidade altamente deslocada.

Evoco o termo “teatralidade” como dispositivo cênico que propicia a configuração e percepção de determinadas construções de uso social e cotidiano, absolutamente desmarcados da arte. A teatralidade como dispositivo que expõe e faz ver corpos martirizados, arrumados – “arranjados”, manipulados, de forma que convocam os imaginários mais terroríficos e produzam irrefutáveis “lições”. Os restos corporais têm sido dispostos também para que falem e enviem sinais do que está por acontecer aos outros. Mas são, sobretudo, o desdobramento cênico do *necropoder* que decide de forma soberana não somente a morte, mas os modos de sofrer e de reduzir a condição humana.

A abordagem que faço como *necroteatro* ou teatralidades da morte são encenações que expõem as mortes violentas como acontecimentos de representação e produção de envios de um *necropoder*.

Interessa-me a teatralidade como dispositivo, como discursividade específica que implica sempre a colocação de corpos e objetos em determinados espaços, particularmente espaços cotidianos, ressignificando as relações.¹³ A teatralidade dá conta da expansão cênica dos imaginários sociais, de práticas que transformam, embora seja de forma efêmera, os espaços cotidianos. Esta mirada tem em conta a observação de Artaud (1969, 5) quando descrevia o “espetáculo total” de uma cena da rua¹⁴, e as propostas do teatrasta russo Nicolás Evreinov. Evreinov

13. Assim como tenho abordado em estudos anteriores. Especificamente, refiro-me às reflexões que tenho desenvolvido em torno das representações sociais, práticas cidadãs, e políticas no cenário mexicano pós-eleições 2006 e em outros cenários latino-americanos vinculados às lutas pelos direitos humanos e ao protesto público. Podem se ver os textos incluídos em *Escenários Liminares Teatralidades, Performances e Políticas* (Buenos Aires, 2007)

14. “O que há de mais abjeto e ao mesmo tempo mais sinistro que o espetáculo de uma extensão policial? A sociedade conhece essas encenações baseadas na tranquilidade com que se dispõe a vida e a liberdade das pessoas. Quando a policia prepara uma missão poderia se pensar nas evoluções de um balé. Os policiais vão e vêm. Toques lúgubres de apitos desgarram o ar. De todos os movimentos, desprende-se uma solenidade dolorosa. Pouco a pouco, o círculo fica estreito. Esses movimentos, que no início pareciam gratuitos, permitem ver aos poucos seus desígnios, manifestam-se e com eles esse ponto de espaço que até o momento tem servido de veículo principal. É uma casa de estranho aspecto, onde as portas são abertas de vez; do seu interior surge um grupo de mulheres que vão como se fossem ao matadouro. O caso fica esclarecido. A missão não estava destinada a uma vizinhança suspeita, mas somente a umas poucas mulheres. Nossa

inverteu os vínculos que subordinam a teatralidade ao teatro quando considera que “o teatro, enquanto instituição permanente, nasceu do instinto da teatralidade” (1936, 50). Expôs com inúmeros exemplos “a incessante teatralização da vida” (72) a partir da constituição de papéis sociais e das disposições cênicas que transformam os espaços habituais das cidades.¹⁵ Estas noções de teatralidade propiciam a percepção de situações que *desautorizam*, estranham ou deslocam temporariamente os espaços cotidianos.

Nos estudos sobre a violência em Colômbia, antropólogos como Elsa Blair e Maria Victoria Uribe têm utilizado o dispositivo teatral como ferramenta teórica. Blair tem abordado a encenação da morte violenta como “teatralidade do excesso”, pelos excessos das mortes violentas, mas também pelas maneiras em que a morte é produzida, pela excessiva carga simbólica inscrita nos modos de executar (2005, XIX). Pelo fato de que o ato de matar transcende à sua execução – momento que é considerado por Blair como um Primeiro Ato -, as maneiras de representar a morte violenta são refletidas como um Segundo Ato (XXV). Pelo fato do ato de matar transcender o momento exato da execução – momento que Blair considera como um Primeiro Ato -, as maneiras de representar a morte violenta são pensadas como um Segundo Ato (XXV). Neste Segundo Ato, Elsa Blair observa “uma sequência de três cenas: a) a interpretação que era feita da morte a partir de diversos lugares e com diversas vozes; b) a divulgação onde o ato deveria ser pensado através dos meios - ou ferramentas - com que a sociedade conta para a divulgação do mesmo; e c) a ritualização através das formas rituais empregados na sociedade para afrontá-la” (XXV).

