



Artigo

PERFORMANCE NEGROTÉRIO: 25 ANOS DO MASSACRE DO CARANDIRU¹

PERFORMANCE NEGROTÉRIO: 25 YEARS OF CARANDIRU MASSACRE

***PERFORMANCE NEGROTÉRIO: 25 AÑOS DE
LA MASACRE DE CARANDIRU***

Rodrigo Severo dos Santos

Rodrigo Severo dos Santos

Artista, pesquisador e professor, atua nas interseções entre teatro, performance e cena expandida, com foco nas pedagogias e poéticas negrorreferenciadas. É professor da Escola de Teatro da Universidade

Federal da Bahia (UFBA), fundador da Coletiva Preta Performance, onde desenvolve estéticas descolonizadas e antirracistas, e também integrante do Laboratório de Práticas Performativas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

E-mail: rodrigosevero@ufba.br

1. Este artigo é parte de um dos capítulos da tese *A Performance Negra no Brasil: estéticas descolonizadas na cena contemporânea*, realizada a partir do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-16082023-105928/pt-br.php>.

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar como a experiência em performance pode ativar memórias traumáticas do episódio conhecido como Massacre do Carandiru (1992), que culminou na morte de pelo menos 111 homens encarcerados. Para tanto, exploramos o conceito de necropolítica de Achille Mbembe e a discussão da transmissão da memória traumática pela performance investigada por Diana Taylor. Em seguida, analisaremos a performance *Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru* (2017), criada pela Coletiva Preta Performance.

Palavras-chave: Carandiru, necropolítica, performance, trauma social.

Abstract

This study aims to analyze how performance experience can activate traumatic memories of the episode known as the Carandiru Massacre (1992), which resulted in the death of at least 111 incarcerated men. For this, we draw on Achille Mbembe's concept of necropolitics and Diana Taylor's discussion on the transmission of traumatic memory through performance. We then analyze *Negrotério: 25th Anniversary of the Carandiru Massacre* (2017), created by the Coletiva Preta Performance collective.

Keywords: Carandiru, necropolitics, performance, social trauma.

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar cómo la experiencia performática puede activar memorias traumáticas del episodio conocido como la Masacre de Carandiru (1992), que culminó con la muerte de al menos 111 hombres encarcelados. Por eso, se explora el concepto de necropolítica, de Achille Mbembe, y la discusión sobre la transmisión de la memoria traumática a través de la performance investigada por Diana Taylor. A continuación, se analiza *Negrotério: 25º Aniversario de la Masacre de Carandiru* (2017), creada por el colectivo Coletiva Preta Performance.

Palabras clave: Carandiru, necropolítica, performance, trauma social.

Introdução

O massacre do Carandiru, ocorrido em 02 de outubro de 1992, é caracterizado como um marco simbólico na história do sistema penal brasileiro, como também se tornou sinônimo de impunidade. A partir da análise da performance *Negrotério: 25 anos do Massacre do Carandiru* (2017) que, grosso modo, rememora a chacina de 1992, na Casa de Detenção de São Paulo, busca-se, no primeiro momento, relacionar o conceito de necropolítica de Achille Mbembe (2018) à discussão da transmissão da memória traumática pela performance investigado por Diana Taylor (2013). No segundo momento, descrevemos quem é a Coletiva Preta Performance, como surgiu *Necrotério* e uma discussão sobre o Massacre do Carandiru. No terceiro momento, abordaremos a performance *Negrotério: 25 anos do Massacre do Carandiru* (2017), analisando como foi sua realização no Parque da Juventude (antigo Carandiru), e algumas estratégias performativas que estão presentes na ação, além de ressaltar o papel dos espectadores dentro do acontecimento. Por fim, refletimos sobre como a ação provocou zonas de desconforto no espaço público ao rememorar a chacina de 1992, convidando os espectadores que não tiveram experiências diretas com o massacre, a contribuir na perpetuação dessa memória traumática.

Da necropolítica à transmissão do trauma

*O ser humano é descartável no Brasil.
Como modess usado ou bombril.
Cadeia? Guarda o que o sistema não quis.
Esconde o que a novela não diz.
(Racionais MC's, "Diário de um detento")*

O filósofo e professor Achille Mbembe apresenta o conceito de Necropolítica como “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (2018, p. 5). Ele é fundamental para se entender os discursos de legitimidade, por parte do Estado, da lógica sistêmica de destruição material e simbólica de corpos humanos e grupos sociais vistos como “ameaças”. Nesse

contexto, o Estado se coloca como “máquina de guerra” (Mbembe, 2018) que, ao invés de proteger os seus cidadãos, trata determinadas populações como inimigos a serem controlados e eliminados. Para o autor, o racismo atua como motor principal da necropolítica, “na medida em que esse é o nome dado à destruição organizada, é o nome de uma economia sacrificial cujo funcionamento exige, de um lado, a redução generalizada do preço da vida e, de outro, a familiarização com a perda.” (Mbembe, 2020, p. 68).

Mbembe, pensando na relação entre soberania e violência, afirma que o objetivo central da soberania consiste na “instrumentalização generalizada da existência humana e na destruição material de corpos humanos e populações” (Mbembe, 2018, p. 10-11). Ou seja, a soberania entra como “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (Mbembe, 2018, p. 41). A dimensão do espaço é fundamental para o estabelecimento da Necropolítica.

