

## CRÍTICA PERFORMATIVA NEM SE INCOMODE... É SÓ BRINCADEIRA DE ÈRES

*Denise França Carrascosa\**

Pra entender o Erê  
Tem que tá moleque  
Uh, Erê, êê  
Tem que conquistar alguém  
E a consciência leve...

(O Erê, Cidade Negra)

**RESUMO:** O ensaio “Crítica Performativa” foi escrito com o intento de tornar-se mais um dispositivo instrumentalizador da Crítica Literária Negra no Brasil que opere no sentido de ampliar a potência epistemológica do pensar a partir da literatura negra africana, afrodiaspórica e, especificamente, negrobrasileira, com fundamento em uma forma encorpada de pensamento teórico-crítico que se deseja afrodeslocador do aparato ocidental eurocêntrico que tem instituído as regras de valoração, visibilização e canonização da arte literária há, pelo menos, dois milênios.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica Performativa; Literatura Negra; Afrodeslocamento.

Em língua yorubá, *erê* é palavra que quer significar “brincadeira, festa, festejo, jogos”. (NAPOLEÃO, 2011, p. 74). Aprendo com minhas mais velhas que os Ères (espíritos de criança) são feitos de movimento, de energia se deslocando entre os corpos, porque sua

---

\* Professora Adjunta da Universidade Federal da Bahia (Ufba). Ensina Literaturas de Língua Inglesa na Graduação em Letras e integra as linhas de pesquisa de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura e Estudos de Tradução no PPGLitCult – Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Ufba.

função por aqui é fazer a comunicação entre a pessoa e seu Orixá; entre um estado de consciência a si e inconsciência a outro esquema de tempo-espço; entre forças de individualização e forças de conexão ao deslimite do imponderável pelo humano. Para entendê-los, é preciso saber das forças da tradução entre diferentes linguagens de estar no mundo, entre diferentes mundos para (não) estar na linguagem.

Jamais fazendo mal a qualquer vivente, os Ères pertencem à zona cinética da dança, dos cânticos, das papilas gustativas dadas aos sabores doces, das manias de “bulir com quem tá quieto”. Suas “verdades” são ditas como quem conta piada, como quem sabe a vida com o corpo inteiro, como quem não pode crer em um deus que não saiba dançar (NIETZSCHE, 2011).

O problema milenar da má consciência, da consciência pesada de moralidade cristã, com que o projeto imperialista euro-sentado sombreou o que violentamente inventou como “ocidente”, é aquele que nos pedagogiza com a seguinte sentença: “E onde há riso e alegria, o pensamento nada vale” (NIETZSCHE, 2001).

Ora, a filosofia produzida na orla externa desta sombra é ar que sopram em nossos ouvidos os Ères. É brisa ventando delicadamente sobre areia ensolarada:

[...] que pensamento deverá ser para mim, razão, garantia e doçura de toda a vida que me resta! Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: - assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor futi* (amor ao destino): seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar*! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2001, p. 187-8)

O dizer Sim! ao acaso da vida, “sua música mais bela” (NIETZSCHE, 2001, p.189), produz movimentos de fuga da pré-programação suposta das categorias mortíferas de pensamento que enquadram as pessoas e, mais violentamente, as não-pessoas (xs negrxs do mundo) e suas trajetórias em roteiros maquinicamente traçados. A máquina da produção de capital global, que pretende nos englobar inclusive os desejos, é necrosante dos sujeitos

que usa para a combustão de seu funcionamento – não lhes permite dizer Sim! à vida porque já programa seus corpos natimortos.

Aqui, brincando de Ères, não acusamos ninguém. Negamos apenas o não, tentando *desviar* teu olhar. Sim, estou falando contigo que me lê agora, pois neste agora é que somos. Não estou brincando. Só no agora existimos em corpo e linguagem. Passado e futuro são linhas de força que circunscrevem este nosso agora apenas para intensificá-lo, para fazê-lo escapar correndo das horas marcadas, dos compromissos agendados, do peso do mundo do trabalho produtivo que apenas utiliza nosso corpos para gerar um gasto – da gente, da gente como parte de uma ecosfera, que se vem gastando cada vez mais exponencialmente.

