



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Felipe Kremer Ribeiro

Ruminações:

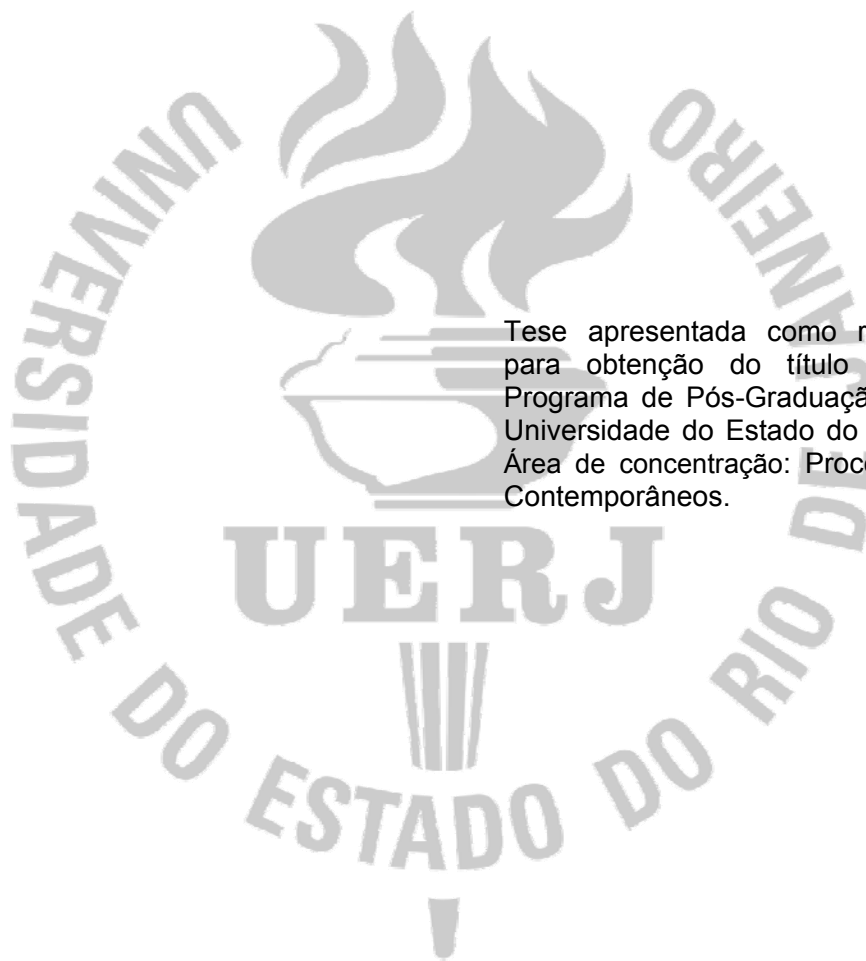
diagramas da arte de performance entre o prazer e a resistência

Rio de Janeiro

2017

Felipe Kremer Ribeiro

Ruminações: diagramas da arte de performance entre o prazer e a resistência



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientador Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

R484 Ribeiro, Felipe Kremer.
Ruminações : diagramas da arte de performance entre o prazer e a resistência / Felipe Kremer Ribeiro. – 2017.
238 f. : il.

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Brasil – Séc. XXI – Teses. 2. Corpo humano (Filosofia) – Teses. 3. Órgãos excretórios – Teses. 4. Performance (Arte) – Teses. I. Basbaum, Ricardo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)“20”

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Felipe Kremer Ribeiro

Ruminações: diagramas da arte de performance entre o prazer e a resistência

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em 18 de maio de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. André Lepecki
New York University

Prof^a. Dra. Eleonora Fabião
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Denise Espírito Santo
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Campos
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2017

À vó Elvira,
sua dor de ser semi-analfabeta
se desdobra nesta tese

Ao Eu, artista radicado cearense
e que há um ano virou estrela da
Ursa Maior.

AGRADECIMENTOS

Numa economia da arte sustentada por conceitos frívolos de originalidade e inovação, manter-se atrelado a um mesmo projeto por quatro anos é uma possibilidade única de pesquisa artística! Agradeço enormemente à UERJ, em especial ao Instituto de Artes Visuais e sua linha de Processos Artísticos Contemporâneos, por possibilitar este tipo de engajamento e de fortalecimento que só são possíveis numa política de continuidade.

Esta tese é apresentada e defendida num momento em que a Universidade do Estado do Rio de Janeiro passa por uma crise sem precedentes, com salários atrasados, parcelados e em que um governador omisso que, sem prover recursos que garantam o mínimo para o seu funcionamento, se acha no direito de cortar o ponto dos trabalhadores.

Agradeço duplamente à Capes, agência de fomento que por quase todo o processo de doutoramento me concedeu uma bolsa de estudos no Brasil, além de fornecer a bolsa de Doutorado Sanduíche que custeou custeou oito meses de minha pesquisa nos Estados Unidos.

A condição de pesquisador visitante na Universidade de Nova York foi fundamental para aprofundar minha relação com o campo da arte e dos Estudos de Performance. Contribuiu, ainda, com o necessário processo de internacionalização das pesquisas realizadas em nosso país. Esse programa federal de Doutorado Sanduíche foi suspenso no ano seguinte à minha ida e atualmente funciona de forma irregular e com capacidade de fomento à pesquisa bastante reduzida.

Esta tese tem um forte interesse em formas de produção de coletividade, e esse é mais um motivo para agradecer à fortuita orientação de Ricardo Basbaum. Ao longo desses quatro anos, experimentei com Ricardo e nosso grupo de pesquisa, Sistemas-sensíveis-plásticos-sonoros-discursivos-etc, trocas e contaminações de interesses que

me foram valiosos. Agradeço também a profunda capacidade de escuta e articulação de Ricardo.

Agradeço a André Lepecki e Eleonora Fabião. O convívio, a amizade e o trabalho de cada um de vocês me constitui há anos como artista e pensador. É uma tremenda honra tê-los participando de mais um momento de minha formação, na composição banca de doutoramento. Eleonora já havia composto a banca de qualificação com questionamentos e sugestões de grande valia e, ao longo da tese, a atenção de André à minha pesquisa, sua disponibilidade de troca, sugestão de referências e pensamento conjunto foram seminais.

Agradeço também ao professor Roberto Corrêa, que participou da banca de qualificação, e aos professores Denise Espírito Santo e Marcelo Campos por terem aceito compor essa banca de defesa. Uma das performances que faço e analiso surge de um convite feito por Marcelo, e será ótimo continuar o desdobramento da discussão.

Ao longo da escrita recebi alguns convites para seminários e apresentações que me ajudaram a equilibrar o silêncio da escrita com reflexões públicas, intensificando e amadurecendo meu pensamento. Agradeço ainda ao centro alemão de artes Kampnagel, à Line Spellenberg, à Nadine Jessen, à Lívia Flores, ao seminário *Desilhas*, à Casa França-Brasil, à Clarissa Diniz e Yuri Firmeza, ao seminário *Escavar nas superfícies* acontecido no MAR, à residência artística do coletivo Acácias, à Miwa Yanagisawa, ao Marcelo Evelin, ao Campo – espaço de gestão de Artes, no Piauí.

Agradeço especialmente aos meus alunos do curso de videoperformance da UFRJ e sua disponibilidade e afincamento em tornar aquela disciplina um laboratório de invenção e, ainda, ao auxílio de Laura Vainer, Rogério Gonçalves e Jacqueline Tasma.

Agradeço ainda à Maria Fernanda pelo estímulo e pela atenciosa revisão de textos desta tese. A cada um dos artistas cujas performances e performatividades energizaram minha escrita: a todas as mulheres funkeiras, a Pêdra Costa e Paulo Fraga

e seu conjunto queerpunkfunk Solange Tô Aberta!, ao coletivo de artistas que performa *Macaquinhos*, a Marcelo Evelin e sua *Demolition Inc.*, a Yuri Firmeza por me ensinar que a amizade é uma relação incestuosa entre o namoro e a irmandade.

Agradeço à confiança e a cumplicidade de Cristina Becker. Parceira de longa data na construção do Atos de Fala, plataforma devotada às múltiplas relações entre texto e performance, Cristina foi especialmente paciente na fase final da escrita em que precisei me retirar das atividades conjuntas de planejamento.

Agradeço imensamente o apoio de meu pai e de minha mãe, bem como o respeito que ambos têm pelo fazer artístico, mesmo quando meus pensamentos se apresentavam demasiadamente abstratos em relação a como eles vivenciam o mundo. Muito do segundo capítulo surge por um grande desgosto e preocupação de minha mãe, anos atrás. Sua angústia de testemunhar meus dois irmãos, à época pré-adolescentes, ouvindo funk de putaria na sala de casa inicia minha pesquisa. Meus irmãos tornaram-se uma espécie de pesquisadores auxiliares. Juntos trocávamos músicas de baile, acompanhava-os nas festas por vezes, ouvia seus relatos e lembrava dos meus bailes no Bafo do Bode, em Jacarepaguá. Allan e Luciana, meus dois muito amado irmãos, a *epistemologia do esculacho* é para vocês!

Agradeço ao apoio afetivo e estrutural de Clea Ferreira, Flavia Rodrigues, Pinguim, Flavia Naves, aos meus colegas de classe do Doutorado e aos inúmeros amigos que cada vez que ouviam uma expressão, ditado popular ou piada sobre o cu me contavam como quem me fornecia uma citação pra a tese. Demorei demais para escutá-los em sua seriedade e tornar isso parte da pesquisa e um adendo.

Vini, meu amor, obrigado por estar do meu lado!

Por fim, agradeço à Yoga, à esteira de corrida e ao café. Inúmeras considerações chave feitas nesta tese se deram enquanto eu mobilizava fisicamente meu corpo e não teriam acontecido se eu tivesse ficado sentado numa cadeira em

frente ao computador. O café sim me fazia ficar sentado em frente ao computador. As palavras que lhes chegarão adiante são um misto de atividade aeróbica e circulação de cafeína pelo meu corpo.

Esta tese é uma ficção de palavras.
Escrevo como quem cria contextos
para que elas se desenvolvam.

RESUMO

RIBEIRO, Felipe Kremer. *Ruminações*: diagramas da arte de performance entre o prazer e a resistência. 2017. 238 f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta tese se aproxima do corpo criando relações e séries de órgãos nas quais a potência anal é um imperativo. Tomado pela psicanálise como um forte instrumento de soberania e autocontrole, o cu tem suas forças constantemente sublimadas e seu uso privatizado. Esta tese pesquisa casos de liberação e dessublimação anal por seu uso público e sua produção social. Duas operações estão em jogo: uma física e direta, outra performativa, discursiva. Essas operações entram numa miríade de relações entre si. A principal é a de que o cu é um órgão cuja força é a de diagramar resistência e viabilizá-la justo por conjugá-la ao prazer. As proposições têm caráter teórico-filosófico e surgem de análises de trabalhos de dança, música, artes visuais, performance e vídeo. Teóricos como Paul B. Preciado, Georges Bataille, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault, José Muñoz, Peggy Phelan, Brian Massumi, André Lepeki e Fred Moten compõem também a base dos pensamentos. *Ruminações* se estrutura em quatro eixos. No primeiro investigo a relação entre as extremidades do tubo gástrico e sua produção de associações à animalidade. Experiências nesse sentido são também desenvolvidas ao se abdicar da ereção e investir em práticas coletivas do uso anal. No segundo eixo pesquiso a potência copóreo-semântica do cu em sua capacidade de reconfigurar os campos de luta de gênero. Em seguida o cu constrói sua série corporal relacionando-se à pele e ao olho, reconduzindo propriedades da escuridão. Por fim, me aproprio da dupla materialidade da escatologia e sua relação anal, as quais defino como o resto e a magia. Dessa forma, abordo a anarquitectura dos escombros e divago sobre o caráter imanente da magia e sua cosmologia multinaturalista.

Palavras-chave: Performance. Arte contemporânea brasileira. Tecnologias da imagem.

Escrita performativa. Política dos orifícios.

ABSTRACT

RIBEIRO, Felipe Kremer. *Ruminations*: diagrams of performance art from pleasure to resistance. 2017. 238 f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017..

Ruminations approaches the body through creations of relationships and series of organs wherein the anal potency is an imperative. While taken by psychoanalysis as a strong means of sovereignty and self-control, the arse has its forces constantly sublimated and its usage rather privatized. This thesis researches manners to free and to desublimatize the arse in cases of its public use and social production. Two operations are at issue: one which is physical and direct, and another of the performative-discursive matter. These operations set myriads of relations. The main one being the buttock as an organ whose force is to diagram resistance, and the viability of which lays on its merging to pleasure. The propositions have philosophic-theoretical features and emerge from case studies in dance, music, visual arts, performance and video. Authors such as Paul B. Preciado, Georges Bataille, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault, José Muñoz, Peggy Phelan, Brian Massumi, André Lepecki and Fred Moten, compose the basis of the thoughts developed. *Ruminações* is, thus, structured in four axes. First, I research the relationship in between the extremities of the Gastric tube and its associative production of animality. In that matter, experiences that abdicates from erect positions and which invest on collective anal practices are also observed. A second axis endeavors into the corporealsemantic potencies of the buttock and how it reconfigures a field for gender struggles to take place. Then, another corporeal series is built, however, at this time relating the buttock, the eye and the skin in order to address properties of darkness. Finally, I rely on the double materiality of eschatology when anus related, which I define as waste and magic. Therefore, I approach the anarchitecture of the rubbish, and I ramble on the immanence of magic and its multi-naturalist cosmology.

Keywords: Performance. Brazilian contemporary art. Technologies of the image.

Performative writing. Politics of the hole.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	COSMOLOGIAS BUCO-ANAIS	51
1.1	Intermissão – Considerações sobre a hipérbole	97
1.2	Com o cu no meio	105
2	EPISTEMOLOGIA DO ESCULACHO	113
2.1	Gritar, ejacular, excretar – reverberações do obsceno	113
2.2	O grito	115
2.3	Epistemologia do esculacho	122
2.4	A invaginação do Funk	127
2.5	O fálico da ostentação	132
2.6	O obsceno	134
2.7	Intermissão – A DJ lecture	138
2.8	A reencenação gay	150
3	A VIRADA DO ANONIMATO	159
3.1	A pele	162
3.2	O olho	171
3.3	As vísceras	174
3.4	As performatividades de um bando	178
4	ESCATOLOGIA, RESTO E MAGIA	194
4.1	Divagações sobre a magia	198
4.2	A insistência do resto	205
4.3	Um paradoxo da soberania	216
	CONSIDERAÇÕES FINAIS – A FORÇA DA RETAGUARDA	218
	REFERÊNCIAS	232

INTRODUÇÃO

Este texto é uma introdução, e dado o valor semântico do termo e o tema de minha pesquisa, devo perguntar: introduzir o que e introduzir onde? Introduzir como se houvesse um buraco, ou introduzir o próprio buraco? O que fazer quando é justo sobre os buracos que me interessa falar?

I

DA POLÍTICA DOS ORIFÍCIOS AO DEVIR-CU

Há no século passado o rompimento contundente de um silêncio, uma fenomenologia que se instaura e que ativa lutas que deslocam as bases de percepção de si e do mundo gerando outras formas de compartilhamento e coletividades: chamaria esse conjunto ativo de uma política dos orifícios. É difícil precisar quando essa política se inicia, se qualquer início é possível ou, ainda, caso fosse possível localizá-lo, se ele é mais importante do que o seu desenvolvimento. No entanto, tomando-a como um longo e infindável processo, é inegável que os surrealistas, em especial os dissidentes de Breton, imprimiram nessa política a sua marca. Penso nos verbetes sobre os órgãos do corpo escrito por Georges Bataille e Michel Leiris na *Documents*, em *A História do Olho*, de Bataille, nos atributos da fecalidade e no *Corpo sem Órgãos* de Antonin Artaud como exemplos que irradiam desejos – e dores – dos orifícios afinados a um projeto de dissipação do eu. Essas obras e autores, cada um à sua maneira, prenunciam e influenciam as lutas corpóreo-semânticas que se seguem no pós-guerra e a partir da década de 1960. Desde então, na arte visual, na literatura, na performance, na filosofia, na dança contemporânea, nos estudos culturais, na escultura, a porosidade dos materiais, nossos tubos, entranhas e a capacidade de atravessamento nos dizem a todo instante que onde há um furo há possibilidade de interferência, de troca e compartilhamento.

Ser orifício. Estranha figura. Figura que engendra os mais diversos campos e dos quais me interessam prioritariamente o linguístico e o artístico. Enquanto escrevo essas

palavras me vem a imagem de um homem que abre sua escuta para o mundo e pela própria orelha cria um portal para o vácuo do universo (Pipilotti Rist); uma ação urgente que surge da inversão da respiração num grito-sucção-de-ar (*Natureza Monstruosa*, de Marcela Levi e Lucía Russo); uma mulher-fantasmagoria anoréxica (Nuno Ramos); a dramaturgia fantástica de um músculo periniano (Matthew Barney); numa arena-penumbra, corpos indistinguíveis pretos de carvão que se entrelaçam em movimentos circulares (*De repente Fica Tudo Preto de Gente*, de Marcelo Evelin); um amontoado de glândulas sebáceas (Yann Marussich); um grupo punk que investe sobre as paredes brancas do Paço das Artes-USP as suas próprias fezes, fazendo da obra uma coreografia de fuga do odor insuportável na galeria (grupo de Anarcopunks); um aparelho intestinal que é um forno (Tunga) e, também, um ser-tubo intestinal (Bataille); um ser-boca (Leiris), ser-outra-boca (Vito Acconci), ainda outra (Beckett); uma superfície de pele (Deleuze); um ser-pele sobre tubo intestinal (Paul B. Preciado); um ser-todo-orelhas (Miki Tomio; um dentro e fora paradoxal (José Gil); núcleo energético da espécie humana (Roger Caillois); puro atravessamento (Deleuze); fronteira porosa de desterritorialização (Deleuze); uma caosmose (Guattari); uma digestão da lei (Butler); um canibal (Tupinambás); um processo antropofágico (Oswald de Andrade); um vomitador (Paulo Herkenhoff); um olho cego (Leiris/ Bataille); dois olhos cegos (Derrida); uma respiração morna (Ashtanga); um circuito interoceptivo (Massumi); um arrepio; uma máquina desejante que expele (Deleuze e Guattari); um gozo (Grindr); um alvo (bala da polícia); um alvo (tiro do ladrão); uma cicatriz circuncisória (Derrida); puro efeito de absorção tóxica (Burroughs).

Considero o exercício de desarticulação e dissipação de si uma experiência fundamental, e questão veemente dessa política dos orifícios. Essa experiência pode ser engendrada por experiências de fisicalidade direta do corpo, ou em construções transversalizadas, através de investigações simbólico-imaginárias que vão também agir sobre o corpo, com ele e através dele. O que importa é afirmar nos corpos a capacidade desejante de seus orifícios, que em sua existência desde a microbiologia dos tecidos aos orifícios mais explícitos – anais, bocais, vaginais, nasais, auriculares – os tornam pura dinâmica; investimentos de absorção, intoxicação, excreção, contagiantes e contagiados do mundo, ao ponto de serem, pois, o próprio mundo.

Sendo o desejo uma força de atravessamento à economia eficaz dos órgãos, todo esse funcionamento atua tanto em coerências fisiológicas quanto em incoerências que desafiam o circuito encadeado de ações e produzem respostas a estímulos de maneira completamente diferentes. O suadouro do sexo não é mais um resíduo do ato do que o próprio ato, na medida em que fazer sexo é também colocar os poros em outro regime de intensidade que ativa-lhes o desejo, perpetua-lhes ondas de frio e de odores que não se sabe de onde vêm ou porque vêm – e ainda menos porque essas ondas deixam de vir. São os funcionamentos das máquinas desejantes, definição com a qual Deleuze e Guattari iniciam sua jornada antiedípica no primeiro tomo de *Capitalismo e Esquizofrenia* (1983). O desejo coloca-nos readequações que se dão com ou sem cabimento dos corpos; associações, acoplamentos e disjunções que criam as mais variadas intensidades entre dor e prazer. Essa performance muitas vezes subversiva à organicidade do órgãos nem por isso torna-a um puro fluxo selvagem que está a salvo e alheio a formatações e a dinâmicas viciadas. Foucault já nos mostrou que o desejo com toda sua força de atuação ainda assim é educável, e, nesse sentido, não é legitimador de escolhas próprias mais do que um complicador de ações. (1996)

A investigação do desejo dos órgãos não é nova. E algumas vezes essa experiência se dá por ficções de autonomia do fragmento orgânico. Como se boca, mãos, genitais, olhos e ouvidos produzissem narrativas e atuações independentes que fomentam imaginários e contribuem com os processos de dessubjetivação. Essa tese tem interesse especial por esse mecanismo, principalmente no que ele evidencia de outras escalas possíveis de atenção ao corpo. Relativizar os limites do corpo apontando para seus paradoxos constitutivos e suas lógicas provisórias me parece uma questão fenomenológica fundamental, e essa ficção, apesar da pretensa autonomia dos órgãos, tem sua contribuição vigorosa nesse processo. Dessa maneira o corpo deixa de ser apaziguado por um pretense contorno de pele e pelos, que se coloca a uma primeira instância bastante notório, mas que acaba também por ser uma ilusão visual, anatômica e autonômica. Minha questão não se dá por vias de independência, como se cada órgão se tornasse um corpo em si, mas por outras formas de suscitar e investigar relações. Entendo, pois, que meu desejo nesta tese passa por experimentar com duas escalas primordiais, uma fragmentária e outra coletiva. Ambas propõem vetores que,

cada qual a sua maneira, reorganizam e reposicionam a primazia antropométrica. A palavra de construção dessas duas escalas é *relação* e daí o desafio de determinar focos para construir essa escala – ao invés de autonomizar os órgãos, cartografar suas relações e reverberar suas intensidades. Por um lado, me ateno a essa política dos orifícios e suas produções desejanças, e, por outro, investigo sua atuação e proposição de outras formas de coletividades.

No que diz respeito à política dos orifícios, há ainda mais um enquadramento necessário a esta pesquisa. Na medida em que os orifícios são muitos e diversos, em que medida essa política engendra uma luta? O que acontece se o foco de investigação não se torna todo e qualquer orifício, mas a produção intensiva daquele que historicamente se constrói como tabu? Me refiro aqui ao cu. Qual seria sua especificidade, capacidade de atuação, influência e significação? Podemos começar por pensar onde estamos, sua presença Arial fonte 12 neste espaço de folha branca. Pela especificidade do uso em português do nome: o cu. Termo fortemente carregado de conotação cultural chula, baixa e sem a segurança pseudoconstatativa de um termo anal biologizado que acaba por fornecer-lhe uma assepsia cientificista. O cu como um performativo se afirma em sua constituição anatômica, tanto quanto pelo que ele se torna através de suas experiências fisiológicas, erógenas e por sua conotação cultural discursiva; instâncias que estão direta e complexamente atreladas umas às outras.

Afirmar o cu em sua necessidade explícita de ser palavra é já trazer para a linguagem polida de uma tese uma ameaça a normas gerais de escrita formal. Ameaça é uma contribuição própria do cu nessa política dos orifícios.

O cu em sua capacidade erógena tem sido composto como um agente de condutas sexuais que justamente ameaçam um regime falocêntrico. Por um lado, por ele se colocar de fora de qualquer sistema reprodutivo e, portanto, não gerar qualquer ideia de futuro atrelada à perpetuação da espécie (Muñoz 2009, p.22). Pode-se pensar que o cu expurga restos mais do que vislumbra produções e, nesse sentido, é um órgão um tanto distópico. Por outro lado, no corpo masculino, sua ameaça ao regime falocêntrico fica ainda mais potencializada na medida em que não só ele se coloca alheio à essa economia de futuro por descendência, como redireciona a zona erógena

do corpo a ponto de poder destituir o pênis como figura mór do fálo, arriscando retirar deste último a assertiva de conexão direta do prazer com a figura da eretilidade.

Fato é que essa possibilidade de uso indiscriminado do cu, totalmente alheia ao sistema reprodutivo, e portanto sem qualquer propósito que não o próprio prazer, no corpo masculino ou no feminino, é comumente um interdito. Um interdito que expõe a presença de uma virilidade um tanto arcaica, cujo o cu, na base periniana do pênis, tem a potência de uma ameaça. Contudo, essa ameaça não é tanto à virilidade, mas ao que lhe forjam de arcaico. Um arcaísmo que perdura em maior ou menor intensidade variando em instâncias íntimas, dos interditos na cama à monogamia como modelo, ou coletivizadas socialmente, em protocolos e políticas públicas, em discussões e obstruções legislativas, em crimes.

No circuito de prazer que a política dos orifícios explícita, o cu não entra como um complemento fálico, tampouco como sua falta. Ele é tomado por um tabu, sendo constituído ainda que circunstancialmente – e sabe-se lá por quanto tempo essa circunstância ainda perdurará – como uma ameaça. Esse arcaísmo não remonta às origens civilizatórias e sociais, mas a um contexto militarizado e colonial, e não à toa torna essa política uma política de luta, mais do que de negociação. Isso porque infelizmente nem sempre esse arcaico está disposto a negociar sua capacidade repressiva em prol de uma reflexividade em torno da própria concepção de virilidade e de poder. Justo por isso, de dentro desse contexto, veremos que há uma enorme potência de afirmação nesse termo “ameaça” que a princípio se nos apresenta como sendo tão problemático.

De partida, a ameaça é uma força de insistência que se mantém sempre presente – mesmo que por vezes fantasmagoricamente. Essa insistência, no que ela me interessa, é uma forma de repressão à repressão, um duplo, um espelho que coloca a reflexividade dessa virilidade arcaico-colonial na pauta do dia. A ameaça é pois uma presença constante, insistente, um investimento sisudo na prudência, muito mais do que uma efetividade de se chegar aos termos de uma ação. A ameaça não é o fim de uma ação, mas um passo atrás dela, talvez até uma potência infantil.

Essa insistência é, pois, um momento paroxista, um momento que, nos termos de Jean Baudrillard, antecede a conclusão. “O paroxismo seria [...] o penúltimo

momento, ou seja, não o do fim, mas aquele precisamente antes do fim, precisamente antes que não exista mais nada a dizer” (1999, p.8). O paroxismo é justo essa presença anterior que está ali, mas suspensa – atua num limiar, um limiar que claramente percebo na recorrência de insistir. Esses termos atrelados ao cu vão voltar algumas vezes ao longo dos capítulos desta tese.

Em sua constituição anatomofisiológica e erógeno-cultural o cu nos coloca questões de ameaça, distopia, puro prazer e paroxismo. Há ainda uma outra problemática, que parece óbvia, mas nem por isso menos importante: a capacidade de desregulação de gêneros, que do ponto de vista do cu se torna unânime – e há de se perceber o que esse “um” abrange. O cu ameaça justamente a norma binária masculino/feminino, uma vez que ambos o têm. Performar uma virada de costas ao gênero é uma ode à indiferenciação, e isso não é pouco dentro de uma construção que se detém no prazer como uma forma política.

Enfim, falo do cu, mas poderia dizer vida. Ou “uma vida”, diria-nos ainda Deleuze (2005, p.30). “Uma”, artigo de indefinição, e jamais de unidade. Não uma vida única, mas uma vida indefinida; uma indefinição ante a dualidade dos sexos. De outra maneira, a figuração binária é problematizada repetitivamente por Judith Butler como um ato de fala. Gênero se torna uma denominação na qual a palavra proferida aciona uma série de protocolos e conduções que vão justamente se tornar formadores do corpo. Masculino/feminino não é um binômio constatativo do corpo e de sua anatomia orgânica que referem-se a meros correspondentes ontológicos, mas um performativo, que, com suas permissões e possibilidades, produz, nomeia e formata corpos.

Como um ato de fala, Butler demonstra que esse binarismo figurativo compulsório é um tanto redutor. Na sua teoria sobre a sexualidade, Freud se centra na dualidade dos sexos para a partir daí traçar uma série de comportamentos do indivíduo e atribuindo-lhe neuroses, uma vez que essa divisão se inscreve justo na fase que ele denomina de fálica ou edípica. Segundo Freud, percebe-se o homem como sendo dotado de um pênis, que distingue os sexos, e acaba por constituir a mulher por uma falta. Esse momento de reconhecimento cria um apego e um medo de castração – que não é senão o medo de tornar-se de outro gênero. Os termos com que esse binarismo é construído já deixam claro seu falocentrismo. Há um indivíduo que é definido em sua

masculinidade, por ser dotado de um pênis, e há o seu inverso que justamente tem que conviver com uma falta, com uma incompletude. Ou seja, uma metáfora altamente formal do indivíduo que se afirma por seu poderio erétil. É essa inconsistência misógina como legitimadora da hierarquia masculina¹ que as feministas vão criticar severamente em Freud, deixando claro que sua reificação binária em verdade compreende somente uma unidade e a partir dela a sua negação. Só há o um – este bem definido – e seu reflexo negativo, sua falta, a latência.

Sobre a boca e o cu, Freud (1962) comenta que devem ser tomados e tratados como genitais, “ainda que as partes envolvidas não formem parte do sistema sexual, mas constituam entradas ao aparelho digestivo” (1962, p.16). Isso explicita-os em seu poder de libido, apesar de terem fisiologia adversa da sexual, que é por sua vez enquadrada numa economia reprodutora, e não na capacidade não funcional do desejo. Logo, sua figuração não terá equivalência na definição sexual e constituirá, do contrário, fetiches, estando seus usos para esses fins entre as perversões do indivíduo (p.15-19). As perversões, nesse sentido, se dão justo quando o prazer é explicitado, quando ativamos a erogeneidade dos órgãos sem que isso configure qualquer participação direta no projeto reprodutivo ou de conservação da espécie. A boca e o cu não participam de qualquer risco de fertilidade, nem buscam ou treinam isso. Ante uma produção erógena vinculada à matriz sexual reprodutora, esse genitais afirmam a potência do que Paul B. Preciado chama de contrassexual (2014).

É na repulsa desse “um” individual, dessa entidade única, que o “um” de indefinição opera. E mesmo na teoria freudiana de sexualidade, antes mesmo desse indivíduo se formar sexualmente numa triangulação edípica com papai-mamãe. Apesar de Freud não conseguir precisar onde a fase fálica ou edípica se inicia na criança, ele a coloca como uma terceira fase de sexualidade, antecedida por uma fase oral que se desenvolve ao ponto de ativar seu polo oposto do canal alimentar iniciando-se, pois, uma segunda fase: a anal. Ou seja, o cu é para ele uma potência de sexualidade pré-edípica (1962, p.xlvii). Sobre a fase oral, Freud nos diz que ela constitui memória do

¹ Em *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud se referirá às mulheres, entre outras formas, como sendo insinceras, majoritariamente tendendo à prostituição, mesmo que não chegando às vias de fato, e como dotadas de um obscurantismo impenetrável; sem falar na histeria, que para Freud é eminentemente feminina (1962, p.17).

prazer de sucção facilmente perceptível num sorriso de um bebê pós-amamentação (p.xlvii). Figura similar é criada quando fala em instinto de fome e instinto sexual: “onde se se entende um se entende outro” (p.47). Se a boca gera tanta memória de prazer, qual a memória do cu?

II

Para fins de manifesto, talvez seja aí, na fase anal, que devemos parar com Freud. Talvez devemos mesmo voltar o corpo a uma indiferenciação em que Édipo não tenha vez e que o fálus não esteja tão fixado na figura peniana. A perpetuação da fase anal é sem dúvida um contrainvestimento edípico. Penso que há inúmeros discursos gerados pela arte, pela filosofia e por manifestações culturais que oferecem-nos caminhos nesse contrainvestimento. Algumas vezes eles se dão de maneira bastante intuitiva, enviesada e mesmo descompromissada, na medida em que não se propõem a isso de início, mas acabam o fazendo como uma consequência. De fato, os usos públicos do cu criam-lhe uma memória coletiva, e uma memória tanto mais ativa quanto mais a inferimos. A seguir, traço um conjunto de trabalhos artísticos e teóricos que me despertaram tanto o interesse semântico para pensar o cu, quanto serviram de base e diálogo para compor os experimentos e aprofundamentos desta tese.

Ciclo Cremaster, de Matthew Barney, deflagra o interesse de minha pesquisa. Num movimento amplo de cinema expandido, produção escultórica, instalativa e performática, o artista cria essa obra mitopoética de cinco filmes na qual o universo apolíneo é confrontado por fluidos, hormônios, resíduos e suspensões narrativas. O título da obra, *Cremaster*, nervo situado no períneo e regulador termal dos testículos, chama atenção para uma genealogia do humano a partir do corpo afirmativamente masculino e atlético do artista. O estudo aprofundado de *Cremaster*, durante o mestrado, me fez chegar à proposição da hipérbole como uma figura de linguagem a ser desenvolvida ao longo desta tese. Aqui intuo que a hipérbole é a mais figural das figuras de linguagem, e que sua força performativa está justo no tipo de instabilidade que ela cria a nossa capacidade interpretativa e mesmo de produção de subjetividade.

Esse *Ciclo Cremaster* coloca a questão do cu em ambiências falocêntricas mas, ao mesmo tempo, me pede uma investigação de suas poéticas em termos menos

apolíneos. A literatura sobre o cu é escassa, e em geral pouco reflexiva. No desenrolar desta pesquisa, descobri que há um campo de estudos de analidade nos Estados Unidos, mas os artigos aos quais tive acesso tinham o foco da discussão fortemente calcado na psicanálise, e de uma maneira geral me pareceram bastante higienizados.

De forma bem mais impura, os escritos ativistas de Guy Hocquenhem, combinando história, teoria e experiência, foram um forte estímulo neste estágio inicial, e a literatura de Paul B. Preciado se tornou a maior influência para escrever esta tese. Em *Terror Anal*, Preciado confronta o cu erógeno à propriedade privada, o cu hippie à esquerda viril, a revolução anal ao feminismo heterossexual. Apesar de ter chegado a esse livro um tanto depois, percebo que as relações entre ativismo e teoria, luta e festa, escrita e terrorismo são vocabulários comuns a esta pesquisa.

O acesso que tive a Guy Hocquenhem foi primordialmente pela publicação tardia de *O Desejo Homossexual* (2009). Ali, a necessidade de luta e a economia como modelo de opressão aproximam, de início, o homossexual ao proletário. Podemos pensar que esse é um movimento corrente na contracultura francesa dos anos 1970. Porém, ao invés de igualar as lutas, Hocquenhem diz-nos que a sociedade capitalista fabrica o homossexual tanto quanto o proletário, para em seguida impor-lhes uma política psico-policialesca que os mantenha dentro dos limites (2009, p.23). A partir dessa constatação, Hocquenhem propõe como estratégia desconstruir o termo homossexual, tornando sua definição esburacada e viscosa, visto que sua identidade bem delineada é um preâmbulo para a repressão. As instituições estão aí justo para isso, para conter e reformar os comportamentos desviantes: para encarcerá-los e hospitalizá-los. Historicamente, a partir do momento em que a homossexualidade é significada como um problema a ser combatido, ela é primeiro criminalizada, depois psicopatologizada. Destituída das penalidades institucionais, a homossexualidade é confrontada à vergonha, mecanismo que Hocquenhem identifica como seminal para compor o falo como significante despótico e o cu como órgão sublimado (2009). Sob essa lógica, o falo peniano é o artifício de relação pública, e o cu um órgão privado, devotado à esfera íntima e à produção de autocontrole, como já nos assinalava Freud. Enquanto o falo assume posição social, para Hocquenhem, “o ânus desempenha para os órgãos o mesmo papel que Narciso desempenhava para a constituição dos

indivíduos: ser a fonte de energia a partir da qual nascem os sistemas sexual, social e a opressão que reina sobre o desejo” (2009, p.74). A lógica expressa por Hocquenheim interessa a esta tese exatamente pela percepção de uma necessidade de experimentação reversa: ao longo desta escrita, o cu deve se afirmar como perpetrador de coletividades e não como símbolo sublimado da propriedade privada.

Nos últimos anos duas publicações sobre o cu foram lançadas: *Por el Culo: Políticas Anais* (2011), dos escritores espanhóis Javier Sáez e Sejo Carrascosa, e *Reading from Behind: a Cultural Analysis of the Anus* (2016), de Jonathan A. Allan. *Por el Culo* é uma antologia de práticas anais que afirmam o cu como órgão prioritariamente da injúria. Sua genealogia arquiva em conjunto políticas históricas do Egito antigo, insultos do futebol europeu e práticas contemporâneas de tortura militar aos gays iraquianos. A infâmia do discurso homofóbico no futebol reafirma uma fantasia anal antiviril. Se essas piadas e sua ironia normativa objetificam e reafirmam o poder de morte aos gays, é no uso deliberado do cu como máquina de tortura que se explicita sua sujeição direta à necropolítica. Os autores recuperam notícias sobre o exército iraquiano cujas práticas de tortura incluem provocar diarreia nos soldados homossexuais e vedar-lhes o cu com cola tipo Super Bonder para que morram implodidos e contaminados pelas próprias fezes.

O choque dessa narrativa, no entanto, deve ser tratado com muito cuidado, e nesse sentido contribui muito o livro *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, de Jasbir K. Puar. Através de estudos de casos, a teórica indiana nos demonstra como a defesa entre nações da causa LGBTQI, mais do que propor políticas afirmativas efetivas às minorias de gênero, se torna senão uma desculpa para violação de direitos do povo árabe e muçulmano pelas potências ocidentais. Ela chama atenção para a visão mista de que tanto existem árabes homossexuais quanto há crimes de ódio no Ocidente, não ajudando a causa de nenhuma das minorias, de raça ou de gênero, portanto, reduzir cada estado nação a um polo dessa luta. Do contrário, tal polarização só aumenta as composições terroristas – de estado e de grupos paramilitares.

Em *Por el Culo*, Sáez e Carrascosa parecem estar de acordo com Puar já que todo crime de ódio é tratado como igualmente grave para os autores. Em todos eles há o entendimento de uma redução fetichista e objetificante do outro gênero como lógica

que embasa a necropolítica. Primeiro o sujeito é reduzido ao seu corpo, depois o corpo é tomado pelo cu – e sendo só um fragmento, e não mais um indivíduo, essa coisa desalmada se torna apta a intervenções desumanas (2011)

A discussão da relação entre as práticas anais e as violações de direitos humanos baseadas na diferença racial e práticas de imigração está presente também em *Los Penetrados* (2009), vídeo instalação de Santiago Sierra. Com 45 minutos de duração e 8 atos, o vídeo faz uma antologia de possibilidades de sexo anal entre homens e mulheres, entre negros e brancos. Ali, o pânico da imigração se associa ao pânico social do sexo anal (2011). O diagrama que surge entre raça, gênero e práticas anais coloca um paradoxo ao qual surfo por toda a tese: por um lado, o cu suscita-nos sua potência de indiscernimento, mas, por outro lado, não é qualquer um que pode usar o que cu como bem entende. Neste sentido, há um embate irresoluto entre a produção de diferenças e a construção de uma política de indiferenciação.