emoção e assombro alcançou seu grau máximo. Nunca uma encenação tão bela tem tido semelhante desenlace. Sem dúvida, somos tão culpáveis como essas mulheres e tão cruéis como esses policiais. É de fato, um espetáculo total” (5).

15. “A vida desta cidade, de cada país, de cada nação, está submetida a uma disposição cênica desse gênero. Passeando pelas ruas, sentado em um restaurante, vistando boulevares, armazéns de Paris, de Londres, Nova York ou de algum outro lugar do mundo, analiso sempre o gosto e as atitudes desse diretor cênico coletivo – o público- que modela a matéria teatral que lhe é submetida segundo seus planos e projetos cênicos. Decreta o uso de tal ou qual indumentária, prescreve o arranjo dos objetos, determina o caráter geral e o decorado da cena onde os jogos cotidianos são representados. Vejo pedestres, garis, e motoristas, agentes de segurança e observo a ‘máscara’ coletiva de determinada rua, de determinado bairro da cidade (Evreinov, 1936, 121).

Nas reflexões de Maria Victoria Uribe, em torno dos massacres a partir da violência partidária na Colômbia, pode-se apreciar uma espécie de organização dramática. Distingue uma sequência de ações que divide a fase pre-liminar (ou primeira fase) em três fases, onde têm lugar os avisos e ameaças de morte. A segunda fase marca a irrupção do exército assassino nas casas das vítimas, às vezes, previamente selecionado com ajuda do sapo¹⁶, ou simplesmente escolhidas por azar (2004, 86). A fase final é aquela em que a vítima é morta e desmembrada, e onde é preparada a cena final – “uma verdadeira encenação” onde é expressada “uma nova ordem das diferentes partes do corpo humano vista por quem está presente nos dias posteriores ao massacre” – (92). Esta antropóloga tem refletido também sobre “determinadas estruturas miméticas compartilhada pelos grupos armados” (2004, 105) e utiliza a figura do encapuzado para pensar em diferentes personagens emergidos nestes cenários: Quem são estes homens que portam farda camuflada, utilizada pelos soldados, paramilitares e guerrilheiros na Colômbia?” (117). Para os habitantes dos povoados onde essas personagens aparecem, uma mesma farda sugere a ideia de se tratar de uma única personagem, um mesmo exército, mas na verdade é uma prática de mascaramento utilizada pelos diferentes atores em conflito. A arte do encapuzado supõe uma transformação, um esvaecimento de identidade, uma dualidade ou multiplicidade de rostos que dificultam qualquer identificação¹⁷: “a identidade dos homens camuflados é elusiva. Produz efeitos identitários fantasmagóricos” (118). Supõe, sobretudo, uma capacidade performativa e teatral para executar e fazer imaginar, ficcionar mundos possíveis.

Os cenários de guerra, onde são confrontados os poderes, são altamente

16. Sapo é o nome que assina o delator. Mas como se refere M.V. Uribe, é uma categoria que designa um papel ambíguo, uma vez que se trata de um indivíduo que circula entre amigos e inimigos e que depois de “prestar seus serviços” pode ser assassinado (2004, 50-51)