Não se incomode com isso que acabei de dizer...era só piada. E apenas por brincadeira, te pergunto: “Milhões de anos-luz podem curar / o que alguns segundos na vida podem representar”? Desculpe se te confundo um pouco agora neste começo. Mas “Pra entender o Erê/tem que tá moleque” e ter a consciência leve (CIDADE NEGRA, 1996). Você está preparado pra brincar de esconde-esconde, corre-corre e pega-pega?

Uma vez, lendo Walter Benjamin pronunciar palavras grandes e aterrorizantes, como guerra, memória e história, levei um susto de ver que ele também falou da brincadeira. Ele foi ler um texto sobre jogos humanos e fez a gente entender que é um erro pensar a brincadeira na perspectiva do adulto, do ponto de vista da imitação, como condicionamento da criança para a cultura econômica. Grande pensamento marxista. Mas Benjamin consegue dar uma abanada nele e interpreta o intérprete assim:

É possível que aconteça o seguinte: antes que o amor externo nos faça penetrar na existência e nos ritmos frequentemente hostis de um ser humano estranho, ensaiamos primeiro com os ritmos originais que se manifestam, em suas formas mais simples, nesses jogos com coisas inanimadas. Ou antes, é justamente através desses ritmos que nos tornamos senhores de nós mesmos. (BENJAMIN, 1994, p. 252)

A grande lei que regeria o mundo da brincadeira seria a repetição. O motor da representação, como da brincadeira, não seria “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo” – “a transformação em hábito de uma experiência devastadora”. Pois é brincadeira, e nada mais, que estaria na origem de todos os hábitos, que seriam “formas petrificadas, irreconhecíveis, de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror”. Ainda parafraseia o filósofo um seu poeta contemporâneo, para quem, cada sujeito teria uma imagem que faria o mundo inteiro desaparecer: “para quantas pessoas, essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?” (BENJAMIN, 1994, p. 253).

Este pensador-êre, brincando entre a vida e a morte, abre nossos ouvidos pra coisas tão delicadas, de tão sérias e cotidianas ao mesmo tempo. Para os hábitos que perfromam nossos corpos em suas circularidades cotidianas, por exemplo. Não repetimos o que imitamos ou porque imitamos, como queria Aristóteles lá no início da disciplina crítica da arte da linguagem. A repetição é a força motriz de um desejo de brincadeira. E fazer “sempre de novo” é se arriscar em errar aquilo que se repete, se entregar a um fluxo de errância que vai redesenhando sua gestualidade corporal todo dia, de novo, e mais uma vez. O progresso ou regresso é re-dobrado nas territorializações espiraladas que fogem sempre do centro modelar (aquele que a gente tinha que imitar pra se educar como gente grande), reinventando outros centros provisórios uma vez mais... mas não liga, não... é tudo brincadeira, só... é menina besta brincando de fazer redemunho na areia da praia...com aquela velha pazinha de sua encardida caixa de brinquedos...

Pare e pense no que já se viu  
Pense e sinta o que já se fez (biribiri, birirum)  
O mundo visto de uma janela  
Pelos olhos de uma criança  
(CIDADE NEGRA, 1996)

Eis o nosso propósito aqui e agora: fazer você se alegrar. Cante também um pouco. Não é brincadeira: o pensamento não se opõe à alegria. Quer ver? Para Espinosa, o corpo humano teria seu movimento pensante ativado por 48 afetos, dentre os quais 3

basilares: o desejo, a tristeza e a alegria. A alegria, portanto, é afeto nobre e ligado ao pensamento, para esse filósofo que foi excomungado: “A alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior”, afeto que amplia e intensifica sua potência de agir (SPINOZA, 2007, p. 239).

Isto é, o desejo da repetição não representacional, que leva à alegria, aquela que produz na criança uma vontade de fazer de novo e, em fazendo, fazer o novo, para continuar a ser alegre, pode ser pensado hoje como uma espécie de desenho circular que vai se dobrando sobre si mesmo erráticamente, sempre errando o alvo, cada novo circuito gestando novos pontos-alvo, para não atingi-lo novamente *ad infinitum* e, assim, ampliar o espaço de gozo que a brincadeira gera. Isto é, na força que nos dobra à imitação, *mimesis*, verossimilhança, que paralisa o mundo, mutilando-o em duas esferas especulares, há o redobrar de uma força suplementar alegre que arranha o espelho, vira ele em ângulo assimétrico, quebra ele às vezes em pedacinhos e desloca a demanda representacional para outro canto, multiplica-a em muitos pedaços incontáveis... disseminação de imagens. Tem um pessoal chamando isso de “performatividade”.