Os espaços onde se têm uma presença de corpos indesejáveis, são onde se estabelecem os critérios de ação da necropolítica. A partir do pensamento do psiquiatra Frantz Fanon, Mbembe vai dizer que: “a cidade do povo colonizado [...] é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação [...]. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz.” (Mbembe, 2018, p. 41). Aqui, encontramos a gênese da ideia de que, em alguns espaços, o Estado possui licença para matar, considerando algumas vidas descartáveis.

No Brasil, um dos exemplos mais contundentes da aplicação da **Necropolítica**, como continuação dos efeitos da escravidão e do colonialismo hoje, encontra-se na série de chacinas praticadas por forças policiais nas áreas marginalizadas, contra membros das camadas subalternizadas da sociedade. A esmagadora maioria delas saem impunes até hoje. Entre inúmeros exemplos dessa extrema barbaridade, podemos elencar: o fuzilamento de mais de 111 presos na Casa de Detenção do Carandiru na cidade de São Paulo (1992); as chacinas de Vigário Geral, com 21 moradores mortos, e da Candelária, com sete menores assassinados, na cidade do Rio de Janeiro, respectivamente em 1992 e 1996; o massacre de 19 trabalhadores rurais sem-terra, em Eldorado de Carajás, no Pará, no ano de 1996; o “massacre da Sé” na zona central da cidade de São Paulo, em que sete moradores de rua

foram mortos com golpes de ferro e pauladas na cabeça em 2004; o fuzilamento com 80 tiros em carro com uma família de pessoas negras no bairro de Guadalupe, zona norte da cidade do Rio de Janeiro em 2019; a morte de nove jovens que estavam no baile funk em Paraisópolis, após ação da polícia na comunidade da Zona Sul de São Paulo em 2019.

Nesse contexto é possível, pela arte, especificamente pela performance, invocar espaços de questionamentos, rupturas, tensões e indignação de um passado marcado pela Necropolítica? Poderia a performance transmitir as memórias traumáticas produzidas pelas políticas de morte?

A professora e pesquisadora dos estudos da performance Diana Taylor analisa como as performances de protestos, os *escraches*² ou atos de execração pública de coletivos da América Latina, como as Mães de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. – Hijos por la identidad y la Justicia³, usam o trauma para inspirar o ativismo político. Taylor nos apresenta cinco possibilidades de como a performance pode transmitir a memória traumática. Em primeiro lugar, o protesto nesse formato auxilia os sobreviventes a lidar com o trauma individual e coletivo, usando-o para incentivar a denúncia política. Em segundo lugar, o trauma, como a performance, caracteriza-se pela natureza de suas repetições. Em terceiro, tanto a performance quanto a trama se fazem sentir afetiva e visceralmente no presente. Em quarto lugar, tanto a performance quanto o trauma estão sempre *in situ*. Cada um intervém no corpo individual/político/social em um momento particular e reflete tensões específicas. Em quinto lugar:

A memória traumática frequentemente conta com a performance interativa e ao vivo para sua transmissão. Até mesmo estudos que enfatizam a ligação entre o trauma e a narrativa evidenciam em sua própria análise que a transmissão da memória traumática da vítima para a testemunha inclui o ato, compartilhado e participativo, de contar e ouvir, que se

-
2. Escraches, atos de execração pública, constituem uma forma de performance guerrilha praticada pelos filhos dos desaparecidos na Argentina para atacar criminosos associados à “Guerra Suja.” Geralmente, escraches são manifestações espalhafatosas, festivas e móveis, que reúnem de 300 a 500 pessoas. Em vez do movimento ritualístico e circular ao redor da praça, que identificamos como as Mães da Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., a organização dos filhos dos desaparecidos e de prisioneiros políticos, promove protestos carnavalescos que levam os participantes diretamente até a casa ou o escritório do criminoso político ou até um centro clandestino de tortura. Cf. Taylor (2013).
 3. Coletivo formado em 1995 a partir da ação dos filhos de desaparecidos e presos políticos que se organizaram na luta contra as atrocidades e impunidades da ditadura argentina.

associa com a performance ao vivo. Dar testemunho é um processo ao vivo, um fazer, um evento que acontece em tempo real, na presença de um ouvinte que “passa a ser um participante e coproprietário do acontecimento traumático” (Taylor, 2013, p. 235).

Conforme Taylor, na performance, os comportamentos e as ações podem ser separados dos atores sociais que os performatizam, dos quais as ações podem ser aprendidas, encenadas e transmitidas de uma pessoa para outra. Dessa forma, a autora diz que “a transmissão da experiência traumática se parece mais com o ‘contágio’ — uma pessoa pega e incorpora o peso, a dor e a responsabilidade de comportamentos/acontecimentos” (Taylor, 2013, p. 236). Ou seja, à medida em que uma pessoa tem contato com essa violência, ela imediatamente a incorpora, responsabilizando-se por entender os acontecimentos passados, aumentando sua consciência pública destes fatos traumáticos, exigindo mudanças sociais e culturais.

Vejamos agora como as questões acima aparecem na performance *Negrotério: 25 anos do massacre do Carandiru* (2017), da Coletiva Preta Performance, realizada no Parque da Juventude (antigo Carandiru), fazendo uma denúncia política do massacre e envolvendo os espectadores na transmissão da memória traumática desse acontecimento.

Coletiva Preta Performance

Preta Performance é uma Coletiva independente, nascida em 2016, na periferia de Diadema/SP. Fruto do encontro de artistas negres transdisciplinares, que pesquisam as relações étnico-raciais no Brasil com o objetivo de promover ações e estéticas descolonizadas e antirracistas nas linguagens da performance e do audiovisual. A coletiva se apropria da performance como um gesto contracolonial, produzindo estéticas de existência, resistência e sobrevivência com o objetivo de questionar as imagens nocivas associadas às pessoas negras e às políticas de morte direcionadas aos corpos racializados e dissidentes no Brasil. Configura-se como um espaço de luta da memória contra o esquecimento, buscando formas de fortalecimento e aquilombamento com diferentes artistas com as suas mais diversas negritudes; um lugar de margem, lugar de erguer a voz.