17. Na imprensa mexicana, frequentemente, têm aparecido informações sobre as ações dos grupos de mascarados ou encapuzados “enmascarados”: “Gómez Palacio, Durango. Um grupo de 60 encapuzados atacou a fim de dezembro um pequeno povoado indígena de Durango, queimou a maior parte das casas, assim como 27 veículos e matou um morador do local, informou esta quarta a Procuradoria em um comunicado. O ataque aconteceu 28 de dezembro, mas os habitantes reportaram a agressão na terça-feira devido ao longe que esse encontra o povoado, explicou à AFP uma fonte do local”. “Encapuzados queimaram casas e autos em povoados indígenas de Durango” publicado em *La Jornada en línea*, Miércoles 12 de enero de 2011, <http://www.jornada.unam.mx>

teatrais e dramáticos. São desenhadas estratégias para a ocupação dos espaços e o desdobramento coreográfico de grupos de personagens que, segundo o figurino, representarão um dos bandos em conflito. Os cenários das guerras encobertas e sujas desenvolvem uma gramática do horror, rasgado pela névoa, por um medo fantasmal e um silêncio que encobre todas as evidências.¹⁸ O medo, segundo Zygmunt Bauman, é temeroso quando difuso, quando a ameaça que deveríamos temer pode ser vista em todas partes (2007, 10).

A teatralidade, que nestas circunstâncias é gerada, produz corpos fantasmais ou duplos ao serviço de um poder que, pouco a pouco, vai demonstrando a sua soberania e produzindo uma cultura do terror caracterizada por isso que Michael Taussig chama como a “densidade mítica” (1993, 27). As personagens têm uma alta capacidade de camuflagem e uma densidade suficientemente viscosa como para pensar a figura lotmiana do “Personagem Único” que reaparece com máscaras e figurinos diferentes, mas que representa uma mesma essência.¹⁹ Por vezes, aparecem encapuzados por seus apelidos, ou nomeados segundo os papéis que representam no jogo: os desmontadores, os desarmadores –o decapitador, o desquartejador, o esburacador...-; e os desmontados, os desestruturados, os desarmados – o descabeçado -; também os pendurados, os esfolados, os desencarnados, os abertos. Figuras da abjeção. Novas mitologias de um *necroteatro*.

Sob a intensa escuridão destes tempos, insisto em me perguntar como continua a se transformar o poder de dar morte e a distribuição da visibilidade. A partir dos acontecimentos de Tlatlaya y Ayotzinapa, o sistema deste necroteatro tem redistribuído as formas do visível e seus próprios regimens de representação. Seu sistema não opera somente pela aberta exposição do regime espetacular. Sua política explora, progressivamente, o sinistro, adentrando-se em estratégias mais fantasmais para intensificar essa condição da névoa que Bauman tem colocado nos corpos do terror. Depois de Tlatlaya y Ayotzinapa, as marcas exteriores têm

18. “Por cima de todas as coisas, a guerra suja é uma guerra de silenciamento” (Taussig, 1995, 44).

19. Em suas análises entorno à semiótica da cultura, Iuri Lotman utiliza a figura do “Personagem único”. Segundo o princípio de isomorfismo, no código mitológico todos os sujeitos são reduzidos a um Sujeito Único, como se toda a variedade de papéis sociais se enrolassem em um personagem único, produzindo uma imagem ambivalente. Ver “Literatura y mitología”, en *La Semiosfera I*, pp. 190-213.

se deslocado até a interioridade dos espaços, até a secreção impune. O côncavo encaixa bem ao que se oculta para intensificar sua densidade. Estas redistribuições nos regimes de visibilidade nos empurram a olhar além das coisas, além dos corpos quebrados e expostos, para fazer visíveis “as mortes não mortas”²⁰. O terror é cada vez mais líquido, mas não por isso invisível. A mirada é um ato, não um devaneio retórico. Esta é hoje a dupla e “inelutável modalidade do visível”²¹.