A arte da performance moderna, não é novidade pra ninguém, é coisa do começo do século XX. Parece coisa de vanguarda europeia e norte-americana que correu mundo e vem correndo até hoje (CARLSON, 2009). Forma de experimentação com os instantes do corpo, com as reorganizações espaciais deste corpo em relação a um sujeito consciente a si. A arte da performance moderna, não é novidade pra nós, é coisa de pretxs e suas artes na diáspora; modo de escapar de um espelho único do mundo, brincando de ser performer, fugindo dos modelos representacionais necropolíticos e dos modos genocidas e epistemicidas de produção do capital branco, pra tentar brincar de não morrer.

No meio do século, a filosofia saussureana da linguagem, como conjunto de signos representacionais do mundo, ainda predominava como trampolim para os estudos vinculados ao campo das ciências humanas, da linguagem e da crítica de artes. Mas, foi aí que apareceu um outro filósofo-ère, da mesma ciranda de um Nietzsche, de um Espinosa, e pôs tudo de ponta-cabeça com uma pergunta de criança: como fazer coisas com palavras?

(AUSTIN, 1962). Em meados dos anos 50, a este pensador inglês, J. L. Austin, já não interessava mais o que as sentenças queriam dizer, que sentidos representavam sobre o mundo, mas o que reações pragmáticas os enunciados produziam no mundo. Coisa simples. Como ninguém tinha pensado nisso antes? Só Ères podem “fazer de novo”.

A década de 60 vê uma explosão de possibilidades no campo das experimentações corporais, da música, das artes plásticas, audiovisuais e literárias, que penso como intimamente vinculadas aos processos de emergência de novos corpos-sujeitos em cena, desviando das máquinas de colonização e escravização da cabeça-euro-sentada. Diversas Áfricas se proliferam e bradam! Alguma filosofia aí escapa à sua cômoda sombra e vem pro sol dizer do “estatuto do acontecimento”. Esticando ainda mais a corda austiniana, pergunta o que poderia um enunciado performativo (aquele que faz coisas no mundo para além de representá-lo) se não fora revestido de uma citacionalidade que o aprisiona, de uma força de repetição representacional que o codificaria sem linha de fuga?

Essa pergunta é feita por Jacques Derrida, em suas *Margens da Filosofia* (1991), ali onde sua gênese africano-argelina quer dizer algo (no texto Assinatura Acontecimento Contexto). Derrida vai, aos poucos, descobrindo com o texto, aquilo que Austin talvez não tivesse tido tempo de pensar a sério: que todo enunciado é performativo. Não há clivagem entre constativos e performativos – aqueles que não produzem efeitos pragmáticos na vida, só a representando e aqueles que impactam a vida, produzindo-a, muito respectivamente. A linguagem, sempre performativa, escaparia ao círculo fechado da representação por sua força de iteratividade. Vinda da palavra sânscrita *iter* (caminho/outro), a dupla inscrição de sua ação na vida canalizaria o modo de ação da linguagem – repetitivo, vinculado ao citacional e, ao mesmo tempo, iterável, produtora de um *iter* que, ao mesmo tempo que cuida da contenção de uma energia, protegendo-a de perdas, não poderia circundar toda sua intensidade, promovendo a alterização disseminadora de sua quantidade.

Derrida faz desse pensamento desdobramentos para uma filosofia da escrita, que chamará de escritura, ao desejá-la como uma força incontida pela não-presença de quem

escreve, pela suspensão do peso de sua falsa consciência a si, movida pelos fluxos da citacionalidade e da iterabilidade a produzir enunciados performativos, de potência demiúrgica, vontade de refazer o mundo a cada retorno de palavras.