Na Coletiva, as práticas performativas são pensadas tanto para serem realizadas ao vivo como também para serem transformadas em videoperformance, atualizando, mutuamente, tanto o arquivo como o repertório da coletiva. Uma das nossas intenções é pensar como as ações produzidas podem abrir debates públicos por meio das mídias sociais.

A performance *Negrotério* é uma coralidade de empacotados embebidos de sangue colocados no espaço público, com o objetivo de gerar algum tipo de estranhamento crítico, alterando a percepção dos que transitam pelo espaço da cidade, dando visibilidade à temática do genocídio negro para o debate público. Os pacotes são feitos por performers – seus corpos são envoltos por lona plástica preta e fitas adesivas, causando um estado compulsório de imobilidade e asfixia. Experiência física e psíquica em metáfora da morte.

A performance surgiu no ano de 2016, em um contexto pedagógico, a partir do trabalho desenvolvido como “formador brincante”⁴ da Rede Cultural Beija Flor (Diadema-SP), uma organização social sem fins lucrativos com uma trajetória de mais de 27 anos atuando na periferia de Diadema/SP. O trabalho percorreu diferentes lugares da cidade de São Paulo, ganhando uma nova versão que rememora uma das maiores tragédias prisionais do Brasil contemporâneo: Massacre do Carandiru (1992).

O episódio ocorreu em 2 de outubro de 1992, no Pavilhão 9 da Casa de Detenção de São Paulo (Presídio Carandiru), às vésperas das eleições municipais na cidade de São Paulo – durante a gestão do então governador Luiz Antônio Fleury Filho. Após um desentendimento entre dois presos do Pavilhão 9, desencadeou-se uma rebelião. Policiais do Batalhão de Choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo, sob comando do Coronel Ubiratan Guimarães, cerca de 300 homens fortemente armados, invadiram a Casa de Detenção para reprimir a rebelião. A ação da PM resultou na morte de pelo menos 111 detentos⁵ executados brutalmente e outras centenas de feridos, a maioria deles desarmados.

-
4. Eu, assim como os demais educadores (Thiago Salles, Luciene Santos, Bruno Torres, Jhei Afrobreak, Erika Vicentina Dias, Regiane Dias, Fabíola Moraes) da ONG, trabalhávamos, por meio de múltiplas ações, no sentido de desconstruir estereótipos sobre pessoas negras como primeiro passo para o exercício da cidadania.
 5. O número de 111 mortos é ponto de grande controvérsia, pois há depoimentos de vítimas sobreviventes que informam sobre a existência de um número ainda maior de mortos do

O massacre do Carandiru é um marco na história da violência estatal no Brasil, ocorrido quatro anos depois da Constituição Federal de 1988, que instituou o Estado democrático de direito. Ou seja, um dos mais graves atentados contra o Estado de Direito, uma gestão de mortes em larga escala sob custódia do Estado. Um crime com relativa ausência de indignação pública e de “desinteresse” incompreensível e inadmissível, perante a impunidade dos envolvidos no Massacre do Carandiru. Quase três décadas depois, ninguém foi preso ou responsabilizado pelo “incidente⁶”. Como afirmam as pesquisadoras do âmbito do direito Maíra Rocha Machado e Marta Rodriguez de Assis Machado na apresentação do livro *Carandiru não é coisa do passado: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o massacre* (2015):

O Massacre do Carandiru é coisa do nosso *presente* enquanto não conseguirmos explicar como permitimos que ele ocorresse; como permitimos que, quatro anos depois da promulgação da Carta Constitucional que instituira (em tese) nosso Estado democrático de direito, agentes do Estado, agindo sob ordens e diante de autoridades do Estado, executassem ao menos 111 pessoas encarraladas em estabelecimento gerido pelo Estado. O Massacre do Carandiru é coisa do nosso *presente* enquanto não conseguirmos justificar, 23 anos depois, a manutenção da indiferença política, institucional, ética e jurídica a esse episódio na vigência da nossa democracia. O Massacre do Carandiru é coisa do nosso *presente* enquanto suas causas – a política de encarceramento em massa, a violação de direitos da população carcerária e a violência policial – permanecerem marcando nosso cotidiano. O Massacre do Carandiru é coisa do nosso **presente** enquanto não pudermos garantir que algo semelhante não voltará a ocorrer (Machado & Machado, 2015, p. 34).

que os divulgados oficialmente. Adriana Mariana de Araújo Rodrigues, em sua pesquisa de mestrado, afirma que “até hoje, a quantidade oficial de 111 mortos, anunciada pelo secretário de Segurança Pública do Estado de São Paulo, Pedro Franco de Campos, é contestada por vários dos sobreviventes ao massacre. À época, de acordo com matéria divulgada pelo Jornal Folha de São Paulo de 7 de outubro de 1992, uma comissão de presos apresentou aos integrantes da comissão, composta por parlamentares, representantes da OAB, da Comissão Teotônio Vilela de Direitos Humanos, Comissão Justiça e Paz, Anistia Internacional, dentre outras entidades de direitos humanos, um número muito maior do que o divulgado: segundo os detentos, 150 presos teriam sido mortos e 134 estariam desaparecidos” (Rodrigues, 2021, p. 64).