Necroperformances/Paraperformances

Importante pensar a figura do encapuzado no lugar onde as próprias forças chamadas a ordenar e proteger uma sociedade, transformam-se sob o manto da camuflagem. Nestas circunstâncias, fica difícil a possibilidade de nomear o conflito reduzindo-o a um termo. Por isso, considero arriscado identificar estas representações com um prefixo que designe uma forma só de violência, como, por exemplo, a chamada narcoviolença ou suas derivações representacionais, “narcoperformances”. Resulta-me difícil restringir as origens e produtores do excesso tratando-se de um contexto onde tudo parece funcionar e decidir-se a partir da opção “para”, paralela, similar, mascarada, duplicada, clonada. As cabeças e braços da violência são várias, mas seu corpo parece anunciar uma morfologia sinistra, nunca é aquilo que parece e toda possibilidade de reconhecimento dentro da lógica e o sentido comum vira estranha. Trata-se, na verdade, de um corpo mixto com um mesmo figurino. Um sistema de duplas a partir do qual devemos imaginar a *mise en abyme* de múltiplos *paracorpos*.

Penso em termos como *necroperformances* - também em relação com a configuração de um *necroteatro* - e *paraperformances*, podendo tratar com estas as ações de assassinar, desmembrar e instalar fragmentos corporais para produzir *memento mori*. A tessitura do prefixo “para” é cultural e social, buscando sugerir sua pertença a um *corpus* espectral e múltiplo. Os *performers* da morte integram os *paracorpos* de um mesmo *necropoder*.

20. Heidegger, cit por A gampen em: A gampen, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2005, p. 76.

21. Tomo prestada esta frase entre aspas, de Didi-Huberman, para pensar nossa atual situação em México. A frase está tomada de *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantía I, 2010.

Importa dizer que, evidentemente, não utilizo a palavra *performance* para sugerir nenhuma prática artística, suas implicações transcendem a noção de *performance art* desenvolvida pelos artistas plásticos nos anos mil novecentos e cinquenta, e está mais próxima à problemática da performatividade como discurso do corpo e colocada em execução. A performatividade, como a teatralidade, apontam um tecido de disseminações que atravessam as noções disciplinares de teatro e *performance art* e se instalam em um espaço de travessias e hibridações onde se cruzam e se interrogam os recursos da representação e do político.

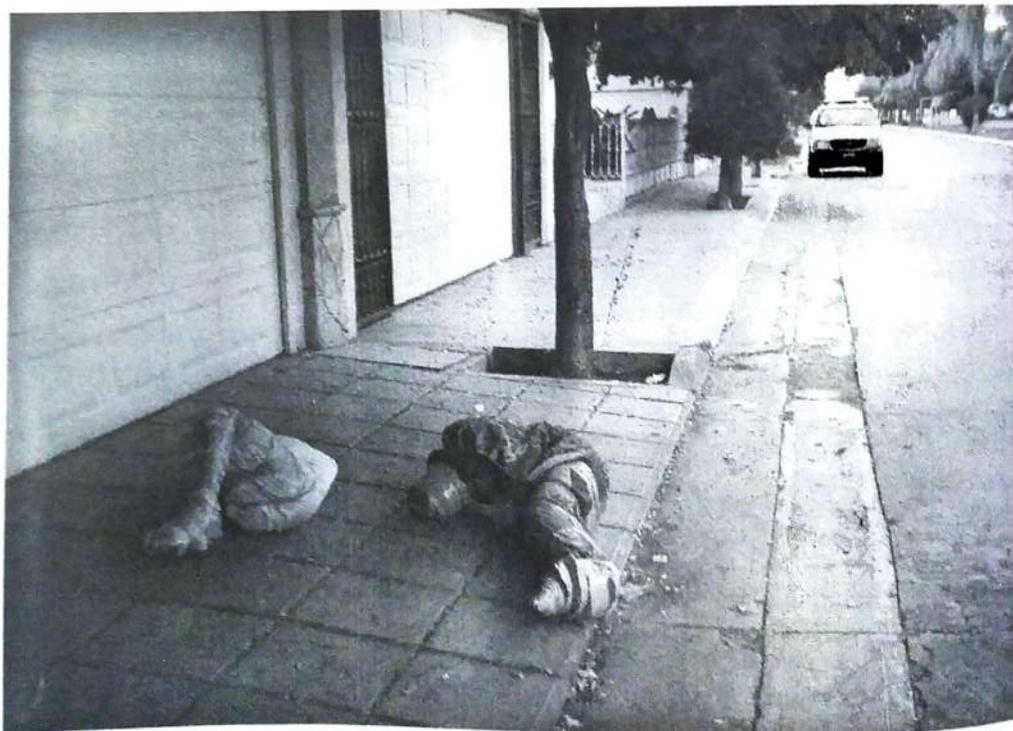
A partir dos estudos antropológicos, o termo *performance* tem sido colocado como um campo de ação e de construções simbólicas que permitem a revelação de significados sobre a vida e o ser humano (Turner, 2002, 107). Desde as problematizações de Erving Goffman em torno à representação e atuação na vida cotidiana, o performativo se configura na “apresentação do si mesmo” (2006). É esta capacidade reveladora e autorreveladora das condutas performativas do ser humano em geral – e não do artista em particular –, o que me interessa considerar para entender as construções simbólicas dos diferentes grupos sociais. Em toda *performance social* é expressado um comportamento cultural.