Essa zona de liberação das prisões da máquina colonial-escravocrata-falo-logo-fonocêntrica, que iniciou a crítica da representação na década de 60 e promoveu uma “virada performativa” a partir da década de 80, teve e continua a ter diversas repercussões no pensamento crítico entre nós. Uma das mais impactantes é a forma de pensar o corpo *queer*, em sua desarticulação entre sexo biológico, gênero e desejo, que encontrou como expoente a pensadora Judith Butler (1990, 1993), por exemplo. Nesse sentido, começou a ser possível pensar os corpos-sujeitos contemporâneos produzidos menos dentro de suas fronteiras imaginariamente representáveis de desejo aceitável e mais em suas performatividades cambiantes em relação às contingências do acaso da vida, em que a única necessidade passa a ser dizer Sim!

Mas tem um nó em tudo isso que meu Êre sempre estranhava e eu demorei a formular mais ou menos o que era: Por que este Derrida franco-argelino quer também descentrar essa voz, essa presença corpórea? O prefixo “fono” sempre me incomodou um pouco na operação da desconstrução e no projeto de investimento no performativo a despeito do representacional. No contexto de genealogia do pensamento europeu fica até compreensível; mas para as culturas africanas tradicionais e para as afro-diaspóricas, vai ficando cada vez mais inaceitável. É o limite, a margem entre nós e o Derrida francês.

Deixa-nos um legado A. Hampaté Bâ (2010) de ensinamento sobre as culturas tradicionais africanas que permanecem vigentes hoje, e com quem a maioria de nós na Bahia tem ligação corpóreo-estética (pelo menos), de que há uma herança oral vital, da qual são depositários os chamados “tradicionalistas”, que são chamados a se iniciar nos saberes africanos vitais para a continuidade de sua existência comunitária terrena e espiritual. São “ciências das plantas”: “ciências das terras”; “ciências das águas”; “ciências iniciatórias”; isto é, ciências eminentemente práticas que consistem em “saber como entrar em relação

apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.188).

Obviamente que a máquina de guerra colonial europeia, ao desorganizar os saberes em alguns centros de administração onde nasceriam as cidades à sombra mortífera de seus modelos urbanos, empurrou para as periferias e as matas os processos de iniciação, que permanecem ainda ativos na contemporaneidade (mas não fora de risco de desaparecimento).

O fato é que tais saberes se transmitem por uma cadeia oral que aposta no corpo dx tradicionalista como herdeirx e legadorx do conjunto desses saberes. É um corpo que foi preparado, durante muitos anos, para transmitir a palavra correta e, junto com ela, seu axé – sua energia vital. Se esta cadeia se quebra, inclusive pelo descuidado dos sujeitos com seus corpos e com suas palavras, corre-se o risco de extinção de toda uma forma de existir no mundo, de desenhar o mundo e produzir, com isso, estéticas e éticas de comunitarização e subjetivação. Há aí um conjunto de forças performativas em jogo e em risco, nos alertou, o intelectual-tradicionalista malinês Hampaté Bâ.

Já o pensador-dramaturgo nigeriano Wole Soyinka nos ensina que a tragédia tradicional yorubá se produz para encenar a angústia da fragmentação entre o eu e sua cosmogênese – as outras dimensões energéticas a que está inexoravelmente ligado. O modo estético-ético de canalizá-la sem a dilaceração do sujeito seria a encenação: colocar o corpo na terra – palco da existência – e agir nesse espaço, a partir das energias corporais que criariam um canal de produção de vida que o liberaria do deslimite e do desespero (SOYINKA, 2000, p. 480-1).

Essas condições angustiantes em máximo grau devem ter ocorrido a cada um de nossos ancestrais que foi raptado de seu território, de sua vida, de suas relações afetivas e foi violentamente trazido como não-humano a esta Cidade da Bahia, por exemplo, que nunca salvou e continua a não salvar ninguém.

No entanto e incrivelmente, porque o que vou começar a dizer não pertence à fronteira da verossimilhança: elas, eles, crianças e velhos também, não apenas sobreviveram

à travessia, mas, pasmemos, conseguiram traduzir as tradições africanas e seu acervo de saberes estético-éticos nas terras estrangeiras, inóspitas, mortificantes, sob o açoite ininterrupto da perda do estatuto de humanidade.