6. Em 2001, o coronel Ubiratan Guimarães foi condenado a 632 anos de prisão por sua responsabilidade em 102 das 111 mortes ocorridas durante o massacre do Carandiru, em 1992. A condenação foi posteriormente anulada pelo Tribunal de Justiça de São Paulo, em 2006, sob a justificativa de que o oficial agiu no estrito cumprimento do dever legal. À época da anulação, Guimarães exercia o cargo de deputado estadual.

Os pesquisadores Eloi Pietá e Justino Pereira, no livro *Pavilhão 9: o massacre do Carandiru* (1993), afirmam que “a Casa de Detenção foi projetada para 3.250 presos. Está [em 1992] com 7.257, 120% a mais do que comporta” (Pietá; Pereira, 1993, p. 42). Desde 1969 a população carcerária vinha aumentando significativamente e o poder público não havia proposto ações concretas para minimizar essa problemática. “O Carandiru chegou a ter oito mil detentos, excedendo sua capacidade em 200%. Construído para abrigar menos de três mil presos, no dia 2 de outubro de 1992, havia 7.200 encarcerados” (Borges, 2016, p. 16-17).

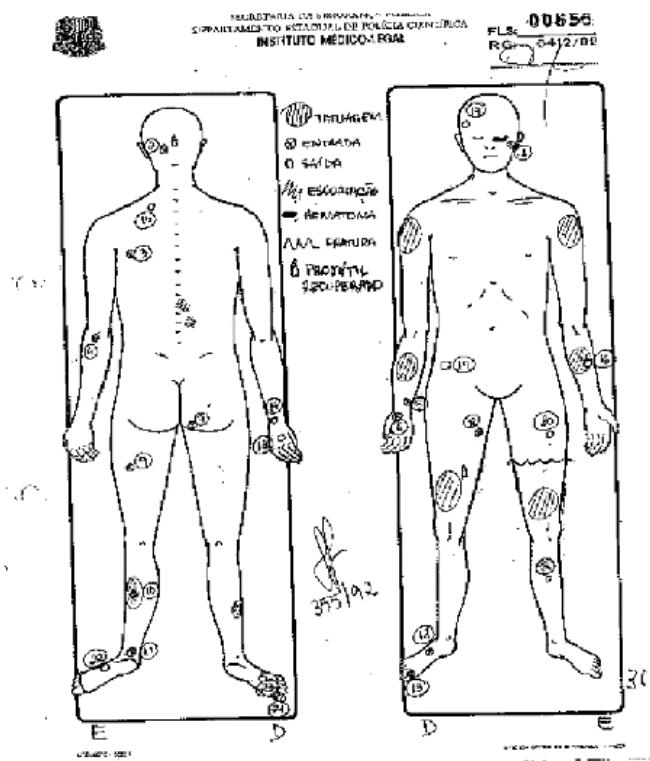
No texto *Os 111 laudos necroscópicos do carandiru: evidências de uma execução*, Nanci Tortoreto Christovão (2015) afirma que, na observação dos 111 laudos necroscópicos, a situação de rendição e impotência à qual se encontravam os detentos foi especialmente evidenciada pela presença de sinais de defesa em membros superiores dos cadáveres, conforme relataram os laudos. Segundo a autora, além disso, as armas, os tipos e a forma como foram perpetrados os ferimentos nos detentos durante a ostensiva policial foram ficando cada vez mais nítidos e assumindo características das operações táticas policiais de incapacitação imediata, denominada poder de parada (*stopping power*). O principal objetivo dessa tática é produzir a morte do adversário, atingindo estrategicamente regiões vitais do corpo, como cabeça, pescoço e tronco. (Christovão, 2015). Algumas pessoas privadas de liberdade não estavam armadas, não tinham condições de se defender e foram mortas enquanto estavam de joelhos e imobilizadas e “os corpos dos mortos foram atingidos por 515 tiros, numa média de 4,6 balas por pessoa, a maior parte delas na cabeça, peito e costas. Um terço dos mortos levou mais de treze tiros” (Pietá; Pereira, 1993, p. 173) e todos os policiais saíram vivos da operação.

Sob a intenção dos policiais especializados de produzir a execução dos detentos do Carandiru, a pesquisadora Nanci Tortoreto Christovão afirma que ficou evidente que fizeram uso da força letal como primeira opção de ação, considerando a quantidade de armas (138) que os policiais denunciados portavam e tipos de armamentos (incluindo fuzis e submetralhadoras) utilizados contra os detentos. Para a autora, a utilização da força letal era incompatível e desproporcional com a missão de debelar uma rebelião na qual não havia reféns e nem perigo iminente à vida de terceiros, conforme determinam os princípios do uso da força e de armas de fogo das Nações Unidas. Logo, a força letal foi aplicada de forma intencional no sentido de produzir a morte dos detentos. (Christovão, 2015).

Conforme concluiu a autora, a intenção por partes dos policiais sempre foi a de destruição total das vítimas e nunca de apaziguar a situação conflituosa dentro do presídio, e sim, de produzir ‘mundos de morte’ (Mbembe, 2018).

Vejamos a imagem de um laudo necroscópico, produzido pelo Instituto Médico Legal (IML) do Estado de São Paulo, de uma das vítimas do Massacre que foi alvejada por 13 tiros e que teve diversas escoriações, hematomas, ferimentos e fratura inscritos no seu corpo como resultante da violenta intervenção policial (Figura 1).

Figura 1: Imagem de laudo necroscópico. Preso levou 13 disparos.



Fonte: Massacre Carandiru⁷.