Estas reflexões procuram reconhecer e problematizar os sistemas de representação que se configuram através dos comportamentos performativos de determinados grupos de poder, que fazem do corpo a plataforma principal de operações, e da exposição pública dos seus fragmentos o dispositivo de escrita para a produção de iconografias do medo.

A necessidade de encenar, representar e dispor em um espaço, desdobrando imaginários que subscrevam ou comuniquem determinados propósitos, tem virado uma estratégia recorrente para legitimar as mais diversas formas e exercícios da violência, chegando a criar uma cultura visual que põe em discussão as formas consensuadas.

As diversas estratégias de representação que têm se imposto na vida cotidiana de diversas cidades do México abarcam procedimentos nos quais se põe em

prática uma *tecné*, implicam dispositivos e táticas instalacionistas ou de intervenção urbana, são tomados espaços para expor teatralidades e performatividades de uma espectacularidade neobarroca, cidades deslocadas por emergentes obstruções da via pública, executada por grupos armados, utilizando os veículos que enlouquecem os próprios habitantes, ou a disposição cênica dos corpos pendurados nas pontes da via, ou incluso desmembrados e esfolados expostos no espaço público. Abordamos estas ações como Necroteatro, pela expansão cênica dos poderes da morte que ficam implícitos nestas representações. Se na verdade que estas ações alcançam um *status* visual e espetacular, especialmente através da imagem midiática, importa destacar que estas cenas foram construídas originalmente para impactar a dinâmica cotidiana, para transcender na sociedade na forma de um *memento mori* de lição que procura impor uma cultura do medo. Realizadas como *tecné* estas cenas não geram uma *poiesis*, mas cognotam o exposto como algo mais do que uma corporeidade mortal. São o resultado de um propósito que não é somente matar, mas executar um ritual de extermínio que sirva a outros como evidencia de lição. Na sua construção metonímica, de restos em contiguidade, são precisamente a extensão de uma realidade, uma representação que não opera por substituição metafórica, mas pela representação de "uma parte de", metonímica ou sinedocicamente, sem mediação poética.





Fotografias de Fernando Brito, Sinaloa. As imagens deste reconhecido fotógrafo documentam a barbárie e a espectacular dimensão da morte violenta na que estamos imersos no México faz vários anos:

"Nesta época, onde a morte é tão cotidiana que passa a formar parte da paisagem e as queixas não se convertem em ações faço uma fotografia aos executados que são abandonados fora da cidade [...] faço uma fotografia a estes corpos inermes procurando a solidão da morte e assim tento criar consciência sobre esta dura realidade e seu enorme impacto social" (F. Brito, http://centrodelaimagen.com/acultu_gob.mx/bienal/14/fernando_brito.html). Suas fotografias têm sido publicadas em diversos meios nacionais e internacionais e têm recebido vários reconhecimentos: Terceiro lugar em categoria de Notícias do Prêmio World Press Photo 2011; Prêmio XIV Bienal de Fotografia 2010, Centro de la Imagen,

México, pela série *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, dentre outros.