No que diz ainda respeito a *Por el Culo*, os crimes de ódio e discursos homofóbicos se justapõem ao fascínio de aprender que Esfinge é uma figura mitológica que deriva do mesmo radical de esfínter, e significa contrair. O ato de contrair fazem a esfinge e o esfínter assumirem a responsabilidade de dar passagem. E, ainda, de dar passagem a lugares secretos: à Tebas, no caso da esfinge, e à prática de sodomia, no caso do esfínter. Sodomia é um termo que deriva da cidade Sodoma, por sua vez nomeada a partir do radical “Sod”, secreto em Aramaico (2011). Se sob a figura da esfinge decifrar ou ser devorado se torna uma opção um tanto trágica, no que diz respeito ao esfínter esses dois movimentos parecem mesmo bastante complementares.

Ainda sobre os performativos dos radicais, ânus deriva de anel, significando aliança – e esta me parece uma definição importante e bastante adversa da aliança que consagra o casamento. Do contrário, os autores afirmam – ainda que neste caso sem maiores referências bibliográficas – que o cu já na idade média era tomado como o dispositivo *per se* de infidelidade do corpo.

Por fim, como tradição positiva do coito anal, os autores identificam a tradição tântrica, que situa no cu o chakra base Muladhara, responsável pelo poder primário do sistema nervoso e representado pela deusa serpente Kundalini (2011) A ativação

apropriada da Kundalini se torna uma forma de dissolução do ego e de harmonia com o universo. *Por el Culo* fala ainda da relação anal masculina entre os gregos, depois entre os romanos. Discorre sobre as narrativas científicas do ânus e encontra em Sade a primeira valoração positiva do cu na história da literatura ocidental. Posteriormente faz uma pequena referência a obras de escritores espanhóis, e em especial Paul B. Preciado – à época ainda Beatriz Preciado.

Mais recentemente outra antologia do cu foi publicada, *Reading from Behind: A Cultural Analysis of the Anus*. Jonathan A. Allan seleciona estudos de casos em geral contemporâneos para pensar como a prática anal delibera teorias, representações e relações a tabus. Concordo com o autor quando ele nos diz que “o ânus é um símbolo de governança que pode explicar e de fato explica uma miríade de fenômenos que até agora foram amplamente esquivados de abordagem” (2016, p.104). Ele se pergunta o que seria uma teoria anal, ou uma metodologia do ânus. Parte do seu trabalho é procurar desvencilhar o uso anal da homossexualidade, de forma a aprofundar as questões e não reduzir uma prática erógena a uma identidade cultural. Como ele mesmo coloca, “um dos objetivos desse estudo é descentralizar a orientação do ânus” (2016, p.203).

Chama especialmente atenção como as figuras de linguagem entram em xeque a cada vez que nos colocamos a tarefa de escrever com, sobre e tomados pelo cu. Ao se propor uma teoria anal, Allan investe na leitura reparativa proposta por Eve Sedgwick e através dela afirma que a tensão entre sinédoque e metonímia se torna crucial para diferenciar a reparação da paranoia. Para o autor, o paranoico entende o todo diante de suas partes, enquanto o reparador imagina as partes que podem constituir um todo (2016, p.253). Uma leitura paranoica do ânus colocaria o órgão como o grau zero da condição gay, por exemplo. Ao invés de determinar tal posição, Allan imagina que o intuito reparador da escrita – e logo da leitura – deve necessariamente passar pela experiência da surpresa, e é nesses termos que ele tentará reelaborar os limites da masculinidade – partindo da analidade, e não do fálo peniano. Daí departem também um estudo sobre virgindade, a migração para a representação anal a partir de personagens ficcionais e, por fim, investigações sobre as relações coloniais entre raça e passividade. Ainda que não haja no texto juízo de

valores entre os procedimentos de leitura paranoica e reparadora, há, outrossim, o reconhecimento de um “constante processo de arrefecimento do saber, dado que tanto de nosso aparato crítico tem sido informado pelo falocentrismo” (2016, p.265).

Assim como no trabalho de Allan, ao longo desta tese a questão das figuras de linguagem e o aparato falocêntrico não de retornar, mas em especial a relação entre metáfora, metonímia e hipérbole – o que gera um dos dois intervalos entre os capítulos nesta tese. Minha aproximação com o tema se dá, no entanto, a partir dos escritos de Peggy Phelan. Como teórica feminista, responsável por reformulações notáveis da psicanálise pela performance, Phelan utiliza a metonímia como figura de linguagem para pensar a potência do buraco – e, de alguma maneira, entende a metáfora como uma figura fálica e a metonímia em sua potência de falta como uma figura de lógica subversiva feminista. A metonímia é assunto em *Unmarked* (1993), e o buraco como um conector entre corpo e espaço é desenvolvido em seu livro posterior.

Mourning Sex: Performing Public Memories (1997) faz um estudo sobre arte e sexo e, em especial no quarto capítulo, abre espaço para a performatividade figurativa do cu. A falta como potência é descrita na introdução a partir de uma memória pessoal de infância. Ali, ainda de forma intuitiva, a escritora lembra seus primeiros ímpetos diante da definição pelo desaparecimento ao destacar a figura de um homem da página de um livro e, ao invés de se entreter com o boneco de papel, preferir observar o buraco que resta àquela página. Essa sombra, esse contorno vazado do corpo, é uma epifania para os problemas de arquivo e perda do objeto, em especial nas artes do efêmero. Phelan está especialmente interessada no que se pode fazer com o que resta depois que o corpo desaparece (1997, p.3). Neste sentido a autora constrói situações de incorporação do espaço ou de espacialização do corpo. É o caso da escavação em Londres, que revela os restos arqueológicos do teatro Rose, sede do dramaturgo Christopher Marlowe. As decisões políticas responsáveis por enterrar novamente o teatro ou trazê-lo de volta à vida fazem Phelan tomá-lo como um corpo, mas um corpo definido por um buraco. Um buraco que ganha potências anais na medida em que revela a ansiedade heterocentrada de recuperar um teatro sede de um dramaturgo queer, e que ao final tem a permanência no tecido urbano contemporâneo legitimada pela apresentação corriqueira de uma das peças de William Shakespeare. A pulsão

homoerótica se presentifica também na representação das chagas abertas de Cristo e na curiosidade de São Tomás na pintura de Caravaggio. Phelan discorre sobre a representação religiosa do santo que entre a dor e o prazer mete o dedo no buraco de Cristo.

Se nas escolhas de Phellan o ânus tem um uso simbólico homoerótico e transversal, no trabalho de Ron Athey a questão encampa o uso masoquista em que, como já nos disse Deleuze, a dor se torna um importante plano de experimentação (1967). As performances de Athey são associadas aos mais vastos termos, tais quais: arte criminosa, arte destrutiva, arte perturbadora, atos de masoquismo, atos de resistência. Athey, criado em ambiente episcopal no interior do Estados Unidos, é soropositivo diagnosticado em 1986, quando os retrovirais estavam ainda longe de surtir efeito. O vírus, no entanto, só se manifestou no corpo do performer uma década depois, e nesse momento o tratamento já contava com alguma estabilidade. O assombro da doença e a perda de muitos amigos fazem Athey se autodefinir como um cadáver-vivo (a living-corpse), e radicalizar a investigação artística de seu corpo por via da carne, do sangue e dos fluidos. O sangue historicamente marcado como moralizador de casamentos interracialis nos Estados Unidos é agora um moralizador de práticas anais, já que o cu é vernacularmente considerado uma porta de entrada privilegiada ao contágio por HIV. *Four Scenes in a Harsh Life*, performance em que Athey corta o corpo de outro performer espirrando sangue, se tornou um símbolo desse preconceito com o cu. A leitura da obra por um jornalista que não presenciou a performance, serviu de combustível às tentativas de retirar qualquer fundo público ao apoio de arte corporal que envolvesse sangue. Como Athey mesmo nos diz, “a violação do cu – a sodomia – é a raiz de muitos medos” (2103, p.100). A dimensão masoquista e a violência gráfica – que, como elabora outro jornalista, nos coloca mais como testemunhas do que espectadores – elaboram um caminho perturbador entre a experiência e a hiperrealidade. Ambivalência essa conscientemente tratada por Athey e de interesse direto desta tese. “Para mim era ativismo ser quem eu sou, e para representar isso numa performance isto tem que ser elevado a hiperrealidade. Logo, por um lado o que faço é realmente honesto, e por outro é realmente manipulativo”

(2017).² Essa figura oximorônica entre a honestidade e a manipulação – nas palavras de Athey – conversa diretamente com a produção do discurso hiperbólico que entendo como sendo uma potência anal do discurso.

Essa duplicidade sexual materializa-se nas performances *Ânus Solar* (1998) e *Incorruptible Flesh: Messianic Remains* (2013). Na primeira, Athey se coroa soberano e, com ganchos pregados ao rosto que seguram a coroa, nomea-se rei de seu próprio corpo. Em seguida, retira um cordão de pérolas do cu, objeto que simboliza o sêmen e certamente ativo na cultura sadomasoquista. Athey está de meia arrastão e com um par de saltos altos. Em um dos pés, o salto é substituído por um consolo e por dois minutos e meio se embui do ato autoerótico de enfiar o consolo no cu – tatuado com um sol negro. A dor da penetração e violência erótica geram desfiguração e distorção do rosto de Athey. Essa performance foi lida como parte do que Kristine Stiles chama de arte de destruição, uma arte “sobre feridas abertas causadas por instituições e práticas que desenvolvem e empreendem armas de destruição [...]; sobre violações, os definhamentos continuamente perpetrados contra os corpos e psiquês de mulheres e homens” (Stiles, 1992, p.77).³ Para Stiles essa arte é encorajada pelo potencial radical de resistência ao trauma do HIV. O universo religioso é diretamente inferido na performance de 2013 *Incorruptible Flesh: “Messianic Remains”*. A plateia acaricia o corpo de Athey, novamente com o rosto enganchado, e desta vez com um taco de beisebol empalado no cu e o saco escrotal inchado por soro salgado. Num segundo momento, o performer caminha pela galeria recitando textos espirituais e sedimentando a dimensão ritualista e cerimonial das suas obras. Em ambas as performances a autopenetração se torna um ato de violência desejada e o cu é tomado como um lugar em que a violência se torna erótica e a dor e prazer estão em relação direta.

O contexto fatal da AIDS em sua primeira década de identificação é central ao texto-pergunta de Leo Bersani: “É o reto uma sepultura?”⁴ A pergunta inicia por celebrar

² “For me it was activism to be who I am, and to represent it in a performance it has to be upped to a hyper- reality. So in a way it’s really honest and, in another way, it’s really manipulative.”

³ Destruction art, is about open wounds those caused by the institutions and practices that develop and deploy the weapons of destruction... [it] is about violations, the defilements continually perpetrated against the bodies and psyches of women and men.”

⁴ No original, “Is the Rectum a Grave?”. Tradução minha.

a capacidade anal de enterrar o orgulho da subjetividade masculina, mas se vê também sob o trágico momento em que essa morte deixa de bastar como potência cognitiva já que é concretizada biologicamente. Bersani tenciona, então, o discurso médico-científico relativamente às prioridades de apoio econômico e viabilidade de pesquisa, analisando a epidemia pelos paradigmas de raça e sexualidade. A negligência de tratamento adequado torna o vírus HIV uma arma biológica para matar negros, latinos e homossexuais. Se as armas biológicas são proibidas nos tratados modernos de guerra, pelo que se vê isso não se aplica quando a guerra é silenciosa e se faz não por confronto, mas por passividade. Diante do quadro, Bersani faz uma sugestão que qualifica de mórbida, horrenda, mas ainda assim sensível: “somente quando o ‘público em geral’ for ameaçado, poderá ter, o que a ele se oponha, esperança de ganhar atenção e tratamentos adequados” (1987, p.203). Por “público em geral” Bersani significa a matriz branca, heterossexual, e de não usuários de drogas injetáveis – uma representação “geral” que nem por isso reflete a maioria. Até então essa ameaça a que Bersani se refere parece vir exatamente de quem mais sofre suas consequências, as minorias políticas que são mortas, mas que, no entanto, são vistas como assassinas (1987, p.211). Bersani compara os gays à representação vitoriana das “prostitutas no século XIX com suas veias contaminadas de doenças venéreas femininas passadas aos homens inocentes” (1987). As fantasias de promiscuidade encontram no cu o órgão de sexo ininterrupto – formulando no corpo masculino o orgasmo múltiplo feminino. A sífilis e a AIDS, como ameaças ao público geral, aproximam o sexo anal masculino da mesma ficção mórbida do sexo pago vaginal e a promiscuidade se torna sinal de infecção (1987).

Há em todos esses trabalhos uma ênfase especial ao ânus masculino. Se, por um lado, há uma proximidade do símbolo fálico e do cu num mesmo corpo, por outro lado talvez esse seja mesmo um indicativo dos desafios de pensar a relação anal como ameaça falocêntrica para além do corpo do homem. Essa questão nos coloca um enorme desafio de gênero.

O binarismo masculino/feminino, desde antes de Freud, define uma qualidade de poder. Calcado na função sexual da copulação, ser feminino torna-se um sinônimo de ser penetrável – e por consequência tudo o que é penetrável é feminilizado –, distinto

do masculino que é, portanto, impenetrável (Bersani, 1987, p.15). A esse respeito, Bersani cita Simon Watney trazendo o que ele chama de “misoginia deslocada,” um ódio ao que é projetado como passivo, logo, feminino, sancionado pelas pulsões do sujeito heterossexual (1987, p.221). A função reprodutora mal apropriada e irradiada no figurativo heteronormativo de copulação cria uma ideia de poder como algo masculino e fixado em apenas um dos seus três genitais, o pau – deixando boca e cu de lado, sem falar na mão. O poder é qualificado sob aspectos de impenetrável solidez que vão desde a conquista, demarcação e territorialização à capacidade de se sustentar e erigir autonomia, enfim, inúmeras metáforas de eretildade peniana que tomam a penetrabilidade como uma atividade de mão única, gerando modos de operação no mundo e figuras de poder e mesmo de biopoder – quando a tentativa se torna mais o da instituição dominar o desejo alheio do que ser por ele contagiado. Dentro dessa lógica falocêntrica o cu é designado como um genital tabu e sua simples existência erótica assume um papel de contraposição a esse poder edificante, ameaçando-o e abrindo-o a indefinição.

Desfazer essa relação penetrável/feminino e impenetrável/masculino é uma forma concreta de desregulação de gênero. O cu é um orifício fundamental nesse propósito de tornar o masculino penetrável. O cu “como um centro contrassexual de prazer” (Preciado 2002, p.14) é um órgão ativista dessa política dos orifícios que considero como uma *biopolítica da penetrabilidade*. É imperativo entender a penetrabilidade como uma forma de poder, de desejo e de permissão. Perpetuar a fase anal é um enviesamento, uma proposição queer de desafio a eretildade como figura única de poder e de virilidade. Penso então sobre a virilidade do cu, sobre o que ele proporciona de força, energia e pulsão sexual. É essa virilidade que desafia o arcaísmo e se reinscreve como atos de fala, ressemantizando e reconfigurando a própria ideia do que é ser ativo, de forma a não repetir nem introjetar o sistema de poder que coloca o buraco como uma falta, como um campo passivo, à espera de ser completado, ou mesmo passível de conquista. O cu, viril, não ocupa um polo do binômio atividade/passividade; ele é o próprio binômio. Poder é poder fazer, e é poder deixar fazer. É essa duplicidade que constitui o que é ser viril, pois o poder não é simplesmente um lugar a ser ocupado, mas um conjunto de forças que devem ser

readequadas, ainda mais quando sob a lógica da penetrabilidade, em que tomar o poder se torna também ser tomado por ele.

Falo do papel de sua virilidade em específico, porque sua força não está somente no confronto aos binômios como polos complementares que trazem gradações entre si, mas numa abertura à indefinição que no fim das contas destitui a própria ideia de par como instância complementar. Sob a lógica do cu, o modelo de casal como algo já dado, estrutura a priori, é explicitado em sua conotação de copulação heteronormativa funcional reprodutiva que não deve servir como modelo. Os regimes afetivos são muitos, devem ser muitos, e tão indefinidos que podem inclusive se dar em duplas. Entretanto, podemos pensar aqui que o que está em jogo não é a completude, nem o par perfeito, mas a capacidade de outros agrupamentos, de forma que nenhum pese como compulsório.

Há, por exemplo, formas bastante femininas de se penetrar outros corpos. A esse respeito Paul B. Preciado escreveu em seu manifesto contrassexual, quando pensa o fálus como um dildo, uma prótese, um modelo postural a ser copiado por diferentes partes do corpo (2002). O cu e a prótese se tornam, assim, dois agentes dessa cosmologia contrassexual que nos abrem infinitas possibilidades de experimentação e invenção de si!

Conheci os escritos de Paul B. Preciado durante a pesquisa deste trabalho e durante um semestre fui seu aluno. Sua metodologia, os caminhos de seu pensamento e como ele imbrica história, corpo e espaço se tornam enorme estímulo à escrita desta tese. Sua virada farmacopornográfica, pós-sociedade disciplinar, é especialmente importante por não sublimar o corpo, mas, do contrário, entendê-lo como uma tecnologia – engendrando saberes e usos. A partir das tecnologias do corpo somos capazes de revisar a história da civilização, e nossa constituição sistêmica – nem por isso menos perversa – de espaço. A investigação do corpo passa por diferentes definições, das quais a que mais interessa em Preciado é sua circulação de fluidos e produção de energia. No que diz respeito aos fluidos, sangue, água, leite, esperma e mais recentemente hormônios, eles se tornam definidores históricos de raça e gênero e, portanto, responsáveis pela determinação de hierarquias e propriedades. A composição molecular do corpo reenquadra as lutas políticas: o governo de si passa por decisões

farmacológicas, por tecnologias moleculares e pelo acesso aos códigos genéticos. São essas perspectivas de composições químicas que me fazem crer que Paul B. Preciado nos introduz à arena de lutas *nanopolíticas*.

As substâncias recontam a história da colonização – vista por Preciado como o grande marco da modernidade, já que a introdução da alteridade ganha matizes irrevogáveis. O vício do sangue adocicado, a recorrência de moléculas de açúcar que corre nas veias, é um forte perpetrador da escravidão colonial e seus ciclos do melaço. Entre as demandas de plantações, pastagem, extrações e produções de drogas sintéticas, acompanhamos um processo de externalização da produção de energia que já não é tão construída no corpo quanto fora dele. É a externalização farmacológica que vende pílulas e substâncias suplementares como sendo hipereficiente e que encarna o delírio ciborgue de um corpo cada vez mais inorgânico. Da recomposição hormonal, ao bebê de profeta, e ao tabu da clonagem; da proliferação de pasto para gado leiteiro às intervenções vitamínicas no leite, o corpo se torna modelo de produção sintética, para que sua cópia aprimorada se reverta no “novo” original. É a lógica do dildo aplicada à farmacologia. Da mesma forma, o prazer é estimulado pela pornografia, que como tecnologia de produção de subjetividade não se basta no conteúdo da *playboy*, ou nas casas de sexo, mas chega à televisão e embasa o projeto histórico de prazer do conglomerado de parques temáticos da Disney. Segundo Preciado, sob o regime farmacopornográfico, a masturbação passa do dispêndio energético à indução pela mídia de produção de capital.

Essas poéticas contrassexuais mostram como a necessidade de manter o cu em ambiência privada encompassa-lhe uma série de tabus que, no entanto, não lhe são exclusivos. Sob a atuação contrassexual anal podemos pensar a boca e a mão como outros órgãos sexuais erógenos. E a partir deles pensar o corpo como potencialmente uma zona erógena relacional. Por isso, como veremos a seguir, investigar o cu nesta tese não se dá por isolamento, mas por produção de associações e relações.

O cu, portanto, não é tanto uma resposta a todos os problemas quanto um plano de experimentação. Essa tese está bastante ciente de como a intervenção anal pode suscitar movimentos de autocontrole que mais castrem sua energia do que a irradie ou a intensifique. É talvez por isso que os estudos de caso que mais me interessam são

aqueles em que o estímulo anal se reverbera através de diferentes relações de coletividade e de associação com outros órgãos. Não interessa nesta tese organizar o cu de forma central, sob o risco de o cu performar um retorno do oprimido e acabar assumindo o lugar de poder que ele tanto contraria.

Se falamos ainda do cu em sua relação de erotização com a vida, ele mesmo opera uma função orgânica e bastante abjeta. Sua funcionalização de canal de expurgo o toma, pois, como um centro simbólico de distopia. Penso que é justa essa conjunção da materialidade distópica com a afetividade sexual que pode nos propor uma noção ímpar de futuridade.

Tomo aqui como referência o flerte utópico de José Muñoz, que entende que a condição queer enviesa uma visão de horizonte, um porvir. Para Muñoz, a construção heteronormativa endereça a concretude de futuro calcada na reprodução como perpetuadora da espécie. Há pois um futuro geracional. Sob a ótica do cu, esse futuro é tensionado e impossibilitado. No entanto, a questão não se encerra na ativação dessa economia reprodutora, mas antes na abertura de constituintes do desejo. Essa abertura é fundamental segundo Muñoz para não nos cercearmos no imediato do acontecimento. A noção de futuridade coloca os comportamentos que se enviesam à norma como “pertencentes a uma particularidade que não é ditada e organizada em torno do espírito de impasse político que caracteriza o presente” (2009, p.41). A futuridade é uma forma concreta de utopia.

Essa disputa de noção de futuro abre-nos uma escala de séculos e serve historicamente para que ditos conservadores advoguem em prol da função reprodutiva em detrimento do prazer, como se a primeira fosse a garantia de uma lógica de produção de vida e conseqüentemente de perpetuação da espécie humana. No entanto, um olhar mais aprofundado da história nos abre perspectivas que deixam a questão um tanto mais obtusa. Além disso, a própria defesa da gestão reprodutiva assume conotações políticas mais complexas do que o instinto de sobrevivência. Historicamente a criminalização da homossexualidade pelo estado se dá oficialmente no império Mongol no início de século XIII pelo Imperador Genghis Khan. Essa proibição está descrita no código de leis que procurava construir um ideal de nação entre as diversas tribos e protegê-las de invasões. Sob a estratégia de defesa de

território e poderio militar, Khan vê na reprodução a possibilidade de suprir seu exército com soldados suficientes para lutar contra os chineses. A reprodução se caracteriza aqui como uma tecnologia de guerra, que não se interessa pela perpetuação da vida, mais do que pela manutenção do território. Esse marco de políticas de estado proibitivas às práticas homossexuais e o tabu de toda prática contrassexual demonstra como sua base está alinhada a práticas necropolíticas, e também como a lógica de poder que rege essa interdição é uma causa de morte, e não de defesa da vida – como tentam fazer parecer.

Essa disputa deixa clara a relação entre dois campos de escala: a produção de território e o uso do corpo. Em 1206, a procriação é uma bandeira imperial estratégica, e, a tomar pelas discussões mais atuais em nosso congresso, a estratégia continua a envolver esforços militares, agentes religiosos em tentativas de criminalização e vexação dos usos eróticos de um órgão, visando a manutenção e conquista de novos territórios cognitivos e de poderio econômico. Entre o orifício e a coletividade, a política de gêneros desenha sua escala antropocênica.

III

A produção de espaço e a intensidade de órgãos é assunto recorrente em todos os capítulos e de parte da escrita sobre duas performances que desenvolvo como parte desta tese. Esses dois trabalhos importam também na forma como diagramam suas composições em articulação com outras obras, manifestações e artistas. A escrita é uma força de conexão fundamental para transformar aquelas ligações intuitivas em um léxico de qualidades e substantivos. Ao longo dos capítulos, cada afirmação se produz em significados provisórios, contextuais e ambivalentes que se atualizam tanto quanto reorganizam os virtuais que os orbitam. A elaboração desta tese é também a ligação de três procedimentos que identifico como práticas recorrentes nas minhas pesquisas: 1. experimentar questões no meu corpo; 2. investigar suas disjunções, fricções ou associações a interesses e intuições de outros artistas, ou mesmo esgarçá-los em outros contextos; e 3. atrelar todo esse conjunto de experiências à produção de uma

escrita performativa que seja participante seminal de minhas capacidades de investigação e invenção. Esse três movimentos em suas mais variadas conjugações me situam no interstício de artista, curador e teórico, e iteram, portanto, minha constituição sempre impura, e por vezes precária, uma imbricação do que Ricardo Basbaum denomina de artista-etc.

O arcabouço de contextos e narrativas que agrupei nesta introdução e as páginas que daqui se seguem surgem de meu interesse pela capacidade anal de produzir intensidades que ora se irradiam no espaço, ora fortalecem sua obscuridade, ora se transmutam em outras operações e qualidades discursivas. É nessa multiconstituição que investigo a relação do cu com outros órgãos e redefinições de escalas de atuação que constituem o que chamo de *diagrama de resistência*. O termo, influenciado pelo trabalho de Paul B. Preciado, já deflagra o seu performativo, visto que essa propriedade anal é contextual e iterada em práticas, valores e mesmo em infelicidades de tabus que são devotados ao funcionamento do cu e em especial à sua capacidade desejante. Ao mesmo tempo, reafirmo o diagrama em sua estrutura maleável como a forma possível de produção de resistência, pelo menos no que ela me interessa. Novamente, seria uma contradição manter o cu como um núcleo único de forças, e por isso meu interesse é o de como a partir dele criarmos um plano de experimentação relacionando diversos órgãos e intervindo em suas produções intensivas de devir. A seguir escrevo sobre o formato de cada capítulo, percebendo a partir de seus estudos de caso, como essas produções intensivas se constroem entre operações de séries de órgãos e seus performativos.

CAPÍTULO 1

Há algo de interessante em escrever por último o primeiro capítulo da tese. De alguma forma, já inicio por pensamentos conclusivos, e mesmo por algumas impossibilidades de execução. Este capítulo desenvolve uma relação cosmológica de invenção – e reinvenção – disfuncional entre órgão e espaço. Investigo fluências de meu corpo em devir-animal, o que se dá ao aproximar a boca do cu como uma contração do tubo que os separa, especialmente em atividades de mascação e produção informe. Essa ação se divide em duas obras. A primeira, *Ruminação*,

videoperformance em dois canais, se constrói em imagens de dois banheiros: um de azulejos geométricos e outro a céu aberto. As atividades que desempenho em cada espaço se completam num ciclo produtivo orgânico atualmente impossível, o processamento de capim pelo sistema digestivo a ponto de eu produzir leite. O interesse entre as relações de corpo e espaço se desenvolvem aqui pelo enquadramento em vídeo, tecnologia que discuto como agente seminal na produção de uma videoperformance. Para isso, revisito o texto de Peggy Phellan, “A Ontologia da Performance”, à luz das discussões perpetradas pela autora entre obra e registro. Desenvolvo seu pensamento para colocar uma nova ponderação: o que acontece quando não há performance antes da intervenção fílmica e seus vários estágios de produção, da gravação ao suporte de exibição? Os enquadramentos fixos – em um caso com ênfase na composição geométrica e no outro fragmentando o corpo da cintura para baixo – se tornam duas maneiras que encontro para desenvolver minhas problematizações à antropometria.

A ruminação se torna uma atividade de dispêndio de energia e dejetos, principalmente quando ao humano falta a capacidade digestiva da celulose do capim. Ao mesmo tempo, quando se empreende a ruminação como uma atividade repetitiva e meditativa, o dispêndio de energia ao mascar produz intensidades pelo corpo que se tornam também um misto de produção e resíduo da atividade. Isso acontece em *Para Acalmar a Boca*, performance ruminativa realizada na Casa França-Brasil e de quatro horas de duração. Essa performance me faz questionar essa relação com o outro, quando o ato de falar está deveras comprometido na medida em que a boca está ocupada com capim.

No que diz respeito à geometrização, a produção residual de mascar o capim se conecta agora com as composições que performo no largo externo da Casa França-Brasil. Entre a destruição do capim e a formação de um plano único de grama, me percebo entre produções de abjeção e de vontade construtivista e, nessa ambivalência, investigo essa característica do projeto modernista da arte brasileira, em especial do neoconcretismo.

CAPÍTULO 2

Se no primeiro capítulo a boca e o cu, como dois polos de um mesmo tubo gástrico, se aproximam em devir-animal, e sob a égide de expurgos e cooperação na produção de informes, no segundo capítulo essa conexão se dá pelo grito. Insurgido na tese pelo funk feminino, o grito é a intensidade oral que movimentada a relação corpo-palavra. A partir de sua produção, de estética singular do funk e técnica de combate, arregimento o grito como perpetrador do que chamo de Epistemologia do Esculacho, uma forma anal de produção de conhecimento que se dá por difamação, ostentação e obscenidade. Identifico uma genealogia nestas duas últimas vertentes, respectivamente ligadas à produção fálica do discurso e sua subversão invaginada pelas funkeiras. Foco especificamente em como o esculacho se torna o campo anal de discurso hiperbólico, dentro do qual gêneros como o funk Ostentação e funk Putaria diagramam relações entre o cu e as genitálias.

Me interessam as tensões que surgem de dentro do próprio contexto machista, em ambientes regulados por uma homossocialidade, nos termos de Jasbir K. Puar, agrupamentos sociais segregadores de gêneros que não levam em conta as diferenças que coabitam o espaço (2007, p.56). Esse contexto é muito claro nos bailes funks cariocas, um espaço-nó entre prazer e diversas formas de violência. As forças pós-feministas nos bailes funks são performances travadas num sistema violento falocêntrico e, ao mesmo tempo, pura pulsão de prazer sexual que comumente reencenam um falocentrismo às avessas para ativar linhas de fuga dele. Defendo que essa produção irônica de discurso fragiliza a epistemologia calcada no sistema verídico de linguagem, priorizando uma constituição hiperbólica e seu conjunto de ressignificações do discurso. É na hipérbole que a performatividade dos funks pós-feministas operam o que chamo de terrorismo erótico, um ato de fala que reorganiza o discurso patriarcal colonizador em tal padrão de baixaria zombeteira que esses valores matriciais de classe média são espelhados de volta no que lhes há de mais desmoralizante.

Ao entender o funk Putaria como uma energia feminina inaugural nos bailes, investigo suas táticas de explicitar o ato sexual e de radicalizar a capacidade de prazer do corpo. Em performances que advogam pelo gozo, e pelo discurso do gozo, assistimos à imbricações complexas entre produção de prazer e resistência ao contexto

machocêntrico do qual o funk feminino participa e o qual subverte. A pornografia se torna um complexo embate de gêneros. A luta performativa pelo prazer, definindo sujeitos entre a capacidade de ter e de dar prazer, reconfigura – ou abre possibilidades de reconfiguração – dos papéis sexuais e suas formas de poder.

No entanto todo esse campo anal do esculacho não é suficiente para desvincular a marca sexual binária no funk. Este capítulo termina com menções a práticas contrassexuais que vêm ganhando espaço, senão nos próprios bailes, certamente no circuito expandido do funk e suas interseções. A primeira delas, a reapropriação do funk na noite gay. Funks femininos e imperativos machistas são reencenados por corpos *queers* cuja performance é erotizada por devires-femininos tanto quanto por apropriações de um discurso que a princípio funcionaria como um repressor disciplinante do corpo, mas que performado ironica e eróticamente subverte sua moral sexual e destitui-lhe o poder de interdição.

Atenção especial é dada ao grupo de queerpunkfunk, Solange Tô Aberta, e seus performativos explosivos da circunscrição identitária de gênero, iterada, por exemplo, a cada repetição de “o cu é um buraco que todo mundo tem.”

A verve homoerótica do funk desponta, ainda, com força no espaço virtual, em especial na plataforma YouTube, onde ensaios de coreografias, dublagens e cliques caseiros de grupos funk gays aparecem cada vez em maior quantidade. Apesar de não me aprofundar na conjunção estético-político-histórica dessa tática de aparição e suas implicações, considero-as um contraponto importante que expande as experimentações de performatividade de gênero no funk.

CAPÍTULO 3

A qualidade anal de indeterminação abre o terceiro capítulo e sua virada do anonimato. A partir de duas performances, *De repente fica tudo preto de gente* e *Macaquinhos*, diagramo esta parte da tese imaginando coletividades que surjam de uma ideia de diferença que se faz presente, no entanto, sem ser sublinhada ou sublimada. A questão aqui é encontrar escapes à própria política de identidade, possibilitando momentos paroxistas situados no campo instável que se produz entre a presunção de diferença e sua afirmação conclusiva e categórica.

Cada um dos dois casos analisados constrói seus próprios vetores de força. Em *De repente fica tudo preto de gente*, de Marcelo Evelin e Demolition, Inc., uma mistura de óleo e carvão sobre a pele atrelada à performance em espaços cênicos em penumbra constrói os parâmetros para que essa condição de anonimato aconteça. Considero-a uma condição hiperbólica, na qual o anonimato se torna uma potência tão mais intensa quanto maior nossa capacidade de continuar suas operações. Priorizo me situar nesta condição a propor qualquer estratégia vista como de “descobrimento”. Entendo que a performance de Marcelo Evelin tem no anonimato uma força dramática, que quando é reduzida a perguntas de caráter eminentemente identitário, me parece fugir da questão primordial que move a performance, e que é, por conseguinte, capaz de deslocar nosso pensamento.

Isso não quer dizer que questões de estudos culturais não se apliquem àquela dança. As indeterminações não são incondicionadas, sendo, pelo contrário, uma condição. E é necessário perseverar nessa condição de anonimato para perceber o que de dentro dela se suscita como reflexão relacionada a questões de raça e sexualidade. Proponho que o viés de entrada dessas discussões venha por vias mais obtusas, obscuras mesmo, e partindo de um contexto que pede significações a partir das várias operações de escuridão. Nesse sentido contrariei o pensamento iluminado que faz da luz a metafísica do ocidente, como nos coloca André Lepecki, citando Jacques Derrida.

Situado entre a superfície do corpo e sua interioridade, o cu é um órgão metade víscera, metade chumaço de pele pregada. Estas duas faces anais informam este terceiro capítulo. Diagramo as relações entre pele, lama e escuridão, e acabo também por chegar às vísceras de maneira a perceber, na forma como esse material é estimulado, a geração de potências antissoberanas e contrassexuais. Nesse sentido, a aproximação de Evelin ao Butoh de Tatsumi Hijikata se torna material importante para formar essa tríade escura, entre espaço em penumbra, pele empretada e vulnerabilidade visceral.

A dança sob terror de Hijikata ganha contornos ameaçadores em Evelin perpetrando um regime de visibilidade debilitado de contornos claros e abrindo espaço ao mecanismo visceral de antecipação do evento, um procedimento preparatório que

bifurca a qualidade de presença, entre conexão com o acontecimento e operações viscerais de pressentimentos.

Se no primeiro capítulo o diagrama de órgãos se dava majoritariamente entre a boca e o cu, no segundo ambos se ligam aos genitais. Agora, neste terceiro capítulo, inicio conectando o cu às vísceras, à pele e ao olho, para em seguida promover uma baixa da eretildade do corpo em movimentos de investigação, em público, do cu alheio. É este o caso de *Macaquinhos*. Se antes me interessava uma coletividade do anônimo desidentificado por uma lama mineral que quando aplicada ao corpo se torna corpo, aqui a questão ganha outras matizes ao atuar em proximidade ao devir-animal e sua produção de bando. A justaposição das duas performances não é mera arbitrariedade de minha escrita. *De repente fica tudo preto de gente* e *Macaquinhos* contam com um núcleo comum de artistas e colaboradores, compartilhando inclusive alguns dos performers em cena.

Questões que foram deflagradas nesta tese a partir do funk voltam agora pela via de *Macaquinhos*. Uma delas, a pesquisa de ligações e desconexões entre prazer e desejo, sob o léxico de Michel Foucault e Gilles Deleuze, assim como a partir de uma reintrodução do manifesto contrassexual de Paul B. Preciado. A contrassexualidade define um campo de forças que encontra no cu um núcleo, porém, não exclusivo, visto que as tecnologias protéticas se tornam também mecanismos de subversão do poder fálico peniano pelo prazer. Continuo essa mesma linha de operações para pensar como horizontes de futuridade se desenvolvem a partir de dispêndios. Me volto, assim, à recuperação de José Muñoz do termo Futuridade utilizado por Ernst Bloch em seu *O princípio de Esperança*.

As experiências perpetradas neste capítulo se dão pela via de dois movimentos que são anais na medida em que se consolidam como formas de manutenção do capital: os movimentos de circulação e de especulação. Proponho retirá-los de sua convenção estratégica de autocontrole e produção individual de si para forjá-los não como dois sistemas de trocas, mas sim de transdução. Na escrita utilizo-os, por um lado, como mecanismos de percepção e qualificação de intensidades anais e, por outro, investigo como essas qualidades se transduzem de um órgão a outro, ou a outras materialidades e em especulações semânticas.

CAPÍTULO 4

Dentro dessas possibilidades de identificação de qualidades e suas transduções, defino o último capítulo da tese entre o lixo e a magia. Estes dois elementos são constitutivos da lógica escatológica que une energia criadora e potência de morte, junção que historicamente usa a religião para reforçar poderes soberanos de estado. Se a manutenção mística do soberano de Estado legitima o poder de maneira incontestável, visto que seu plano de atribuição é transcendente, o Estado laico perpetua essa mesma lógica substituindo, no entanto, Deus pelo capital. Walter Benjamin já notava esse desconforto em sua tese de doutorado a que James Martel recorre quando afirma a escatologia dissipada do historiador alemão.

Assim começo este capítulo final, especulando a magia pela resistência ao soberano, por exemplo, endereçando as poéticas anais na construção de Deus, tão forte em discursos esquizos como os de Artaud e de Estamira. Numa imbricação mágica de corpo, tecnologia e projeção espacial, me volto às capacidades teleplásticas investigadas por Roger Callois nas quais este percebe atos de luxúria como constitutivos de mutações genéticas e, conseqüentemente, abre um buraco profundo e obscuro que se coloca entre as experiências singulares de um indivíduo e sua capacidade grandiloquente de reverberar na constituição do todo da espécie. Se o discurso de codificação genética é capaz de dar conda dessa transdução, isso, no entanto, não elimina uma aproximação multinatural com o tema. Tomo emprestado o termo multinaturalismo das narrativas indígenas de Eduardo Viveiros de Castro, para voltar à cosmologia do material comum e mutável aplicado aos órgãos e sua capacidade de luxúria. Desta maneira a magia ganha também matizes de devir que, sempre minoritário, desafiam o mago como soberano detentor de seus códigos.