Negrotório: 25 anos do Massacre do Carandiru

Começamos a pensar na criação da performance durante um encontro da Coletiva no Centro Cultural Vergueiro (SP). O integrante da Coletiva, Vinícius Soares, informou que o Massacre do Carandiru completaria 25 anos

7. Disponível em: <https://massacrecarandiru.org.br/documento/MGMim5YfK8RvR6mou>. Acesso em: 8 jun. 2022.

no dia 2 de outubro de 2017. Munido dessa informação, a Coletiva decidiu fazer uma versão de *Negrotório*⁸ impulsionada pelo trauma do Massacre do Carandiru. A performance enquanto intervenção urbana evocaria a memória do massacre, delatando a violência de Estado e abrindo as portas para questionamentos, indignação e revolta que levassem a sociedade civil a ter conhecimento dessa tragédia e da sua impunidade. Pois, como aponta Ileana Diéguez Caballero (2011), as intervenções urbanas no campo artístico produzem certa alteração, minimamente fugaz, do espaço e contexto no qual se produzem, podendo provocar reconexões que implicam uma reconsideração acerca das relações entre os habitantes, assim como um olhar que inclui zonas veladas da memória coletiva, como é o caso do atual Parque da Juventude, lugar onde aconteceu o massacre. A destruição física do Carandiru e a construção do Parque por parte do Estado de São Paulo foram uma tentativa de produzir o esquecimento e o apagamento da “má memória” do massacre, livrando o presente do fantasma.

A historiadora Viviane Trindade Borges afirma que as sistemáticas demolições dos espaços marcados pela violência, como o Carandiru, são legitimadas pelo discurso que aponta uma promessa de futuro como se destruir esses locais garantisse profundas transformações e melhorias no sistema penal e no desenvolvimento das cidades, assegurando que histórias marcadas por violência não mais se repitam. “Talvez mais do que isso, as demolições e apagamentos parecem ser tentativas de exorcizar tragédias. No caso do Carandiru, talvez um dos exemplos mais emblemáticos nesse sentido, a única consequência efetiva do massacre que deixou 111 mortos foi a demolição das edificações” (Borges, 2018, p. 315).

A intenção da Coletiva era tanto realizar a intervenção quanto fazer uma videoperformance como estratégia simbólica de rememoração do Massacre, rompendo com sua invisibilização na esfera pública. A videoperformance seria publicada no dia 2 de outubro de 2017, data de 25 anos da tragédia, para estimular e subsidiar um novo debate público sobre o Massacre do Carandiru, que mobiliza temas como justiça social, a política de encarceramento em massa, a criminalização da pobreza, a violação de direitos da população carcerária

8. Entendendo-a como uma obra flexível, podendo se apresentar tanto como intervenção urbana quanto como videoperformance.

e a violência policial, entre outros, que ainda permanecem latentes em nosso cotidiano. Segundo Viviane Borges:

A história do massacre do Carandiru tornou-se uma questão pública, uma história moveida, em pleno desenrolar, escrita através de uma profusão de materiais que a divulgam para um público cada vez mais amplo, atendendo as demandas sociais que desejam discutir o ocorrido. Uma história pública institucionalizada e não institucionalizada, mas produzida e compartilhada em uma gama de configurações tecida por profissionais e não profissionais. A história que cerca o Carandiru ganhou repercussão nacional e internacional. Lugar de bandidos, assaltantes, assassinos, presos políticos e traficantes. Local da maior tragédia prisional do país. Como lidar com um passado marcado por uma história trágica, que desvela a degradação humana? Demolir, varrer do tecido urbano esses marcos simbólicos permite apagar esse passado? (Borges, 2016, p. 6).

Para o levantamento de material da performance, fizemos uma pesquisa sobre a história do Massacre em vários lugares: publicações de livros, músicas, documentários, relatos de sobreviventes, reportagens jornalísticas da época da tragédia⁹. Durante a pesquisa, Vinícius Soares encontrou diversos depoimentos do ex-governador Geraldo Alckmin falando sobre a demolição do Carandiru e da inauguração do Parque da Juventude, projeto arquitetônico e urbanístico surgido como tentativa de apagar da memória coletiva o massacre de pelo menos 111 homens mortos pelas mãos do Estado. Esses depoimentos serviram de base para construção do texto falado pelo performer Richard Ventura durante a ação. Descobrimos, por meio da base de dados do “Projeto Memória Massacre¹⁰”, os nomes dos 111 cidadãos mortos no dia 2 de outubro de 1992. Assim como várias imagens divulgadas dos corpos nus e enfileirados no chão da penitenciária, que correram o mundo como símbolo da necropolítica do sistema prisional brasileiro.

Chegamos ao Parque da Juventude, local da tragédia, às 8h da manhã do dia 1 de outubro de 2017, levando conosco várias malas de materiais, um bolo de três quilos, velas de aniversário, sacos plásticos pretos, fitas adesivas,

9. Disponível em: <https://www.massacreclarandiru.org.br>. Acesso em: 10 out. 2023.

10. Disponível em: <https://www.massacreclarandiru.org.br/documento/LN3ySv8JTzKhsY4>. Acesso em: 15 set. 2019.

câmeras, microfones, tripés e roupas sociais. Os seguranças, vendo a nossa movimentação, solicitaram que fôssemos até a secretaria pedir uma autorização para que realizássemos qualquer tipo de intervenção cênica no espaço. Fomos até a secretaria, falamos que iríamos realizar uma ação artística, mas não falamos sobre o conteúdo da ação em si.