Leda Martins, em seu estudo genealógico, linguístico-simbólico e etnográfico dos Congados ou Reinados no Brasil, nos faz entender a relação que estabelecem entre performance e rito, postulando o papel do corpo e da voz “como portais de inscrição de saberes de várias ordens, dentre elas, a filosófica”:

Minha hipótese é que o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. (MARTINS, 2002, p. 72)

Leda Martins entende que o teatro do sagrado afrodiásporico que se encena nos rituais de Reinado ou Congado produzem uma “performance mitopoética” que reencena o mundo, não na chave da representação mimética. Ora, no mundo dos africanos sequestrados e seus descendentes, não há nada que se aprenda pela imitação que os libere da dor de uma existência escravizada. Os gestos performáticos configuram um canal estético-corporal-vocal para traduzir a realidade cotidiana opressiva (corporal e mentalmente), alterando sua ordem simbólica na série histórico-social. A releitura do mito católico da aparição de Nossa Senhora do Rosário das Águas sofreria um “deslocamento” forte, na medida de uma interferência na “sintaxe do texto católico, inseminado agora por uma linguagem alterna que, como um estilo e um estilete, grafa-se e pulsa na conjugação do som dos tambores, do canto e da dança, entrelaçados na articulação da fala e da voz de timbres africanos” (MARTINS, 2002, p. 80).

Esses gestos performativos “afrográficos” derivariam da “ancestralidade” africana, uma “visão negra-africana do mundo” e uma força de encadeamento de elos entre

vivos e mortos, elementos cósmicos e sociais, eventos presentes, passados e futuros “em processo de perene transformação” nas espirais de uma concepção curvilínea do tempo, em que viveríamos e pelo qual nossos corpos seriam energética e materialmente constituídos, de ancestralidade, do presente e do porvir, conforme o pensamento das sociedades nicongo.

A mediação dos ancestrais, manifesta nos Congados pela força (axé) dos candombes (os tambores sagrados), é a clave-mestra dos ritos e é dela que advém a potência da palavra vocalizada e do *gestus* corporal, instrumentos de inscrição e retransmissão do legado ancestral [...] Nos rituais, cada repetição é em certa medida original, assim como, ao mesmo tempo, nunca é totalmente nova [...] Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestral e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se espargue, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. (MARTINS, 2002, p. 85)

O acontecimento performático, que restitui ao tempo a sua força de instante, depende intimamente das coreografias espiraladas em que o corpo “voleia sobre si”, ocupando o espaço “em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo”. Este corpo afrodiaspórico em performance ritual seria o demarcador de uma “espacialidade descontínua” dos territórios sequestrados, no mesmo passo em que engendraria uma “temporalidade cumulativa, compacta e fluida”, atualizando “os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas”; funcionando, pois, como “suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros” (idem, p. 86-7).

A este dispositivo complexo de gestos e inscrições performatizadas pela voz e pelo corpo, Leda Martins batizou *oralitura* – letra rasurante, inscrita na grafia do corpo negro em movimento performático ritual, que dramatiza saberes ancestrais para presentificá-los em forma de existência subjetiva e comunitária possível.

Esse vigoroso estudo de uma pensadora negro-brasileira nos ensina, conjuntamente com as filosofias de Hampaté Bâ e Wole Soyinka, que a performatividade que desloca e descentra tempos e espacialidades euro-sentadas não reside inscrita na letra morta grafada e atualizada pelas instâncias do campo literário – autoria, assinatura, texto, contexto, etc. e tal. A noção de performance negra como “afrografia” nos endereça a uma noção do performativo que não prescinde jamais da presença do corpo e da voz como atualizadores necessários de uma zona de força de deslocamento tempo-espacial que produz resistência, deslimite e descentramento aos biopoderes ainda em vigência da máquina colonial-escravocrata, travestida hoje em “capital global”.

Nesse sentido, a crítica performativa que se quer em processo de fazimento no Brasil e, em especial, aqui na Bahia, é coisa da ordem do corpo, da voz, dos pés que sentem a terra na dança, do ritualístico, do material e do sagrado também. É coisa de Ère que sabe traduzir, que sabe circular entre inumanos e humanos, ativando as forças aí represadas.