Agradeço ao autor por ter facilitado publicar estas imagens.

O termo neobarroco tem sido revisitado por artistas e teóricos do século XX, época em que se tem invocado como “modelo por meio do qual entender o conceito e a realidade da crise” (Zamudio-Taylor, 2005, 372).

Walter Benjamin realizou um extraordinário e contemporâneo estudo sobre o Barroco, especificamente do drama barroco, como um cenário que lhe permitia projetar e “teatralizar” sua filosofia dos fragmentos, pensada e desenvolvida no meio de uma temporalidade crítica sob o fantasma da guerra²². Para Benjamin, as personagens de *Trauerspiel* conseguiam transcender somente através da sua conversão em cadáveres, “acessório cênico emblemático por excelência” (2006, 383) e elemento privilegiado para as produções alegóricas. Na teoria do drama barroco, onde se precipitam os dramas de tiranos e as dramaturgias de mártires, somente na morte se lhe reconhece ao corpo seu direito supremo (439). Aquilo que Benjamin nomeou como “a obsessão barroca pela morte” implicava a concepção da *physis* como um *memento mori* sempre vigia”. Dentro desta “dramaturgia forense” as personagens estão condenadas, desde o início, a ruína não é moral “senão o estado mesmo da criatura do homem” (294). O corpo dos dramas barrocos, sempre mortificado, tem como finalidade a constatação de uma *physis* quebrada, transformada a golpe de violência martiriológica. Esta violência escondida foi o que Benjamin vislumbrou no abismo alegórico do drama barroco, conformado por “cenas de horror e martírio” (438) e onde “o núcleo da visão alegórica” se concentrava na exposição mundana da história como “história do sofrimento do mundo” (383). Tal cenário de mortificações onde eram mostradas mais figuras do que almas, segundo Benjamin (2006, 406) -, é o cenário que também Severo Sarduy chamou de “Barroco funerário”.

Uma informação relevante para repensar, hoje, a disseminação e significação dos fragmentos corporais foi proporcionada por Benjamin quando dá conta das chamadas “ações principais e do Estado” próximas ao mundo representado no *Trauerspiel*, e que pela sua tendência à coisificação corporal eram mais apropriadas para um teatro de marionetes. Somente com bonecos podiam ser representadas determinadas situações do corpo:

22. O livro *El origen del Trauerspiel* se inicia em 1916 e termina em 1925.

Que os corpos de Papiniano e do seu filho... não foram representados por bonecos? Em todo caso somente pode ter sido feito com o cadáver de León arrastado, ou quando houve que representar os corpos de Cromwell, de Irreton e Bradshaw na forca... Se inclui também neste contexto a espantosa relíquia da cabeça carbonizada da princesa Georgia... (Flemming cit. por Benjamin, 335)

No teatro barroco alemão, as cabeças humanas podiam ser representadas como bolas de jogo (336). O corpo já não se expõe, não se põe em cena; mas se fragmenta, põe-se em jogo até o desgaste. Ditas dinâmicas de desquartejamento configuraram os cenários barrocos assim como hoje configuram cenários neobarrocos.²³

Considerar o cadavérico e o fragmentário, como manifestação alegórica de uma ordem em crise, é ponto de partida para pensar os alcances e significações de uma corporalidade martizada com a que se representa um poder soberano. Nas encenações de *detritus* corporais que, nos últimos anos, têm se expandido no México, emerge uma gramática e uma espetacularidade que dá conta das ressonâncias neobarrocas da atual violência. Trata-se de uma violência excessiva, de uma visibilidade espetacular e hiperbólica com um alto valor instrumental e um propósito de dar uma lição instalado nos signos corporais para propagar uma pedagogia do terror.

Quando utilizado o termo neobarroco, evoco uma série de reflexões já ensaiadas por quem tem pensado a cultura contemporânea. O neobarroco não se expressa – como especificado por Javier Panera (2005, 7) – como um retorno ao estilo Barroco do século XVII, mas como “um espírito ou uma categoria estética, uma forma de organização transcultural com estratégias de representação próprias. Uma metáfora do nosso tempo que retoma e redefine – às vezes, de um modo contraditório – comportamentos estéticos e socioculturais” (7).