Já com a autorização em mãos, fizemos um alongamento e um ritual de fechamento e limpeza proposto pela performer Carol Carvalho, que é adepta da religião do Candomblé, pois entendíamos que o espaço tinha muitas memórias e energias, e que era preciso ter uma atenção maior em relação aos nossos corpos. “Antes de iniciarmos a performance *Negrotório*¹¹, realizamos uma concentração com alongamento e exercícios respiratórios, e ao final da ação performativa nos reunimos novamente em círculo, realizando um momento meditativo voltado para respiração com intuito de nos ‘despirmos’ daquele estado energético que evocava muita densidade”¹².

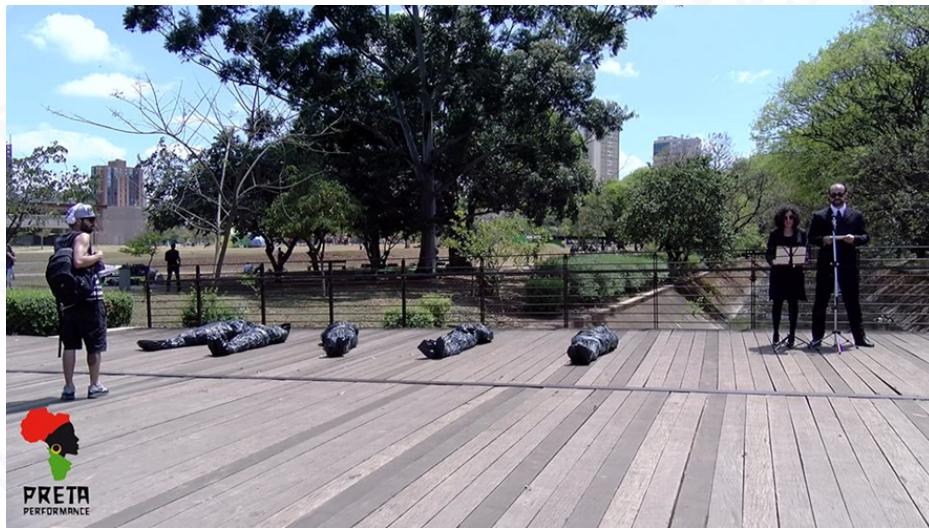
Em seguida, começamos a realizar o procedimento de empacotamento dos corpos que foram enfileirados e colocados no chão do Parque da Juventude, no mesmo local onde estava localizado o Pavilhão 09, onde se iniciou a rebelião no dia 2 de outubro de 1992 (Figura 2). Fomos organizando toda a performance e algumas pessoas se aproximavam para saber o que era aquela movimentação toda. Após formar a imagem dos corpos enfileirados, mais pessoas se aproximaram. Na lateral da coralidade, foram colocados dois pedestais, um com um microfone e o outro com uma lista dos nomes dos 111 mortos no Carandiru. Apareceram dois performers vestidos com roupas sociais: Richard Ventura lembrava a figura de um político e Natália Sanches a figura de uma jornalista. No microfone, Richard Ventura falava um texto sobre a construção do Parque da Juventude e, a cada bloco de fala, Natália Sanches fazia a leitura de um bloco de nomes dos mortos do massacre, lendo os nomes das 111 vítimas como forma de humanizá-las e torná-las símbolos

11. Ficha técnica da ação: Direção da performance: Rodrigo Severo. Direção de montagem: Tiago Salis. Direção de produção: Carol Carvalho, Jhei Afrobreak. Captação de imagens: Gerson Cardoso, Vinícius Soares. Direção de vídeo e edição: Vinícius Soares. Performers: Lucilene Santos, Mauricleia Soares, Andreia Mendes, Carol Carvalho, Natália Sanches, Richard Ventura, Henrique Moreto, Luan Paganarde, Bruno Torres, Vania Mascarenhas e Rodrigo Severo.

12. Entrevista feita pelo autor em 2022.

corporificados da violência de Estado, evocando a memória traumática da tragédia, como é possível ver na imagem abaixo:

Figura 2: Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru I.



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo.

Dando continuidade ao acontecimento, o performer Thiago Salles entra no enquadramento com um galão de 25 litros de sangue, despeja-o entre os corpos, vai para frente da coralidade e joga o restante do líquido no chão do Parque da Juventude. Nesse momento, entra um performer com um bolo de aniversário contendo uma vela de 25 anos. A figura do político diz: “e agora vamos celebrar!” Thiago Salles, a jornalista e o político começaram a cantar a música de parabéns e bater palmas com o público. Thiago Salles grita: “Para o massacre, nada!” e o público responde “tudo!” Ele diz: “Então como é que é?” Todos cantam: “É hora, é hora, é hora! Rá-tim-bum, massacre, massacre, massacre!” Em seguida, a jornalista corta o bolo e serve para os espectadores (Figura 3).

O gesto simbólico de despejar um galão de sangue em cima da coralidade e no espaço do acontecimento é uma forma de atualizar as barbaridades, as torturas e os assassinatos vivenciados ali e que foram autorizados pelo Estado brasileiro sob o regime democrático. O banho de sangue também faz referência à imagem do Corredor da Casa de Detenção de São Paulo repleto de sangue no chão após o Massacre do Carandiru, como é possível ver nas imagens que foram compartilhadas em diversos jornais hegemônicos do Brasil. Nesse sentido, a performance parece apontar para a dimensão necropolítica inscrita nas violências coloniais de Estado que atravessam as

Performance Negrotéxico: 25 anos do massacre do Carandiru

pessoas negras e racializadas, as comunidades indígenas e as populações pobres e periféricas.