Entre magias criativas ou transmutantes e a ruína como rastro de uma coletividade dissipada, chego a última parte do capítulo baseada na obra-exposição-instalação de Yuri Firmeza, *Turvações Estratigráficas*. Aqui a dupla característica de invisibilidade do lixo, via deslocamento à periferia de sua produção ou via posituação de sua existência como forma de reciclagem e geração de energia, é exposta ao fazê-lo restar na própria galeria do museu que, tragicamente, participa da produção daquele

entulho. Me refiro ao Museu de Arte do Rio e aos entulhos de casas do Morro da Providência, ambos copartícipes do projeto de reurbanização da zona portuária do Rio de Janeiro. A partir do lixo retorno à construção de narrativas utópicas – em capítulos anteriores abordadas sob a função da futuridade – para pensar, na presença da ruína, essa imbricação da geografia com a história. Esse movimento fica ainda mais complexo quando tomamos a geografia por seu performativo de acontecimento, e não simplesmente por paisagens estáticas, como vernacularmente a consideramos. O termo “geografia do que acontece” de Nigel Thrift é de grande ajuda nesse sentido. Entulho e ruína se confundem de maneira a processarmos uma arqueologia do contemporâneo, ao passo que percebemos vivências coletivas por sua dissipação e aproximamos a narrativa das ruínas às ruínas de narrativa, à narrativa do esquecimento que ali naquela obra expositiva é especialmente ativada por um vídeo com a avó do artista. Dessa maneira, o capítulo termina trazendo a pulsão de insistência à tão desenvolvida tática de resistência nesta tese.

DUAS INTERMISSÕES

Ao longo da tese e contribuindo com sua diagramação maleável, opto por elaborar duas intermissões. A primeira intermissão tem um caráter estrutural importante, na medida em que ela desenvolve essa dimensão hiperbólica que aludo em todos os capítulos, incluindo as oito vezes em que escrevi essa palavra nesta introdução. Dentro dessa diagramação de órgãos e das qualidades performativas que se engendram na linguagem, vejo como o aspecto fálico erige o discurso em metáforas que mais do que operar simples transportes, como gostam de pregar os defensores do termo, geram comparações que muitas vezes nos impedem de lidar com os diagramas de força perpetrados por um acontecimento; isso por antes mesmo de considerar suas operações sobrepor-lhes operações de outras naturezas.

Em oposição a esse aspecto fálico, percebo um discurso feminista que se volta à psicanálise para dentro de sua perspectiva falonormativa construir um discurso que subverta a falta em condição inexorável de perda. Nesse sentido discuto a metonímia e a força desta figura a partir dos escritos de performance de Peggy Phellan. No entanto, entendo ambas as figuras como formas de construir um arcabouço verídico que atue

diretamente na constituição e capacidade epistemológica do sujeito. Intuo que a potência do falso é também um fator tão determinante e rico quanto impreciso nessa composição de subjetividade. Essa potência deve acontecer de diversas maneiras, e não me ateno a dar conta de todos os seus escapes. Mas um deles me chama especial atenção: a hipérbole – figura de linguagem cujo poder de suspensão, indeterminação, paroxismo e de desestabilização do discurso estruturado me faz seguir a intuição de Goerge Bataille e tomá-la como uma potência anal. Me refiro a Bataille por como ele aproxima a paródia – um tipo de hipérbole – ao ânus solar. Como construo melhor nessa primeira intermissão, torno essa suspensão direta de sentidos e o pedido de interpretação obtusa um movimento mais abrangente na hipérbole. Esta figura de linguagem não se basta como um exagero, mas performa uma suspensão de significados já iterados em busca de outra episteme de conhecimento e aproximação.

A segunda é uma transcrição de uma palestra-funk, que realizei a convite do centro cultural alemão, Kampnagel, em Hamburgo. Como obra intersticial ao capítulo dois, essa palestra foi mantida na língua de apresentação (o inglês), visto que sua força performativa de descrição foi desenvolvida por movimentos de traduções muitas vezes simultâneas, comentando as vozes femininas projetadas em vídeo. Esse distanciamento da língua materna, entre provocações de perda de informação e produção de ruído de linguagem, proveu os elementos constituintes dessa palestra-performance.

Fica portanto, a questão autorreferente de como escrever esta tese. Como pensá-la a partir de uma escrita-expurgo, ou como convencionar o que vem a ser uma escrita hiperbólica. Há pelo menos uma resposta surrealista para isso, e sei que não é a minha. A escrita que performo nesta tese não é uma escrita automática – ela não se inscreve numa radicalidade do imediatismo. Do contrário, ela é escrita e reescrita, reaccessada, retrabalhada, à exaustão. Dado o tema da tese e seu interesse, a escrita é já de partida o meu paradoxo. E é um paradoxo – e não uma contradição – justamente por condensar uma estrutura teórica numa ficção crítica que, como disse anteriormente, faz dela uma ficção de palavras. E, se tudo der certo, uma ficção erótica de palavras que existem de dentro dos exatos parâmetros que insistem em fragilizá-la: a lógica, o verídico e o comprovável. Esta tese se constrói de dentro de um campo de

instabilidades que é o único campo que a torna realizável. E como falo em um dos capítulos, ela só é realizável como um axioma de impossibilidade, nutrindo desde sempre em sua constituição os condicionantes que a inviabilizam. E talvez por isso ela traga consigo uma suspensão e uma insistência paroxista.

Na noite seguinte, Dinarzad disse à irmã: “ Se você não estiver dormindo, maninha, conte-nos uma de suas belas historinhas.” Sahrazad respondeu: “Com muito gosto e honra.”

IV

Antonio Negri em uma entrevista a Gilles Deleuze questiona-o sobre uma terminologia recorrente em sua filosofia política, as máquinas de guerra. Por que uma filosofia calcada nos devires minoritários e na repulsa a hegemonia se constrói através dessa máquina? Ou como Negri coloca a Deleuze, “que nota trágica é essa que as máquinas de guerra nos fazem ouvir ao se produzirem a partir de um grau de violência e vontade teórica heréticos, sem nem por isso encaminhar-nos em uma direção efetiva?” (1992, p.211) Esse comentário parece ganhar ainda mais força e matizes de significação vindo de um ativista do movimento autonomista italiano e, portanto, de um partícipe das formas de organização provisórias e coletivas.

Uma primeira resposta de Deleuze inflexiona exatamente sua função composicional: essa máquina “não se define de modo algum pela guerra, mas por uma certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos: os movimentos revolucionários [...] *mas também os movimentos* artísticos, são máquinas de guerra” (1992, p.212). Entendo-a como uma tática conceitual extremamente importante na forma de Deleuze diagramar outras terminologias de seu pensamento, entre as quais as linhas de fuga, o devir revolucionário e a sexualidade. A máquina de guerra, por como ela ativa esse trinômio, é tecnologia primordial na proposição de um diagrama de resistência tramado com o cu.

Ao longo dos capítulos termos como embate, terrorismo, antissoberania, contrassexualidade e ameaça afirmam essa conexão com a máquina de guerra de forma explícita. Sob o viés da resistência, o desenvolvimento desses termos evocam já um performativo contundente: nenhum dos casos abordados aqui está lidando com um grau zero da criação. Pelo contrário, há um contexto potencialmente desarmônico dentro do qual cada agente vetoriza a sua diferença. Há vezes em que aborda-se o contexto reescrevendo-se uma genealogia contrassexual do corpo. Num outro

momento entende-se que o contexto é uma festa que é também uma arena de circulação de esperma. Ainda em outro o escuro se coloca como desafio ao campo de visão e verificação. E, por fim, o lixo e a magia se firmam e bifurcam a soberania da economia da reprodução. Cada caso que abordo é também uma forma de ocupar espaços que trazem muito fortemente uma matriz falocêntrica. O movimento é duplo: ocupar a matriz e vazar através de sua trama. Produzir diferença de dentro desses espaços não acontece de forma apaziguada, mas nem por isso os embates diretos se tornam o único caminho. Do contrário, cada situação pede empreendimentos de diferentes táticas de luta e estudos cuidadosos de jurisprudências desviantes. Deleuze e Guattari produzem seu pensamento priorizando a repulsa como uma forma potente de estabelecer linhas de fuga. Meu intuito se diferencia um pouco desse pensamento, e se constrói entre eles e Michel Foucault quando investigo a resistência, em certos contextos, como uma técnica fundamental.

Não é novidade que Gilles Deleuze e Félix Guattari opõem devir à história, na medida em que esta “não é experimentação” (1992, p.212). Com efeito, em entrevista a Negri, Deleuze define devir como justo aquilo se desvia da história. Mas podemos ponderar que desviar-se da história é um movimento ambíguo que não se constitui somente por negá-la. Nessa mesma linha de pensamento, inclusive, o filósofo nos diz que “sem história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada” (1992, p.212). O freio à história se dá justo no que ela poderia legitimar de formas perversas de governabilidade como técnicas superiores, por se firmarem como práticas tradicionais ou normativamente iteradas. No entanto, se essa lógica de poder ainda impera nas formas de construir sua hegemonia, há também uma insurgência de práticas que fingem performar uma mudança radical, através de discursos que pregam o apagamento da história, confundindo imanência e imediatismo, e cujo intuito estratégico é senão o de enfraquecer dissidências. É nesse sentido que me sinto compelido a afirmar a história como um elemento indelével na produção dos planos de imanência. Sem, nem por isso, negar a força afirmativa da repulsa, proponho me deter sobre formas de se diagramar a resistência. As formas que escolho, já de partida, radicam qualidades ambíguas e, justo por isso, conseguem dissociar resistir de se ressentir.

A resistência se estabelece, pois, como um conjunto de bifurcações que se desviam da história, mas não ao ponto de desvencilharem-se de vez dela. O movimento é mesmo duplo, suscitar ações que se sustentem por qualidades a-históricas, mas não se abster da tarefa árdua de inventar-lhes novas genealogias e friccionar as tecnologias de poder. Proponho que resistência se diagrama toda vez que mantemos o binômio devir-história ativo, sem subjugar um termo ao outro, e tampouco esquivar por completo um do outro. Nos casos que investigo, essa se torna uma maneira de lembrarmos que a máquina de guerra é uma forma de ocupar – e inventar – espaços. É necessário escapar sem deixar os espaços vagos, e empreender o devir em um movimento paradoxal de afirmação da história, exatamente por desviar-se dela. Incondicionar o devir é uma armadilha, que mascara esse paradoxo que o constitui. Afinal, já avisávamos Nietzsche: ao se negligenciar por completo a história, se arrisca a tornar o que deveria ser o seu desvio justo uma repetição de sua dinâmica (1976).

“A história não é experimentação”, mas podemos – e devemos – experimentar com sua formação. A resistência desponta, certamente, como uma técnica. Mas o que acontece quando ela engendra uma luta um tanto estranha: infindável, que só se vence enquanto não se ganha plenamente, visto que a luta empreendida é justo contra a soberania? A ambivalência da resistência é justo a de encontrar o limite que a impede de pairar com o ressentimento e, portanto, de forjar junto ao seu vetor de força uma outra força autorreferente e onomástica, imbuída de operações que mesmo resistindo componham um plano de imanência do desejo. Novamente me coloco entre Deleuze, Guattari e Foucault, agora, para pensar a colaboração do prazer nesse processo. Esse diálogo surge em contextos erotizados.

Essas ambivalências paradoxais do devir possibilitam à máquina de guerra gerar campos de forças. Meu intuito é intensificar suas forças e evitar atrelá-las diretamente a determinadas formas, mesmo quando meu estudo se elabora tão especificamente sobre um órgão. Apesar de todo território fálico que esta tese identifica, seria uma atitude reducionista estabelecer o pau como representante pleno da soberania e o cu como o puro centro de energia anárquica. Acreditar nesse tipo de representação frágil não só não se sustentaria por muito tempo, quanto relevaria a própria soberania perversa a que o cu pode sempre nos fazer empreender. Não pretendo forjar qualquer

ontologia às metáforas de poder. Atenho-me aos estímulos de quando os órgãos experimentam seus devires minoritários, sobretudo quando exercitar o caráter minoritário é também o modo que temos de continuar a produzir devir. Todo órgão está sujeito ao efeito contrário. Basta lembrarmos novamente da definição de autocontrole que Freud estimula ao ânus, e de como este autocontrole se relaciona à produção ressentida do ego, à produção de dinheiro, tecnologia primordial do capitalismo, e mesmo à abstração de Deus.⁵ É necessário portanto empreender-lhe em uma luta contra a soberania e que não se deixe capturar pela própria luta contra a soberania – de forma que, na tentativa de se ganhar, saiam todos perdedores. Como veremos ao longo desta tese, imagino que é nesse sentido que a combinação entre prazer e resistência ganha força.

Seria, então, a máquina de guerra uma tecnologia de desempenho onomástico? Seria ela uma mera masturbação engendrada em autoerotismo e dissipação energética? Uma máquina cujo mecanismo autorreferente apazigua toda variação em prol de uma mera manutenção de si e de seu próprio funcionamento? Parece-me que essa é a questão que Negri coloca a Deleuze reescrita em termos sexuais. Termos esses que certamente estão inscritos nas formas de poder – e que portanto não são meras transferências metafóricas ao contexto sexual, mas a energia constituinte do poder. A esse respeito, Deleuze parece responder estabelecendo uma linha de fuga à própria máquina de guerra ao notar que ela não se define pela guerra. O nome da máquina reforça um contexto sem nem por isso se definir por ele. A máquina de guerra elabora suas táticas.

O diagrama de resistência elabora muitas táticas. Sua força maleável conjuga resistência, fuga e devir revolucionário; resistência, repulsa e reinscrição genealógica; resistência, repulsa e prazer; resistência, imediação e história; resistência, subversão e disjunção; resistência ao ressentimento, ao apagamento e também à identidade. Resistência, circulação e especulação; resistência, insistência e persistência; resistência, imanência e consistência; resistência, dispersão e invenção. Aplicada à

⁵ O dinheiro, é ele mesmo uma tecnologia do indiscernimento, uma potência abstrata de tão fluida. A este respeito James Martel nos diz que “enquanto fragilizar a soberania dos estados-nações indetermina seus destinos e legitimação a Deus, o capital, a mais dessacralizantes das forças, se torna um Deus: forte, sem limites e incontrolável. Ali onde deveria ter o final e completo triunfo do secularismo, reside apenas teologia.”⁵ (2012, p.14)

resistência, a força do diagrama é a de construir bifurcações que impeçam sua captura pelo próprio ato de resistir. Afinal, um diagrama não é um problema a se resolver – ele é o próprio conjunto de operações e de operações a se dar.

A arte é uma dessas máquinas de guerra, e sua vertente diagramática não só ocupa, como inventa outros espaços-tempos. Há alguns casos em que Deleuze aborda operações do diagrama, e uma delas é através dos procedimentos do pintor Francis Bacon. Ali a potência fabular enfatiza o diagrama como uma forma de pensamento, cujos movimentos fazem orbitar um campo virtual, remanejado a cada atualização. O diagrama nem por isso é um esboço, ainda que o esboço possa servir ao diagrama. O diagrama não termina nunca. Na pintura, ativado entre a mão e o olho, ele se desdobra, sempre colocando uma quantidade de elementos em composição – e mesmo que em posição de catástrofe, de “emergência de outro mundo”, de desorganização ótica. Através de Bacon, Deleuze define o diagrama como “um conjunto de operações de linhas e zonas assignificantes e não-representativas, de pinceladas e cores” (2002, p.104). Nas palavras de Bacon, o diagrama “abre áreas de sensações” (2002, p.104) e, por isso, se bem utilizado, coisas emergem do diagrama.

Se o diagrama se constrói em operações da mão e do olho em Bacon, ele opera em outras capacidades de invenção de espaço-tempo quando o contexto se expande da tela à capacidade da arte de inventar povos. Essa habilidade é seminal na parceria de Deleuze e Guattari, e a base desta tese. Caminho com os autores, no procedimento nomadológico de construção de subjetividades, e principalmente de constituir bandos. São pelas linhas de fuga, “que vazam em todas as direções” (2007, p.127), e não pelas contradições, que conseguimos observar a sociedade, diz-nos Deleuze, em uma frase que dá o tom de seu projeto nômade. Mas, ao mesmo tempo, sinto que a relação com o poder é mais entranhada do que uma decisão única entre repulsar ou ambicioná-lo. Há muita vida que se constrói justo na ambivalência de não querer o lugar do poder, e de nem estar disposto a esquivar-se dele. Há momentos em que abandonar o circuito de poder é o melhor movimento a performar, mas há outros em que o poder tortura, detendo inclusive os meios de esquiva. Nesses casos, há resistência e subversão trabalhando juntos.

Ainda assim, ouço Deleuze quando nos diz: “Eu não vejo necessidade de colocar o status do fenômeno de resistência se o primeiro dado de uma sociedade é que tudo lhe escapa e tudo é desterritorializado” (2007, p.129). De fato, entre repulsa e resistência o que está em jogo é uma assertiva de como se posicionar diante do poder, se confrontando-o ou escapando-o. Mas, de novo, durante muito tempo essa indecisão na lida com o poder me perturbou como uma incógnita a qual eu imaginava ter que resolver. No entanto, percebo que várias situações artísticas nas quais eu me pegava interessado se colocavam exatamente dentro dessa ambivalência, forjando seus próprios axiomas de impossibilidade. Logo, esta tese surfa nos paradoxos desse diagrama, certa de que essa incógnita se mantém viva a cada vez que se concretiza em situações cujas produções de respostas são tão contundentes quanto provisórias.

Ao propor esse diagrama de resistência me aloco com o pensamento cruel de que há algo de constitutivo do poder, e que há movimentos de resistência a ele que lutam para cansá-lo. A resistência não extingue a nomadologia, mas talvez enfatize uma forma sua, a de escapar ocupando. Essa proposição paradoxal nem por isso pretende igualar os propósitos de Deleuze e Guattari aos de Foucault. No que diz respeito às formas de lidar com o poder, a dupla está polarizada ao filósofo da sexualidade. Mas me parece que Deleuze encerrou muito rapidamente a resistência e o prazer como dois mecanismos de interrupção do fluxo de imanência do desejo.

Me pergunto ainda se resistência e repulsa, distintos como são, não encontram pontos de convergência na própria organização de dois tomos de *Capitalismo e Esquizofrenia*. O primeiro volume, *O anti-Édipo*, estipula o que é repulsa como tática de fuga e fortalece sua atuação no prefixo “anti” do título, se construindo, no entanto, em relação resistente. Isso principalmente quando se compara com a mudança de escrita e lógicas que se opera no segundo volume, *Mil Platôs*. Ali a repulsa é consistentemente levada a cabo, por investigações que passam incólumes à existência ou não de Édipo. Não seriam, assim, resistência e repulsa duas táticas que têm o potencial de corroborar uma com a outra dependendo da situação? Não vejo porque encerrar resistência como uma atitude por excelência estratégica, e investigo nas próximas páginas suas operações táticas, não ressentidas, potencialmente simbióticas à repulsa, apesar de diferentes dela.

Minha pesquisa se desenvolve interessada em como esses dois termos se ajudam na política contracultural brasileira. E certamente nossas composições de raça e sexualidade são capazes de fazer a academia europeia beirar a dislexia! Mas percebo, muito tomado pela cultura negra, que a resistência é uma tática recorrente de prazer e construção de coletividades. Dos quilombos às favelas, passando pela música e arte afro-brasileira, os exemplos se abundam. Da mesma maneira, as vivências orgasmáticas e hipererotizadas do país colocam-se como contexto de formação de sexualidade. Meu interesse pelo funk pós-feminista reside exatamente nessa imbricação de resistência e prazer como tática de devir-mulher-negra-favelada. Como os contextos de baixaria, de produção de sentido pelas partes baixas do corpo, produzem resistência e requalificam o erotismo num contexto machocêntrico? Como o cu se torna um agente erótico e de qualidades generalizantes que faz engasgar as relações raciais e sexuais? Que tipo de coletividade está em jogo nessa generalização?

A contrassexualidade ganha força nesse diagrama. O pensamento contrassexual entende que a vertente sexual coloca um poder constitutivo e é necessário mover-se na sua contramão, para se voltar ao sexo de outra maneira. O contrassexual encontra em Paul B. Preciado a potência de manifesto e parece-me interessante pensar no que esse movimento se diferencia da proposta antiedípica de Deleuze e Guattari. “Anti” é um prefixo de repulsa, coloca-nos os autores. Um movimento paradoxal de repulsar Édipo, sem recalcar. Tampouco o prefixo “contra” recalca ou ressent o sexo. Sua resistência atesta uma força que deve ser barrada. Sua ênfase é a de fragilizar forças hegemônicas. Não à toa, termos políticos se compõem com esse prefixo, tais como contra-hegemônico e contracolonial. Há no prefixo “contra” o entendimento de que é necessário não apenas empreender em outra vertente, mas atuar para desfazer determinado poder.

Tomado como um núcleo contrassexual, o cu é de onde elaboro meu diagrama de resistência. Esta tese não encerra as táticas, mas se abre a elas. É nesse sentido que trama relações com a cosmologia, a escatologia, a epistemologia do esculacho, a virada do anonimato. Essas são as produções discursivas que a compõem. São todas produções fictoteóricas que se constroem hiperbolicamente.

Boa leitura!

1 COSMOLOGIAS BUCO-ANAIS

I

E num segundo momento veio a boca. O que era só uma clivagem se expandiu de uma ponta a outra do corpo, esgarçando a bolsa em um tubo. E, ainda assim, chegando depois, e pela outra extremidade, é ela quem nomeia nossa categoria no reino animal, Deuterostômios – segunda boca. A criação nomeada por seu estágio segundo. E se no início era também o verbo, ele não está tão ligado à boca quanto ao cu. Estesim a invaginação primordial do corpo humano. A rachadura que, de início indeterminada, remonta a ancestrais de quinhentos e quarenta milhões de anos. Do buraco milenar, autoerodido, constrói-se um corte radial, e com ele o paradoxo: definido pelo tubo, o centro interior embrionário é um canal de passagem a tudo o que lhe é exterior. O dentro é um processamento do fora e, a tomar pela noção de corpo, dentro e fora continuarão sempre a ser processamentos provisórios.

Daquela clivagem anal que boia no útero, o corpo desenvolve-se em um tubo gástrico enrolado por pele. A lógica do cu se dissemina por todo o tecido poroso, e sua dupla capacidade, de absorção e expurgo, multiplica a operação já infinita do paradoxo do dentro-fora. Oco e maleável, o tubo central pede uma sustentação mais firme, e, assim, acompanhando seu percurso desenvolve-se a espinha dorsal. Ao redor dela, capilares nervosos se conectam garantindo que aquele corpo consiga responder sensorialmente ao ambiente. Esse mecanismo consolida-nos no reino animal, sob a ameaça de qualquer ruptura mais séria levá-lo ao, dito, estado vegetativo.

Os sistemas ósseo e nervoso assistem o tubo paradoxal, e junto a eles vários aparelhos são encumbidos de auxiliar o processo de alimentação. Desenvolve-se uma série de filtros e distribuidores de energia; crescem-nos membros perspicazes na fuga, bons de festa, de caça e de colheita; o corpo se infla de carne e sangue, às vezes de leite, às vezes de água e sempre de gases. Ele carrega, ainda, seus códigos de vida que são constantemente reatualizados. Aquela pequena clivagem inaugural que

prepara o corpo ao expurgo, como a cloaca que nasce antes do ovo e da galinha, está agora escondida entre dois montes de carne estruturados pelos ísquios.

Ao bom funcionamento maquínico de todo esse sistema corporal vão dar o nome de “saúde”, ao passo que às suas disrupções chamarão de crime, doença, blasfêmia ou arte. Seu funcionamento complexo e curiosidades ensimesmadas geram mapas dos mais diversos sobre o corpo humano, cada qual imbuindo-o de narrativas fantásticas que ao final não elucidam mais do que constatarem suas possibilidades de invenção. Esses mapas orientam relações de produção entre órgãos, forjam subjeção entre corpos e atestam narrativas cuja coerência inventiva tentava perseverar crenças, fossem elas advindas da fé na ciência ou da ciência da fé. Quanto maior sua autoridade, melhor sua capacidade determinante de alguns funcionamentos como norma. Assim, e até o século XVIII, prevaleceu no humano o sexo único. O corpo por definição masculino que quando subdesenvolvido gerava uma versão de órgãos interiorizados. A vagina era a anatomia negativa do pênis, o útero um saco sem testículos e essas duas gônadas internalizadas e elevadas à proximidade do umbigo denominada de ovários. A incomensurabilidade dessa narrativa do sexo único dá lugar ao duplo sexo. Com a invenção da mulher em uma natureza díspar da masculina, assiste-se também ao sumiço das inscrições de orgasmo feminino dos laudos médicos, pelo menos nas investigações do sexologista Thomas Laqueur (1990). O que antes era vinculado à boa capacidade reprodutiva, é agora tolhido como material de estudo, visto que perde sua função generativa tanto quanto ameaça o estatuto fixo de masculinidade. O corpo já não se define em uma linha progressiva, mas paralela, e o prazer além de múltiplo é suscetível.

Afastados aqueles estudos de prazer orgasmático, e a possibilidade de produções autológicas que ao invés de se definirem por singularidade são comparativamente vistas como exceção à norma, o corpo, seu funcionamento e comportamento se vinculam a noções que sejam verificáveis, mesmo se com frágeis aparatos e calcadas primordialmente na anatomia. Seu efeito brutal se inicia com o performativo médico em pleno ato de nascimento, aquele ao qual se refere Judith Butler

(1990). Se ao recém-nascido é verificada a existência de uma protuberância de mais de dois centímetros na região sacral, a assertiva “é um menino!” é iterada. Nessa fala celebratória, o entendimento sexual perdura como via binária, resumida a ter-se ou não um pênis e, junto a ele, uma série de prospecções sobre como o corpo deve passar a vida e responder a existência – ou não – desse genital. Mas a procura é tão rica quanto as conclusões – que são tão provisórias quanto as procuras – e os inúmeros atlas de anatomia com seus mapeamentos – que são também mapas dos sistemas lógicos que o geram – deixam claro como a existência é uma invenção. Não por que o corpo não exista ou por que existindo não funcione, mas por que seus contornos e atuações estão diretamente atrelados às narrativas que o sustentam.

“O homem é chamado pelos antigos de um mundo em miniatura e certamente esse nome está bem aplicado, visto que o homem é composto de terra, água, ar e fogo, assim como o corpo da terra” (DA VINCI, 1989, p. 454). Leonardo Da Vinci – que, como mostra Didi-Huberman, imaginava o cérebro em camadas como uma cebola – reproduz um paradoxo muito comum ao homem, a autonomia. Esse delírio ganha inúmeras estratégias e modelos, e ali no Renascimento o homem é de partida uma equivalência do mundo, em sua integralidade, e em menor escala. E sendo um mundo em si, que está no mundo, essa relação cósmica é sempre espelhada e reduzida. O homem, mundo em miniatura, se aproxima de outra lógica proporcional, a do sêmen contendo um pequeno homem. É o preformismo, legitimando o germe como detentor de toda a constituição necessária à vida, precisando só de um espaço – uterino – para se desenvolver.

Essas integralizações em miniaturas cósmicas colocam-nos problemas de proporção, e escalas que se desenvolvem na antropometria. O homem tem padrão, e este, medidas. No caso do homem vitruviano, seus membros são capazes de habitar um quadrado e um círculo simultaneamente e tornando o umbigo o centro radial do corpo. O homem se torna escala de si mesmo – “um palmo é o comprimento de 5 dedos, um pé é o comprimento de 5 palmos, [...] a distância entre a linha de cabelo na

testa e o fundo do queixo é um décimo da altura de um homem, [...]”⁶ – e sua referencialidade será fundamental para pensar ocupações de espaço e para propor uma forma simétrica ao universo.

O que impressiona na citação de Da Vinci e seu desenho do homem vitruviano é como no último o humano se organiza pela forma, e na citação por elementos comuns aos corpos humanos e ao mundo. O corpo se abre em escalas de centralidade radial e retangular, mas também se abstrai em elementos constitutivos – que naquele tempo eram “terra, água, ar” e sua geração de energia, “fogo.” Essa abstração não está presente necessariamente na lógica de Da Vinci, que, mesmo identificando elementos comuns, metaforizava o organismo no funcionamento de mundo, mas em revisitá-la depois de lermos Paul B. Preciado (2013). Preciado toma o corpo por geração de fluidos e energia. Assim, opera uma reavaliação fármaco-junkie do consumo insaciável de moléculas químicas e da manutenção ou aumento de energia como dois motores da produção de trabalho. Sob o viés de consumir mais química e gerar mais energia, não é o corpo uma miniatura do mundo, mas sim o resto do mundo reorganizado a partir das necessidades orgânicas e subservientes à satisfação do corpo considerado humano.

Em Preciado, o atlas corporal se sobrepõe ao mapa geopolítico, visto que a circulação de açúcar no sangue europeu fomenta a produção de melão na América central, os violentos engenhos de cana de açúcar no Brasil, depois o ciclo do café para fornecer grãos que são torrados e bebidos como combustível energético, bem como a cocaína e, antes disso, os temperos, os alimentos exóticos, o ópio e todo tipo de molécula química capaz de energizar o corpo a mover-se. Não se esquecendo-se das máquinas de produção auxiliar de trabalho e geração de energia que fomentam outros ciclos de canalização de água, criação de cavalos, extração de petróleo, captação solar e de vento etc. São séculos de relação entre continentes e suas políticas extrativistas a serviço de compor quimicamente o sangue que circula pelos corpos consumidores e os fluidos de suas máquinas.

⁶ As medidas de escala humana se baseia no seguinte verbete: Homem Vitruviano. In: *Wikipédia*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_\(desenho_de_Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_(desenho_de_Leonardo_da_Vinci))>. Acesso em: 30 de março de 2017.

Ao traçar esse complexo diagrama projetivo do homem em sua composição e desejo pelas moléculas, Preciado chama atenção para o embate de poderes que acontece numa dimensão invisível a olho nu, em uma dimensão que não se presentifica no formato anatômico e superficial do corpo, mas que acontece em regiões mais profundas, em sua fisiologia e pela via de seus processamentos químicos, que por fim imbricam o debate do corpo e da subjetividade em conexões *nanopolíticas*. As lutas de poder, produção de soberania e administração de desejo passam assim por estímulos psicotrópicos, hormonais, energéticos e sua detenção de codificação e patente de produção. Sob essa perspectiva molecular, as possibilidades de invenção e revisão de corpo que Preciado abre são fantásticas. A representação do soberano já dissipada em biopolítica ganha uma perspectiva farmacológica, cujo acesso e conhecimento são ainda definidores do poder de morte, tanto quanto deliberam sobre como se vive, entre a necessidade de organização orgânica ou seu estímulo entorpecente.

Imagino uma ligação possível entre essa perspectiva farmacológica de Paul B. Preciado e o baixo materialismo de Georges Bataille. Com quase um século de diferença entre os dois autores, Bataille concentra sua filosofia em estratégias de volição e desejo, investigando maneiras de retirar do cérebro sua capacidade central de processamento do corpo. A produção acéfala e a busca do baixo materialismo se tornam dois conceitos perseguidos pelo surrealista para estimular sensações e atuações impensáveis propagadas por outros órgãos, bem como a ativação de suas potências, produção própria de memória e habilidade de operação. Ora, não é justo nesse trinômio – potência, produção de memória e habilidade de operação – que o entorpecimento químico atua? Não é essa a energia gerada pelos próprios mecanismos de processamento e produção dos órgãos que, no entanto, são também vendidos nos suplementos sintetizados por outros corpos e/ou laboratórios? É nesse ponto que a relação entre Preciado e Bataille ganha movimentos similares, apesar de ações diferentes. O delírio farmacológico capitalista bifurca a fantasia surrealista, ora intensificando-a, em usos autônomos, experimentais ou subversivos, ora realizando-a

em seu extremo oposto, ao prometer estabilizar o sujeito de forma a não confrontar os próprios limites do que vem a ser um campo social.

A acefalia proposta por Bataille, mais do que propor situações de irracionalidade absoluta, propunha condições de êxtase. Giorgio Agamben se volta a esse movimento como “um paradoxo decisivo, [...] deste absoluto estar-fora-de-si do sujeito”, como aquele que faz da experiência algo que está “não mais no instante em que a experimenta” ou, ainda, que pede ao sujeito “estar lá onde não pode estar” (2005, p.92). Esse movimento de êxtase a que se refere Agamben, via Bataille, anuncia outros fatores quando o evoco via Preciado. Não seria a lógica laboratorial e corporativa a de uma produção sintética de energia, hipereficiente e suplementar que prima por uma performance controlada do corpo, pelo fora-do-corpo? O que em Bataille suscitava processos de desestabilização do sujeito, é agora um projeto de reformatação e conformação dos órgãos. O corpo sem órgãos imaginado por Artaud como liberador do organismo que era senão um mecanismo de dor, e que foi revisto por Deleuze e Guattari em uma lógica de afirmação dessa dissipação como mecanismos de constante reconfiguração do que é corpo e suas capacidades desejantes, encontra agora uma terceira via anestésica, uma produção “eficaz” de energia em doses a serem ingeridas, como se o Corpo sem Órgãos pudesse ser finalmente gerido por órgãos sem corpos. A capacidade de volição dos órgãos e seus condicionantes oscilam entre a produção tática de escape e as estratégias de captura. Bataille estava ciente disso ao distinguir satisfação de prazer violento (1985, p. 116). O primeiro se configura em uma via de fluxo contínuo, e me parece ser a via principal de consumo, mesmo se as aquisições produzem ou procuram satisfação ao mesmo passo em que tornam consumir um ato insaciável. Fato é que essa forma de prazer é fortalecedora da produção de individualidade e soberania. A segunda forma de prazer é do contrário marcadamente disruptiva, liberada de qualquer meta que não o próprio prazer, e muitas vezes tensionada à sua potência autofágica. Esse prazer se coloca em situações de instabilidade, e traz consigo forças de destruição – inclusive do sujeito. Bataille se interessava especialmente por essa forma violenta de prazer.

Estou, assim como Agamben, “convencido da persistente atualidade dos problemas que ocupavam a reflexão daqueles anos” (2005, p.91). E vejo nessa discussão de operações orgânicas o papel seminal de Gilles Deleuze e Félix Guattari ao situarem-se na interseção de Preciado e Bataille. A dupla repulsa Édipo como um performativo soberano, e abdica da mitologia para se voltar aos processos orgânicos via produção de singularidade, potência e operação de exceção. Édipo é uma narrativa universal de sublimação, e repulsá-lo é sair da idealização de sociedade e advogar pela capacidade de produção desejante dos órgãos em coletividade. A privação dos órgãos de sua atuação pública é a grande mudança social que o capitalismo engendra sobre formas anteriores de convivência, diz-nos Deleuze e Guattari (1983). A criação de impeditivos, interditos morais e produções suplementares atuam sublimando as forças orgânicas disruptivas, codificam seus fluxos e abstraem a produção em medidas quantitativas.

Sob esse regulamento, o cu é novamente o primeiro a sumir. “O ânus se dispôs como modelo de privatização, ao mesmo tempo em que o dinheiro se tornou a expressão do novo estado de abstração em fluxo”⁷ (DELEUZE e GUATTARI, 1983, p.143). Desinvestido de sua capacidade coletiva, o ânus se ausenta e torna-se o órgão operador de sublimação. É através desse mecanismo que os órgãos interrompem sua produção-desejante referindo-se e reformulando-se de acordo com uma estrutura mais abrangente. O modelo anal é replicado a outros órgãos e seus desinvestimentos do desejo. Os sexos, figuras seminais para estruturar Édipo, são definidos por duas propriedades negativas: seja pela falta do falo ou pela constante ameaça de sua perda. Ao interromper sua capacidade desejante em grupo, para referir-se a um modelo universal de convivialidade, a sublimação se torna a operação responsável por constituir “pessoas privadas como centros individuais de órgãos e funções derivadas de quantidade abstrata” (1983, p.143). Nenhum fluxo orgânico deve escapar à codificação. Nesse quesito psicanálise e capitalismo se acoplam bem, um codificando fluxos,

⁷ “It was the anus that offered itself as a model for privatization, at the same time as money came to express the flow’s new state of abstraction.”

triangulando e universalizando-os em Édipo, e o outro decodificando esse fluxos em sistemas abstratos de quantificação e troca, o dinheiro. Duas sublimações, na qual não apenas o vil metal mas “o todo de Édipo é anal e implícita um superinvestimento individual do órgão para compensar seu desinvestimento coletivo” (1983, p.143).

A codificação não é só repressiva, ela causa por outro lado uma liberação do fluxo de desejo, desde que socialmente condicionado e definindo assim seu limite e sua possibilidade de dissolução. Essa condição está no cerne da migração de uma ênfase na disciplina para sua administração. Ao invés de reprimir-se o desejo, investe-se em sua formação, retirando corpos do confinamento e adequando-o aos limites da formação social. “São as *sociedades de controle* que estão substituindo as sociedades disciplinares. ‘Controle’ é o nome que Burroughs propõe designar o novo monstro, e que Foucault reconhece com nosso futuro próximo” (DELEUZE, 1992, p.220, grifo do autor). Mas esse controle social nem por isso aborda a centralidade das operações corporais, as quais o século passado tanto experimenta sob a arquitetura genética e de tecnologias de gênero. Deleuze mesmo desconsidera a centralidade dessa questão ao dizer que “não cabe invocar produções farmacêuticas extraordinárias, formações nucleares, manipulações genéticas, ainda que elas estejam destinadas a intervir no novo processo” (1992, p.220). O que parecia ser mais uma de muitas maneiras de entorpecimento, acaba por ignorar a centralidade dessas operações químicas no corpo e na circulação de capital. É sob essa ênfase que Paul Preciado elabora nosso momento atual, desde o pós-guerra, como uma época farmacopornográfica. Entre o consumo de moléculas químicas e a excitação puramente visual, vê-se bem como esse desinvestimento e sublimação dos órgãos opera. Os órgãos se limitam a funcionalidade em esquemas reativos de necessidade e (potencial) saciação. Ao mesmo tempo, sua eficiência é confrontada com tecnologias externas ao corpo que administram fluídos de maneira hipereficiente e já sintetizados para o consumo, excluindo a necessidade de produção dos órgãos e condicionando o corpo a sua prescrição. Os fluidos corporais passam a ser administrados a partir de seus suplementos, capitalizando o paradoxo a que Derrida nos elucida, aquele de entender uma substância como unitária, em seguida

oferecer-lhe um adendo, até que a mensagem se faça clara: aquela substância que parecia uma unidade íntegra em si é, em verdade, incompleta na medida em que pode ser melhorada e necessita de um aditivo. Essa se torna a lógica de hipereficiência e abundância dos fluidos do corpo, de suas produções vitamínicas, hormonais, energéticas e, mais recentemente, de reescritura do código genético. Sob a perspectiva da farmacopornografia, o controle é senão uma forma de liberar condicionalmente o fluxo de desejo ao estímulo visual e à administração química do social.