O filósofo Achille Mbembe faz a genealogia do termo “negro” como invenção da máquina do capital, de sua emergência e globalização, “para significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado”:

Humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital. **Mas – e esta é a sua manifesta dualidade – numa reviravolta espetacular, tornou-se um símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no acto de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo. A sua capacidade de enfeitiçar e, até, de alucinar multiplicou-se. Algumas pessoas não hesitariam em reconhecer no negro o lodo da terra, o nervo da vida através do qual o sonho de uma humanidade reconciliada com a natureza, ou mesmo com a totalidade do existente, encontraria novo rosto, voz e movimento.** (MBEMBE, 2014, p. 20-1, grifo meu)

Sismografando um “devir-negro do mundo”, o pensador camaronense se inquieta e pergunta, como todo bom Êre: a reviravolta de que a História guarda segredo, mas que está em curso forte, apagará as cicatrizes seculares da clivagem subjetiva, das monumentais perdas coletivas sofridas? Junto com ele, pergunta meu próprio Êre: pensar na velocidade do vento, a anos-luz da tragédia de tantos cotidianos nos libera? Quando, onde e como?

Há semanas em que tudo vem  
 Há semanas que é seca pura  
 Há selvagens que são do bem  
 A sequência do filme muda  
 (CIDADE NEGRA, 1996)

Ora, vamos brincar de dizer, demiurgicamente, Sim!

Mas se você é daqulxs que vive resmungando que o mundo está se acabando, que não tem mais novidade e que não aguenta mais essa coisa de negro e de candomblé, melhor não seguir adiante aqui na leitura, porque, deculpa, meu bem, você esqueceu, bem...uma pena mesmo...o jogo está virando do avesso e agora que tá ficando bom, você não sabe mais brincar.

De todo modo, vamos te contar como funciona a brincadeira, porque a gente não é de excluir ninguém. Vê se aprende as regras. São pouquinhas. Olha como funciona a nossa crítica performativa:

1. A gente diz sempre Sim!;
2. Não vale tirar o corpo do palco;
3. Antes de começar, sinte seus pés na terra e prepare-se pra botar a cabeça no chão;
4. Não tem verbo no passado, nem no futuro. O verbo é a carne do presente;
5. Se tiver vertigem, a gente te ajuda;
6. Se quiser chorar, a gente lambe suas lágrimas;
7. Pode brincar de desobedecer as regras também.

Tá chegando setembro...tá chegando a hora de dá bala de mel prus menino...vamo acabá com isso de bala de sangue...chegando hora de bala doce, viu, bê?

O erê é a criança  
Sincera convicção  
Fazendo a vida como o sol nos traz

Você sabe  
Que o sentimento não trai  
Um bom sentimento não trai  
(CIDADE NEGRA, 1996)

### PERFORMATIVE CRITICISM DON'T WORRY ... IT'S JUST A JOKE PLAYED BY ÈRES

**ABSTRACT:** The essay “Performative Criticism” was written with the intention of becoming another instrumental device of Black Literary Criticism in Brazil, that operates to extend the epistemological power of thinking from African, Afrodiasporic and Black Brazilian Literature, based on an embodied form of critical and theoretical thought which desires to be Afrodisolating of the Western European apparatus that has instituted the rules of evaluation, visibilization and canonization of the literary art for, at least, two thousand years.

**KEYWORDS:** Performative criticism; Black literature; Afrodislocation.

### REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUTLER, Judith. *Gender trouble*. New York, London: Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_. *Bodies that matter*. New York, London: Routledge, 1993.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thais Flores *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

CIDADE negra. CD. Rio de Janeiro: Epic Records, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa *et al.* Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África I*. Brasília: UNESCO, 2010.

- MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Fale, 2002.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Portugal: Antígona, 2014.
- NAPOLEÃO, Eduardo. *Yorùbá: para entender a linguagem dos Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- SOYINKA, Wole. Drama and the African World View. In: GEROULD, Daniel (Ed.). *Theatre Theory Theatre: the major critical texts*. New York: Applause, 2000.
- SPINOZA, Benedictus de. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

*Recebido em: 23/09/2018.*

*Aprovado em: 03/12/2018.*