Figura 3: Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru III.



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo.

O episódio do Carandiru denuncia, por parte do Estado, a suspensão temporária das normas legais e dos direitos fundamentais garantidos pela Constituição para autorizar, por parte do próprio Estado, situações marcadas pela violência em nome da “segurança”, como foi o massacre de pelo menos 111 homens (em sua maioria negros e pobres) na Casa de Detenção de São Paulo, remetendo ao Estado de exceção. De acordo com Mbembe (2018, p. 35), “as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da civilização”. O espaço e a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais sobre determinados corpos são algumas categorias por meio das quais acontece a Necropolítica. Dentro desta lógica, a invasão do Carandiru informa que aquele espaço é lugar de corpos confinados às margens da sociedade, vistos como bandidos, assaltantes, assassinos e traficantes, em que “as armas de fogo são dispos- tas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar ‘mun- dos de morte’, formas únicas e novas de existência sociais, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’” (Mbembe, 2018, p. 71).

Nesse sentido, a escolha performativa de organizar os pacotes enfileirados no mesmo espaço onde era o Pavilhão 9, assim como as fotos reais dos corpos, nus e enfileirados no chão de concreto, correram o mundo como um símbolo da barbárie brasileira, é uma tradução imagética denunciativa do massacre que aconteceu no dia 1 de outubro de 1992, em que a “memória traumática intervém, alcança-nos, agarra os espectadores desprevenidos e os coloca diretamente dentro da estrutura da política violenta” (Taylor, 2013, p. 252).

Outra estratégia utilizada no acontecimento foi o procedimento da carnavalização como uma tentativa de tornar visível a chacina que os poderes hegemônicos desejam apagar e silenciar da história oficial. A pesquisadora Ileana Diéguez Caballero investiga tal procedimento a partir dos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin, que propõe o conceito a partir da transposição de elementos e dinâmicas do carnal para a literatura e outras formas de expressão cultural. Ou seja, a aplicação dos mecanismos carnavalescos, como o riso, a inversão de papéis, a quebra de hierarquias e a celebração do corpo em contextos não carnavalescos. Para Mikhail Bakhtin (2005), o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre os atores e espectadores, em que todos são participantes ativos do carnaval. Neste sentido, Ileana Diéguez analisa como algumas práticas cênicas da América Latina tratam temas e assuntos extremamente sérios, traumas sociais, por meio de práticas carnavalescas, irreverentes, paródicas, lúdicas e corporais nos espaços públicos. Para a autora, os discursos carnavalescos parodiam convenções, invertem cânones, fazem subir à cena as vozes das margens: “Qualquer imagem associada às estruturações carnavalescas reflete o grande espetáculo do mundo ao contrário. A partir daí o carnavalesco pode chegar a ser contestatório, dissociador de convenções, desestabilizador [...]” (Diéguez, 2011, p. 57).

Cantar os parabéns coletivamente de 25 anos do Massacre do Carandiru é apontar para o olhar perturbador, transgressor e incômodo que a carnavalização pode proporcionar, produzindo um mundo invertido, um mundo às avessas para a restauração da justiça no espaço público a partir da emergência de comunidades irreverentes, comprometidas em tornar visíveis o trauma silenciado pela história oficial. Nesse sentido, de forma contagiante, o público cantou e gritou os parabéns de aniversário dos 25 anos do Massacre, tornando os crimes visíveis, atualizando o acontecimento social traumático, a

brutal violência à qual as vítimas foram submetidas, a fim de desvelar o que o Estado buscou ocultar, revelando pela performance o trauma social que é constantemente levado ao esquecimento.

O aniversário de 25 anos do Massacre é visto pela lógica da ironia, deboche, paródia, sátira sociopolítica que subverte uma ordem pré-estabelecida, gerando críticas sociais em relação a essa situação de extrema brutalidade; fazendo subir à cena as memórias e vozes das margens, daqueles que foram trucidados durante o massacre do Carandiru. Ao mesmo tempo, convida os espectadores a se moverem contra uma cultura da violência naturalizada no Brasil e a se responsabilizarem pela memória desse trauma coletivo, para que ela não se repita. No depoimento de um espectador presente na videoperformance, é possível perceber sua indignação sobre o silêncio e a omissão de uma parte da sociedade em relação à maior história da tragédia prisional brasileira: “É muito triste a gente comemorar 25 anos deste massacre. A gente, num silêncio interno, compactuar e não fazermos nada!”¹³. A fala do espectador remete às palavras de Diana Taylor quando afirma que “como o trauma, o protesto performático intromete-se, inesperado e importuno, no corpo social. Sua eficácia depende de sua habilidade de provocar reconhecimento e reação no aqui e agora, ao invés de contar com a recordação passada” (Taylor, 2013, p. 261).

Figura 4: Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru IV.



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo.

13. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uEE11fw_oYc. Acesso em: 3 dez. 2025.

A ideia de criação de uma comunidade entre performers e espectadores formada em resposta à atrocidade do massacre foi fundamental no desenvolvimento da performance. Durante a realização do acontecimento, o público se colocou como responsável pela ação e pelas situações que surgiram durante a sua execução, pois estavam envolvidos no ritual público (Figura 4). A noção de contágio discutida por Diana Taylor em relação à transmissão da experiência traumática apareceu dentro da comunidade. À medida que os espectadores tiveram contato com a memória do Massacre do Carandiru por meio da performance, eles imediatamente a incorporaram, responsabilizando-se por cuidar da coralidade de empacotados, de denunciar a violência que tinha acontecido naquele espaço, passando a ser um participante do acontecimento traumático em que os atores sociais transformam a violência em motor da mudança cultural ao se sentirem como coproprietários do passado traumático do Carandiru.