23. Reproduzo uma informação que considero importante para o tema. Segundo se refere a historiadora Evelyn Valle, coordenadora das exposições Instrumentos de tortura e pena capital (palácio de Minería), e Cárceres da Inquisição, processos e tormentos (antigo Palácio da Inquisição), em janeiro de 2010 aconteceu um caso macabro: “com o rosto esfolado de uma vítima foi coberto uma bola de futebol: era uma esférica e sinistra máscara de pele humana que podia rodar” (Valle cit. em Vera, *Proceso* 1805, 12)

Na América Latina, o termo neobarroco evidencia um uso político ao produzir intertextos que comentam criticamente certos discursos e iconologias estabelecidas. Tem se enunciado como uma estratégia formal que possibilita contra-atacar a suposta verdade de ideologias dominantes (Ndalianis, 2005, 347), assim como certos comportamentos e cenários da própria *realidade*. Quando pensamos o barroco americano como uma “arte da contra-conquista” (1993, 80) – no lugar de uma arte da contrarreforma –, José Lezama Lima já falava sobre a forte dimensão política que subvertia os modelos originais.

Frente à pergunta “o que significa hoje em dia uma prática do barroco?” (1999, 1251), Severo Sarduy prioriza o paródico, o subversivo, o desarmonico e desequilibrado como elementos constituintes do neobarroco. O neobarroco, na América Latina –como sugerido pelo historiador Ramón Mujica – tem se transformado em uma expressão do pós-moderno entendido como uma agenda marginal de vanguarda (2005, s/p).

O termo neobarroco tem sido utilizado para abarcar uma época ou uma cultura com tendência a experimentar os excessos e a converter o mundo real em mundo representado mediante o recurso essencialmente teatral de encenar. Em outras palavras, o neobarroco prioriza o espetacular, o teatral e o sensorial. A alta teatralidade barroca e sua premissa da vida como um grande teatro se reinsere no chamado “efeito neobarroco” daquele que falava Sarduy, quando abarca o gosto por “encenar” deformando ou exibindo a dimensão representacional do real. Omar Calabrese propõe o limite e o excesso como tipos de ação cultural própria de períodos em que prevalece o gosto por ensaiar e quebrar regras ao questionar-se se “existe um caráter, uma qualidade, um sintoma com que possamos definir nossa época” (2005, 210) e sentencia que “nossa idade neobarroca” pertence a este tipo de época cultural (214). Nas culturas caracterizadas pelo excesso, pelo hiperbólico e o excêntrico, são constituídas formas de representação. O excesso pode estar “representado como conteúdo”, ou pode modificar a “estrutura de representação” (Calabrese, 75), sinalizando a desmesura e indicando tipos de comportamentos e condutas que saem dos limites conhecidos. Assim como expressado em diversos estudos, se esta época de excessos neobarrocos é manifestada tanto nos conteúdos quanto nas formas e estruturas discursivas e

se estende até as políticas de comportamento e controle, é importante refletir também que tem se instalado como normalidade um *pathos* cultural do excesso. E aqui é fundamental lembrar que na visão de Wolfgang Sofsky, o excesso é uma manifestação de violência (142).