O contexto desse capitalismo medicamentado, do toque higienizado e altamente estimulado nas capacidades visuais é o suplemento necessário de desinvestimento coletivo e de constante insaciabilidade dos órgãos. Mas há também um contrainvestimento. Novas técnicas de administração de si colocam à disposição outras ferramentas de produção de desejo em coletividade. A questão não é tão somente recuperar as formas pré-capitalistas de uso público dos órgãos, quanto engendrará-los em experimentos via tecnologias e fatores existentes. A questão se torna, portanto, a de como se utilizar dessas tecnologias para suscitar fantasias grupais. Como colocá-las a serviço de situações contingentes e das quais o desejo participa com irrompimento e não tanto em continuidade harmônica com o fluxo abstrato do capital?

Uma maneira de produzir ações contingentes é tomar os órgãos como centros de operações coletivas que acontecem em séries de relações que se dão entre órgãos do corpo e de outros corpos e tecnologias. Isso não quer dizer que todos os órgãos estejam estimulados constante e igualmente, mas que suas privações sejam ocasionais e não se deem por abstração, mas, ao invés disso, no que elas concretamente suscitam de criação de novas séries orgânicas. A serialização é o mecanismo capaz de irradiar devires entre órgãos, estimulando a produção desejante no que ela se estabelece em fluxos, suas bifurcações obtusas e suas interrupções⁸.

É nesse sentido que o cu se torna um importante centro contrassexual. Se seu desinvestimento coletivo gera-o como modelo de sublimação, seu investimento erótico

⁸ Deleuze e Guattari se atêm ao fluxo de desejo especificamente como sua capacidade de quebra e/ou de engendramentos obtusos de novos fluxos.

torna justamente o que seria uma ausência uma mobilidade indeterminada do falo. É por ser o cu a base do falo que ele é também sua ameaça. Visto que dessublimar o cu é tirar do falo os parâmetros de medo e ausência que geram seu poder e concretizá-lo em experimentações eróticas. Me parece que esse é um projeto também presente no *Manifesto Contrassexual* de Paul B. Preciado (2014). Ali, seriações orgânicas, e entre membros ou objetos, tiram a aura do falo e evocam sua reprodutibilidade técnica que fazem do braço, do dedo, do pé ou do consolo plástico e do silicone objetos fálicos de prazer. O falo não está em falta, está em êxtase. Ele é sempre uma cópia e está, portanto, fora de si. Evocado em sua potência erótica sem medo, ou ausência, os gêneros fluem em sua capacidade de invenção. Ao olhar para os três ensaios de sexualidade de Freud, Leo Bersani também já havia afirmado que é “possível pensar no sexual como, precisamente, aquilo se move entre um sentido hiperbólico do ego e uma perda total da consciência de si (1987, p.218). Essa ambivalência sexual, junto aos fluxos de desejo que ora interrompem, ora escapam codificação, e ao falo instável, me parece deixar clara a diferença entre um caminho de individuação corporal e sublimação dos órgãos e outro de investimento em sua potência coletiva e de produção desejante.

As duas propostas artísticas de que falo a seguir surgem desses questionamentos de dessublimação dos órgãos e de sua relação direta com a composição do espaço. No primeiro caso, investigo como essa relação entre corpo e tecnologia encontra na videoperformance uma atenção especial à necessidade de não sublimar a imagem. Em seguida, desdobro a pesquisa em uma performance no espaço público, encontrando entre a provisoriedade geométrica e a abjeção da matéria informe na boca maneiras experimentais de mobilizar a visão, usar as formas geométricas como inferência sobre o espaço e desautomatizar o fluxo de fala.

II

As operações entre órgãos que se constroem em séries de relações gera *Ruminação*, videoperformance que executo em dois canais simultâneos de imagem. No

início, pensava em como aproximar a boca do cu. E para isso pensava em como a boca ao invés de servir de canal de ingestão se tornava um canal de expurgo. A boca do bulímico funciona assim. E o refluxo, mesmo sem chegar às vias de fato do vômito, é já um experimento desse mecanismo. Como desdobramento dessas aproximações, construí o primeiro canal de vídeo experimentando a resistência à ingestão. Me detive sobre uma mascação insistente do material fibroso que não me serve de alimento, o capim. A boca e o cu se relacionavam nessa ação por movimentos transdutivos. Ações de estímulos entre dois órgãos de forma a criar um terceiro signo, este em que a boca oscila entre deglutir ou expelir sua criação informe. É Félix Guattari quem chama de transdução essa relação de contágio que não é nem de caráter produtivo nem de antiprodução. O capim é o material externo com o qual ajo para transduzir dois órgãos do intestino, e o banheiro como locação da videoperformance aponta para esse sentido.

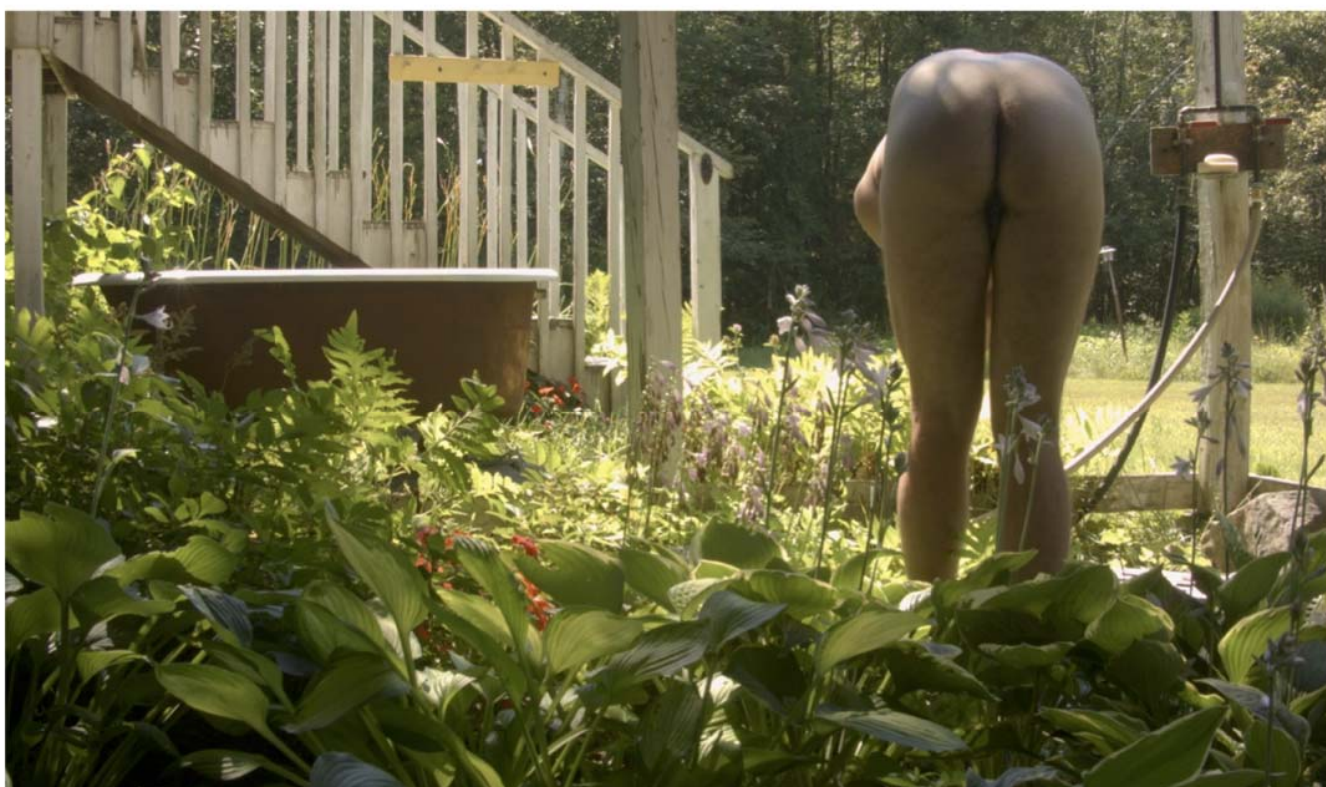
Estou sentado no vaso sanitário de um banheiro geometricamente azulejado. Se o intuito principal era aproximar as duas pontas do tubo gástrico, minha experiência, no entanto, rapidamente se bifurcou em um outro funcionamento. Ao mascar por vários minutos, era como se a boca devolvesse a si mesma o capim, como se ela assumisse também o papel de rúmen, o primeiro estômago dos ruminantes que digere a celulose e retorna o bolo informe à boca do animal. A partir dessa relação com o bicho, o que era um experimento único tornou-se um fragmento, completado por mais um canal de vídeo filmado dois anos depois. Entendi que diante da concretude transdutiva de dois órgãos fui invadido pelo movimento de transversalidade em que *“efeitos produzidos por tal ou qual coisa sempre podem ser produzidos por outros meios.”* Gilles Deleuze continua a explicação que energiza meu intuito: “não tomar-se por um animal, mas desfazer a organização humana do corpo, atravessar tal ou qual zona de intensidade do corpo, cada um descobrindo as suas próprias zonas, e os grupos, as populações, as espécies que habitam” (1992, p.21, grifo original).

Em *Ruminação* começo aproximando a boca do cu, a boca tomada pela possibilidade de expelir, mas acabo por criar relações ainda mais estranhas ao meu corpo: mascar dispendiosamente capim e, num segundo canal de vídeo, mobilizar todo o meu corpo

para servir de reservatório de leite, dispensando-o ocasionalmente via descontração da esfínter. As relações entre o corpo humano e o da vaca não são novas. O gado tem sua vida e reprodução intrinsecamente vinculados à manutenção – e quiçá destruição – da humanidade. O gado fornece carne e leite e gera, pela demanda, enormes pastos de floresta desmatada. Mas nessa videoperformance a vaca chega ao meu corpo não por via da composição proteica que fortalece meus músculos com suas moléculas, mas transversalizada em operações intensivas que desorganizam meus órgãos. *Ruminação* pesquisa, ainda, outra proposta: como essa serialidade de diferentes órgãos se relaciona com o espaço – que no caso da vídeoperformance é um misto de tecnologias da imagem e locação.



Ruminação, 2017
Videoperformance em dois canais 15' em loop
Fonte: O Autor, 2017.



Ruminação, 2017
Videoperformance em dois canais 15' em loop
Fonte: O Autor, 2017.

Em cada tela uma operação. Ambas bastante concretas, mas com sua justaposição deflagrando uma narrativa de delírio. Concretude de ação e delírio: duas instâncias que não são de forma alguma excludentes. A ficção pode ser tomada como o engajamento a uma narrativa especulativa do devir. Tomo-a não tanto como uma crença, quanto um diagrama de forças e sentidos, uma dimensão desdobrada de experimentos e a partir da qual outros experimentos acontecem. Penso que mesmo as invenções luxuriosas trazem consigo uma consistência bastante particular. Elas criam ou revelam conexões imponderáveis, e sua consistência depende do quanto tomo-a como uma operação, do quanto a percebo pelo que ela faz agir. Essas conexões imponderáveis podem servir de ponto de convergência do vídeo com a performance. Mascar capim e controlar o expurgo do leite conservam sua ambiguidade bifurcada: a de serem atividades tão distintas quanto complementares. Experimento humano, desorganizadamente humano, que ruma sobre a transmutação de capim em leite. A ficção surge da concretude das ações, uma espécie de transcendência empírica, insurgente na junção das duas imagens, em que o sentido de uma se transduz da outra.

A tomar pela forma como *Ruminação* se apresenta – duas imagens projetadas num plano-relevo enviezado – a ficção se produz na fenda da imagem. Ela se localiza ali na brecha, na emenda, na elipse das operações, na transmutação do capim em leite que não se vê acontecer e que justo por isso se abre a especulação de um corpo entre a mascção e a aparição de sua traseira nua como a de um quadrúpede. Cada imagem é gravada em um plano fixo com duração própria. Ambas são projetadas simultânea e continuamente. A ficção se localiza ali, no interstício que liga uma imagem à outra, no espaço escuro, no tempo cindido entre-imagens. Ou podemos mesmo dizer que é o contrário, que essa ficção é a que, de partida, produz duas operações muito diretas, a de mascar capim e a de utilizar o intestino como bolsa de armazenamento e então de expurgo de leite.

A ficção é um plano dentro do qual nem o vídeo é mero registro, nem a performance um meio. Performance e vídeo imbricam-se em *Ruminação*, para juntos

empreenderem operações corporais sensitivas e experienciais que sejam deflagradas por narrativas de invenção do corpo. O que está em jogo é uma ficção de operações – masculina e anal de leite e também uma operação de ficções –, uma produção de delírio que leve a cabo experimentos orgânicos que de outra forma não aconteceriam. A boca rumina; o cu se torna um armazenador lácteo. O reto, reservatório fecal, experimenta guardar e despejar leite, aproximando sua composição de uma glândula mamária e suas capacidades exócrinas. A esfíncter age como teta, liberando ou resguardando o fluido, espirrando leite ou deixando-o escorrer pelas pernas. Os órgãos entram em embates teleológicos, em trabalhos que endereçam diretamente suas formas de funcionamento e evocam zonas de animalidade.

Me pergunto sobre essa característica anal de produção do informe, sobre como sua mecanização é comumente domesticada, privada e higienizada, e como escapar dessa tríade aproxima o corpo humano do animal. Me parece que esse é um diagrama forte na filosofia de Georges Bataille, no que ela mobiliza o animal, o informe, o anencéfalo e o baixo materialismo. Sua teoria da religião, pilar para entender movimentos de transcendência, considera a animalidade a força de imanência. Suas proposições se dão sempre de dentro da experiência viva. Os animais não se percebem distanciadamente, não projetam uma ideia de si destacada do acontecimento e, na qualidade de caçadores, revezam-se entre a habilidade de comer e de serem comidos (BATAILLE, 1992, p.17). As operações dos animais produzem corpos e matérias, e não sujeitos, ao ponto de Bataille questionar se a atribuição da presa pode inclusive ser tomada como a de um objeto.

Ainda sob essa perspectiva alimentar, a destruição da forma, a quebra de fibra, se torna a base para a produção de energia, que é uma operação irracional, desejante e de manutenção orgânica. Deglutir e expelir a comida, eis aí os dois processos do informe. O expurgo de fluidos é no mínimo um índice dessa produção do baixo materialismo, um dispêndio amoral evocativo de nossa zona de intensidade animal a qual a civilização se gaba por esconder. O leite retirado de sua função alimentícia, jorrando sem nenhuma máquina que o sugue, torna-se tão dispendioso quanto as

fezes, a urina, o suor, os óvulos infecundos ou jatos aéreos de sêmen. Nesse processamento de quebras de formas, produção de energias e despejo de resíduos, o tubo gástrico, ao invés de diferenciar o humano no reino animal, reafirma nosso pertencimento a ele.

A primazia do tubo gástrico como estruturante do corpo me fez querer virar de costas e baixar a coluna vertebral. De uma vez abduco da frontalidade e da eretividade, esta última uma postura tão qualificadamente humana para tornar o quadril a parte mais alta do corpo. A segunda imagem de *Ruminação* produz meu corpo retorcido, dobrado e detido em uma posição que visualmente beira a imobilidade e uma animalização das ancas. O espaço geométrico da primeira locação contrasta com o banheiro ao ar livre enquadrado nessa imagem. A qualidade que move as relações entre os elementos aqui é a da aparição. Um corpo humano que ao insistir no fragmento é atravessado por um devir-vaca e indistingue sua traseira da de um quadrúpede. Talvez possamos chamar de estética a ligação existente, porém *insubordinada*, entre o devir e a construção de imagem.

É sabido que imagem está sob constante risco de sublimar uma ação e se bastar como um registro testimonial. Se de Cezanne à crise de representação deflagrada pela cultura de massa essa questão retorna à voga, ganhando força especialmente com os situacionistas no fim da década de 1960, é Peggy Phelan quem nos reposiciona esse problema com a imagem quando em relação com a arte de performance. Phelan inicia seu argumento indicando que a performance só acontece no tempo presente. Assim, coloca a temporalidade como fundamento dessa arte e o desaparecimento como sua promessa ontológica. Ao mesmo tempo em que clama por uma presença continuada da performance, a teórica feminista atenta para o risco de seu arquivo tomar a posição de reprodução do acontecimento, trazendo para a imagem uma dimensão constatativa que satisfaria e que apaziguaria nossa ansiedade de perda do evento. O arquivo não deve jamais se colocar como um substituto pleno da performance, mas procurar maneiras de continuar essa presença assombrosa do acontecimento e sua ontologia da ausência. Deve, portanto, se fazer presente como um desdobramento que reafirma o

desaparecimento do ato, pois paradoxalmente reproduzir a performance é também aniquilar as suas potências. O título de seu artigo sintetiza magistralmente essa operação: “Ontologia da performance: representação sem reprodução” (1993).

Os meandros do arquivo como representação endereçam diretamente o uso do vídeo na performance, principalmente quando ele se torna a sua forma mais recorrente de mediação. As projeções suprem o medo da galeria vazia, e sua repetição cíclica se adequa suavemente ao seu horário de funcionamento. Além disso, sua capacidade de captura de imagem e copiagem permite a inserção de um produto na roda econômica do mercado de arte, o que historicamente aquele caráter efêmero da performance desafia. Sob todos esses aspectos, o vídeo se tornaria assim a antítese da performance, a anulação mesmo de sua força, visto que toma-a por uma reprodução figurativa e cinética que confunde acontecimento e aparência. Esse aparato de reproduzibilidade técnica pode, de uma só vez, retirar da performance sua aura de acontecimento, entre efemeridade e risco, e desmoronar essa arte como uma resistência, um entrave à máquina de circulação de capital. Mas a aniquilação não é a única relação possível entre vídeo e performance. E há casos em que a relação entre esses campos se torna a própria obra, não fazendo sentido pensar no vídeo como um arquivo de uma performance anterior.

Ao propor *Ruminações*, me pergunto o que acontece quando o vídeo não é um espectador privilegiado da performance, mas um de seus agentes primordiais. Retorno assim às reflexões sobre arte de performance a partir do vídeo, na medida em que entendo que há ações que só acontecem pela interseção de tecnologias do corpo com as da imagem. Introduzir o vídeo como um agente reformula a noção de acontecimento à luz das várias instâncias de produção de imagem. Não apenas a presença da câmera, mas a inclusão como acontecimento, de todos os procedimentos videográficos que vão desde a gravação ao suporte projetivo, passando pela etapa de pós-produção.

O fato de que a construção espaço-temporal do cinema acontece necessariamente em fases joga para a videoperformance uma constituição de *presença assincrônica*. É necessário também que se entenda o vídeo como gesto, e tomo que o

gesto videográfico por excelência é o corte. Dessa forma, o vídeo não continua uma presença anterior, mas entende presença como uma existência entrecortada que não é de forma alguma imediata. Do contrário, ela é uma presença mediada e, dessa forma, não se basta nem pela reprodução, nem só por representação, mas se torna mesmo uma ação performática. O corpo do vídeo converge várias camadas espaço-temporais, e é ao mesmo tempo imagem presente, gravação desaparecida, narrativa inventada e suporte de projeção. Como em todo processo, pode acontecer que uma etapa sublime a outra se afirmando como única temporalidade vigente, mas, dissimulado ou não, esse embate duracional é constitutivo do vídeo. Daí a importância da performance com sua ontologia do desaparecimento, visto que, ao substanciar o vídeo em videoperformance, ela passa a investir na potência desejante e dessublimadora da visão, e toma a faculdade visual como um agente capaz de diagramar composições entre tempo, corpo e espaço.

No mundo das metáforas, o pleonasma é só a afirmação da coisa! O vídeo, em sua recorrente redução a mero mecanismo de reprodução, torna-se agente da performance ativando sua pluritemporalidade⁹. Mas uma pergunta que surge durante o processo de *Ruminação* é como essa consubstanciação do vídeo em performance articula a noção de repetição tão distinta nos dois modos de produção. Se nos remetemos aos *happenings* como vetor de força fundamental da performance, trazemos para ela a jurisprudência central de Allan Kaprow, aquela de não repetição da ação. Isso é antagônico ao pensamento do vídeo, que traz a cópia – e, portanto, a repetição – como uma operação constitutiva de sua imagem. Podemos afirmar que esse constitutivo deriva da linhagem industrial do cinema, que faz de todo material uma cópia indistinta de um original – logo inviabilizando essa noção. Se pensarmos ainda mais nas tecnologias digitais, seu maior elogio é justo à anulação de perda de qualidade na copiagem. A videoperformance assim tem uma ontologia um tanto oximorônica, constituindo-se pelo desaparecimento – fruto da efemeridade da ação – e pela

⁹ Essa ativação é muito comumente articulada por mecanismos metalinguísticos, mas não somente. Afinal, pode se ativar a coisa sem necessariamente bastá-la, ou priorizar uma narrativa sobre si mesma.

capacidade de retenção e reprodução de seu código. Uma combinação de duas ontologias muito distintas, uma generativa (vídeo) e outra degenerativa (performance)¹⁰. Como então construir o signo de persistência (*endurance*¹¹) sob esses binômios de repetição/não repetição, geração/degeneração, cópia/desaparecimento?

Intuo que a habilidade tecnológica do vídeo tem a potência de transformar o que se colocava como proibitivo em consideração ética, ressaltada ainda mais devido àquela sua qualidade de presença assíncronica. Esse dilema ético aparece, pelo menos, durante a produção de *Ruminação*. Um defeito da câmera é suficiente para deflagrar questões de produção de espaço e intimidade. O aparelho com que gravei a mascação de capim estava com um problema no cabeçote e criou *drop frames* nos minutos finais de vídeo, corrompendo a continuidade do plano. Esse nem sempre é um problema incontornável, mas no plano fixo e contínuo que eu propunha, ter esses cortes adicionais cria na imagem uma sensação de síntese da ação que compromete sua especulação narrativa. Esse plano cinematográfico é contínuo e determinado pela duração da ação. Quando ele sofre um corte, esse gesto moraliza a duração, como se propusesse uma aceleração de seu fim. Passei quatro anos decidindo se deveria ou não regravar esse canal de vídeo e quais as implicações. Uma questão que se coloca é o grau de relação ou mesmo de dependência de cada nova etapa mediando essa presença assíncronica do vídeo. Até que ponto um problema técnico de gravação, que parece afirmar uma decisão de edição, deve ou não permanecer. Novamente, esse questionamento é de ordem ética e justo por isso não tem força de lei. Ele se coloca e se desdobra de maneiras diferentes de acordo com as especificidades de cada obra.

¹⁰ Vale apenas ressaltar que algumas resistências artesanais contradizem esse caráter industrial do cinema. O movimento de cinema estrutural norte-americano é o exemplo mais contundente desse contrafluxo. Em alguns filmes que compõem esse movimento, o investimento direto sobre a materialidade fílmica cria uma matriz única e cada nova exibição coloca a própria matéria sob o signo da persistência.

¹¹ *Endurance* é uma noção muito importante aos estudos e à arte de performance. Sua capacidade de entrar em duração faz dessa palavra intraduzível em português. Assim como performance é um termo ambíguo e pode denotar padrões de eficiência, *endurance* pode dessa mesma forma ser traduzida como resistência. No entanto, na medida em que a arte de performance não está aí para avaliar ou quantificar de qualquer maneira a duração, como se ela fosse um teste, prefiro diagramar na palavra persistência a propriedade duracional de *endurance* do que mantê-la sob os procedimentos de resistência, que considero, nesse caso, uma redução do significado.

Esse problema técnico, tornado ético, tornado estético, abriu em mim uma outra ponderação, desta vez acerca da repetição como possibilidade de construção de intimidade entre os elementos que compõem a videoperformance. Havia uma intuição que gerava o vídeo, mas ela foi atravessada pelo gado e tomada por um devir-vaca que gera o segundo canal de vídeo, e que inclusive se desdobra em uma outra performance que discuto a seguir. Nesse sentido, comecei a perceber que havia na obra um chamado a repetir aquela ação, para ver como ela se diagramaria desta vez. A repetição cíclica tão comum nas projeções de vídeo em *loop* entrava em cena na regravação do primeiro canal de vídeo. O espaço e a ação se repetem, mas a motivação é outra – na primeira vez por uma transdução anal à boca, agora complexificada pela relação boca-rúmen-úbere-cu.

Esse retorno à gravação do primeiro canal de vídeo é um procedimento transdutivo entre as duas imagens. Uma levou à criação da outra, que reenergizou a produção da primeira. Ao longo do processo, fui percebendo que essa assincronia respeitava também minha inabilidade em responder de imediato a determinadas sensações, principalmente no que diz respeito ao tempo que me detenho até ganhar intimidade com materiais e espaços. O tempo do meu pensamento e de minha prontidão nem sempre convergiam ao tempo da performance. Entendi, ainda, que a ética da repetição fez dela não uma ação de retorno, mas de acúmulo. Repetir foi um dispositivo de experimentação e produção de intimidade com o material que me permitiu ficar imerso em um estado de devoção ao acontecimento – e o acontecimento só existe por ter o vídeo como um de seus agentes.

A repetição é uma questão ética da obra que deve ser avaliada considerando-se uma gama de circunstâncias. No caso da videoperformance, sua capacidade teve que estar ciente de como os regimes de visualidade foram historicamente reiterados priorizando-se uma atenção formal, comumente em detrimento da produção de forças como proposta generativa das imagens. Isso diz respeito aos mecanismos de produção cinematográfica, e também à formalidade que se impõe às próprias práticas corporais. Afinal, a presença da câmera está sempre sob o risco de ocupar, na performance,

aquele mesmo espaço disciplinante que o espelho ocupa numa sala de dança. Por isso, a ética da repetição foi a de uma ação motivada pela relação insubordinada entre a construção de imagem e a produção de devir. Se o uso do vídeo chama atenção para a imagem como um resíduo de intensidades, ela se faz tão necessária quanto nos dispositivos de criação espectral do corpo.

Mover-se é uma forma fenomenológica de criar espaços. De inflexionarmo-nos sobre eles e com eles. Em *Ruminação* o movimento é sempre duplo, uma ação executada pelo meu corpo e outra pela câmera. Essa duplicidade e suas relações constituem o espaço, primeiro por uma fenomenologia da ação, e, adicionado a isso, o olhar da câmera que está sempre operando seu corte, delimitando o campo pela visão e colocando elementos em relação. Quanto mais se pesquisa essa relação, mais se abre possibilidades de intensificação da ação. Pois são essas as relações que nos dão a conhecer o espaço. Na arte de performance é relativamente comum ter o espaço como indutor da ação. Chamamos a isso de obras de *site specific*. Porém, a qualidade de presença assíncrona do vídeo é uma operação complexa entre o espaço físico e sua delimitação visual, e as justaposições e sobreposições que daí se acumulam. Cada etapa de produção traz virtualmente as outras etapas – mesmo se ainda não determinadas por completo. Cada atualização de uma etapa reconfigura a virtualidade das outras etapas. Entre os atuais e os virtuais, e entre o que se coloca em campo visual ou em extracampo, o espaço videográfico não é outra coisa que não um conjunto de elementos em relação – incluídos aí suas operações que geram relações.

Muito foi dito sobre a imagem cinematográfica em estudos semiológicos que bastavam-na como representação e logo pela via negativa da ausência, a crítica contundente deste estudo se deu por via semiótica ao propor a imagem em sua força estética de apresentação e, portanto, de presença. Evoco rapidamente essas duas vertentes sem querer enfraquecer suas motivações, e tampouco tentar unificar as qualificações da imagem numa proposta de síntese entre ausência e presença. Mas, do contrário, me parece que a aplicação dos estudos de performatividade à imagem gera

mesmo uma assincronia que torna esse binômio irresoluto e aprofundado a cada novo estudo de caso sem se bastar em conclusões generalizantes.

Pensar espaço a partir de *Ruminação* é imbricar locação, plano e suporte. O plano fixo foi teorizado no cinema por sua característica frontal, muitas vezes teatralizada e ligada aos primeiros cinemas. No entanto, esse corte imóvel da câmera é também uma afirmação da ação enquadrada. O quadro fixo cria outras possibilidades de relação com a imagem, por exemplo, sua capacidade geométrica de composição do quadro como um espaço bidimensional. Aposto na duração estendida de um único quadro como uma capacidade de criar tensões plásticas entre os elementos que o compõem. Naquele primeiro canal de vídeo é a proporção entre os elementos o que delimita o campo visual. Já nesse sentido, a própria noção de frontalidade é questionável, posto que um dos elementos em cena é um espelho por onde dois terços da imagem é visto. A diferença de escalas num mesmo plano fixo confronta a própria episteme da imagem cinematográfica, a de não se ter escalas no cinema¹². No segundo canal de vídeo, o plano fixo constrói sua vertente tautológica com o corpo. A persistência sobre uma imagem faz a visão oscilar entre a confirmação daquele fragmento como um corpo humano, e a intensificação de sua proximidade com um quadrúpede.

O quadro é um limite do espaço visível, e pressupõe extracampos. Às vezes por prolongamentos e continuidades físicas da locação, variáveis a cada novo enquadramento, outras vezes por construir um todo que, segundo Deleuze e via Bergson, é o absoluto. Esses dois tipos de integração dos planos ora abrem o sistema de imagem que parecia fechado, ora se abstraem numa construção externa, mental e/ou fabulatória. Neste último caso, a imagem de vídeo é atravessada por uma construção de um terceiro signo fruto de operações entre os planos.

¹² Jean Epstein se refere a essa particularidade da imagem cinematográfica que é capaz de justapor uma paisagem a um plano em close-up sem nem por isso construir em nós uma proporção mensurável entre as duas imagens, mas nos ativando diferentes percepções e sensações. A natureza da imagem cinematográfica é primordialmente afetiva.

O conjunto de elementos que compõem cada plano de *Ruminações* também constrói suas aberturas. Primeiro ao mastigar sentado num vaso sanitário. Mascar o capim lhe produzindo como um resíduo faz a locação corroborar com essa transdução anal à boca. O encanamento aparente da descarga é uma via de escape do quadro, que prolonga aquele microcosmo enquadrado em uma cartografia do informe, sua dissipação no mundo. Há também a dimensão da organização visual. A geometrização do quadro, suas linhas internas de corte, se relacionam com o próprio objeto enquadrado – os losangos de azulejo azul e branco do banheiro e sua perspectivação pelo espelho. É através do espelho que a videoperformance é possível naquela locação. Ele é, no quadro, o ponto de exposição e convergência entre a câmera e a ação do performer. A câmera filma o espelho sobre a pia do banheiro, e ele reflete a mascção de capim sobre o vaso sanitário. Outras linhas arquitetônicas, refletidas, cortam o quadro, gerando zonas de losangos de azulejo em diferentes tamanhos. Essas zonas e sua parca profundidade de campo, que só existe forjada pelo espelho, geram uma apreensão visual do quadro entre zonas geométricas bidimensionais e pontos de fuga que oscilam entre a imagem do espelho e a imagem através do espelho. Esse jogo visual deriva também da proposta de comer no banheiro, entre inversão e complementaridade.

Essa força visual de compor espaços e tensionar suas qualidades surge de um estudo de *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles (1967-1984). Na instalação, percorre-se os ambientes monocromaticamente saturados até chegar à torneira de onde supostamente todo aquele vermelho flui. Essa torneira é senão uma abertura a um todo ao qual já não temos acesso, o encanamento solitário, numa área escura, desviada dos outros cômodos, materializando por outros meios o efeito do ponto de fuga; que por definição guarda consigo o infinito. A instalação encampa assim sua cosmologia da cor. No quadro geométrico de *Ruminações* a torneira dá lugar à descarga como expansão ao todo, e o espelho corrobora com a visualidade como um jogo de perspectivas.

A geometria imprime a marca racional ao espaço, e não deixa de ter certa ironia essa racionalidade se presentificar num banheiro, e no uso da boca para mascar capim. Esse uso racional é também uma produção de delírio animalizado. Os dois planos juntos geram a mitopoética cosmológica de *Ruminação*, essa relação inventiva entre corpos e espaços. Dois canais em faces binomiais de intervenção geométrica do espaço e apropriação casual da natureza, entre ação e espera, deglutição e expelição, frente e costas, proximidade e distância. A noção de decalque entre os quadros é a relação que gera o quadro fixo do segundo canal de vídeo. A relação compartimentada do primeiro plano dá lugar ao caráter fisicamente expansivo neste quadro. O banheiro se torna um espaço verde e a céu aberto. Uma mistura entre mata e produção humana, mas ainda assim um caráter solitário. Me relaciono com essa imagem numa ambivalência de preparação e abandono do espaço, e talvez essa dupla qualidade venha da própria relação fantástica do corpo com o espaço, do quadril estacionário que tem a qualidade de presença de uma aparição. O quadro cinematográfico é uma limitação do espaço, um corte visual que tem por característica colocar todos os elementos visíveis em relação. É inclusive por conta dessa natureza do quadro de circunscrever elementos que enquadrar é um ato que afirma o que enquadra e produz situações. Mas que relação é essa que a aparição pode produzir, visto que seu caráter inesperado suspende a coerência do corpo com o espaço? Não que essa coerência não exista, mas não há expectativa sobre ela e, portanto, não há explicação anterior à sua aparição. Imagino que a aparição vague no espaço, faça o espaço vago, mesmo quando se mantém estática. Sua relação é sempre de sobreposição. Talvez por isso a sensação de abandono, e preparação do espaço, como se presenciássemos sua pausa, sua suspensão. Um espaço vago por uma aparição animalizada. Um espaço paroxísta.

Às vezes a tentativa e a impossibilidade de abrir um plano e continuá-lo até o outro levam a um movimento de abstração dos planos, como um terceiro signo que acontece fora deles. Deleuze situa também nessa operação o *falso raccord*, que é “por si mesmo uma dimensão do Aberto, que escapa aos conjuntos e às suas partes” (1983,

p.43). Ao mesmo tempo corte e continuidade, a justaposição dessas duas operações digestivas de *Ruminação*, cada qual na sua locação, se engajam numa narrativa encadeada e irrompem dela.

A relação entre os dois planos cinematográficos gera o plano-relevo, que é o suporte de projeção e mais um agente compositor da imagem. É novamente o corte e não a dobra o que gera a duas telas enviesadas no espaço da galeria. A emenda dos dois planos se sobrepõe ao corte do suporte gerando a imagem. A linha orgânica que surge da junção de duas telas de 2,75m por 1,54m concretiza a elipse temporal que une a narrativa dos planos.

Quando o cinema dessublima sua produção visual tornando-a uma operação com o tempo, o falso se torna uma potência e não uma desqualificação da imagem. Por isso, o *falso raccord* opera uma continuidade não verídica. A projeção em *loop* das duas imagens é mais um estímulo a essa experimentação. Os dois planos projetados lado a lado oscilam a percepção e sensação da imagem entre consecutividade e simultaneidade.

Essas questões que orbitam a videoperformance *Ruminação* se desdobram na performance *Para acalmar a boca*, desenvolvida na Casa França-Brasil. A construção de espaço opera uma mudança não apenas porque ele deixa de ser cinematográfico para fixar-se no plano físico, mas também pelo seu processo de composição. Se na primeira obra a geometria desafia a antropometria de maneira a reconstruir num mesmo quadro proporções diferenciadas de escalas num jogo de reflexo da imagem, na performance são tapetes de grama que gradativamente cobrem o chão em um enorme retângulo no pátio externo do centro cultural.

III

As propriedades táteis, visuais e mentais estão em atividade na performance *Para acalmar a boca*, mas nesse caso todas elas operam sob um mesmo registro, o meditativo. Apesar do esforço físico do performer, não há a prerrogativa da colaboração direta dos espectadores com a ação em curso, ainda que a partir dessa outras ações

possam se desdobrar. Ao longo de quatro horas mascava o capim que trazia em minha mochila, enquanto gradualmente dispunha tapetes de grama no pátio externo da Casa França-Brasil, geometrizando formas provisórias, e até que se fechasse um retângulo de 32 metros quadrados de grama Esperança. A quantidade foi inicialmente arbitrada pela capacidade do meu carro de transportar o material, mas essa foi também a medida exata daquele pátio.

No início da tarde, a grama manteve por algumas horas sua primeira formação geométrica: um enorme cubo de tapetes empilhados e dispostos junto à parede do centro cultural. Essa primeira forma abria a performance ao público. Conforme a noite se aproximava, a grama passava da disposição tridimensional ao enorme tapete retangular. Do cubo, que tinha sua base recortada pelo desenho de dois degraus do centro cultural, ao retângulo de grama cobrindo o chão de paralelepídeos, a noção de sobreposição se fazia manifesta. Penso que sobrepor é um movimento diferente de integrar, na medida em que há algo de artificioso no primeiro em detrimento da organicidade do segundo. Isso conferia um caráter provisório à obra, presente também nas geometrias intermediárias que surgiam ao longo da performance. Provisória e pelo tempo que resta, a grama ainda assim propunha uma desaceleração na ocupação do espaço. Às vezes por suscitar pausas de microindicações sobre pisar ou não à grama, outras vezes por sentar-se nela, ou brincarem sobre nela, ou mesmo cuidar dela ao longo dos cinco dias em que ela permaneceu naquele chão se beneficiando da sombra do centro cultural. De todo modo, o pátio que tem uso majoritário como via de passagem, interligando a Casa França-Brasil ao recém-inaugurado Boulevard Olímpico, quando gramado, convidava a modular ritmos, velocidades e encontros no lugar¹³.

Esse ambiente provisório se torna um convite à composição, e a performance literalmente uma preparação de terreno. Se a interação com o trabalho físico do performer não era um intuito, nem por isso a ação se exime de cativar em coletivo. Do

¹³ *Para acalmar a boca* foi realizada dentro do projeto curatorial Lá fora que se propunha justo a investigar essa ligação da Casa França-Brasil com o Boulevard Olímpico, calçadão que liga o aterro do Flamengo à zona portuária e forma também um cinturão ao redor dos principais museus do região central da cidade.

contrário, agrupamentos podem ali se dar mesmo após a performance, sob minha ausência, sob a desculpa do descanso naquela intervenção à arquitetura.



Para Acaltar a Boca, 2016.
Performance duracional - Casa França-Brasil.
Fonte: O Autor, 2016.



Mas para além dessa conjectura, a meditação possui também essa propriedade de ser não necessariamente preparatória, mas certamente afirmativa de uma antecedência e calcada na provisoriedade. Meditar é um mecanismo paroxísta, um trabalho mental de circulação e desapego. Sem se firmar, os pensamentos só passam, eximindo-se do compromisso de se tornarem conclusivos, daí seu caráter antecedente.