O trauma se tornou transmissível e compreensível por meio da performance, do recontar e do revivenciar pelo empilhamento dos corpos banhados de sangue e colocados no mesmo espaço do dia 2 de outubro de 1992, tornando visível a tragédia nacional. Como as imagens demonstram, durante toda a realização da performance, os seguranças do parque tentaram censurar a execução da performance. Constantemente fomos ameaçados de que seriam chamados a polícia militar e o batalhão de choque se não parássemos de realizar a performance. Alguns espectadores se sentiram afrontados e permanentemente agredidos com as tentativas dos seguranças de inibir a realização das ações. Uma segunda coralidade foi formada pelos espectadores que, a todo momento, proferiram coletivamente comentários, gritos e palavras energéticas para os seguranças e a pessoa responsável pelo Parque da Juventude para que nos deixasse realizar a ação no espaço. A rede de proteção criada pelos espectadores inibiu que os seguranças interditassem a performance e contribuiu para que a ação fosse realizada até o final. Isso pode ser lido como uma inversão de papéis¹⁴ no funcionamento da comuni-

14. A inversão de papéis e a construção de comunidades tornam visível o fato de, nos espetáculos, estar sempre em causa, também, uma situação social e uma forma de socialização. Tudo quanto, num espetáculo, acontece entre atores e espectadores, ou entre espectadores, acontece também como um processo social específico, constitui uma realidade social específica. Tais processos tornam-se depois políticos, quando entram em

Performance Negrotéxico: 25 anos do massacre do Carandiru

dade entre performers e espectadores. Tal inversão só foi possível em virtude da presença física entre ambos, anulando a dicotomia entre estética, política e social, fazendo emergir relações específicas no seio da performance. Acreditamos que, se não fosse a performatividade dos espectadores, a ação não teria acontecido até o final. Essa criação da comunidade não estava delineada ou prevista, mas ela aconteceu e influenciou no andamento da performance (Figura 5).

Figura 5: Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru V.



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo.

Sendo assim, *Negrotério: 25 anos do massacre do Carandiru* construiu um ato performativo de protesto que através de sua poética, expõe a situação de extermínio, condições desumanas e violações de direitos daqueles homens em situação prisional, que ultrapassou as margens das leis no dia 2 de outubro de 1992. Nesse episódio, as forças advindas da segurança pública, através da intervenção policial, conduzidas pelo poder do Estado, como diz Mbembe, tiveram o poder de ditar quem deve viver e quem deve morrer ao desprover o status político daqueles homens encarcerados. Assim, a performance contribuiu para a transmissão da memória do massacre.

jogo a negociação das posições e a afirmação das relações de poder. Estamos perante processos políticos sempre que um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, procura impor aos outros certas posições, comportamentos, ações e, em última análise, determinadas convicções (Fischer-Lichte, 2019, p. 409-410).

Considerações finais

Fazer a performance *Negrotório: 25 anos do massacre do Carandiru* e expandir a ação para o suporte da videoperformance publicada nas redes sociais no dia 2 de outubro de 2017, tanto representou uma forma de lutar contra a indiferença, o esquecimento do Massacre do Carandiru pelas autoridades estatais, como também rememorou suas memórias traumáticas para a sociedade civil. Trata-se do poder da coralidade enquanto corpo coletivo construído no espaço público que ao provocar zonas de desconforto e desarticulação no funcionamento do espaço, tenta produzir reflexões sobre as múltiplas violências perpetradas contra as camadas mais vulneráveis do país, vistas como potencial ameaça ao *status quo*. Condenados muitas vezes pelo racismo e pela criminalização da pobreza. Nesse caso, a performance vai na contramão da política oficial de esquecimento do massacre e do modelo colonialista baseado na “performance-como-desaparecimento” (Taylor, 2013, p. 292) para dar visibilidade a assuntos e temáticas que os poderes hegemônicos querem deixar esquecidos no subterrâneo da casa-grande.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BORGES, Viviane Trindade. Carandiru: os usos da memória de um massacre. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 19, p. 4-3, set./dez. 2016.
- BORGES, Viviane Trindade. Memória pública e patrimônio prisional: questões do tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 310-332, 2018.
- CHRISTOVÃO, Nanci Tortoreto. **Os 111 laudos necroscópicos do Carandiru**: evidências de uma execução. 2015. Dissertação (Mestrado em Direito) – Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getulio Vargas, São Paulo, 2015.
- DIÉGUEZ, Ileana Caballero. **Cenários liminares**: teatralidade, performance e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Tradução de Manuela Gomes. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2019.
- MACHADO, Maíra Rocha; MACHADO, Marta Rodriguez de Assis. (coords.). **Carandiru não é coisa do passado**: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o massacre. São Paulo: FGV Direito SP, 2015.

Performance Negrotéxico: 25 anos do massacre do Carandiru

- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.
- PIETÁ, Elói; PEREIRA, Justino. **Pavilhão 9**: o massacre do Carandiru. São Paulo: Página Aberta, 1993.
- RACIONAIS MC'S. **Diário de um detento**. Compositores: Mano Brow e Josenir Prado. 1997.
- RODRIGUES, Adriana Mariana de Araujo. **Carandiru**: formas de lembrar, maneiras de esquecer. Informação, memória e esquecimento, 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- SANTOS, Rodrigo Severo dos. **A performance negra no Brasil**: estéticas descolonizadas na cena contemporânea. 2023. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.