O caráter maioritariamente pejorativo que lhe foi colocado ao termo Barroco, costuma se fazer extensivo ao neobarroco: tensão, extravagância, desequilíbrio, desordem, convulsão, excesso, horror vacui, grandiloquência, efectismo, saturação visual, rebuscamento, exuberância, falsidade, simulação, “enganossa teatralidade” e “vacuidade ornamental”. Para Severo Sarduy, o Barroco contemporâneo podia reconhecer-se nas consequências deformadas, acentuadas até o excesso, do jeito desse discurso, do século XVII, caracterizado por uma vontade de convencer, de forçar o olhar a enxergar o que a palavra conciliadora tentava fazer escutar. Sarduy procurava produzir as premissas de um novo barroco que, ao mesmo tempo, que integrava a evidência pedagógica das formas antigas, a sua eficácia informativa, tentaria desde dentro atravessá-las, irradiá-las ou miná-las, através da sua própria paródia (1981, 97-98). Mais do que ampliar o conceito de Barroco, Sarduy parecia interessado em reduzir este a um esquema operativo preciso que codificaria a pertinência de sua aplicação à arte latino-americana atual, dado o domínio do visual sobre o narrativo (1974, 168).²⁴ O que este escritor e teórico nomeou como “efeito barroco” estava vinculado à deformação excessiva e à vontade de ensinar, de demonstrar, de fazer ver a força de lições “teatrais” ou de dispositivos cênicos.

No texto de abertura do catálogo sobre a exposição *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, realizada em Salamanca, no ano 2005, Javier Panera retoma uma ideia de Vicente Verdú para localizar a era neobarroca como uma sorte de “capitalismo de ficção” ou “capitalismo teatral” (19). Esta ideia se mantém no desdobramento de uma altíssima espetacularidade, onde sua máxima representação está nas cidades-espetáculos ao estilo de Las Vegas. Em uma apropriação nostálgica são produzidas praças, fachadas de palacetes, pontes e canais que instalam a simulação como realidade. A partir destas visões, Panera vê o neobarroco como “uma alegoria melancólica e fragmentária do barroco” (66).

24. Coincido com o olhar de Valentin Diaz quando expõe que o Neobarroco em Sarduy é “antes uma máquina leitora do que uma poética; é antes um modo de re-ler a arte moderna do que uma forma específica dessa arte” (2011, 52)

O barroco, assim como o neobarroco padecem de um mesmo problema: fingem quando fazem arte, insiste Panera (29), mas, sobretudo, denotam uma capacidade especial para perturbar os sentidos. Interessa esta insistência em “fingir”, simular ou empurrar a camuflagem, com tendência a ficarem opacos os limites entre espaço de representação e espaço de acontecimento, como reflete José Luis Brea (200, 226). Esta possibilidade para integrar representação, ficção e realidade é a que Bolívar Echeverría identificou – desde a perspectiva de Adorno - como uma *messinscena assoluta* capaz de transformar o mundo real em uma realidade totalmente distorcida com um alto poder de comoção.

Pensar o neobarroco, hoje, implica o reconhecimento de uma sensorialidade e visualidade transbordada que ultrapassa as convenções não somente no mundo do artístico, mas no altamente espetacular espaço cotidiano. Implica também reconhecer uma construção do visual – em disputa aberta com qualquer preceptiva iconoclasta - que tem tomado o corpo como plataforma ou matéria das suas extremas representações. Interessa-me, especialmente, este registro proposto por Omar Calabrese, quando pensa o neobarroco como estado cultural, como uma “estética social” (1994,14) “um sopro do tempo que invade hoje muitos fenômenos culturais” (12, uma forma de definir certa atualidade epocal marcada pelo irregular, o azarento, o fragmentário, o monstruoso.

Para além de um contexto artístico, a percepção neobarroca é deslocada até cenários sociais determinados pelas configurações excessivas e arrasadoras. Ditas representações são caracterizadas pela alta dimensão hiperbólica, espetacular e cênica, pelo desdobramento de uma teatralidade que dispõe o corpo visivelmente martirizado e exterminado para que comunique e opere como *memento mori*.

Caja Negra: um hieróglifo da violência

No texto de apresentação e discussão da obra pictórica *Caja Negra*²⁵ de Alfredo Máquez e Ángel Valdez, no Centro Cultural San Marcos, em Lima, o historiador de arte Ramón Mujica propunha que o neobarroco não pretende recomeçar um período histórico passado, mas que *recicla e reelabora um patrimônio iconográfico e estético*

25. Este texto foi incluído nos documentos do projeto curatorial Inkarrí Vestigio Barroco, sob os cuidados de Alfredo Márquez.