O esforço de pensamento é outro, e tomo que a própria ambivalência de mascar capim e construir espaços de grama ajudava o movimento de inquirir para que conexões circulassem sem que fossem concluídas. Oscilando entre desapego e aceitação, ao compor esse trabalho entendi que a meditação era uma forma de ocupar a mente sem dar ênfase à produção de sentidos, e podendo me guiar por outras percepções e operações. É dessa maneira que a meditação se torna um caminho para me imbuir dessa experiência de imanência animal a que Bataille se refere. Sem qualquer intuito de anular a consciência, procurava ao invés desorganizar seu ímpeto conclusivo, estimular percepções assignificantes do movimento, dispositivo que se tornou um ponto de convergência seminal para cativar zonas de intensidade animal. O que é interessante é pensar como a geometria, tão matemática, se colocava a serviço desse acesso (ou estímulo) à zona de intensidade animal. E como aquela meditação se dava pela junção de duas ações imediatas, pela consciência da presença do capim na boca e sua destruição, e pelo pensamento do espaço pela via geométrica. A meditação se tornava assim um movimento de pensar com a ação (e não sobre ela).

O dispêndio energético da mastigação e a requalificação geométrica do espaço tornavam juntos o ambiente da performance silencioso, mas nem por isso solene. Há uma face muito conhecida do silêncio que é a de seu poder disciplinante, e era um cuidado garantir que não fosse esse o tipo de silêncio que se instaurasse por ali. O silêncio que imantava aquela ação era também uma reação a um contexto social de muita fala e pouca escuta. O silêncio vem como uma pausa, uma breve interrupção, no que se tornou uma necessidade contínua de fala e exposição de pensamento. É necessário acalmar as ânsias e expectativas da boca. Ocupar a minha e quem sabe

construir outras experiências transversais que, longe de apaziguar os desejos, construa, ainda assim, uma forma um pouco mais prudente de permanência conjunta. Acalmar a boca é justo experimentar o caráter inconclusivo do impasse. E nesse sentido gastar a energia da mandíbula é fundamental. A mandíbula é o único osso móvel do rosto, um colar de dentes. Ela é um centro de energia primitiva, acessada na defesa, na caça e nos primeiros contatos instintivos com o mundo. Na criança levar objetos à boca é uma forma de conhecimento – suas terminações nervosas tomam-na também como um para-raios emocional. É ela que faz ranger os dentes, mastigar a comida, mascar o capim, e sua forma gera as fantasias mor de castração, transpostas inclusive a outros genitais. Em *Para acalmar a boca*, escrevi no programa:

Mascar é ativar a mandíbula, o centro das forças primárias. Forças intuitivas, premonitórias, defensivas, contráteis, eróticas, e que agarram o mundo. Há na mandíbula um tanto de mão, e nas mãos certamente um monte de dentes. Aqui, acalmamos a boca, mas mantemo-la ativa.

Em momento algum penso em desativar a mandíbula e sua capacidade relacional com o mundo. Mas é necessária a prudência para que seus ímpetos de caça e defesa não se tornem paranóicos, afinal, a boca ocupa uma enorme área do córtex sensitivo do cérebro. E, com efeito, a narrativa contemporânea da ciência é a de que o controle da mão e a musculatura da fala estão sob o mesmo córtex motor primário¹⁴. Boca e mão criam nessa performance uma série de relações orgânicas que ocupam meditativamente o cérebro.

Depois de Jacques Derrida me parece imperioso afirmar que a fala não é tanto um meio de tornar um pensamento público quanto uma forma pública de pensar. É necessário inferir sobre essa necessidade conclusiva que tem assolado a fala, e os lugares de onde se fala, deixando pouco espaço para a dúvida e para o pensamento coletivo. Essa proposta circunstancial de ocupar mão e mandíbula surge de uma

¹⁴ A compreensão de córtex cerebral aqui expressa se baseia no seguinte verbete: CÓRTEX Motor. In: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cortex_motor>. Acessado em: 30 de março de 2017.

projeção generalizada de que a formação social – da chamada opinião pública, aos relatos de redes sociais, às discussões de rua – foi de tal forma invadida pelos ruídos de comunicação que iniciativas de construção de pensamento coletivo com todas as conjecturas, associações e disjunções se transformaram cabalmente em interrupção e individualismo.

Localizada no tempo, *Para acalmar a boca* surge três anos depois das manifestações de junho de 2013. Naquele ano, as manifestações traziam uma potência coletiva surpreendente, a de se produzir o espaço público como fluxo de pensamento e bifurcações que antecedem e escapam ao poder de síntese. Multidões tomavam as ruas sem unidade de propósito, operando por livres associações de demandas nas quais os vinte centavos de aumento de passagem de ônibus se conectavam a causas feministas, ao direito por moradia, à luta contra a corrupção, à auditoria de obras públicas, bem como o questionamento à lista de prioridades de investimento estatal, etc. O pensamento se formava também por uma via tatilmente coletiva, de contato e cumplicidade na (re)ocupação do espaço público. Anos depois, aquele fluxo social de pensamento que se colocava paroxisticamente inconclusivo, e por vezes violento, ultrapassa a própria polifonia de demandas, categorizando-as agora como ruído, normalizando os ataques pessoais, perpetrando a desinformação e comprometendo inclusive o plano da política como um plano de consideração da existência com a diferença. Ocupar e acalmar a boca com capim vem assim do ímpeto de estar imerso nesse contexto.

Duelando com o espaço físico e social, *Para acalmar a boca* geometriza a grama e masca capim se produzindo na ambivalência do projeto construtivista e de abjeção. Essa ambivalência já se mostrou presente em outras épocas. Paulo Herkenhoff endereça essa questão diretamente ao se referir às *Caixas de barata* de Lygia Pape e concluir que “abjeção e escatologia são armas que ocupam o espaço das promessas utópicas do construtivismo russo ou da Bauhaus, idealizações renovadas no concretismo” (apud PEQUENO, 2013, p.65). No trabalho de Pape, assim como em várias obras e performances de artistas brasileiros da década de 1970, estava implícita

a repulsa, naquele momento, ao papel das instituições de arte nacional e à forma como participavam do diagrama de poder militar e ditatorial que assolava o país. A produção dessas obras se distinguia enormemente da fase iniciada duas décadas antes, quando as vanguardas concretas brasileiras se alinhavam ao caráter desenvolvimentista em voga no Brasil. Os entraves do poder soberano e pouco inclusivo permanecem em *Para acalmar a boca*, mas seu mecanismo já não prevalece tanto nas instituições como representantes de estado quanto em lógicas apócrifas disseminadas em rede e frequentemente reduzindo o pensamento político ao ataque pessoal. Não que faltem problemas de ordem institucional, mas se antes a hegemonia marcava sua centralidade, agora ela se dissipa também em produções individualistas, mantendo o alvo difuso.

Quando penso a relação dos termos que movem a produção artística nacional décadas antes, considero difícil lidar com as diretrizes da palavra progresso, tão relevante ao pensamento desenvolvimentista, sem pensar suas implicações e problemáticas correntes. Nesse sentido, prefiro até me relacionar com a noção de utopia também imbuída na genealogia do pensamento construtivista. A impossibilidade de acesso é no mínimo um estímulo a readequação empírica e ao surgimento de outras proposições que sem esse estímulo se fariam impensáveis. A utopia tem a capacidade concreta de imantar espaços e criar-lhes horizontes de fuga, numa relação fabular e política na qual “o povo se cria, por seus próprios meios, mas de maneira a reencontrar algo da arte, ou de maneira que a arte reencontre o que lhe faltava.” (DELEUZE, 1992 p. 215).

Ronaldo Brito cita o subdesenvolvimento, o atraso tecnológico e o regionalismo nas artes como vertentes que as vanguardas concretas brasileiras ansiaram em superar (BRITO, 1985, p.44). Atualmente a atenção ecológica e o chamado aceleracionismo antropocênico são vertentes que rediagramam fortemente esse projeto. Mas, ainda assim, o arcabouço de investigação geométrica me parece muito pertinente em especial às investigações que se abstêm da representação figurativa, a relação das formas na urbis, e principalmente quando com o neoconcretismo a forma é impigida por

propriedades às vezes sensuais, eróticas – no sentido de pulsão de vida – e certamente irracionais. De fato, o uso da geometria já distingue enormemente o movimento concreto do neoconcreto, na medida em que o racionalismo dá passagem a sensibilização da geometria. *Para acalmar a boca* se coaduna diretamente com essa necessidade de “impregnar vivencialmente a linguagem geométrica” (BRITO, 1985, p.76). Especialmente no caso da performance, a geometria se torna um problema que une proposição estética e espaço, e se torna um parâmetro forte de imaginação e construção do ambiente.

Geometria significa medida do espaço. E é essa a inferência das várias formas provisórias que sobrepõem aquele pátio. O exercício é o de produzir diferentes escalas, recompor áreas, criar zonas e relações entre as formas bidimensionais e o cubo tridimensional que se aplaina. Trabalhar com a matéria viva, a grama, de forma a tensionar geometricamente o espaço, destituindo-lhe de seu uso genérico de acabamento, procedimentos de civilização da área verde na urbis, mas preferindo ao invés produzir escalas e sobreposições que diante da impossibilidade de se integrar ao chão requalifiquem as sua percepções.

Essa performance confirma ainda o uso da geometria para tratar de um incômodo que já vem desde *Ruminações*, a investigação de formas que tensionem a antropometria.

Na videoperformance, essa questão foi trabalhada pela composição geométrica do plano entre profundidades de campo que se tornavam zonas bidimensionais e objetos que só eram capazes de entrar em relação de escala por conta do quadro fixo. Depois, a antropometria foi trabalhada num segundo canal de vídeo, ao eleger o fragmento visual como uma forma única que pela persistência e quase imobilidade remete ao dorso de um quadrúpede. Aqui, em *Para acalmar a boca*, a investigação geométrica não conta com as limitações de quadro cinematográfico, mas com as relações provisórias que a geometria traça com o espaço. E principalmente com o modo como o espaço é revisto, e mesmo reutilizado, por conta da sobreposição geométrica.

Mas, ainda assim, a geometria, ao se produzir como escala é suficiente para eclipsar a relação antropométrica com o espaço?

Imagino que essa performance foi mais movida por essa questão do que necessariamente pela capacidade de resolvê-la. O fato dela acontecer em um pátio arquitetado para uso humano só aumenta ainda mais sua inferência sobre a antropometria e irresolução. A composição com o espaço concomitante à abjeção de um capim mascado e sua intensidade animal formam esse diagrama de resistência de *Para acalmar a boca* à escala humana.

Por um lado, se voltando ao espaço, por outro, reduzindo o corpo a uma operação intensa que lhe revela em outra zona de aproximação. Entre movimentos que ora o ultrapassam, ora o reduzem, ou mesmo retrocedem o corpo ao animal, fico interessado em como essa relação entre órgãos e espaço é capaz de criar outras cosmologias que em sua base desafiem o humano como escala compulsória. As cosmologias se inscrevem nos conjuntos de práticas. Elas podem nos configurar em novas narrativas políticas. E a desse caso combina a mão e a boca, os dentes e o informe, o olhar e a intimidade com o espaço, a salivação e a força de regurgitar, a expelção e o cuspe; a formação de espaços, a meditação geométrica, a circulação corporal de energia pelo dispêndio mandibular e a produção residual.

É tão difícil precisar qualquer discurso sobre os limites do humano, quando sua intervenção deixa de ser anatômica para se tornar uma luta fármaco-molecular, que penso que o experimento com qualquer medida como sistema de comparação deve se valer dessa dubiedade, entre uma apreensão visível e sua complexificação por invenções de ordem cosmológica. Por um lado, a escala é fundamental para colocar coisas em relação e lhes propor desafios que estão num campo plástico, mas se conectando com produções políticas, contextuais e históricas. Por outro lado, a própria noção de escala antropométrica coloca o corpo numa preponderância anatômica, já que é ela a medida do corpo que gera toda gama de estudos de normatividade, da moda à ergonomia e às definições de minorias políticas. Mas se esse é ainda um campo fértil para se repensar a própria constituição de humanidade e sua escala no

mundo, essa luta dá também um campo invisível, numa escala microscópica e nanopolítica – ali onde a eficácia energética impera, vicia e acomoda o corpo. A partir de Preciado e seu diagrama farmacopornográfico fica explícito o quanto a própria humanidade dissipa sua escala abstraindo seu poder em moléculas e produção auxiliar de energia via outros corpos. Talvez por isso colocar o meu corpo em dispêndio se torne uma maneira de acessar outras zonas de intensidade. Talvez a questão seja estar sempre se perguntando sobre as várias propriedades e relações do que a cada ação se faz visível e invisível, e como cada ação cria suas cosmologias ou participa e recompõe tantas outras.



Para Acalmar a Boca, 2016.
Performance duracional - Casa França-Brasil.
Fonte: O Autor, 2016.

Para acalmar a boca

Performance duracional ocorrida na Casa França-Brasil, RJ - dez/ 2013.

Uma meditação entre a ambivalência de se construir espaços, gerar energia, e produzir dejetos. A boca masca e esta constância é sua proposta experimental. Mastigar o capim para não se falar de boca cheia. Mascar não é calar, mas uma ação que chega depois da fala. Uma ação silenciosa de degustar perguntas.

Mascar é ativar a mandíbula, o centro das forças primárias. Forças intuitivas, premonitórias, defensivas, contráteis, eróticas, e que agarram o mundo. Há na mandíbula um tanto de mão, e nas mãos certamente um monte de dentes. Aqui, acalmamos a boca, mas mantemo-la ativa.

Mascar o capim, cobrir o espaço de grama. Passar da tridimensionalidade dos cubos de tapetes de grama empilhados, à horizontalidade de um campo verde. Plano e provisório, esse campo é uma zona de experimentação. Um retângulo construído dentro e fora da Casa. Um retângulo liminal que atravessa as paredes da casa. Há algo de meditativo nessa composição, há também um convite à compartilhar esse espaço fora-dentro. O campo não é só grama, é campo energético, é campo de quem entrar nele, passar por ele, ficar nele, construí-lo.

Há a grama, há o capim salivado, e há água diluindo as substâncias. Matéria orgânica e organicidade processada, mas também o geométrico e o informe em uma relação de ambivalência que propõe outras possibilidades de experimentar o tátil no visual e o visual no tátil.

Acalmo a boca para que vigore a ambivalência e nela a pergunta: Como se situar entre o construtivismo e a abjeção?

(F.R.)

1.1 Intermissão – Considerações sobre a hipérbole

Em *Unmarked* (1993), Peggy Phelan define a ontologia da arte de performance pela dimensão da perda, por um tipo de lida com a ausência atestada na inapreensibilidade do registro (1993, p.146). Arte do efêmero, a atualidade da performance só pode ser reelaborada como passado, e tanto o registro quanto a memória se tornam uma tentativa de reatualização de um evento que diante da impossibilidade de ser revivido se elabora de outra maneira. Dessa forma, presença e ausência coexistem e é a última que perdura. Essa definição coloca à performance uma questão contundente quanto à operação sob o regime de visibilidade. Tomados como um desdobramento e não como substituição compulsória da performance, os registros explicitam sua capacidade performativa ao se tornarem figuras metonímicas de um acontecimento (1997, p.73).

É a metonímia que, para Phelan, explicita a disjunção entre historiografia e evento, na medida em que não há representação possível para a efemeridade. Ao eleger essa figura de linguagem como o mecanismo de criação por excelência do arquivo performático, a autora a contrapõe a outro modo de produção bastante comum, a metáfora. É importante perceber o que essa mudança opera diante de uma capacidade substitutiva do arquivo à performance. Sob a ótica do efêmero, Phelan afirma que todo registro metafórico aponta para a reprodução como uma percepção fidedigna do acontecimento, em que, ao invés de se firmar como um desdobramento deste, atua num sistema ilusório e de consolo. A história da arte desenvolve bem os grandes monumentos construídos para que se esqueçam da morte e atribuam dimensão totêmica à imagem. Phelan atua na exata inversão desse sentido: é necessária a morte – o passado do acontecimento – para que o registro surja e atue recompondo fragmentariamente e, portanto, qualificando o arquivo também pelo viés do esquecimento. O registro afirma, assim, a sua natureza representativa, a sua alteridade em relação ao evento passado, cuja relação torna-se a de simultaneamente evocar o acontecido e afirmar sua ausência e intangibilidade. Diante da pretensão de arquivo como reprodução, Phelan concebe um arquivo contingente, que só se aproxima do

evento para expor sua distância. A pretensão metafórica encontra a aproximação metonímica.

Metáfora e metonímia são também as duas figuras de linguagem às quais Jacques Lacan entende como “a divisão maior da abordagem significativa de qualquer realidade num sujeito” (1995, p.248). Fico intrigado, com essa dupla abordagem de construção de realidade, visto que sua atribuição se torna uma condição de veracidade. Da mesma forma, são esses elementos verídicos que constituem o sujeito. Isso não é por si só uma operação simples. A psicanálise é maestral em desconstruir os mecanismos e as camadas de produção de verdade. Seus procedimentos são complexos, profundos, interpretáveis, interpeláveis e construídos mesmo quando revelados. Mas pouco me interessa organizar a episteme de verdade quanto entender metáfora e metonímia como duas figuras de linguagem que atuam como seu instrumento – e, por consequência, como instrumentos por excelência de significação do sujeito. Com efeito,

O significante produzindo-se no campo do Outro faz surgir o sujeito de sua significação. Mas ele só funciona como significante reduzindo o sujeito em instância a não ser mais do que um significante, petrificando-o pelo mesmo movimento com que o chama a funcionar, a falar, como sujeito. (LACAN, 1979, p. 197).

Dentro desse diagrama lacaniano, o sujeito opera de acordo com a forma com que um significante representa outro significante. Seja pelo transporte de códigos ou por atribuições fragmentárias – e, logo de confirmação da ausência do todo, o que está em jogo na interpretação dos discursos tomados por essas figuras é a construção verídica, ora construída por um sistema de igualdades, ora de diferença.

Lacan diz-nos ainda que “a forma retórica que se opõe à metáfora tem um nome – ela se chama metonímia” (1985, p.251). Essa oposição é fundamental para distinguir identificação de deslocamento (1985, p.252). A este último movimento, Lacan convoca uma fabulação realista, responsável também por afirmar na metonímia a função de perversão do sujeito (1995,p.148).

A tomar pela metáfora como figura reificadamente fálica, entendemos o uso feminista da metonímia. Essa figura encontra dentro do campo psicanalítico o lugar de oposição ao discurso da falta centrado no corpo masculino como modelo. Não obstante

Phelan tomar esse deslocamento entre performance e registro, como fenda fundamental de produção de sentidos, e de fabulação pela confirmação da ausência. Mas essa duplicidade de figuras de linguagem é também um tanto perturbadora em como ela se relaciona com o pensamento dual de sexos. Por um lado, a metáfora e sua produção comparativa encampa diversos discursos fálicos, e estabelece a ausência como ameaça de perda ou desejo de possessão. Por outro, a ausência positiva sua condição, a partir da qual elabora suas potências. Ao encampar a psicanálise como terreno de disputa, a crítica feminista também se engaja num paradoxo, aquele de, ao mesmo tempo, subverter e reificar o próprio discurso psicanalítico que critica. Não diminuo a importância dessa requalificação, nem tento enfraquecer o paradoxo. Mas ao mesmo tempo que reconheço essa disputa, me pergunto como essas duas figuras tão genitais se rediagramam por um discurso anal.

Proponho que entre as várias figuras de linguagem haja uma que possamos pensar como um atravessamento e uma suspensão dessas outras duas figuras, a hipérbole. Imagino com isso que o componente verídico não seja estrito em nossa relação com o mundo e composição de subjetividade, mas que hajam discursos que, por mais exaltados, propulsores de êxtase e extraordinários que sejam, e ainda que pelo parco tempo que durem, tenham seus efeitos perduráveis. Sugiro que a hipérbole é essa figura. Sua função, de início exagerada, ganha a força na medida em que não anula as interpretações, mas suspende seus parâmetros. De característica suspensiva, paroxista e inverificável, entendo como hiperbólica toda figura que afirma sua inconsistência nos termos de veracidade do discurso. Ora, não é justo esse seu paradoxo? O de afirmar um exagero, mas não poder quantificá-lo sob pena de deixar de ser uma forma de discurso, e se indexar por aquela “divisão maior da abordagem significativa de qualquer realidade num sujeito” (1995, p.248). Ao contrário da metáfora e da metonímia, as quais Lacan entende como figuras constituídas por álibis, a hipérbole não possui um álibi. Como uma elevação dos sentidos, a hipérbole deixa tudo sempre por se construir. E, ainda assim, em seu prolongamento projetivo, ela é capaz de formular e enebriar o sujeito.

Dois autores podem, cada qual a sua maneira, contribuir com essa proposição/investigação hiperbólica. O primeiro é o teórico social Roger Caillois, que ao

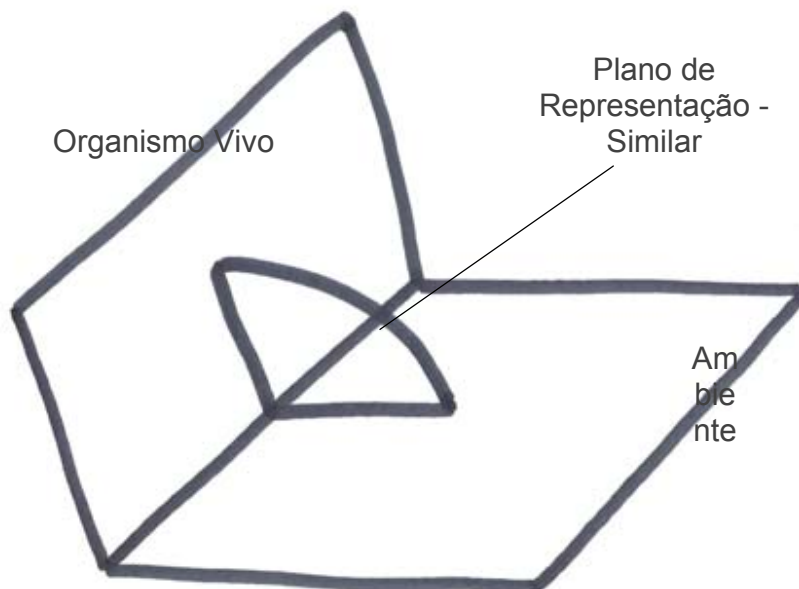
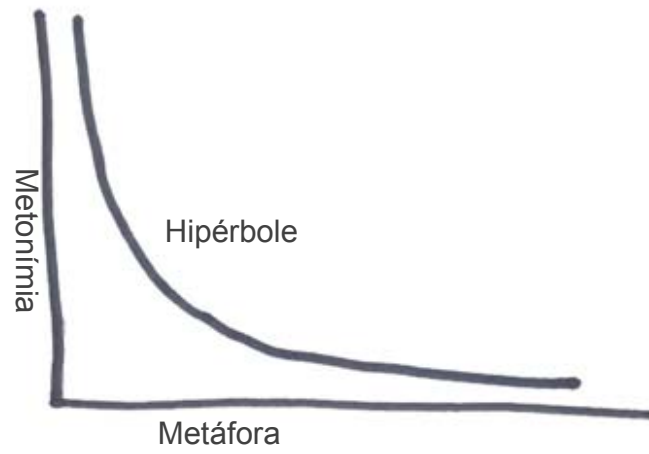
estudar modelos similares ao de psicastenia no reino animal percebe no processo de transfiguração um instinto de renúncia da individualidade. A mímese que se opera entre os organismos vivos e o ambiente que habitam já não procede como uma camuflagem que tem a autopreservação com um fim, mas um engajamento experimental, quiçá trágico. É a teleplastia, processo no qual animais assumem a cor, a forma, ou qualquer outro padrão topográfico da paisagem, o que está em jogo. Caillois, no entanto, rechaça qualquer atribuição de funcionalidade a essa performance, preferindo ao invés disso defini-la como um ato de luxúria dos organismos vivos (1987, p.99).

Essa teoria de psicastenia lendária cativa o pensamento de Lacan, que a menciona em seu famoso texto “O estádio do espelho como formador da função do Eu” (1994, p.99). Entre processos de identificação e deslocamento, Lacan entende a formação do sujeito como uma produção fragmentada ou uma percepção fantasmagórica e alienante de si. A identificação homeomórfica – que Caillois identificou entre organismos vivos e o espaço – está agora sujeita a repetição de ações perpetradas por entes de uma mesma espécie, numa relação iterativa de aprendizado. A relação com o espaço é conseqüentemente heteromórfica, e portanto a forma que um organismo vivo significa os contextos em que se insere (1994, p.99). A teoria de influência surrealista de Roger Caillois é aterrissada no plano realista de Jaques Lacan. A dimensão luxuriosa, cuja incoerência e descompromisso hiperbólico se tornava consutivo primordial, é abandonada em um procedimento lógico de funcionalização da dinâmica do Eu.

Considero esse prefixo “sur” bastante adequado à figura da hipérbole, visto que sua dimensão exagerada é também uma elevação. A hipérbole se estrutura pela suspensão dessa capacidade de veracidade, e o faz pelo simples fato – certamente cruel e por vezes perverso – de que ela se estrutura numa fragilidade que não aceita esse questionamento verídico. Verificar a hipérbole é extingui-la, é tirá-la da suspensão e aterrissá-la novamente num sistema constitutivo do sujeito que propõe uma comparação ou um fragmento, quando a questão é resguardar-se numa dimensão afetiva em que o sentido se desdobre atordoadamente. Ora, esse discurso é uma especificidade; não acontece sempre, não se aplica a qualquer relação entre registro e acontecimento, mas é também uma figura. Uma série de adjetivos me vem a mente

para defini-la – e talvez sua natureza seja mesmo mais a dos adjetivos do que dos substantivos! Sua posição é de soltura, de desamarração, o que torna-a uma figura do descompromisso. Figura escorregadia, solta, fluida e de afetividade enebriante, ela pode facilmente ser experimentada num sofismo perverso – o que, sugiro, é sempre um risco a ser evitado.

A hipérbole não nega a metáfora, nem a metonímia. Diria que ela por vezes escapa, por outras atravessa, e certamente ultrapassa essas duas figuras de linguagem. Em sua teoria de similitude, Roger Caillois cria um plano de representação na forma de um diedro. É nesse plano entre organismo e espaço que a teleplastia opera. Considero esse gráfico uma imagem potente ao campo representacional da hipérbole, assim como considero também seu grafismo matemático.



Como uma *figura* de linguagem, o discurso hiperbólico não é uma imagem abstrata desprovida de referente ou assujeitável. Pelo contrário, sua suspensão se dá justamente porque há uma relação com um referente, mesmo se de conexão etérea e paroxista. Sua natureza é muitas das vezes sensorial, em experimentos que não se explicam, mas se fazem presentes: significações de pressentimentos, experimentos de encantamento, narrativas de êxtase, desenvolvimentos de impulsos, vivências disruptivas, discursos irônicos, autoirônicos e parodiados, performativos viscosos em que a indiferenciação é a operação principal. É necessário estar fora da verificação, uma vez que verificar a hipérbole é já extingui-la, é tirá-la da suspensão e aterrissá-la novamente num sistema verídico constitutivo do sujeito. Por isso a hipérbole é uma figura de duração intermitente. Sua extensão é por excelência a do paroxismo, a de um momento em suspenso e antecedente ao da conclusão.

Jean Baudrillard talvez tenha sido um dos filósofos que mais apontou para essa suspensão – que ele viu como um método de flutuação. Mas Baudrillard o fez por uma perspectiva estritamente econômica e em busca da eficácia, e da transparência (1996, p.33), pouco atento à escuridão e ao devir-cu que rege esse informe suspenso. Dessa maneira, sua própria fragilidade de verificação se limita aos estudos de casos notoriamente perversos – o mal –, e ele não consegue escapar de julgar essa suspensão com intenso mal-estar. De alguma maneira, Baudrillard quer sempre aterrissar a hipérbole, mas o faz por acreditar na nobreza da diferença. Dessa forma, o filósofo tanto moraliza a hipérbole num fragmento do mal, quanto recupera a metáfora nesse sistema de diferença, perguntando-nos sagazmente se num sistema que procura a diferença não seria toda metáfora já uma metonímia (1996, p.14).

A metáfora é a porção da igualdade, a metonímia da diferença, e aqui proponho que há uma via suspensa para além desses dois sistemas perceptivos que é o da *indiferenciação*. Esse é o caminho da hipérbole em seu devir-cu. Nem comparação de similitude que gera a falta – como nos gêneros binômios – nem a diferenciação que é sempre perda. Uma indiferenciação, uma suspensão do nome e do comando de maneira que ele já não diga tanto. A hipérbole não inviabiliza a metáfora ou a

metonímia, mas as instabiliza como sistemas de significação. É nesse sentido que sua operação é de atravessamento e suspensão. De certa forma a pop art sabe disso, e Warhol constrói um sistema de indiferenciação chamado fama, pelas atividades mais cotidianas, que agora se dissemina nas redes sociais. A fama é a exposição mais hiperbólica do vazio, assim como as manifestações e ocupações que desde a primavera árabe se energizam pelo mundo, constroem um anonimato hiperbólico. Em ambos os casos, a indiferenciação é um sistema de tensões que suspendem tanto a valoração da igualdade quanto da diferença.

Puro paroxismo, essa suspensão por vezes não consegue nem mesmo permanecer por muito tempo. Talvez ela seja fadada a dissipação, dada a fragilidade de seu sustento. Talvez não. Mas, mesmo que momentaneamente, ela existe. E pode sempre retornar. Às vezes ela pode sucumbir e acabar aterrissada no campo verídico da metonímia ou da metáfora, mas sob a condição de que a permanência nesses domínios está sempre ameaçada.

Em convergência ao trabalho de Peggy Phelan, Della Pollock afirma que a metonímia é sempre preenchida pela falta por um sujeito/objeto perdido. Assim, a escrita metonímica invoca a presença do que não é. Mas, sugiro que não é exclusivo da metonímia invocar a presença do que não é pelo que é (1998, p.85). A hipérbole é capaz de triangular essa questão ao se tornar não a afirmação de uma falta, mas de um excesso; e, portanto, não versar sobre uma perda do objeto, mas acompanhá-lo adicionando elementos à própria incapacidade de circunscrevê-lo.

1.2 Com o cu no meio

evacuar

maiuscúlo

musculação

vácuo

vascular

ejaculação

urucubaca

o cujo

vasculhar

preocupar

elocubração

esculacho

masculino

tornar circunspecta

loucura

à escuridão

recupera

procura

ocupa

sucumbir

se curvavam

documentarista

discussões

secular

circulação

especulativa

obstáculo

circuito

aos curtos

a culpa

interlocutores

escuro

macunaíma

nossa cultura

discurso

se circunscreve

desvinculado
com cuidado
séculos
escultura
escuta
músculo circular
circunsisória
desarticulação
auriculares
essa circunstância
em sua masculinidade
vincular
obscurantismo
testículos
contracultura
desculpa
cristo e na curiosidade
vernacularmente
promiscuamente
moleculares
particularidade

articulação

execução

percurso

é encubido

complexo e curiosidades

círculo

infecundo

faculdade

articulada

se acumulam

consecutividade

do cubo

a musculatura

contato e cumplicidade

o cuspe

ejacular

recusar

esculhambar

há recurso

de culhão

peculiar

dificuldade

seu curto

espetáculo este

maculelê

tocar cuceta

de ocultismo

certa cumplicidade

acusada

i

nócuo

ser acurado

ponto de culminância

preocupado

especulação

2 EPISTEMOLOGIA DO ESCULACHO

*“Where Shriek turns speech turns song
– remote from the impossible comfort of origin –
lies the trace of our descent.”
Fred Moten*

*“Isn’t the entire space of voice an infinite one?”
Roland Barthes*

|

2.1 Gritar, ejacular, excretar - reverberações do obsceno

Deize Tigrona é funkeira. E naquele momento, de frente para uma câmera¹⁵, ela ensaia baixinho sua música. O cinema cria o contexto, que é também o de um espaço aberto numa casa antiga em reforma, no coração de uma área residencial na Glória. Deize murmura as palavras em arranhões de voz soprada. O sopro é uma maneira de regular e manter o volume baixo mas, ainda assim, entre a prudência e a timidez de quem se sente um tanto fora de lugar. O sopro inflexiona o grito do funk. Deize ensaia e se aclimatiza. O grito prescinde de volume, mas não de potência. Deize, de microfone na mão, sussurra: "Não conseguiu me comer, agora quer me esculachar. Se liga seu otário no papo que eu vou mandar". E, numa explosão sonora, como se o volume da voz operasse por mero contato elétrico, como se sua voz amplificada reverberasse por todo o espaço e construísse um sistema de visibilidade, operado por sensação e percepção, Deize chega e entra em cena, ou a cena entra em Deize. Os sussurros prévios eram mesmo só a antecessão, uma preparação cuja explosão aos meus ouvidos é menos um corte entre duas instâncias do que um aumento, um excesso de

¹⁵ Bete e Deize. Direção de Wendelien Van Oldenborgh, 2012.

intensidade, um excesso amplificado pela caixa de som, uma audição que projeta visão: “... que a porra da buceta é minha. Então, é minha, é minha. A porra da buceta é minha. É minha, é minha a porra da...” A porra da buceta requebra na varanda em obras no segundo andar da galeria de arte Capacete, numa convenção entre câmera e personagem que reproduz a hierarquia do palco. A boca escancarada por gritos e sorrisos conjuntos negocia o vai e vem do quadril, criando uma ginga entre o canto e o movimento expansivo daquele pequeno corpo negro que invade o espaço que logo antes a intimidava. O canto-ex-corpo-corpo acontece, mas Deize é interrompida por uma voz advinda de uma varanda ainda mais alta que a sua. Essa voz é sintomaticamente masculina, mais velha, educada e vem de cima. Ouço-a e tento lembrar que essa voz não se transmite somente naquele momento, mas compõe um corpo coletivo muito mais largo e atinge um alcance muito mais amplo. Essa voz, que de forma alguma é exclusiva apenas àquela situação, se *excorpora* diariamente de vários outros corpos, criando um campo de reverberação que atualmente ganha intensidade a cada iteração,. A voz avisa que vai chamar a polícia se Deize continuar com aquela baixaria numa área familiar. Contrário ao que pode parecer, esse corte ao canto do funk é uma constante; o canto funk, a ruptura.

Essa fala interventora vinda do alto de um prédio na Glória parece encampar muitos dos agentes e vetores que me interessam fazer orbitar por este capítulo: a polícia, o poder verticalizado, a inflexão obscena e sua repressão, a diversão infantil do grito, sua potência feminista contundente – complexificando e deixando desconfortável tanto a ideia de feminismo quanto a de infância –, a ameaça, a invasão da fala a um contexto não propício, a impropriedade, a relação da arte com o funk. Essa fala de interdição, bem como o contexto em que ela acontece, é tão sintomática das relações de poder que se negociam e se confrontam no funk que a tomo como uma breve introdução, um índice de questões que estruturam uma moral. De partida, o paradoxo que essa moral cria é o de como a iteração da interdição, a iteração que cala e criminaliza o funk, acaba por legitimar o próprio ato obsceno que essa voz tenta e quer

tirar de cena. Afinal, há décadas insiste Foucault¹⁶ que o discurso não é apenas algo que vocaliza objetos de desejo, mas aquilo mesmo que se deseja e pelo qual se luta.

2.2 O grito

O Grito é um artifício de luta e desejo no funk. Seu som tanto serve de canal a palavras obscenas, como a sua própria materialidade se qualifica como tal: obscena. O que o grito torna tão explícito? Que qualidade visual é essa que se instaura entre deixar ver o corpo que grita e se tornar rastro de uma luta que insiste a cada berro erotizado da funkeira? Que aliança se ativa entre uma modulação violenta de voz é essa que acaba por refundar o funk e fazer desse gênero sua casa? Essa acolhida modula a violência de formas bastante diferentes do punk rock, do heavy metal e do hip-hop, gêneros que também têm no grito um elemento corporal fundacional. Gêneros que deixam claro que gritar não é algo que se reduz ao feminino. No funk tampouco, mas ali o feminino dá o tom. Que violência e erotismo graficamente sexualizados são esses que o grito potencializa no funk? Que violência de classe e costumes é essa que torna a pornografia sua comparsa primordial, *quase* indissociável? Uma parceria com o funk que faz história e, mais recentemente, no início dos anos 2000, marca a migração das performances de violência física nos bailes de clube para o embate na arena simbólica de gênero que se cria com os funks femininos; cantos de elegias ao prazer da mulher que ameaçam a hierarquia masculina nos bailes. A formação de confronto alfa “lado A versus lado B” que dividia a pista do baile em dois campos distintos delimitados por um corredor polonês perde força e se surpreende ao ter seus participantes masculinos

¹⁶ A Ordem do Discurso. Procurar citação.

jogados nessa arena que canaliza a força dispendiosa da guerra para o sexo¹⁷. O popozão e a tcheca explícitos, a força da tabaca bateadeira, o cu e a buceta na cara são a grande modificação performativa dos bailes das duas últimas décadas. O baile desponta como a nova plataforma de invenção de sexualidade e embate de gênero nas comunidades. E isso acontece na fricção de corpos, mas também através da ostentação fálica de armamentos, por embates de discursos sobre prazer (que dobram o discurso machista sobre si mesmo), por detalhamentos descritivos da performance sexual e suas pegadas brutas, e também por coreografias erotizadas performadas coletivamente. Todo um conjunto de procedimentos obscenos que atestam a parceria de sexo explícito – entre corpo e palavra – e violência –, entre corpo e palavra, visibilizando e aprofundando a impropriedade do funk na urbes carioca e, ao mesmo tempo, deixando sua existência irreversível. A batida, o orgasmo, os *ratatás* de metralhadoras e armamentos pesados, os berros irônicos, a encenação do gemido, a voz arranhada, a fala esganiçada, a boca como órgão de excremento, o estímulo erótico da fala proibida, o prazer do expurgo, tudo é gritante no funk. O grito instaura, emana e emanta o funk carioca.

Em *In the Break*, Fred Moten traça uma genealogia do grito em sua performance de reiteração da resistência do objeto. Para isso, redireciona o pensamento de Karl Marx, quando este previu a capacidade de fala dos objetos como uma mera suposição e um recurso estilístico de escrita que ao final só servia para atestar o valor do objeto entre troca ou uso. O que no discurso de Marx se configura como fantasia, Moten identifica com “a realidade histórica dos objetos que falavam – os trabalhadores que já eram objetos antes da abstração da força de trabalho de seus corpos e que continuam a passar essa herança material pela fronteira que separa escravidão e ‘liberdade’” (2003, p.6). Há em Moten um interesse de como essa matéria fônica e sua quebra de fala, sua impossibilidade de sentido, perdura como um rastro ao longo da história. Um

¹⁷ Falar na footnote da divisão em lado A e Lado b dos bailes em especial os de clubes no asfalto como o Tijuca Tênis Clube, e o metropolitano no Méier, ou o bafo do bode em Jacarepaguá, para citar exemplos em bairros de classe média suburbana no rio de janeiro.

rastro que em sua terrivelmente bela análise conecta o grito de dor dos escravos aos solos de metais do jazz.

Em sua performatividade de rastro, e de insistência de corpos que teimam em se fazer visibilizados, o funk feminista irrompe em fala e volume, se materializando, atualizando e resistindo à herança de objetificação. Não é sobre gritar para ser ouvido, mas sobre se fazer visivelmente presente, reverberar sua capacidade de agenciamento, experimentar explícita e coletivamente o prazer. É nesse sentido que o grito funk é indissociável da potência sexual que suas músicas engendram. Com toda a pornografia que ele sustenta, é justamente por isso uma potência feminina. E mais, uma potência do feminino na favela – espaço cuja concepção continua os quilombos como via de possibilidade e que, construído na periferia da economia, conserva sua qualidade fronteira e contraditória de refúgio e exploração do trabalho. Essa imbricação de raça e classe produz nuances indelévelis ao discurso feminino e aos embates feministas que dela se derivam.

É em como o funk discute e opera as disputas sexuais que me interessa prioritariamente. E dado o grito como material fônico por excelência, essa disputa não se constrói nem estritamente no corpo nem independentemente na palavra. Do



Deize Tigrona – foto de Matheus Thierry
Fonte: THIERRY, 2015.

contrário, ela se dá numa imbricação oral muito sofisticada, em que a performance da fala é tão generativa da palavra quanto o ato da fala fortalece o corpo. Ao me deter sobre o grito, é a tradição oral em sua performatividade complexa de corpo, memória e discurso que se coloca a nós.

E o que se nos coloca é uma performatividade de baixaria. De criação de espaços coletivos conectados pelas partes baixas do corpo, figurando nos órgãos a disputa sexual, arregimentando as genitálias e suas duas parceiras de putaria: a boca e o cu. *O diagrama corporal que o funk elabora é uma vociferação do embate fálico e sua invaginação através de uma epistemologia do esculacho.* Boca, pau, xoxota e cu como partícipes de um mesmo circuito disruptivo capaz de recusar a insistência da invisibilidade, de persistir em explicitar o interdito e de resistir à objetificação pelo gozo alheio.

Ao objeto não basta somente reconhecer-se enquanto força de trabalho, necessita também resistir a ela arregimentando suas forças de dispêndio – aquilo a que George Bataille denomina como força não produtiva, que se produz como escape de sua função utilitarista e que entre sadismo e potência anal faz de toda ação relevante como processo de excreção (1985, p.116). Esse é o campo de forças batailliano que redireciona o materialismo marxista em aniquilamento, perda e contraprodução, e que me ajuda a enxergar o embate sexual do baile funk como uma batalha entre a circulação dispendiosa do esperma e a irrupção do grito que faz da boca um órgão também excretor. Ejacular e gritar são dois dispêndios de corpos, duas *excorporações* que, pelo menos de partida, ativam o embate binário de gêneros. Matéria fônica e fluídica que molda a batalha em variações de poder que oscilam a cada vez que se pergunta por qual prazer se despense esperma e por qual gozo se grita – e quem grita. Afinal, dispêndio é uma forma de demonstração de poder, uma a que Bataille vincula ao extrato de classe (1985, p.121), e que aqui se complexifica com suas matizes sexuais. Não que classe e sexo se distanciem, eles apenas se complexificam. E até então sua

indiscernibilidade gera duas classificações fundamentais do funk carioca: o funk ostentação e o funk putaria¹⁸.

Esses dois termos, bastante dispendiosos, colocam uma dupla tônica ao funk: por um lado, sua constituição de violento prazer e, por outro, a forma como excreta sua política – surgindo ela como o que resta daquela experiência de prazer. Seguindo a proposição de Bataille, o prazer é frequentemente atrelado ao utilitarismo, uma eficácia que satisfaz e que, ao mesmo tempo, traça-lhe uma via negativa, sendo ele tomado como uma ausência de dor. Bataille, diferentemente, se interessa pelo prazer da perda, pelo tipo de prazer que se elabora de dentro de uma via destrutiva e, portanto, violenta. O funk e sua constituição histórica de embates performa esse prazer violento. Justo por isso, me oponho a, de partida, tomar a performance do funk por meio de qualquer utilitarismo ou produção política direta, sob o risco de enquadrá-los em sistemas já convencionados de luta o que, neste caso, significaria agir contra o próprio movimento, tornando-o mais facilmente consumível. O que entendo é que há nos embates e performances do funk uma festividade primordial, e é daí que o funk exala sua política mais difícil e a que mais me interessa: a de tornar resistência e prazer duas propriedades intrínsecas.

Minha atenção é justo a de querer investigar como o funk se volta às partes baixas do corpo para produzir seus pensamentos. Como a partir dele eu crio uma linha delirante na qual o funk ressignifica o baixo materialismo de Bataille, que era já uma tentativa de continuar o projeto nietzschiano de “pensar com os pés”. Ao descrever o dedão do pé, Bataille atesta ao mesmo uma participação seminal no projeto de eretividade e aterrizagem do homem “na lama.” Diferentemente dos macacos, “o homem se move na terra sem se pendurar em galhos, se tornando ele mesmo uma árvore” (1985, p.20). Fixado na relação do pé e em como ele constitui uma base para se pensar os órgãos, Bataille torna os órgãos a base para se pensar o corpo. O projeto é o de promover uma antielevação em prol de um aterramento no qual os órgãos são o

¹⁸ Funk putaria é um termo utilizado por MC Carol Bandida.

materialismo baixo, o atestado de fisicalidade do corpo que o mantém em contato com o que há de terreno (p.21). A organicidade e suas disfunções são desestabilizadoras de qualquer idealismo, visto que “as ondas baixas das vísceras, em processos mais ou menos incessantes de insurreição e inflação, de maneira brusca, colocam um fim à dignidade [humana]” (p.22). Bataille reverbera essa violência orgânica pela dor, e no funk me interessa por como esse pensamento se engendra por uma baixaria sexual, pela instauração de um terrorismo erótico que pensa com os genitais ao mesmo passo que os estimula ao dispêndio.

Esse prazer violento encampa o obsceno, em declarações brutais e performances dos órgãos que o canto reivindica. As letras de música tornam públicas descrições que costumeiramente circunscreviam a intimidade ao âmbito privado. O léxico chulo que o funk reverbera nos bailes e que se transmite entre os órgãos desestabiliza valores de sociabilidade calcados nos bons modos. É necessário gritar para ativar a boca; é necessário berrar com a boca para vocalizar o cu, inverter a canalização do tubo digestivo e irradiar o ânus ensolarado pela boca aberta; inflar os pulmões para não sufocar a xoxota; verbalizar os órgãos para estimular seu gozo; ativá-los para que não sejam apenas objetos de desejos, mas a existência pela qual se luta e a qual se deseja (afinal, o dispêndio é uma demonstração de poder, e pressupõe luta). O canto berrado do funk é uma técnica de exasperar a fala para de intensificar a circulação de ar, sinapse, sangue, som e esperma.

Essa festa de fluidos imbui as sensações de dor e prazer tão recorrentes no sexo anal e fez Deize Tigrone ser conhecida por muito tempo como Deize da Injeção:

Injeção dói quando fura,
Arranha quando entra
Doutor, assim não dá,
Minha poupança não aguenta!

Tá ardendo, mas tô aguentando,
Arranhando, mas tô aguentando
Tá ardendo, eu tô aguentando!
Arranhando, eu tô aguentando!

(“Injeção”, 2003)

No funk “Injeção”, cada repetição marca um tom acima na estridência da voz, como se entre falar e ouvir a ação se reatualizasse. Como se entre falar e ouvir a diversão de cantar se inscrevesse, um sentido hedonista se desmascarasse, a camuflagem metafórica ganhasse autenticidade. Como uma das primeiras músicas de sucesso do chamado funk feminino, a introdução do sexo vem pelo cu, pelo órgão erótico e erógeno cuja anatomia flexível inviabiliza a verificação virginal. De fato, se a injeção é uma metáfora, o exagero da inflexão carioca de alongar a vogal final da palavra explicita malandramente o cu na música. Introduzindo-o na primeira estrofe, onde a gente ainda não o espera – “quando eu vou ao médi/cu/, sinto uma dor” –, o funk escancara sua sensibilidade hiperbólica, explícita, obscena.

“Comprei da marca Dako, porque Dako é bom, Da[cu] é bom”; ou “Chatuba come cu e depois come xereca, ranca cabaço é o bonde dos carecas”; e “senta senta senta o cu senta o cu no meu piru”; e “então atola atola atola na montagem canguru canguru canguru”; e “rebola rebola senta senta no piru”; ou “é o bonde das amantes caçadoras de piru”; ou “tá ligado vem de ré, que eu vou te cravar em pé”; e “minha piroca é um G3”; ou “não dou meu popozão, só dou minha perereca, come co-come co-come come minha xeca”; e “a gente quebra quebra bota pra quebrar depois eles pedem arrego pedindo pra parar”; e “então cavuca cavuca cavuca lá no fundo”; ou “cavalo de pau de quatro de lado tu bota ahã”; e “senta, senta de cabeça pra baixo”; e “ela sobe ela desce ela da uma rodada, elas estão descontroladas”; e “te chamam popozuda você fica toda prosa”; ou “Não adianta de qualquer forma eu esculacho”; ou “agora o casalzinho tá na posição da rã rã rã rã”; e “joga joga joga joga o cu em cima do meu piru”; e “pula viadinho que tu é salsicha”; ou “vou sentada na Kawasaki empinando o meu popô”; ou “eu te dou um dinheiro você come meu rabo”; ou “é só sentar ah-hã, senta senta ela senta”; e “toma que toma toma toma”; e “bota a mão no chão, sequência dela subindo, sequência dela subindo”; e “vira de bruços vira vira vira”; e “Vira a cara pra parede vira seu bumbum pra cá”; e “vai de frente, vai por trás, de ladinho vai também”; e “sequência de pau entrando as minas tão se acabando na

buceta e no ânus”; ou “se a mina disse que não quer então: ‘tira a mão daí’”, ou “A partir de agora o dj controla a sua bunda!”¹⁹

Bumbuns, cus, ânus, popozões, engajados em redistribuições e transmissões energéticas, em ativações, canalizações e enredamentos, com xoxotas, xecas, bucetas, xerecas, bocas, ouvidos, pirus e pirocas. Uma série de comandos imperativos e coreográficos tomam conta dos versos. Ejaculação, excreção e grito são os movimentos de pensamento e gastos exorbitantes de energia que geram o funk. Mas o sexo anal não só é uma recorrência erótica e introdutória nos versos de MC’s homens e mulheres, sua propriedade de dor e prazer, sua inverificabilidade e infecundidade engloba a própria lógica circunscrita no funk no que chamo de *epistemologia do esculacho*.

2.3 Epistemologia do esculacho

Os confrontos são diretos, seus excessos sexualizados; a sexualidade é direta, seus confrontos hiperbolizados. O grito funk move violenta e eroticamente a massa – de ar e de gente. O grito feminino e obsceno é uma resistência que torna a vida possível diante, junto e por dentro das matrizes soberanas de interdição. Se a boca vocaliza disparates sexuais, a potência anal do esculacho é o método contundentemente empregado.

Gíria de uso vernacular, encontro a mais detalhada definição de esculacho em um artigo do jornal O Popular escrito por um delegado de polícia. Diz o delegado:

Esculacho quer dizer: desmoralizante, anárquico, avacalhador, esculhambador, descuidado, desleixado, negligenciável, desordenador, descomposto, zombeteiro, escárnio, ridicularizante, estrago, danoso, deteriorante, crítico ou reprendente com violência e mordacidade. [...] Tem um conceito amplo de

¹⁹ Os versos aglutinados são listados a partir do meu arquivo pessoal, muitos conseguidos em CD’s caseiros distribuídos nos bailes. Entre conjunções “e” e “ou” vou semanticamente reconstituindo o campo de forças discursivas de gênero em batalha nos bailes.

vexação ou vergonha admitida somente em relação aos traidores, covardes, pusilânimes e poltrões (2015).

Me impressiona como uma palavra tão relacionada à performance anal, em contextos que falam diretamente com os negros e a classe baixa, tenha sua definição extensamente desenvolvida pelo sistema penal em detrimento do linguístico.

O delegado, goiano, identifica ainda várias esferas de esculacho que vitimizam os pobres e negros em relação às classes dominantes e sua má gestão política. A amplitude do termo abarca facilmente essa interpretação. No entanto, não me atendo tanto ao esculacho como uma forma de reificar aqueles agenciamentos perversos. Entre a dor e a pena, o crime e a patologia, no funk, a arte se aproxima do cu, não para reformá-lo, mas para complicar um pouco mais suas relações e firmar o esculacho como uma potência desestabilizadora do sujeito. No funk feminino o esculacho desponta como um método e um investimento na capacidade verbal de penalizar o machismo.

A etimologia incerta da palavra nos ajuda. É dito, que esculacho deriva do radical cu, culo, provavelmente advindo do italiano, *Sculacciare*, que significa dar uma palmada na bunda (2017, n.p.)²⁰. Ela é também um substituto para duas outras palavras: esporro, dispêndio de sêmen comumente figurado na vocalização de repressão; e esculhambar, que deriva de culhão e da punição de senhores de escravos, esmigalhando o saco escrotal dos fugitivos quando recapturados. Numa inversão sexual pós-colonial, esculacho subverte do esporro como autoridade masculina para um campo unânime, e não só migra para a parte de trás do corpo como substitui a palmada *na* bunda por uma surra *de* bunda.

Essa mudança e como ela se presentifica no funk modifica de uma forma geral o ímpeto do discurso. O esculacho que vemos no funk é hiperbólico e especialmente irônico. Sua função já não é esmigalhar o genital masculino, mas usá-lo tanto quanto desestabilizar a sua crença soberana.

²⁰ Informação retirada da página Origem da Palavra. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/esculachar/>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

A ironia é uma expressão de pura ambiguidade. Seu caráter depreciativo atesta tanto a força do opositor quanto sua impossibilidade de combatê-la. Sua performatividade é, portanto, uma tática de enfraquecimento do adversário mais do que um confronto direto. Sua interpretação é também ambígua, muitas vezes significando uma palavra senão por seu oposto, certamente requisitando um pensamento interpretativo de ouvir o que não foi dito. Há na ironia uma falta de correspondência com a verdade, ao ponto de a literalidade dessa palavra ser “simulação de ignorância”. Se por ignorância estamos pensando uma falta de saber processado cerebralmente, o esculacho talvez seja mesmo uma dissimulação batailliana que priorize o acionamento anal. Há na ironia, por fim, um alto grau de diversão. Tomar o esculacho como episteme do funk é necessariamente lidar com o sistema de interpretação inferido pela ironia.

No embate binário de gêneros de funk, a força feminina não pretende extinguir a masculina, mas enfraquecê-la, de maneira a convencionar seus esforços em forças de resistência. Mas essa resistência não se configura de imediato, ela leva tempo e consome muita energia. É necessário também arrumar táticas de perseverança que não capturem a força pelo negativo. É necessário insistir na incansável tática de cansar o adversário. Surpreendê-lo com a vocalização irônica daquilo que ele já julgava conhecer. Gritar de maneira que se reverbere o prazer do grito; gritar de maneira que o som se reverbere não apenas pelo espaço, mas através dos tempos. A luta é longa, o embate cotidiano. A ironia é uma técnica que aflui prazer e resistência à episteme de esculacho funkeiro.

O esculacho é uma humilhação e, a tomar novamente pela surpreendente etimologia do termo, um método de levar ao chão. Daí o embate sexual ser explicitado pela voz feminina, vista a necessidade de tirar do pau sua elevação de autoridade fálica e colocá-lo na baixaria. Já aprendemos com Foucault que desejo e poder são indissociáveis, e talvez justo por isso investir numa via de produção de prazer como disputa na construção de um plano de consistência do desejo se torne uma inflexão no âmbito do poder. Mas essa inflexão não é somente afirmativa; ela é tomada pela fraqueza do outro. Traz-se o outro ao chão, apostando que a queda pode requalificar as

intensidades de seu desejo; coloca-o no lugar de objeto e dissimula o ato como diversão. Mas o confronto é tão explícito quanto indireto, e a humilhação acaba sempre por se referir a um todo de gênero, mais do que se pessoaliza. Sempre que alguém é diretamente enquadrado, o uso do pronome atua, em seguida, generalizando o sujeito e reconvocando a discussão de volta ao todo de gênero. Esse tipo de fala sustenta o baile como misto de arena e festa, uma quadra de atritos e convivência.

Assim como Bataille vê na postura ereta do homem um aterramento ao chão (1985,p.20), o funk feminino instaura a baixaria sem abdicar da ereção, reconfigurando, no entanto, a quem ela serve. A iteração de gênero é o que está prioritariamente em jogo, nesse embate que se torna mais abrangente que os sujeitos envolvidos. Outra forma de se fazer interferir nesse discurso mais genérico de gênero é centrando as letras de músicas nos órgãos e suas performances sexuais. As músicas se tornam comando para corpos quaisquer, coreografias a serem replicadas, energizadas e lideradas pelos órgãos genitais. Uma tomada dos genitais ao controle do corpo. As músicas despersonalizam o ato e complexificam sua performatividade. Seus comandos são em geral imperativos (“toma”, “come”, “senta”); generalizantes (“o piru”, “a xoxota”, “o cu”); os sujeitos indeterminados (“ele”, “ela”, “dela”); e fincados na vontade do porvir (“eu vou te fazer mulher”, “eu vou te comer no bico”, “tu vai gozar”)... A pornografia atua nessa dupla escala de abrangência entre devires genitais que tomam o corpo em reencenações autoeróticas que produzem e disputam iterações de diferença de gênero.

A epistemologia do esculacho tem a ironia como técnica de discurso e isso nos coloca um enorme desafio: aquele de decidir permanecer entre a interpretação e a operação das palavras, ou interpretar seu significado a partir de sua operação, mas sem nem por isso voltar aos pré-socráticos e desinvesti-la por completo de significação, atentando apenas à sua capacidade de poder, como já nos advertiu Foucault (1996, p.15). Há uma hermenêutica muito peculiar que se nos coloca com esses textos e sua vocalização. Diria ainda que a mesma interpretação que procuraremos é a que perpetraremos nos sujeitos, e daí decorre ainda mais sua dificuldade.

Há no esculacho e sua ironia uma espécie de descolamento e suspensão de significação, que se coloca pelo exagero das palavras e sua potência do falso. Essas duas propriedades aproxima o funk enormemente da figura de linguagem hiperbólica, que, assim como Bataille, identifico como uma força de linguagem anal. Seu curto texto, “O Ânus Solar”, inicia-se com a seguinte citação: “É claro que o mundo é puramente paródico, em outras palavras, que cada coisa é vista como a paródia de outra, ou é a mesma coisa em uma forma enganosa” (1985, p.5). Parece-me brutal inaugurar o processo irradiativo do cu com a paródia. Com uma força que não se reproduz, mas que copia, que engana, ao mesmo tempo em que remete a um suposto original. Afinal, a paródia só se afirma como tal se se confunde com aquilo que ela paródia e falha em substituí-lo. É nesse interstício, da confusão e da falha, que ela irradia sua energia com qualidade generativa de natureza diferente da reprodutora.

Penso que a paródia, a ironia, são duas das muitas qualidades da figura hiperbólica de linguagem. Seu movimento de contaminar e suspender fluxos de linguagem, de forma a investirmos na potência do falso e da cópia do discurso, é recorrente. Essa força anal subverte nossa capacidade interpretativa, visto que o pensamento hermenêutico é todo calcado no verdadeiro, assim como a episteme. Isso não quer dizer que a verdade, suas redes de relações e suas confirmações não tenham vez aqui, mas que há um espaço entre o que se diz e o que se opera, o que se diz falso, mas opera verdadeiramente na constituição de sujeitos e, também, o seu inverso, que precisa ser melhor destrinchado – sob pena de se levar a sério um discurso que é jocoso, ou de não se levar suficientemente a sério as reverberações desse discurso.

É nesse tipo de operação, entre o jocoso e sua força política, que proponho o entrelaçamento entre resistência e prazer como a força mais contundente – e violenta – do funk. E por isso também me concentro onde acho que ela coloca maior número e melhores problemas filosóficos, na putaria.

2.4 A invaginação no funk

A mistura de luta e festa é uma constante na cultura negra, e isso não é diferente no baile funk. Essa dupla propriedade é especialmente importante para que não nos aproximemos do funk pela via negativa ou da inefetividade de sua luta. Pousar sobre o funk uma via política que já conhecemos pode lhe enfraquecer e isolá-lo ainda mais. Do contrário, penso que devemos mergulhar em sua lógica para que justamente possamos inverter nosso foco de interpretação, percebendo-o, por um lado, como um discurso de prazer que gera prazer e, por outro, investigando como dessa interseção surge um pensamento político que tem mais força de dispêndio do que de objetivo. É dos interstícios dessa dupla forma de prazer que o funk constrói sua base a partir da qual podemos pensar o feminismo. Uma base em suas próprias lógicas na qual, por exemplo, os valores que regem a vida pessoal das cantoras não respaldem o que elas cantam no palco. Essa dissociação, que sob uma lógica verídica atribuiria críticas de dissimulação, aqui se torna a sustentação de seu discurso hiperbólico, e uma performatividade que justamente permite ao discurso ser extensamente reverberado e participar de conquistas das quais sua política tem interferência direta, porém de maneira imensurável, impassível de ser capitalizada ou de convergir o funk em nome de uma causa. Não me parece que é na defesa direta de uma causa que o funk feminino encontra sua maior força. Mas nem por isso ele abdica da política – ela está ali, se construindo sob outra lógica, um tanto mais impura, do discurso.

O funk feminino compõe essa epistemologia do esculacho por invaginação. E o faz por pelo menos duas maneiras: primeiro ao dobrar o machismo sobre si mesmo; depois por construir uma performatividade ambígua que atesta na brincadeira e no prazer violento da palavra uma separação entre narradora e narrativa, e que, ao mesmo tempo em que é pornográfica, preserva a privacidade das cantoras. Como um primeiro efeito, na falta de um sujeito que responda pela narrativa, toda tentativa de moralizar e contestar a empiria dos versos bate no vazio e, comumente, o problema se volta à sua

vocalização, migrando do ato sexual à narrativa obscena do ato. As propriedades de visibilidade do grito e sua metaoperação estão no cerne da questão.

É uma feliz coincidência que a força do funk feminino se utilize dessa tática de invaginação. Jacques Derrida se apropria desse termo da biologia, convocando-o à produção de gêneros literários e percebendo como a “contra lei” está implícita ao ato de circunscrever gêneros em suas próprias leis. Como se essa circunscrição fosse também a maneira de abrir bolsões ao discurso que o envelopam, dobrando-o sobre seus próprios limites e mudando assim a geometria formal de sua constituição. A lei de gênero se constitui pelo imperativo do que se “faz” e “do que não faz” (1980, p.203). Mas, tomada como um metacampo, a lei de gênero está sujeita à lei como gênero e, portanto, sujeita ao conjunto de operações que funciona senão pela técnica de similitude, na qual traços similares em um conjunto de obras constroem o código de determinado gênero. No entanto, operar por similitude é também contaminar o gênero de impurezas, as quais desestabilizam a própria circunscrição que o define. Impuro por constituição, todo gênero é um axioma de impossibilidade, no qual a força contrária está já intrínseca à técnica que faz do gênero uma operação possível. Essa força primeiro o condiciona, para em seguida impossibilitá-lo (1977, p.204-211). Assim, o mesmo traço que marca quem são os filiados a um gênero, por invaginação, cria nessa circunscrição bolsos internos que são maiores que o todo, e cujas formas derivativas são tão singulares quanto ilimitadas (1977, p.206).

A tomar por *As mil e uma noites*, séculos antes de Derrida, a invaginação já era um procedimento de abertura de bolsões à narrativa como técnica de sobrevivência feminina. Mais recentemente, podemos vê-la como um movimento performativo de corpos, principalmente se seguimos Judith Butler, Monique Wittig e Paul Preciado. E migramos assim a questão do gênero literário para o gênero sexual, identificando no último suas disputas de ficção de si e do que legislativamente se inventa como sujeito. É por meio dessa ficção de si e de sua sexualidade que me aproximo do funk feminino.

O funk ecoa em seus próprios berros o axioma de impossibilidade que Wittig constrói e Butler amplifica ao dizer que “o sexo é desde sempre feminino, e só há um

sexo o feminino. Ser masculino é não ser sexuado; ser 'sexuado' é sempre uma maneira de tornar-se particular e relativo, e o macho no interior do sistema participa sob a forma de pessoa universal" (BUTLER, 2003, p.165). Em toda a sua obra fictocrítica, Wittig se recusou a tomar a heterossexualidade como compulsória – o que também acredito ser nosso desafio primordial. De outra forma, no funk as subjetividades *queer* ainda são desvios invisibilizados e a disputa de baile se constitui majoritariamente de dentro da heterossexualidade. Logo, contrariamente à Wittig, as funkeiras acreditam em subversão! Sua atuação é a de participar de matrizes patriarcais e de dentro delas resistir e modificar.

As Tchuchucas, Deize Tigrona, Tati Quebra-barraco, Gigi, Mc Vanessinha, Caçadoras de Piru, MC Kátia e MC Nem, entre tantas outras, elaboram confrontos musicais hiperbólicos, metaoperações nas quais o sistema patriarcal é majoritariamente reencenado e ironizado, forjando uma situação violentamente capaz de se atualizar em prazer. É esse seu processo de invaginação. O grito feminino no funk surge como um rasgo que encontra na ironia uma maneira de construir condições de inclusão e difamação da hierarquia de poder. Uma ironia à ironia malandro-patriarcal, que inscreve uma resposta de violência erótica por dentro de um contexto sexista; ironia que tanto advoca por sua habilidade de gozar quanto performa a gozação do gênero oposto. As tensões sexuais se dão numa arena homosocial masculinizada apesar da qual a energia feminina *cavuca* seu espaço, requalificando-o e considerando sua construção relacional. No entanto, essa relação e o projeto de contraobjetificação que as MC's coletivamente encampam não parecem de saída priorizar o compartilhamento. A relação que elas constroem é forjadamente discursiva, na qual o gozo do discurso de machista se subjugua ao gozo feminino, ao ponto de o prazer feminino se tornar a operação capaz de definir a noção de masculinidade. Essa subversão cria por dentro do discurso machista uma forte resistência ao gozo da linguagem.

O funk feminista não bate de frente simplesmente com o sistema patriarcal; ele o hiperboliza: participa, exagera-o, dobra-o sobre si e suspende-o em "bolsas que são maior que o todo". Mas, ainda assim, o machismo conserva seus traços. Há, portanto,

diálogo, briga e negociação de hierarquias que imbricam diretamente a habilidade em se ter prazer sexual e a violência para garanti-lo, como se o prazer mesmo surgisse, se exalasse e ejaculasse nos interstícios desses comportamentos violentos. Elaboração de discurso e corporeidade estão inteligentemente unidas nessa abordagem que é ao mesmo tempo generalizante – armando identidades binárias e relacionais de gêneros – e singular – nas transmissões corpo a corpo. Os embates corpóreo-discursivos não pressupõem um fim, mas um desenvolvimento na manutenção tensa de si mesmos, e, por seus interstícios, uma política de prazer se exala.

Ao mesmo tempo hedonista e coletivo, o funk é uma prática para indisciplinar órgãos femininos educadamente reprimidos, e baixar a bola de órgãos masculinos historicamente hegemônicos. Frente à lógica sexista de subjugar o corpo por um órgão genital, e à tradição machista de objetificar o corpo feminino, surge uma prática que não reduz o corpo a ter um genital, mas justo permite que esses órgãos se irradiem pelo corpo. De tanto reduzir o corpo à anatomia de seu órgão genital, são os genitais que agora subvertem a lógica e tomam energeticamente o corpo. Energias ameaçadoras simplesmente porque seu desejo se torna a grande potência de reconfiguração do circuito de poder macho-majoritário.

Através da obscenidade pornográfica, os funks femininos instauram o confronto simbólico que resiste ao baile funk como um espaço privilegiado de circulação de esperma. O problema não é a circulação, mas o privilégio, e a pornografia faz frente a composição fálica do imaginário de poder. A inteligência sensível e a tática dos funks femininos de subjugar o gozo de uns ao gozo das outras forja motivações, nas quais os motivos para o esperma circular não mais legitimam o contexto homossocial do baile, ou seja, o contexto definido pela interação social entre membros estritamente masculinos. A circulação de esperma deve se compatibilizar ao prazer feminino. Entre insistências e resistências, termos sexistas como “lanchinho”, “quentinha”, e “fiel vs amante” se disseminam designando tanto a afirmação de serventia da mulher ao homem, quanto valorações especulativas por ingenuidade ou por “pouco uso” do corpo objetificado: “novinha”. As denominações abjetas são invaginadas e revertidas em usos

autoeróticos que afirmam a própria libido feminina, e que constituem a partir dessa libido outra noção de virilidade ao ressemantizar esses termos liberando-os de uma sujeição estrita ao patriarcado. As funkeiras não repulsam o discurso patriarcal, mas o radicalizam, explicitando sua escandalosa obscenidade ao mesmo passo em que o fazem gaguejar.

“Tati minha amiga você não é dondoca te chamo de cachorra porque é disso que tu gosta”, diz Mr. Catra em um funk de batalha direta com a Mc Tati Quebra-barraco, que lhe responde: “para me desafiar tem que estar afiado, não é só dizer que pode e falar tô preparado, se você falar que pode vou pagar para ver gatinho vem aqui vem achar meu ponto G.” Tati Quebra-barraco parece quebrar também a coerência entre a representação do discurso e o ato. Sua fala explicita que nem sempre quem diz que pode, pode de fato. E mais: que poder é mais que uma permissão, é uma habilidade, e essa habilidade é o poder masculino sob a ótica feminina. Em um verso Tati parece desnudar uma série de embates do funk. Reconhece o âmbito homosocial masculino, sua inserção e a inserção de seu discurso nele; reconhece que os funks constroem coreografias sexuais e valorização de si que não necessariamente se revertem em boa performance sexual; marca sua presença e seu desejo como uma ameaça ao discurso machista; requalifica não só aquela música como todos os funks que *contam vantagem*; reconhece que tem voz, mas explicita-a no grito.

Aterriza assim na lama o ego masculino. Mas, o mais interessante é lembrarmos que esse embate é encenado. A dupla sobe aos palcos do baile repetidamente para cantar a música que sabem de cor. Eles concordam em encenar essa disputa que se canaliza com eles, e através deles.

2.5 O fálico da ostentação

A invaginação do funk é uma tática de guerra que encampa dois de seus gêneros atuais: o funk putaria e o funk ostentação. Essa força impura do orifício, ainda assim, me faz considerar o obsceno em contraposição à ostentação no baile funk. Há no primeiro uma intensidade feminina que irrompe o baile, mesmo se contamina (e até por se contaminar, se diferencia) da energia fálica da ostentação – tão comum no elogio às armas e na capacidade de consumo. Ostentação e putaria são duas formas de objetificação e dispêndio.

Mas mesmo considerando o consumo, percebo como o obsceno cria o funk como uma economia paralela, justamente por sua potência erótica aterrorizar e fazer tremer os pilares dissimuladamente higienizados da economia formal. Nesse sentido, a ostentação e seu poder aquisitivo individualizante é um dispêndio que, mesmo instável, está mais convergente às políticas neoliberais. Ainda assim, putaria e ostentação como gêneros são impuros e contaminados um pelo outro. Fato é que, no diagrama do baile funk, a ostentação desponta como uma operação tão fálica quanto indelével.

Se a ostentação surge somente mais recentemente como um gênero no funk, mesmo antes de se denominar como tal sua força se misturava nos versos cantados, complexificando a violência e a sexualidade, entrelaçando a luta de gêneros obscena ao estrato de representação de classe e à capacidade de aquisição e retenção de bens. A tomar por Valesca Popozuda, o poder de ganho, a força e o orgulho das mulheres performa autonomia feminina, mas ao mesmo tempo superficializa as diferenças entre independência e individualidade. A disseminação do consumo e a sua invaginação – que abre fendas no próprio consumo, tornando-o dispositivo de liberdade tanto quanto de emaranhamento num sistema perverso – parece constituir o paradoxo do funk ostentação. Cordão de ouro, Armani e Juliet; Camaro, Red Label, Absolut, Chandon e Big Apple; De Christian ou de Oakley/ De Tommy ou de Lacoste; brilho, Louis Vitton²¹, perfume, poder, sucesso, desejo de testemunho (das inimigas) da vitória pessoal,

²¹ Informação retirada da notícia “As marcas do funk ostentação”. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/marketing/noticias/as-marcas-do-funk-ostentacao-2#6>>. Acesso em: 28 out. 2015.

popozão de silicone, tiro, porrada e bomba. A ostentação está na aquisição dos objetos que compõem os corpos e sua valoração. O que passa por objetos de consumo tanto quanto por dispositivos de territorialização. Neste último caso, a ostentação fálica das armas é seminal. Seja nas letras dos funks proibidos, ou mesmo fisicamente em alguns bailes, as armas são cantadas e/ou exibidas como próteses, como enormes consolos que medem a capacidade de poder e conquista. Um poder de iteração colonial diretamente atrelado à conquista de territórios, à força individual de se considerar dono, poder herdado por consideração, e que também se incorpora no investimento contra o corpo feminino.

Se nos voltamos à força contrassexual de Bataille e Preciado, temos que a cópia irradia um potência generativa que confunde e faz falhar aquilo que supostamente copia. Esse é o desafio da ostentação, o de fundamentar a economia homosocial masculina, a ponto de estratégias militares e paramilitares convergirem tornando a arma um modelo a ser seguido pelo pau. O pau metaforiza a arma. Dada a força machista dessa metáfora, não me parece extremo pensar que o investimento sexual, o erotismo pornográfico do funk, é mesmo feminista, ao propor uma reorganização geopolítica muito mais potente, democrática e inclusiva da diferença do que a força de polícia e suas estratégias territoriais de conquista. As ações de bandeira fincada no topo do morro, a marca de força necropolítica do caveirão blindado e a exibição do armamento pesado que continua inserido no cotidiano são figuras óbvias de estratégias combativas que se apresentam no morro e são ditadas por parâmetros similares aos do tráfico. Este tipo de combate só reafirma o masculino como potência universal, se parafraseamos a crítica de Monique Wittig.

Resumindo, há um movimento de esculacho que o grito feminino performa depois de décadas de silêncio no baile funk. E esse grito, obsceno, chega dando voz ao cu, reformulando o esculacho como o campo performativo do embate de gênero. Esse campo é especialmente vigoroso dado o fato de ser o baile espaço por excelência de circulação de esperma. Assim como os corpos se sexualizam a partir de como habitam os espaços, a reverberação do grito feminino é o espaço fenomenológico que

essa pornografia obscena tanto participa quanto gera. O obsceno é a tática de aparição feminina que diretamente enredada na violência combate a hierarquia de gênero pela difamação e humilhação.

2.6 O obsceno

O obsceno é uma palavra e pensá-la é fundamental para continuar a surfar no paradoxo do funk. Sua interdição se dá não apenas no tabu do que vocaliza, mas na sua própria etimologia. Seu radical, supostamente latino, faz da palavra um sinônimo do que está na lama – *obs-scaen* –, e daí formam-se as derivações diagramáticas que relacionam a palavra com o sujo, o porco, a porcaria, o que *não presta*, o que não tem valor. Leio essa relação com a lama, com o plano do chão, e penso na queda ao chão, na humilhação de ser levado à terra – o que é a mesma coisa, como já vimos. E a tomar pelos constantes embates de gênero no funk, vê-se que a questão ali é mesmo a de relacionar o obsceno prioritariamente à humilhação, e não simplesmente à humildade, o que seria uma outra forma de manter-se aterrado.

Os sentidos de obsceno, no entanto, não param por aí. Seu radical latim mais disseminado não é nem por isso o originário, ou, se é originário, não é nem por isso o único – a genealogia do obsceno é obscura. Há suposições também de que obsceno venha do grego *ob-scene* – que significaria fora da cena –, aquilo que de tão fortemente expressivo não é dado a ver nas tragédias gregas. E, portanto, uma palavra que sustenta a interdição visual. Essa atribuição é dada tanto ao grego quanto ao uso vernacular²² que, nesse caso, desafiaria a etimologia em prol de uma iteração

²² Não há garantias sólidas de que essa palavra tenha surgido na Grécia antiga. Há vertentes que sustentam que obsceno provém do grego, tendo sido reapropriada pelo latim, e há vertentes que sustentam a origem latina, sendo reinterpretada pela proximidade do radical grego. De toda forma, obsceno se sustenta entre manter equivalência de valoração, sendo o que afunda na lama, e o que deveria ficar fora de cena.

performativa marginal. Obsceno se torna o ato de trazer para cena o que deveria ficar de fora dela. O que é para ficar de fora da cena, de fora do campo de visão, ou do evento; aquilo que não oferece valor ao evento, que ameaça o valor do evento, que delimita o evento constituindo-lhe uma coxia, constituindo-lhe o que lhe é e o que não lhe é próprio – ou apropriado para se ver. Em latim, grego ou no uso vernacular os sentidos informam um ao outro, convergindo seus significados de imersão na lama e de retirada da cena, que, para baixo ou ao lado, deveriam se manter invisíveis, mas insistem em aparecer e tornar o obsceno uma estética (MICHELSON, 1993, p.xii). O obsceno é a esfera da vergonha transferida ao outro, e a vergonha é a de espiar. Se o panóptico entrava como medida pós-institucional de regulação da diferença, agora ele deve lidar com a escopofilia, com o gosto de ser espiado, com o espetáculo da expiação. O obsceno pornográfico, pelo menos no seu uso no funk, reverte a linha moral da observação.

O obsceno pornográfico e sua epistemologia do esculacho se tornam um laboratório de uso público do cu. Contrário aos ímpetus reformatórios de privatização do ânus, muito diretamente perpetrados na patologização e na criminalização de suas práticas, a energia feminina do funk putaria faz o cu agir publicamente, e subverte o grau de vexação como regulador de comportamento em material para a obscenidade e o prazer brutal!

Ao afirmar sua forma de lidar com a vexação, o funk putaria não apenas invagina os sistemas penal e psicossocial, como abre uma terceira via, obtusa, a outro importante vetor de resistência ao vexame, o orgulho identitário. Os movimentos sociais de base e os de identidades culturais têm sido muito eficazes em disseminar esse tipo de orgulho coletivo como uma contraposição às matrizes normativas de comportamento e subjetividade. No entanto, a performance de baile propõe o obsceno como um aglutinador pelas vias do baixo materialismo. Em outra ocasião, as interações sexuais e sua empiria violenta de prazer me fizeram denominá-lo como experiência de terrorismo erótico (RIBEIRO, 2011, p.169), por suas relações de infecundidade, imediatismo, e através de abordagens explícitas de tabus que visavam prioritariamente o prazer.

O orgulho opera uma marca visualmente forte na percepção de si e sua inclusão em uma determinada comunidade. Essa marca, no entanto, construída na imagem como um sistema de coerências e leituras, torna pois o orgulho um código que preza pela eloquência e perseverança na reafirmação das diferenças culturais e comportamentos de diferentes grupos. Há uma definição em jogo, como se perguntássemos o que é ser funkeiro, ou “qual a diferença entre o charme e o funk.”²³

Assim como nas performances de orgulho, o ato do obsceno é trazer o que deveria estar escondido para o centro da cena. Ambos surgem da ciência de que o silêncio imposto é um parceiro do poder disciplinante. Ainda que essas duas formas não sejam contraditórias há uma diferença em como elas arregimentam sua luta, e em como escandalizam a visão. Ao estudar o papel do obsceno em movimentos culturais, Michelson propõe que o ato obsceno acaba por se tornar uma maneira de conjugar prazer e justiça (1993, p.24). Essa me parece uma via possível de pensar o embate erótico que se irradia dos bailes funk. Imagino que a grande virada obscena é mesmo esta: a de seu grito ser um procedimento autoerótico que gera visibilidade.

Perseverando pelos paradoxos do funk, me permito investigar como a performance musical do evento de baile constrói sua coletividade da diferença. Como seu caso movimenta o paradoxo de se construir como uma cultura que tenciona conjuntamente a ostentação e o obsceno, que sugere a conservação da família e, ao mesmo tempo, faz odes à suruba e ao sexo anônimo, que afirma a amante como ameaça e sustento *da fiel*. Como o funk se constrói pelas vias do obsceno, em potências e tensões entre violência e sexualidade.

O esculacho como episteme anal do funk coloca-lhe desafios que carecem de mais desenvolvimento. A heterossexualidade compulsória ainda faz com que o binômio homem-mulher seja minimamente tensionado. A homossexualidade é quase²⁴ inaudível no funk feminino, e a masturbação tampouco se explicita afirmativamente nas

²³ Rap da diferença. Mc Dollores & Mc Markinhos, s.d.

²⁴ Recentemente dois casos entram como exceção e começam a abrir novas fendas nesse sentido. Americana de Mc Pocahontas e Sou Gay de Valeska Popozuda cantam o prazer homossexual feminino. Esta última música foi composta a pedido do ativista LGBTQIA, David Brasil.

construções de discurso de independência e prazer. O cu, órgão tão ativo nas bocas e nos bailes, é especialmente cantado quando ele se localiza no corpo feminino.

Pedir que experimentos de prazer aconteçam nesse sentido talvez seja colocar justamente orgulho e obscenidade em movimentos de invaginação um do outro. Escrevo como quem faz votos!

2.7

Intermissão

A DJ LECTURE

Essa DJ Lecture foi apresentada em Kampnagel, Hamburgo, Alemanha, em junho de 2016. Sua linguagem mista, entre inglês e português, foi mantida dada a investigação performativa da descrição como forma de revisão dos acontecimentos. A diferença de línguas ajuda nessa dissociação entre texto e imagem, ou texto e texto, fala e fala.

1. Resonance

TOCAR MC CAROL

She often starts with a mild song a lovely voice, here ...
She longs for her husband...

What should I sing?
I'll sing fucking scum, debased music

She calls the men's names and then
Fuck the hell of a lot!

VOICING THE BREATH

BLOCO – 1 –

Her voice matters as an expurge. The mouth as an organ of excrement.
Her voice sounds not clean, and it carries the grains of her existence: the breath
AND the breaches of her relation to the world.

There lies a hearing of MC Carol's ancestry in the plasticity of her screaming.

The phonic material as a record of history. Says the philosopher of Blackness,
Fred Moten.

The phonic material as a record of history.

VOLTA A MÚSICA

BLOCO – 2 –

What we hear is the perspective of the object. Herself as a historically built object.

BLOCO – 3 –

Deixa: “qual foi?”

In that sense everytime she grooves her ass down to scream up, she dubs, she doubles and she counters Franz Fanon.

VOICING CONTINUES

AFTER MC CAROL IS OVER!

VOICING CONTINUES

BLOCO – 4 –

To speak of the lived experience of the Black Man, is to manifest a condition of an object.

Being a woman adds to that.

PLAY AS TCHUTCHUCAS NÃO DOU MEU POPOZÃO

QUANDO COMEÇA COM MONTAGEM CORRE TOTÓ

_ That was tchuchuquinhas singing the explicitness of vaginal sex exhausting men beyond their wishes of pleasure.

Deixa: depois tô tã-nã-nã histérico

The Brazilian Funk battle of gender is mostly known in the binarism of male/female.

Sometimes the way we have to access this battle is through the fight of two women.

A short essay:

CARTELA

2. The loyal and the mistress

The two of them were always together. That was their performative: The two on stage placing a theatrical fight for one same hypothetical man. On Target, the claim of property: either man as a sexually loaded object owned by the loyal or the figure of mistress as a threat to that sense of ownership. When they two fight, it's first a matter of owning him, the macho who historically objectify the women. However, they two are always together: the loyal and the mistress, in a fight of words and dance.

TOCAR MC KATIA AND MC NEM

Quando a música começa

Mc Katya is the loyal one and she threatens the mistress calling on the law of the return. It's seemingly a theory that frames the fight in between them two.

Na lei do retorno...

1. Da pada da pada da palhinha de hematoma...

But truthly in an expanded scope the law of the return renders a response, a reaction, a resistance of the object towards men.

2. Da pada da pada da palhinha de hematoma...

In Brazil, the law of the return is theological. It's the afterlife morals of "You get what you deserve."

3. Da pada da pada da palhinha de hematoma...

In that post-feminist battle of gender either women deserves to be men's workers, or men deserve to be their occasional dildo.

4. Da pada da pada da palhinha de hematoma...

The living experience of black women in their dispute on how to get a better deal on men, puts to men the logics of objectification.

5. Da pada da pada da palhinha de hematoma...

Women don't cheat women take revenge, they say!

Can revenge be taken as an affirmation action of the object?

Revenge . . .

. . . Return

Reaction . . .

Response . . .

. . . Resistance

(intermission song 1 to 2)

they talk of *esculachar*

retornei de novo...

They mention *Esculacho*, which is a slang that carries also a historical substance. It brings together body and code! Flesh and text! Grooves and cursing! As we'll see it's the energy of the ass, an intensity of war that irradiates through that hole.

AFTER THE MUSIC ENDS

3.

A Brazilian funk ball is also an arena. And that has become a way of making politics: intertwining party and battles. In this sense, the funk balls endure traditional means of black and indigenous culture.

The funk as Capoeira, Umbanda rituals, Maracatu, Maculele, Rap, Indigenous Parades, Black Music. . .

Fights and fêtes combined not in a game, but in their lives.

CARTELA

the battlefield of the husband

The funk ball is an unbalanced place built mostly on testo, and sexually organized for the circulation of sperm, a circuit of chauvinistic exercises and discourses. Within this context and despite it, women spring their voices and in expurges of screams, that turns the explicit into the pornographic, and reformulates on behalf of whom should the sperm circulate. The struggle happens in a dispute for pleasure. And in fact, being the fight also the party the dispute for pleasure has to be pleasureable. That's one way of their politics.

Among beats, screams, and ass grooves, the performativity is not only the music but the acts, the funk as happening, the resonation of gender battles which are also confronted to the city geopolitics, to embedded slave phantoms, and class values. Fluid wise the funk balls seems to redraw in the favelas that proposition of Georger Bataille: ejaculation, excrement and scream as exorbitant expenditures of energy.

Great producers of excess, women renders unclear and controversial discourses which rise as a way of not being arrested nor fixed by men. Equivocal interpretations loaded with irony become strategic and a feminine interference in a context that often brings together sex and violence. Among movements, metaphors, and explicit descriptions, it is the lower parts of the body which enters in command!

EU CANTANDO

The ball as the battlefield renders sensibility hiperbolic and obscene. It's violent poetics and sexual coreographies are explicit. "Comprei da marca Dako, porque Dako é bom, Da[cu] é bom" , ou "Chatuba come cu e depois come xereca, 'ranca cabaço é o bonde dos carecas", e "senta senta senta o cu senta o cu no meu piru", e "então atola atola atola na montagem canguru canguru canguru", e "rebola rebola senta senta no piru", ou " é o bonde das amantes caçadoras de piru", ou " tá ligado vem de ré, que eu vou te cravar em pé", e "minha piroca é um G3", ou "não dou meu popozão, só dou minha perereca, come co-come co-come come minha xeca", e " a gente quebra quebra bota pra quebrar depois eles pedem arrego pedindo pra parar" , e " então cavuca cavuca cavuca lá no fundo" , ou "cavalo de pau de quatro de lado tu bota ahãm" , e "senta, senta de cabeça pra baixo" , e " ela sobe ela desce ela da uma rodada, elas estão descontroladas" , e " te chamam popozuda você fica toda prosa", ou "Não adianta de qualquer forma eu esculacho", ou "agora o casazinho ta na posição da rã rã rã rã" e "joga joga joga joga o cu em cima do meu piru" , e "pula viadinho que tu é salsicha", ou "vou sentada na Kawasaki empinando o meu popô" , ou "eu te dou um dinheiro você come meu rabo", ou "é só sentar ah-hã, senta senta ela senta" , e "toma que toma toma toma" , e " bota a mão no chão, sequência dela subindo, sequência dela subindo" , e "vira de bruços vira vira vira" , e "Vira a cara pra parede vira seu bumbum pra cá" , e " vai de frente, vai por trás, de ladinho vai também" , e " sequência de pau entrando as minas tão se acabando na buceta e no ânus" , ou "se a mina disse que não quer então: "tira a mão daí!"

4.

CARTELA

Invagination of Patriarchy

TOCAR TATI E MR.CATRA > QUEBRA O MEU BARRACO

*Tati, my friend, you're no longer young
 I call you a bitch
 'cause that's what you like
 If I get you to my room
 I'll do whatever I guess
 I'll make you a lizard
 I'll show you how I'm hot*

What kind of feminism is this?

*Mr. Catra tells Tati what he is able of doing in bed.
 She, then, twists the intentions of his sexual coreography
 by reframing the notion of virility*

*you must be sharp enough to challenge me,
 It's not just saying what you can do and
 How prepared you are for it,
 if you say so*

*I'm gonna go for it,
 Naughty buddy come on over to find my G point.
 move hard, break the room."*

Within an oppressive, patriarchal context

Tati empirically addresses manhood as a measure of men's ability to please women.

*This relational redefinition of masculinity resonates powerfully enough to weaken
 whatever other chauvinistic lyrics that would solipsistically serve to claim heterosexual
 male's own desires.*

In this song specifically Tati addresses her G-spot as location for pleasure. But it's very common to switch this location to the countersexual center of energy: the ass. In fact the question here is that the lower holes make an alliance for pleasure and resistance. And in what it furnishes the discourse the anus comes to mouth in that mode of speech we called Esculacho!

5.

CARTELA

The Epistemology of the Esculacho

Reappropriation of insults has played a major role in the empowerment of political minorities specially of gender. Brazilian Funk Ball culture follows that too.

Esculacho comes as way of shade, of degrading and debasing punishment. It's said to depart from the italian sculacciare, to beat the ass, and one Brazilian dictionary makes it synonym to "esculhambar", to tie the men's balls, a slave form of punishment.

Brazilian post-feminist funk has reworked esculacho in a post-colonial way. It has switched it *from the spanked ass to the spanking ass!*

TOCAR SURRA DE BUNDA

and it happens also textually: esculacho has come as a debased way to invest with irony, sensuality, and violence. A way to humiliate the other to switch hierarquies. It's not simply a way of speaking but a way of being listened to. At the same time crudely explicit and ironic, theatrical and performative, esculacho is the major mode of speech and lyrics making in the funk culture.

6.

One hypothesis:

CARTELA

The gendered ass

What if the ass in itself is not an answer. What if one must exercise collectively countersexual practices to turn hedonism into a politics of pleasure. In between frictions of difference and associations of desires the funk culture builds a potential multitude from the bottom, in which to desire rises also as an explicit means of resistance. The threats and pleasures posed by the ass both in discourse and its corporeal usage has diversified the male homosocial atmosphere of funk. However, it's main struggle now is to decolonize men's ass.

TOCAR CUCETA

If The anus and the vagina make an alliance in this gender battle, it also makes the ass often too gendered in the funk balls. The usages and commands are usually driven to feminine asses. Hence, the importance that funk songs were reinterpreted in queer bodies, within and outside the funk balls while also creating a wider sense of collectivity.

CARTELA

The queer punk funk

To fight old assumptions of sexual binarism, the multitude from the bottom has to become the multitude of the butt.

7.

FUDER FREUD + IMAGENS FEIRA DA GLORIA.

Thank you...

II

2.8 A reencenação gay

Em 2003, assisti ao choque de minha mãe ao se deparar com funks putaria tocando no aparelho de CD na sala de sua casa, graças à minha irmã e ao meu irmão. Ao mesmo tempo em que éramos obrigados a aprender a lidar com a hiperssexualização de pré-adolescentes, eu participava da noite eletrônica carioca, especialmente na boate Dama de Ferro, em Ipanema. Ali ouvi pela primeira vez a Tati Quebra-barraco e vi o funk feminino se associando, pela pista de dança, ao movimento *queer*. O Dama de Ferro fez do segundo andar um enorme banheiro. A pia ficava no centro da pista e ao redor estavam pequenas cabines privadas. A arquitetura associada à música e ao ecstasy era a combinação toxicológica perfeita para a pegação coletiva e os experimentos plurissexuais. O Dama de Ferro ficava num endereço nobre da Zona Sul da cidade, entre Ipanema e Lagoa, e a invaginação esculachada do patriarcado era celebrada e estimulada em nossos corpos²⁵.

Mas foi alguns anos depois, em outra boate gay, Sal e Pimenta, localizada na Lapa e frequentada pela classe baixa trabalhadora, que conheci o grupo de queerpunkfunk Solange tô Aberta. Há época ainda não tinha ouvido falar em Monique Wittig, mas o show de Solange me arrebatou como a mais óbvia constatação de que a heterossexualidade não é mesmo compulsória. Escrevi um e-mail viral no dia seguinte:

Queridos!

Essa cidade não cessa de nos apresentar seu vigor, reinventando movimentos culturais e investindo tão fundo no seu cerne que o insustentável se nos apresenta sólido. É assim o funk dessa cidade, esse funk confronto, que de tanto cantar o senso comum dos gêneros sexuais, esvazia-os de si mesmos e torna-os mero discurso hiperbólico. É por sua definição mais tosca e sexista que percebemos o fracasso do heterossexualismo.

²⁵ Vide terrorismo erótico na pós-colônia....

O desejo quanto menos categórico e mais categorizado tende sempre para fissura. Da definição, o desejo é sempre o corte. Mesmo no funk, em que a virilidade fálica insiste em através do discurso confinar atuações, insiste em psicanaliticamente afirmar o poder do pau, o poder do pai, mas é também justo por isso mesmo que escorrega e quanto mais duro tenta, e o funk tenta (!), delimitar quem pode o que, mais as pessoas não se deixam capturar. É que o fascismo sexistofálico é tão absurdo que o próprio discurso não consegue de todo afirmar o seu sentido direto.

Nem por isso ele está livre de problemas, nem por isso o funk é um movimento que traz em si esta própria consciência reflexiva. Quanto menos se pensa nos limites mais se acredita neles. Assim não garanto que o funkeiro macho-sexista percebe que cantar sua superioridade fálica heterossexual é pertencer ao fechado circuito homosocial. Ele goza sem querer perceber que o gozo do discurso é dirigido ao seus parceiros – como eles chamam aos amigos. O funk que cantam é um confronto em que um mede com prazer o pau do outro transformando o homoerotismo numa prova competitiva e esportiva. E na verdade, não tenho nada contra quem tem fobia do homo- e preferira o hetero-. Mas para afirmar a vivência do hétero- há de ser estratégico e fazê-lo direito. Há de se largar o homosocialismo fálico e fazer-lhes agüentar suas pregas sujas inerentes a todos nós. Aí não adianta a bravata irônica e infantil de lacraia, nem o sapateado velho oeste de pula viadinho.

Há sim que se jogar no queerpunkfunk e com eles gozar de todo fracasso. Há de se começar reenquadrando o viril, como Pedro e Paulo, de Solange Tô Aberta. No palco os dois jogam no lixo qualquer sex appeal para o outro de gênero. Tudo é mais embaixo, e concreto. O “cu é um buraco, que todo mundo tem. (e até o papa tem)” O comportamento viril é aqui o de se estar pronto para qualquer parada. Adoraria poder usar a palavra disponível, como se eles estivessem disponíveis para o que der e vier, mas pensando neles isso pareceria puro romantismo, e assumiria uma conotação muito pouco agressiva, o que definitivamente não lhes é o caso. O estar pronto significa aqui friccionar tenazmente em todo o contato. Se tudo é mais embaixo é por que tudo tem peso, e não há sublime possível – e talvez justo por isso surja-nos o sublime, de sua própria inadvertência. Eles falarem do cu não importa só por fazer do passivo motivo orgulho – afinal isso já vislumbrava-se desde as apropriações queer dancings de Tati quebra-barraco e Dayse da Injeção. Saber usar o cu é fundamental, pois deflagra que não é da virilidade ser monumental. A grande ordem não é a do fálus, menos ainda de onde lhe falta. Há uma troca da forma pela força que impregna também o discurso. A polaridade biológica macho-fêmea importa menos como polar e mais como cheiro. Solange Tô Aberta é a sujeira de gêneros, essa indefinição de formas, o buraco negro de sentidos. O homossexualismo com Solange é o fracasso. Talvez seja esta a maior potência de seu cantar sofista. Elas cantam o fálico apropriando-lhe com o cu. É o funk machista, é a música de Rodeio, é a chupação de uva do forró, e o funk pós-feminista. Nada ali, é mais sobre o pau e a xoxota, ou sobre a xoxota como o pau-em-falta, mesmo que Solange os cante nas letras – o que é até melhor, pois que besteira seria negá-los. O que importa é mesmo o cu, instrumento de voz, órgão que entona o discurso de Solange Tô Aberta. Eles metem sim no cu do Freud como bem cantam. E metem dentro, de verdade, não é metáfora. Só que metem nele com o que resta dele, o seu discurso. “O cu é um buraco que

todo mundo tem”, e como um buraco está ali para transar formas e não para ser a forma. O buraco é só campo de forças. ele trava, ele quebra, ele expurga, ele recebe, ele não define. Ao mesmo tempo, é em “o cu como um buraco que todo mundo tem” que entendemos a grande política contemporânea. Não é mais um caso de maioria, mas sim um caso de unanimidade, e ela por si só não resolve nada, mas deixa todo o resto a ser resolvido. Todo discurso em prol do igual perde força, o homo- diminui, o que importa frente a ele é sempre o hétero-, a heterodoxia.

Beijos, Felipe²⁶

Essa triangulação do movimento queer, punk e funk me pareceu a junção mais potente de pensamentos contrassoberanos, uma continuação fenomenal do funk carioca e sua invaginação de gêneros. Principalmente quando o ambiente dos bailes era tão heterocentrado.



Integrantes do Grupo de QueerPunkFunk – Solange tô Aberta! e performance do Show.

Fonte: Reprodução, 2011.

Quando se aproxima o punk do queer, Tavia Nyong’o nota como ambos os termos colocam em questão uma taxonomia: “poderíamos teorizar a interseção entre o punk e o queer como um encontro de conceitos sem um referente identitário fixo, mas periodicamente capturado e conformado, como foi, durante as crises modernas e

²⁶ e-mail publicado no esquizotrans em 29.10.2008

endêmicas de racialização?”²⁷ (NYONG’O, 2005, p.20). Essa não fixidez em sua radicalidade metodológica coloca-nos segundo Nyong’o mais próximos de uma construção fenomenológica do que sociológica, o que talvez, justo por isso, complexifique as possibilidades de traçar uma genealogia que trame o movimento do queer ao punk. Mesmo que as tramas semânticas estejam se fazendo desde sempre, como no caso do próprio advento da palavra punk, que é designada para prisioneiros sodomizados na prisão. Essa relação da sodomia com o desfalecimento do ego (não por iluminação, mas por violência) me parece bastante direta aqui, uma economia em que “o prazer do outro vem ao custo de sua dor”²⁸ e que encontra no sexo anal “o símbolo primordial dessa economia”²⁹ (2005, p.22).



Still de A DJ Lecture – montagem de imagens caseiras retiradas do YouTube. À esquerda Bonde dos Danadinhos, e ao centro Gang das Bonecas – atual Bonde das Maravilhas. Fonte: O Autor, 2017.

Fato é

²⁷ Might we theorize the intersection of punk and queer as an encounter between concepts both lacking in fixed identitarian referent, but which periodically caught up and frozen, as it were, within endemic modern crises of racialization?

²⁸ [...] another’s pleasure come at the cost of your pain.

²⁹ [...] ass fucking servers as a ‘prime symbol’ of this economy.

que a relação entre o cu e a buceta faz o primeiro ter um gênero no baile. E ali nos ambientes *queers* o cu poderia parodiar gêneros e forjar sua autenticidade sem maiores imperativos repressivos. A migração do funk para espaços *queers* da cidade evocam esse limite heterocentrado, e operam experimentos no funk putaria com corpos que não seriam bem-vindos nos bailes. Mas não são os únicos. Mais recentemente as plataformas públicas digitais se firmam como espaços de prazer e visibilidade do funk putaria e sua reencenação gay. Essa fenomenologia da ausência de interação com o corpo no vídeo ajuda na disseminação da imagem e sua intervenção no imaginário.

O YouTube se torna o canal escopofílico do funk gay, numa junção de técnicas de resistência, prazer e visibilidade. As filmagens são, em geral, feitas em quintais ou garagens de casa com grupos de homens gays ensaiando juntos coreografias preexistentes sob músicas em playback. Mas há casos de produções independentes de videoclipes.

O ano de 2013 parece ser uma época importante nesse sentido. Muitos dos vídeos subidos à plataforma YouTube datam desse ano. São grupos como o Bonde das Gaybusadas; das Gayravailhas; Bonde dos Prediletos; Mc Gutty e os Regatas, também conhecidos como irmãos Pimenta; Ruanzinho Diamante; Docinho Almeida; Bonde dos Danadinhos, Bonde dos Contorcionistas, Bonde das Indomáveis, as primas Dancy, Bonde das Divas, Bonde das Bonecas – antigo Gang das Bonecas. Continuar essa linha de pesquisa abre certamente novas invaginações ao funk putaria e suas relações com a cidade e a tecnologia. Por ora, fica o reconhecimento de que esse caminho já está acontecendo.

3 A VIRADA DO ANONIMATO

I

Há muita experiência de escuridão em *De repente fica tudo preto de gente*, performance de dança contemporânea de Marcelo Evelin e sua companhia Demolition Inc. Escuridão no espaço, escuridão empreitada, escuridão desidentitária, anônima, escuridão que precede a imagem, escuridão de interioridade do corpo. Experiências que certamente contrastam com a expectativa como modo primordial (e esclarecedor) de participação do público. Ali, naquela performance, a visibilidade treme com o lampejo entre discernimentos e indiscernibilidades. Inicialmente, sou levado a pensar que a experiência rechaça a supremacia do todo visual e opta por, ao invés disso, elaborar sensações táteis. Mas não é só o tato, sentido por excelência da superfície do corpo e propulsor de contato físico, que desafia minha faculdade visual, são também minhas vísceras, que, ativadas por sensações interoceptivas, organizam outros núcleos de percepção sensível e projetam outras temporalidades.

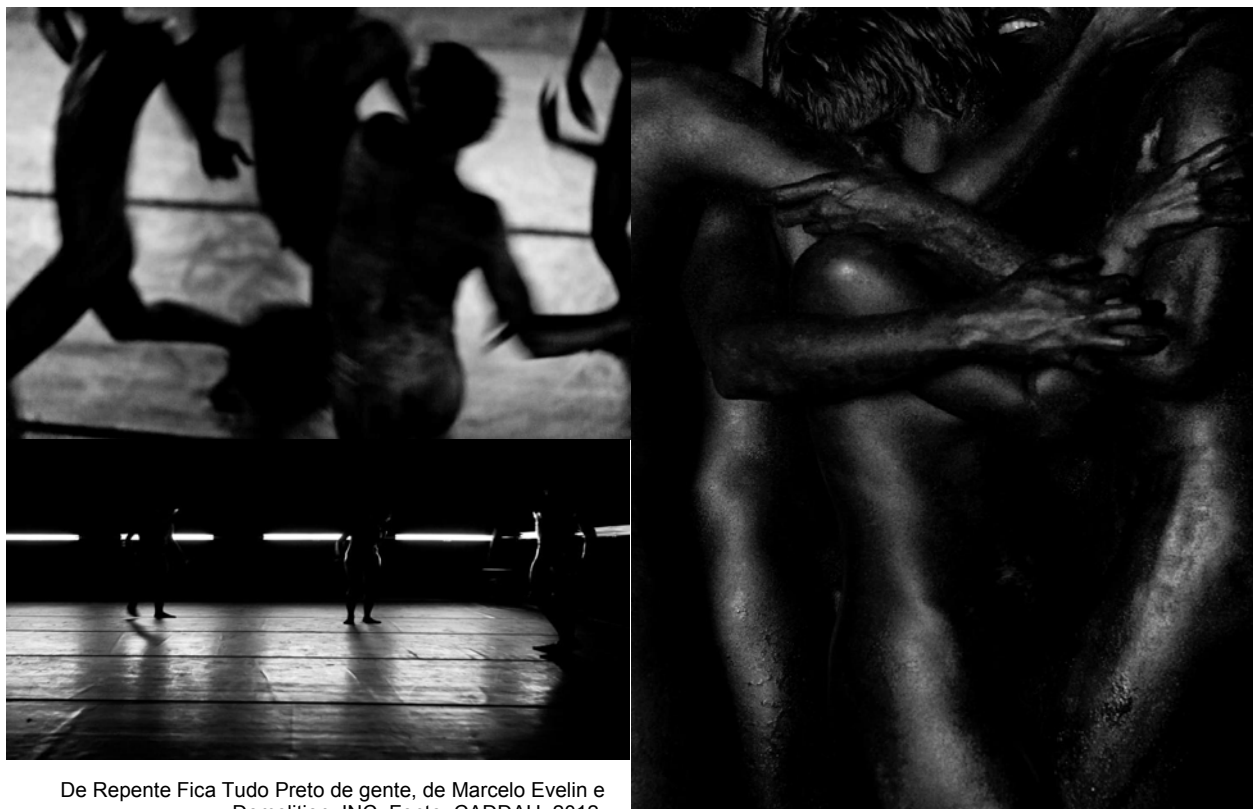
Junto a elas, surgem estranhos caminhos de ressonância de ações, e reelaborações de afetos que nos convidam à perseverar nas operações estético-políticas que a performance propõe. Assim, parto de uma narrativa descritiva como um método de investigação retroalimentar no qual a escrita não tente explicar a experiência, mas se torne parte dela.

De repente fica tudo preto de gente. A sala está escura e as luzes estão baixas. Um lusco-fusco forçado, um daqueles momentos de confusão, quando não se distingue muito o que se vê do que não se vê. Uma fita amarela atravessa a arquibancada, inutilizando-a. Tanto a luz baixa quanto a prevenção do uso dos assentos extinguem aquela posição protocolar de se observar à distância. Eu entro no espaço da performance e não sei como me posicionar. O palco é uma arena, um quadrado de barras de ferro horizontais disposta a pouco mais de um metro de altura, junto às quais tubos fluorescentes de luz se sustentam. Essa será a única luz presente na

performance; luz baixa em altura e em intensidade. Assim como toda a plateia, estou dentro da arena.

Também cercados por ela, cinco performers se movem elegantemente como um grupo, e de mãos dadas. O peso de seus passos ritmados me aterram. Seus sons vibram na minha pelvis e, entre batidas e arrastamentos dos pés, me conscientizam de que o chão também é parte do evento. Estou imerso naquele som, grave. Sinto aquele som, externo, vibrar em minha caixa torácica. Eu amplifico o contexto ao qual estou inserido. A incertitude da visão sob penumbra reorganiza minhas habilidades de afecção e a percepção vibrátil de meu corpo. O corpo percebido em sua habilidade de ressonância é uma epígrafe às sensações viscerais que desenvolvem-se ao longo da peça. Como plateia, estamos todos dispersos naquela arena. As conversas se esvaem em silêncio quanto mais atentos ficamos aos cinco corpos empreitados que, de maneira alternada, abraçam um ao outro em giros que conduzem o grupo todo a circular pelo espaço.

Seus corpos estão *pretos de gente*; estão besuntados de uma lama preta de óleo vegetal e carvão moído. Essa definição do título parece convocar a derme a um tipo muito especial de memória. Qual? Que memória é essa que a pele carrega? Sabemos que há uma memória subjetiva na pele, uma iteração que educa os sentidos e coloca-os numa duplicidade ao mesmo tempo de imediação e citacionalidade. Mas não me parece ser essa a memória que aquela lama evoca ou, ainda mais, que ela ativa. A lama se torna, ali, a matéria de uma memória coletiva, que nos coloca, a todos, em um circuito de vulnerabilidade que itera a noção de pretitude. A fisicalidade dessa pretitude é uma mistura densa de escuro e matéria preta oleosa que cobre o corpo e, logo, a identidade fisionômica de cada bailarino.



De Repente Fica Tudo Preto de gente, de Marcelo Evelin e Demolition, INC. Fonte: CADDAH, 2012.

Gilles Deleuze já havia mencionado a respeito de Francis Bacon que às vezes para fazer uma cabeça aparecer deve-se apagar o rosto (2003, p.20). Se em Bacon a raspagem de tinta era o procedimento para se desfazer as figuras, em cena, essa desfeitura acontece pelo emplastramento deliberado dos corpos nus que já não são prioritariamente definíveis por seus traços. Penso que suas identificações são cobertas de forma a se colocar um outro conjunto de problemas aos bailarinos e experimentar outra construção de historicidade. A desidentificação que opera sobre os cinco performers não é só fisionômica. Ela atinge toda a superfície dérmica, para fazer aparecer o corpo. O movimento é o de cobrir para justo fazer ver. Penso que esse oxímoro é também o que nos afasta de uma proposição que poderia entender a desidentificação como um postulado neutro de corporeidade, ou uma inferência tautológica do corpo em busca de uma noção essencialista e pré-formada. Cobrir os corpos é trabalhar sobre eles, é ajuntá-los em um movimento de forçar-se sobre as formas, firmar um interesse nessa performatividade, propor convívios do corpo como uma massa heterogênea que a todo momento negocia seus movimentos e vontades no conjunto e no espaço.

3.1 A pele

Aquela lama na penumbra me convida a pensar menos na história pessoal de cada um do que na história da pele. A pele foi o órgão instrumentalizado pelo regime colonial soberano para distinguir e eleger quem tinha o direito de possuir corpos e terras. Pela pele postulava-se quem tinha capacidade de agenciamento – sobre seu corpo e sobre corpos alheios, subjulgando o resto à condição de objeto. Seu funcionamento se dava como o aparato de verificação por excelência de quem era apto a ser senhor e quem era escravo. A matiz de cor como dispositivo segregador é cada vez menos legitimada por sistemas jurídicos e científicos, mas sua fantasia e

necessidade de diferenciação e racialização perdura vernacularmente. Basta lembrarmos de Franz Fanon, teórico ainda hoje tão seminal à organização do movimento negro global, e seu escrito de repulsa ao racismo colonial. Afro-caribenho, momentaneamente radicado na França, sua comparação indelével, entre a experiência vivida do negro e a minoria política judaica do pós-guerra, ecoa entre culturas. Em determinada passagem de *Peles Negras, Máscaras Brancas* (1952) ele reconhece o quanto sua pele não lhe permite uma presença incólume na Europa. Diferentemente da habilidade dos judeus de dissimular sua descendência, a sua cor sempre o antecedia; a pele sempre chegava antes nos lugares, e com ela uma série de pressuposições. Incluso: “Olha mamãe, um negro...tenho medo!” (1952, p.91). Sua angústia era a de, em tempos de exaltação da prática de flaneurismo, ele se perceber incapaz de imergir seu nomadismo ao tecido urbano; ser incapacitado de ser apenas mais um na multidão; não poder lhe ser dada a opção de ser “ninguém”. Ele era já de partida uma ameaça, uma presença sempre evidente, fadada a verificação – e constatação – pelo olhar alheio.

Dada essa impossibilidade ontológica do negro, tragicamente colocada por Fanon, por conta de uma vulnerabilidade relacional e moral do olhar do outro (1952, p.89), a assertiva que perdura nesse texto é, também, prioritariamente, epistemológica. Ao olhar para aquela massa empretada num espaço escuro, aquela massa que sufoca o órgão de verificação soberana para fazer o corpo ser visto, eu a experimento como uma pesquisa sobre o anonimato. Anonimato que, tomado a partir das considerações dessa performance, entendo como uma forma de suspensão de identidades e subjetividades. Anonimato se torna esse movimento de cobrir o corpo com uma membrana que constrói memórias públicas, com um plano que materializa e é assombrado por condições de vulnerabilidade e pedido de decisão conjuntas. São planos que estabelecem um tipo de comunalidade que, longe de apagar as diferenças, a cobrem, momentaneamente, para que o impensável apareça, para que outro sistema de lógica vigore, para que o pensamento se dê de maneira coletiva – não necessariamente conclusiva, mas que, do contrário, estenda esse momento que

antecede à conclusão. Esse plano não apaga distinções, mas as coletiviza, inclusive quanto coloca numa mesma arena plateia e performers, mantendo, no entanto, a cisão. Mantém a cisão que nos faz vulneráveis à sua pretitute, que nos arrisca sermos manchados por ela, e dado este risco, fa-nos movermo-nos com o grupo, movermo-nos dentro desse plano de vulnerabilidade, acompanhando o movimento e, portanto, tornando-se também parte do movimento. Faz-nos plateia só para tornar-nos participantes, espectadores de dois conjuntos que mesmo cindidos funcionam como um, numa mesma arena de forças. O anonimato é assim uma condição e um estado afetivo, singular, no qual os contornos dos corpos são dissipados em uma estranha sensação de singularidade e coletividade, e em um tipo de união que a experiência individual não informe mais a performance do que os seus reflexos coletivos.

Os cinco corpos empretados formam uma massa heterogênea. Me pergunto que estado eles performam na concepção de Multidão, desenvolvida Antonio Negri e Michael Hardt. A dupla desenvolve esse conceito em *Império* (2000), e só agora a partir dessa condição anônima, e sua convergência na performance de Evelin e em Fanon, consigo entender uma matiz diferenciada. Hardt e Negri estabelecem a Multidão como uma coletividade potente de singularidades, de diferentes núcleos energéticos, políticos, semânticos e performativos que reterritorializam constantemente o mapa do poder. Essa é mesmo uma enorme força política e de construção de coletividade que vemos ganhar força nas redes sociais, em conjunções e disjunções circunstanciais que reavaliam o poder como um sistema, ao mesmo tempo que instabilizam sua geopolítica e reformulam lutas. Mas, da forma como os entendo, a multidão de singularidades proposta por Hardt e Negri estabelece uma disputa potente acerca da própria lógica que rege o poder e que, portanto, é o poder. Mas essa lógica, relativa e maleável como ela é, se difere consistentemente da condição a que Evelin e Fanon, mesmo sem terem jamais se conhecido, nos propõem juntos. A partir de suas obras, o anonimato nos chega como uma condição de escape do poder. Para Fanon sua vontade era poder passar incólume. E, a tomar por *De repente fica tudo preto de gente*, a coletividade que Evelin experimenta na performance é menos uma questão de contorno e mais uma

produção de viscosidade. Em Fanon, anonimato era uma condição, mesmo que, para ele, impossível. *De repente fica tudo preto de gente* engendra sua política pós-colonial de travar o aparato de verificação soberano, para então recriar cada apresentação como *um momento que se desenvolve a partir de potências de pré-individualização*.

“Ficar preto de gente” é um artifício de anonimato, não de disfarce. A operação em jogo não acoberta nem mascara ninguém. Essa lama oleosa de carvão sobre a pele, sua função de ativação de coletividade enquanto massa heterogênea e plano de memória coletiva, nos coloca uma questão teleológica: O óleo envelope os corpos ou se torna corpo? Ou, ainda: Ele se torna corpo ou concretamente engendra o corpo em produção de devir?

O anonimato que se configura aqui não cria um eterno grau zero de vivência que anula a história, ele a coletiviza. E, nesse sentido, ele se define como aquilo que nos chega sobreposto a dois fundamentos das humanidades nas últimas décadas: as viradas da identidade e a subsequente, da subjetividade. Em uma rápida genealogia, me parece que a identidade é uma possibilidade poderosa de colocar a diferença no centro das discussões. É necessário identificar para qualificar forças e produzir resistências e afirmar ações restaurativas que possibilitem uma convivência de poderes mais equilibrada. Mas, ao mesmo tempo, essa identificação deixa claro também que essa miríade de categorias que ela propicia pode agrupar tanto quanto capturar vidas em coerências matriciais de verificação visual, filiação ou descendência. Ela afirma o poder tanto quanto nos apreende em seu circuito e impede (ou pelo menos dificulta) nosso escape. Em meio a esse paradoxo, questões de identidade são tão afirmadas quanto dissipadas e complexificadas pela habilidade do sujeito – e de vermos o sujeito em sua habilidade – de se comportar em fluxos desviantes, incoerentes, desencadeados e por desejos móveis. Sob essa dupla perspectiva de vivenciar e ressignificar vivências, a identidade age de maneira a educar subjetividades tanto quanto seus agrupamentos criam, recriam e modificam definições identitárias. Dependendo da ênfase nesse movimento de cooperação, a produção de coletividade se afirma ora como formação de comunidade e ora é reenquadrada como existências

em multidão. Mas esse movimento duplo e retroalimentar não é suficiente. Ele age, e me repito aqui, de dentro do circuito de produção de poder, a ponto, inclusive, de reverter todo escape da norma como potencial novo regulador de poder entre os diferentes. Vejo o anonimato como a potência de escape desse ciclo de produção de poder, em prol de outras forças dissipantes, de sensações de coletividade que não se estabelecem por pertencimento, mas por composição, por imersão na massa e por requalificação de nossa escala.

O anonimato em questão aqui é uma condição que prescinde de qualquer movimento de descoberta – ele não cobre ninguém mais do que se torna outra coisa. Essa condição se produz, ao invés, emergindo a partir de outros conjuntos de perguntas que não tentam valorar diferenças, nem analiticamente, nem em processos de produção de síntese. O anonimato é assim uma condição hiperbólica, uma condição que para acontecer deve resistir à individuação, em prol de se manter sob o indiscernimento. Em sua condição de anonimato, nem a identidade nem a subjetividade são anuladas. Elas são suspensas de maneira a fazer coro à Elizabeth Povinelli, quando a antropóloga nos questiona: “o que faz o reconhecimento liberal tremer e virar as costas a seu suposto compromisso de valorar a diversidade do outro?” (2011, p.80) Povinelli é perspicaz ao qualificar essa suspensão que identifico no anonimato. Manter em suspenso poderia significar um estado de limbo, mas somente se tomamos a perspectiva de quem tem o poder de produzir reconhecimento. No entanto, se pareamos com quem está vulnerável, essa duração é, outrossim, *trêmula* (2011). Percebo que essa suspensão, e sua qualidade hiperbólica, é a mesma que faz com que o reconhecimento não seja a única via capaz de conceitualizar as dinâmicas que estão em jogo. O anonimato tão pouco se sustenta como uma via única de existência, sob inclusive o risco de, ao procurar formas de escapar do enredamento neoliberal, fazer exatamente o jogo de quem é intolerante à diferença. Ainda assim, o anonimato, a circulação incólume pelo espaço, tem potência, e ela faz tremer (2011, p.79-81)

Mas, no que diz respeito à tremedeira do reconhecimento diante da assombração do anonimato, não é só cobrir a pele que nos traz os fantasmas coloniais

de volta, mas também cobri-la de preto. *De repente fica tudo preto de gente* arrisca ser relacionado com a terrível herança representacional do *the black face*, na qual os negros impedidos de assumir papéis no palco eram parodiados por atores maquiados. O *black face* – chamado assim mesmo em português brasileiro – é um mecanismo de invisibilidade e desumanização, e as discussões atuais no país já nos mostraram que seu uso, mesmo se crítico, atualiza esse problema de representação.

A *black face* é um performativo colonial perverso, e que no mínimo demonstra que reconhecer sua perversidade não é ação suficiente para diminuí-la. No entanto, como todo performativo, o gesto de se pintar de preto não é tampouco uma produção autônoma e de significado fixo, mas interpretada de acordo com seu contexto, dependendo de como ela acontece, onde ela acontece e quais os agentes envolvidos. Atribuir uma *black face* a *De repente fica tudo preto de gente* me parece perder a questão colocada na performance, visto que sua ação não está afirmando de forma alguma a pele negra, mas, do contrário, problematizando a pele como tecnologia de verificação e valoração de diferença.

Com uma performer negra entre a equipe, o grupo se configura como uma mistura de dois performers holandeses, dois japoneses e três brasileiros. Todos eles formando uma mesma massa que, desnuda e sob luz, poderia nos criar uma noção de convivência que fizesse de todo aquele gesto uma afirmação apaziguada da dramaturgia multicultural. A questão, no entanto, não é a de afirmar o grupo em sua convivência/conivência interracial e intercontinental, mas sim tomar o desafio de partir da diferença sem nem sublinhá-la, nem sublimá-la. Marcelo Evelin treme e trava os mecanismos de verificação dos corpos, cuja visibilidade não produz pureza, nem diferença, mas indiscernimento. Uma pretensão singular que se aprofunda nesse espasmo paroxista de suspensão de reconhecimento.

Associar o gesto de se emprestar ao gesto da *black face* é tomar a necessidade de ver os corpos como construção de personagens negros, quando a questão movente é justo a da desidentificação. O intuito não é o de especificar qualquer identidade – mesmo se minoritária –, mas durar no indiscernimento, na potência de partir da

diferença, mas abster-se de sua verificação. É nesse sentido de ser uma abstenção que não é utópica, mas de uso tópico, que o pretume importa. Pelo menos ali naquele momento. Pelo menos enquanto estamos todos no escuro, assombrados por vultos que se constroem entre a lama preta de carvão, a caixa preta e a pouca luz de cena. A densidade da escuridão, ao invés de eliminar a questão racial, a suspende paroxistamente e alforria, por ora, a pele.

No entanto, o fato de não ser uma tentativa de se fazer passar por um negro não significa que a condição de vulnerabilidade que historicamente assola a população negra não esteja presente. A esse respeito, André Lepecki, em seus estudos *Singularities: Dance in the Age of Performance* (2016), parecia a pretitude³⁰, como proposta por Fred Moten, à escuridão proporcionada por Evelin. É interessante como sua descrição se desenvolve pela construção de um paradoxo no qual o sistema de vulnerabilidades é também, e justamente, o que compõe um circuito pleno de potencialidades e, logo, de liberdade. A vulnerabilidade do escuro em sua “singularidade afetivo-cromática”³¹ abre uma brecha para o que Lepecki chama de “além do possível” e, citando Moten, torna a “experiência vivida da pretitude, entre outras coisas, uma demanda constante por uma ontologia da desordem, uma ontologia da deiscência, uma para-ontologia cujo comportamento terá sido (em direção ao) ôntico, o campo existencial das coisas e eventos”³² (2016, p.59).

A pretitude é para Fred Moten uma condição de desapropriação à qual historicamente os negros têm estado mais expostos, mas que, ao mesmo tempo, produz uma força generativa “de prioridades históricas e ontológicas de resistência ao

³⁰ Pretitude é minha tradução para *blackness*, conforme proposto por Fred Moten. Apesar do neologismo, acredito que essa palavra traduza a proposta condicional e variável do termo e ao mesmo tempo se assemelhe e se diferencie de negritude. Este último termo já está bastante assimilado ao movimento negro e tem sua história política própria. Ainda que as histórias sejam convergentes, especialmente no que a escravidão constrói de vulnerabilidade, percebo em Moten uma priorização da condição de vulnerabilidade que deposite da história dos negros, mas que se coloca como uma condição a qual outros agentes estão expostos.

³¹ “affective-chromatic singularity” (2016, p.59).

³² The lived experience of blackness is, among other things, a constant demand for an ontology of disorder, an ontology of dehiscence, a para-ontology whose comportment will have been (toward) the ontic existential field of things and events.

poder e de objeção à subjeção”³³ (2003, p.12). Associar o corpo empreitado ao da *black face* seria justamente tornar a cor e a representação negra um tipo de utilitarismo ao qual essa performance parece justo ir na contra-mão, já que propõe a lama como produtora de vulnerabilidade e ativação de memória pública colonial em experiências de anonimato. Ou, ainda, quando a penumbra se torna uma experiência de tornar o escuro visível (2016, p. 55), desestabilizando nossa capacidade de especulação e de decisão. A pretitude é um diagrama de relações vulneráveis no que tange tanto sua sensualidade quanto sua desapropriação – inclusive de si. Naquela performance vivenciamos essas intensidades pela, mesmo que potencial, exposição à lama e pela permanência na escuridão. Reduzir essa experiência à paródia de corpos negros me parece empobrecer a discussão racial que a performance traz.

Naquela arena, o anonimato lampeja entre discernimentos residuais e indiscernibilidades. Esse lampejo é o reconhecimento autológico de um grupo que constrói a si como o comum, como uma matéria heterogênea comum. E o faz por acúmulo, sujeira e impureza, mais do que por redução. Esse me parece um ponto de virada. Eu sou frequentemente levado a pensar que a comunalidade acontece por redução, mas aqui reside uma especulação de outro escopo. A massa emplastrada, ao invés de reduzir suas diferenças a uma base semelhante, faz a diferença exceder rumo a indiferenciação. A indiferenciação se torna, então, uma consciência do excesso, uma incapacidade de nome próprio, ou apropriado, e não uma indiferença ao outro. Na lama, tudo que é tragado se adiciona a sua heterogeneidade e, num escopo ampliado, se torna tudo parte de uma mesma massa empreitada. A lama não simplesmente consente a existência plural – ela é matéria heterogênea. Sua composição mineral como textura háptica ao pensamento indica bem essas qualidades de impureza e heterogeneidade. Principalmente em como ela me aproxima de George Simondon.

³³ “the ontological and historical priority of resistance to power and objection to subjection [...]”.

Simondon elabora sua ontogenese migrando o pensamento ocidental de uma cosmologia do indivíduo – tomado dele como um ente estático e já formado para uma epistemologia do devir. Sua atenção se volta não mais ao ser individuado, mas ao devir de individuação do ser (SIMONDON, 2012). Ou seja, a individuação tomada como um processo em diferentes fases, percursos e disparações que se define por uma constante luta para se sustentar. Esse é o ato de se individuar, um ato necessariamente provisório de autogestão que a cada acoplagem ou necessidade redefine o que é ser indivíduo. Esse processo de vida encontra nas combinações químicas procedimentos efetivos e metafóricos do que Simondon nomeia como metaestabilidade, e que compõe também o devir. Como um prefixo que pressupõe autorreferencialidade, “meta” se volta à própria definição de estabilidade para significá-la como um estado de desequilíbrio interno, no qual nenhum fluxo é constante, nem a estática se firma. Do contrário, todo processo, por mais estável que seja, se constrói por variações internas à matéria, que estão sempre dando conta de sua impureza consitutiva. A impureza é a célula de toda existência para Simondon. É o caso das células unitárias dos cristais cuja impureza e heterogeneidade as disparam em diferentes movimentos de formação e devir. Da forma como entendo Simondon, o devir está também atrelado à matéria em suas decisões de acoplagem, individuação ou repulsa de materiais, e surge de uma ordem que não é a do compartilhamento de uma mesma identidade, mas da negociação de diferenças. É essa negociação que ele chama de compatibilidade. É também por isso que sua questão não passa por uma pureza primordial. É a disparidade da matéria que gera a singularidade e a transdução dos materiais. Mas mesmo essa metaestabilidade como um desequilíbrio estável e autorreferente está sempre sujeita a ser perturbada. Essa perturbação é a potência que transforma o processo de individuação em um de desindividuação (SAUVANARGES, 2012, p.58-60; FABIAN, 2009).

Em *De repente fica tudo preto de gente*, a lama de carvão cria mesmo proposições de acoplagens e repulsas. De certa maneira vejo no comportamento daquela massa uma dramaturgia que em muito se assemelha à presente na discussão de Simondon sobre o cristal. Mas, principalmente, o que me chama atenção é a

capacidade de ver o corpo como uma matéria que, mesmo seguindo uma estrutura de composição, força suas próprias formas. O corpo podendo chegar antes do sujeito sem nem por isso me fazer pressupor uma série de considerações mas, pelo contrário, ser capaz de produzir uma estranheza que me permita acompanhá-lo e indagá-lo com meu próprio corpo.

Daquela experiência, outras especulações despontam. Entre elas subjetividades projetivas. Eu excedo, ao longo da peça, o momento empírico daquele acontecimento e me vejo levado por questões tão imaginárias quanto pragmáticas, como o sentido daquela peça no contexto da vida cotidiana dos performers: aquela performance e sua necessidade de preparação; a proximidade de seus corpos no processo lento de um emplastar mutuamente o corpo do outro; o toque de suas partes íntimas pelo outro; a lavagem posterior da lama; os atos grupais de cobrir e se descobrir; a vivência temporária com aquela viscosidade e suas percepções da pele; a repetição ritualística ao longo de uma temporada, nos festivais, em apresentações esparsas; seus corpos em proximidades extremas, primeiro abraçando um ao outro, depois se amassando um contra o outro; respirando um no pescoço do outro; acompanhando o diafragma uma da outra, ouvindo a exalação uma do outro; eles todos sob uma mesma música eletrônica ruidosa; a queda conjunta do grupo e, então, eles caídos no chão; um rolando e escalando lentamente sobre outro e, depois, quando já eretos, a dissipação da massa em fragmentos pelo espaço. Imagino todos eles, nessa ação que os torna um coletivo e na qual negociam suas intimidades, perdurando nessas operações de afeto que, apesar das formas incertas, ressoam em sua vidas. E ressoam na minha também. Minha circulação por ali engloba uma série de especulações. A concretude física de minha presença no espaço se abstrai em pensamentos, que nem por isso me deixam menos presente e, do contrário, me embrenham ainda mais na penumbra.

3.2 O olho

Ao utilizar a pele como material sensório-semântico, Evelin evoca invariavelmente as vulnerabilidades raciais. Penso agora, no entanto, que o escuro adiciona a essa vulnerabilidade ressonâncias que são também sexuais. O olho tem participação contundente nessa fantasia vernacular de poder soberano. Ameaçar o olho é também atingir o pau. Pelo menos em Freud, para quem toda ameaça à visibilidade nos chega como “uma estranha e perturbadora sensação” na qual, ele conclui, o medo de ficar cego é o mesmo medo da castração (1919, p.7). Resta saber como esse sentimento de ameaça de castração pode ativar-nos as forças contrassexuais. Que intervenção é essa que podemos operar nesse diagrama de forma a fazer a soberania tremer? Como esse trio olho-pele-pau informa nossa cosmologia anal em condições racial e sexualmente vulneráveis? Como olhamos para essa vulnerabilidade pelo escopo do escuro? Se o medo de castração une a escuridão àquela ansiedade dissipativa do eu – tão premente à fase anal –, é com Jacques Derrida e sua filosofia das tecnologias que levamos esse discurso contrassexual e antissoberano ainda mais longe.

Derrida³⁴ chama de Fotologia a lógica da luz. Ele a define como “a metáfora fundacional de nossa metafísica” ocidental (2009, p.37), na qual o esclarecimento, logo, a claridade, é o preceito que ilumina a estrutura de nosso pensamento. As metáforas coloquiais de fato se desdobram e as expressões se proliferam: ideias brilhantes, pensamentos claros, descobertas do conhecimento – que tornam o saber um processo de tirada das cobertas –, ou o ato de trazer à luz para tornar algo conhecido. A luz é então tida como substância que leva a todo tipo de disseminação pública, enquanto à escuridão são atribuídas expressões de ocultismo, ou de autorreclusão, como forma de se engajar em autodescobrimento. Sob a perspectiva da fotologia, a escuridão é percebida como isolamento, ou como referência de individualidade, de não sociabilidade e de tudo o que diz respeito ao eu interior. *De repente fica tudo preto de*

³⁴ André Lepecki me chamou atenção a passagem em que Derrida nomeia a metafísica do ocidente como sendo Fotológica. Isso se deu numa conversa anterior ao lançamento de seu livro *Singularities*. Ali, no terceiro capítulo “In the Dark”, Lepecki discute sob outro viés essa mesma questão.

gente performa a escuridão, no entanto, coletivamente, e apostando numa via radical de intimidade entre os corpos. Além disso, o escuro não se torna um performativo de reclusão, mas uma condição de anonimato, uma condição de perda, e, ao invés de esperar-se uma revelação de interioridade, afeta-se os corpos visceralmente.

Luz, esperma, logos. A metafísica da luz é o “pré-formismo trazido para a estética” (DERRIDA, 2009, p.31). A lógica de um tal homem miniaturizado já completamente formado no germe, a consideração do sêmen como detentor da totalidade das informações hereditárias, perdura a cada vez que se diz precisar trazer uma informação à luz, o que é similar a estabelecer a disjunção estruturalista e semiológica entre meio e mensagem. Como se mais do que pensar com as coisas, aplicássemos leis divinas ou naturais em seres particulares, confirmando o quanto o logos-espermatikus constitui um conceito antropomórfico (DERRIDA, 2009, p.31). A metafísica da luz, como lógica divina e de criação masculina. Uma lógica que entra em voga a cada vez que uma forma enquanto obra é “tratada como se não tivesse origem, como se, também na obra-prima, o destino da obra não tivesse história. Não tivesse história *intrínseca*” (2009, p.17, grifo meu). Uma lógica que se fortalece a cada vez que somos assolados pelo fantasma da dita autonomia.

Se a “história da filosofia é uma história da luz”, qual a epistemologia que *De repente fica tudo preto de gente* implementa? Como engendrar essa outra produção, senão de lógica, de pensamento? Essa história a qual Derrida qualifica como *intrínseca*, e considera a mais difícil de ser pensada, é uma história de *operação*, de performatividade, de como a obra age e faz agir. Abaixar a luz em altura e intensidade, assim como inutilizar os assentos enquanto torna a arena um espaço compartilhado pelos performers e sua audiência, é uma operação de dissonância daquela metafísica. A forma utilizada para isso foi a mesma dos *darkrooms* trazida para a estética. Apagar a luz é também uma maneira de virar o pai de costas e trabalhar-lhe em percepções contrassexuais. Um modo de resistir ao conceito preformista do logos-espermatikus em prol do performacionismo contrassexual do devir-cu no qual não seja a consciência o que engendra prioritariamente a obra, mas ativações viscerais que antecedam e

modifiquem aquele tipo de interpretação; ativações junto às quais venham pensamentos que não tenham o compromisso de serem conclusivos, mas que se instituem de ordem especulativa e imaginativa. Da mesma forma, uma intervenção que não autonomize nem a obra, nem sua história. Uma investigação de sua história intrínseca, uma investigação da

historicidade da obra, [aquela que] não é apenas o *passado* da obra, a sua vigília ou o seu sono, com os quais ela precede a si própria na intenção do autor, mas a impossibilidade que ela experimenta de alguma vez ser no *presente*, de ser resumida em qualquer simultaneidade ou instantaneidade absolutas. (DERRIDA, 2009, p.18)

Essa impossibilidade me parece presente na operação da lama e do escuro em *De repente fica tudo preto de gente*, fazendo da performance um ato de proposição tanto quanto de resistência a algo de soberano que não é bem-vindo mas que condiz com sua própria história. O que está em jogo, pois, não é tanto uma história psicológica ou mental, ou autobiográfica dos autores e da obra, mas uma persistência sob a lógica do escuro e da condição de pretitude, bem como suas vulnerabilidades, imaginação e potências de liberdade (LEPECKI, 2016, p.69).

3.3 As vísceras

De repente fica tudo preto de gente evoca e desafia a servidão fotofálica do olho e soberano-colonial da pele, em ambos os casos propondo uma desestabilização do regime de visibilidade, em sua habilidade de reconhecimento e verificação. Esse desafio se manifesta, no entanto, na própria atuação de forças viscerais. Conjunto de intensidades interoceptivas às quais Brian Massumi se refere como constitutivas de “um corpo sem imagem”. Essa operação, tão radical quanto sutil, se dá por “uma imediação que precede a percepção e o sentido exteroceptivo, e que antecipa a tradução da

percepção da visão ou do som ou do toque em algo reconhecível (2002, p.60). Ou seja, uma produção de intensidades que tanto se afeta pelo momento como convoca uma memória das vísceras – que é senão uma coletividade de encontros que geram sua história. Operação afetiva interessante essa que é ao mesmo tempo íntima e coletivamente profunda e que, entre memória e imediatismo, se dá no presente tanto quanto precede os sentidos perceptórios, ao ponto de não se ter certeza se aconteceu ou se foi um pressentimento. Um corpo sem imagem é, portanto, um corpo que diante do acontecimento e sua indecidibilidade, de suspense ou expectativa, itera reações sem processá-las no cérebro, mas utilizando as próprias vísceras como centro de processamento interoceptivo. A noção de antecipação é proposta por Massumi como uma “sensibilidade visceral [que] imediatamente registra as excitações adquiridas pelos [...] cinco sentidos mesmo antes deles serem integralmente processados pelo cérebro³⁵” (2002, p.60). As propriedades de vulnerabilidade que venho descrevendo a partir de *De repente fica tudo preto de gente* me fazem crer que a performance requer de seu público uma interação visceral, até mais do que ótica ou cerebral. Esta proposição é uma forma de engajamento que coloca a dramaturgia também sob o risco do colapso, ao mesmo tempo em que cria no espectador estímulos tão ameaçadores quanto convidativos. As peças que trabalham o escuro como matéria parecem investigar bem essa ambiguidade interoceptiva. Pelo menos nesta performance de Marcelo Evelin, e também no Butoh de Tatsumi Hijikata.

As vísceras como núcleos de indeterminação ativam nossa presença com uma bifurcação de temporalidades. Sendo ao mesmo tempo produtor e receptor de intensidades, em processos de exteriorização e reinteriorização, essas duas formas de operação tornam a intensidade um vetor sem origem precisa. Nessa equação, a consciência é um filtro, que atua subtraindo a complexidade desse mecanismo intenso que de outra forma se tornaria demasiadamente massivo para ser funcionalmente expressada. Mais uma vez me parece que a indeterminação não acontece por uma

³⁵ “visceral sensibility [that] immediately registers excitations gathered by [...] the five senses even before they are fully processed by the brain” (MASSUMI, 2002, p.60, tradução minha).

redução do comum, mas por uma vivência sob sua heterogeneidade. Com todo o intuito de escuridão, pretitude e anonimato que Evelin faz agir, não me resta dúvidas de que ele convoca não só minhas faculdades visuais, como também a visualidade que se inscreve como antecipação em minhas vísceras. Visualidade antecipatória, que não gera imagem, e cuja ameaça de desapropriação gera condições de sensualidade e pressentimento.

Essa via de indeterminação visceral parece se expandir a todo o corpo, a toda a massa de bailarinos e lama, a todo o espaço. Interseção de víscera e pele: o ânus não é solar, ele não irradia luz, mas expurga escuridão. Uma escuridão como a que Tatsumi Hijikata arranca da carne (2000, p.49-55) e que nos ajuda a qualificar a excitação visceral de *De repente fica tudo preto de gente* como próxima do terror.

Hijikata, artista japonês sobre o qual Evelin é pesquisador, afirma a precisão de Butoh sob o terror; sob essa potência que torna o estranho inapreensível e que impede qualquer figuração romantizada ao representá-lo. Entre processos de disciplina e indeterminação, Hijikata se confronta com a disfuncionalidade de seus órgãos, ou investe em procedimentos de estranhamento da organicidade dos membros do corpo, artificializando-os ao ponto de se tornarem próteses (2000, p.52).

Seu plano de experimentação atuava entre o corpo frágil – emaciado por dias de jejum – e a volição de precisão dos movimentos, desestruturando a proposição formal de sua dança para uma invenção cruel. Se Moten problematiza o sujeito como dono de si, o impingimento visceral de Hijikate é justo o de, diante da uma potência de morte, permitir que a vida se faça, performando uma corporeidade radical que toma o corpo como um cadáver que se levanta – como ele define. Ao tornar seu corpo vulnerável em sua própria matéria, fazendo-o insurgir à cena justo por seu risco aumentando de colapso, estranhando-o para sujeitar-se a si como a uma coisa, Hijikata permite que “narrativas alternativas emerjam, livrando o sujeito para tomar novas posições que desestabilizam as noções de separação, personalidade individual, e coerência de

identidade”³⁶, como diz Catherine Curtin (2010, p.56). Terror, crueldade, ameaça. Parece-me que essas três qualidades como propulsoras de potência de vida aproximam Hijikata de Antonin Artaud e Marcelo Evelin de Hijikata.

O terror de Hijikata fala diretamente com sua memória infantil e a violência doméstica, e encontra em Artaud certa cumplicidade cênica. Duas citações de Artaud em o “Teatro e a Peste” me remetem de volta ao Butoh de Hijikata e ao trabalho de Evelin. Diz Artaud: “Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito” (1999, p.27). E dois parágrafos abaixo continua:

Pode-se dizer agora que toda verdadeira liberdade é negra e se confunde infalivelmente com a liberdade do sexo, que também é negra, sem que se saiba muito bem por quê. Pois há muito tempo o Eros Platônico, o sentido sexual, a liberdade de vida, desapareceu sob o revestimento escuro da *Libido*, que se identifica com tudo o que há de sujo, de abjeto, de infame no fato de viver, de se precipitar com um vigor natural e impuro, com uma força sempre renovada, na direção da vida.(1999,p.27)

Numa dança que começa em seu ritual de preparação e reverbera seus experimentos de intimidade para além da arena, *De repente fica tudo preto de gente* propõe seu próprio experimento entre a escuridão e a carne, a escuridão e as vísceras. Se Hijikata toma “a luz como algo indecente” (2000, p.52), não o faz por questões puristas, mas justamente por entender a vida como existindo no que lhe é desestabilizante, como uma imersão na estranheza e em sua produção libidinoso singular. A cada vez que a dança se torna esse terreno de instabilidade, que combina ao mesmo tempo abjeção e precisão, uma estrutura coreográfica e seu colapso formal,

³⁶ Hijikata allowed alternative narratives to emerge, freeing the subject to take up new positions that would destabilise notions of separation, individual personality and coherent identity.

a dança produz vida. Essa vida é a potência que surge de um corpo que encontra forças justo por ter perdido o caminho para encontrá-la. Encontrar se torna, então, e também, ser encontrado. Um corpo fragilizado que encontra forças que o encontram. Essa duplicidade parece informar os movimentos desse binômio ao qual não consigo senão persistir: esse binômio que torna resistência e prazer parte de uma mesma consistência.

A desestabilização orgânica é facilmente tomada como patologia, e raramente reconhecida como arte. As artes de performance têm algumas peças nas quais a visceralidade é parte notável do evento. *De repente fica tudo preto de gente* me chama atenção para essa possibilidade e para como o cu, entre pele e vísceras, expande a escuridão de dentro para fora do corpo, obrigando-nos a lidar com uma matéria escura cuja densidade não pertence a um corpo e que, pelo contrário, arrisca o corpo e redefine suas noções. Se *De repente fica tudo preto de gente*, vejo o cu se tornar um expurgo do escuro em seus vários aspectos: corpóreo-estético-político.

Macaquinhos, performance de um coletivo de artistas, muitos dos quais em interseção de convívio ou de profissão com Marcelo Evelin, se desdobra em treinos intensamente anais. Se naquela performance a cobertura mineral de carvão nos chamava atenção às propriedades heterogêneas, excessivas e impuras da massa, agora o experimento cede lugar à animalidade e suas performatividades em bando, o que nos coloca também a equacionar a produção de coletivo entre os âmbitos privado e público. Apesar de suas luzes bem acesas, *Macaquinhos* encontra sua própria operação de resistência à dramaturgia do logos-espermatikus para engendrar em experiências de devir-cu.

II

3.4 As performatividades de um bando

A multidão da cintura para baixo, por trás. A multidão pela bunda. Não pelo rosto, nem pela cabeça, mas por abaixá-la; por levá-la próxima ao chão, curvando o corpo para que a ação aconteça num nível mais baixo de movimento e, mesmo, na dita baixaria; virar as costas ao alto, refrescar os olhos, o nariz, os gestos; amar o que cheira mal. Muito já foi organizado por conjuntos lógicos, extremamente racionalizados, pelas marcas identitárias, pela aparência como expressão maior do corpo e de reconhecimento de singularidades alheias. Todo esse conjunto é passado nesta investigação, e é passado na medida em que esta pesquisa claramente se distancia daquela lógica e opta, ao invés dela, pelo mergulho anal. Isso é *Macaquinhos*: os macacos diminutos que são também a fascinante forma de engajar um monte de jovens humanos em procedimentos animalísticos. *Macaquinhos*, um diminutivo que qualifica as suas ações tanto por ingenuidade quanto pela amoralidade, ou a ingenuidade como forma de suportar a amoralidade, e essa tentativa energizada intensivamente, até tornar-se insuportável.

Macaquinhos é uma ação repetitiva de fuxicar o cu amigo. É uma dança que acontece pelas vias do cheiro, do suor, da lida com os restos do outro, enfim, uma conexão de coletividade pelo expurgo. Conhecer a bunda de alguém, ou conhecer alguém pela bunda, é uma forma inquestionável de compartilhamento de intimidade. Gosto de afirmar que essa é uma performance de compartilhamentos, ainda que tenha sido duramente criticada por quem a tomou pelo extremo oposto: não como íntima, mas como pornográfica. É uma interessante contraposição: do íntimo e do pornográfico. Ora, se pensamos que a palavra intimidade está ligada ao âmbito do familiar, como apontam os dicionários, talvez *Macaquinhos* seja pouco íntimo porque sua coletividade e a proximidade que a gera estejam mais vinculadas às noções de construção de aliança do que à modulação dos laços de família. Deleuze e Guattari constroem a aliança como uma instância política e econômica distinta da filiação que é administrativa e hierárquica (1983, p.146). No âmbito familiar essa distinção é ainda assim uma forma de cooperação, mas nem por isso uma já pressupõe a linhagem da

outra. As alianças se constroem em práticas de sociabilidade, uma das quais, a de *Macaquinhos*. Essa vivência pela performance cria alianças entre seus membros que carregam senão a própria etimologia de ânus, o nome anelar dado a partir de sua anatomia. Da nomeação pela aparência à performatividade do uso, alianças são praticadas, e por isso mesmo seria um tanto limitador bastar suas atividades numa explicitação erótica sem maiores interesses estéticos, políticos e histórico-genealógicos. Com efeito, eu pontuaria que o que *Macaquinhos* torna mais explícito é que todos temos um buraco na bunda. As bordas desse buraco são conhecidamente erógenas, e excitar sua sensibilidade em grupo é uma forma e tanto de construção de comunidade. Sem tentar desfazer qualquer paradoxo, mas, do contrário, fazê-lo existir ainda mais, eu poderia propor a hipótese de que quando o prazer se torna o artifício comum de construção de coletividade ele nos engaja em modos estendidos de intensidade e de experiência com o desejo. Essa hipótese pode ser mais foucaultiana que deleuziana, mas, através de *Macaquinhos*, assim como por outros exemplos de performances coletivas presentes no panorama artístico e cultural brasileiro, atento para o fato de que a escolha pelo prazer pode ser um grande modo de disputa.



Apresentação de Macaquinhos em Kampnagel, Hamburgo – Alemanha, em junho de 2016.

Fonte: PAIVA, 2016.

As múltiplas relações entre desejo e prazer tornam o vocabulário de Deleuze e Foucault dissonantes. Não é simplesmente uma escolha de terminologia, mas de construção de genealogias, tanto quanto de sensações psicofísicas do corpo. Deleuze afirma não suportar a palavra prazer, na medida em que ela se dá justamente como uma interrupção no plano de imanência que é o desejo. Já Foucault, por outro lado, entende desejo como uma territorialização da psicanálise e, portanto, uma produção pela falta. Deleuze, no entanto, e de forma cortês, critica o fato de Foucault construir um arcabouço vago sobre prazer. As distinções não se harmonizam, nem devem mesmo ser apaziguadas. No entanto, me parece que um caminho para pensar de dentro desse campo imanente do desejo é tomarmos o prazer menos como uma finalidade que irrompe e se encerra em si mesmo, preferindo, ao invés disso, tomá-lo como uma experiência ressonante que, ao mesmo tempo em que se constrói intensiva e pontualmente, atua num cenário expandido não só interrompendo, como também mantendo o plano de imanência do desejo. O prazer, portanto, não encerra o desejo pontuando-o no gozo mas, entre interrupções, erupções e manutenções, é uma força capaz de aproximar grupos e de reverberar formas de se estar juntos. Formas essas tão diagramáveis quanto a fluidez com que entendemos a sexualidade. Ainda que ressaltemos o caráter dinâmico desse binômio – prazer-sexualidade –, ele se apresenta de dentro de uma composição conhecida e, com frequência, via elaboração de experiências em cada sujeito. Talvez esse seja o descontentamento de Deleuze, o de que o prazer em sua experiência imediata aponta para uma individualização hedonista. Gostaria, no entanto, de propor outra linha de pensamento e partir da hipótese de que em sua existência plural o prazer tem se demonstrado um companheiro fundamental na persistência de lutas políticas. Quando isso acontece, sua companhia é um afeto importante para amenizar a contradição e o risco de ser capturado pelas próprias lutas cuja finalidade é a negociação das liberdades. Se, como nos diz Foucault, o discurso não apenas elabora lutas, mas ele mesmo é o objeto pelo qual se luta, é necessário um vínculo imanente aos performativos que não nos escravize a eles... Assim, não é oximorônico pensar numa política do prazer. Não é fácil, tampouco. Nem se torna uma

tática para toda e qualquer peleja. Mas, ainda assim, o prazer cria um bando, e fortalece a luta mesmo se ao custo de errar o alvo.

De fato, através de *Macaquinhos* podemos afirmar que errar o alvo, por não se colocar o intuito de acertá-lo, pode ser um conceito primordial para tornar o prazer possível. Errar o alvo é uma falha e pode acontecer por inúmeros motivos. Normatividade, sexismo, identidade e dinâmicas fixas de qualquer tipo poderiam estar na mira de *Macaquinhos*. Mas *Macaquinhos* não aponta para eles. Pelo contrário, a performance escapa desse território, reconhecendo que quanto mais longe desse estrato, maior seu prazer, e mais intensa a intimidade coletiva. *Macaquinhos* erra o alvo por reconhecê-lo e repulsá-lo, e opta ao invés disso por intensificações das relações anais, tornando a performance e suas repetições, assim como cada preparação, um acontecimento, uma intervenção brutal e abrangentemente vibrante. A criação de um corpo coletivo cujas ações produzem movimentos tanto quanto afirmações é um performativo, e ele gera não apenas discurso, mas espaço; ele energiza o mundo e traça rastros que polarizam com as convenções normativas. Sua existência e persistência são ameaças eróticas contrassexuais. Não quer dizer que *Macaquinhos* fere alguém especificamente – longe disso, *Macaquinhos* não mira e, ainda, erra o alvo. A performance desconsidera a família tradicional como o modelo de toda e qualquer sociabilidade; reconstrói imaginários; retrama a educação dos desejos; vira o pai simbólico laciano de bruços e torna o prazer menos um caminho para o gozo e mais um agente nesse sempre em processo plano de imanência do desejo.

Há pouco tempo atrás aqui no Brasil, *Macaquinhos* foi tomado como uma ameaça em posts do Facebook que se disseminaram, e também em artigos diversos de jornais que mais falavam dos tabus reificados em suas editorias do que da peça propriamente performada. A obra foi acusada de mau uso de verba pública para as artes, além de suscitar a pergunta-moderna-muleta-de-plantão: isso é ou não é arte? Vale lembrar que a peça não foi fagocitada pela arte – este é o circuito de dentro do qual as alianças de *Macaquinhos* acontecem, e onde performers que atuam majoritariamente na dança contemporânea, mas também no vídeo, tensionam as suas

bordas. Repetir essa pergunta pejorativamente e tomar a peça como inapta a qualquer participação no fundo de incentivo à cultura é afirmar que a nação, a pátria, a terra do pai, não pode apoiar qualquer trabalho de arte que não seja suficientemente fálico.

O cu, conseqüentemente, surge novamente como uma ameaça ao falo, uma ameaça ironicamente localizada em sua base peniana, seu cliché biológico. O cu como um buraco de prazer que além de disfuncionalizar a economia da reprodução nos reitera o pau como um objeto hiperbólico. Como Paul B. Preciado coloca, o pênis deslocado da economia da reprodução e obstinado ao prazer é só uma cópia de uma cópia, um consolo, como vários outros a acoplar-se aos buracos. *Macaquinhos* e suas investigações anais com mãos, dedos, rostos, roçadas e pés teve sua potência considerada uma ameaça ao patriarcado, simplesmente por sua ressonância contrassexual. E ele é mesmo uma ameaça, mas não um confronto. Até porque a performance não se elabora no cara a cara, o que pressuporia a relação das frentes, o *con-fronto* – seu rol de ações é anal. A pulsão que move *Macaquinhos* é majoritariamente felicitosa (usando o termo de John Austin): é o prazer de pesquisar o cu uns dos outros, de existir como um bando.

Prazer, portanto, se torna uma maneira de habitar lugares, de criar espaços coletivamente que, de outra forma, não existiriam. O espaço não se basta em sua fisicalidade estática, mas é operado no conjunto de relações variadas, em situações moventes e comoventes que produzem ressonâncias energéticas e que tramam formas de *coexistência*. Dessa maneira o prazer pode ajudar na criação de um plano de imanência conjunto e aberto. Penso na abertura do plano e em como ela me pressupõe uma abertura da própria concepção de imanência que não se circunscreve somente ao núcleo da ação, mas às suas reverberações periféricas. A imanência não é uma relação meramente provinciana. Se a empiria anal de *Macaquinhos* cria espaços, as posições que eles assumem importam pelos afetos que se instauram e pelas conexões intelectuais que dali se desenvolvem, e também por como a partir desse espaço nos cria um horizonte.

Ernst Bloch em *O Princípio da Esperança* propõe o horizonte como a forma com a qual a utopia se apresenta – se torna presente. Ao fazer isso, ele restitui ao utópico uma geografia, que não está perdida, nem escondida. O horizonte se define em Bloch como uma trama de temporalidades, uma elaboração de futuro que é uma noção pertencente ao presente, porém, especialmente longínqua. Todo horizonte é móvel e, por isso, inalcançável – e esse performativo de horizonte é o que interessa à utopia. Sua relação se dá por visionamento, por emanação, por assumir posições e posicionamentos. Sua interferência não se dá por contato ou por conquista. É do horizonte manter sua distância e ser referenciado por onde nos localizamos. Essa relação pelo vislumbre é uma dependência, tanto quanto a certeza de que sua produção, e logo, a produção de utopia, é imanente.

José Esteban Muñoz se volta a Bloch para justamente pensar que a condição *queer* é utópica, assim como há algo de *queer* na utopia (2005, p.26). Ela não é uma simples progressão linear, mas um enviesamento; emanações de forças que geram bifurcações, descolamentos do normativo e deslocamentos da sociedade. O *queer* é a sociedade que “ainda não está suficientemente aqui” (2005, p.21). Esse termo, em toda a sua abrangência, é a definição de futuridade e ao mesmo tempo uma linha de fuga fundamental, a de manter os pés no chão e ainda assim poder enxergar adiante, ou seja, um modo de existir sem ser capturado pelas agruras do presente.

É nessa dupla faculdade dos sentidos, do tato e da visão, que *Macaquinhos* opera seu diagrama. Por um lado com uma produção de espaço a partir de relações mucosas e, por outro, na construção de um campo imaginário que nos envolve quando compartilhamos a similitude de seus posicionamentos. As relações anais de *Macaquinhos* constroem-nos um horizonte de futuridade *queer*.

Definir espaço como um conjunto de relações nas quais o prazer é a força de manutenção é um ato político. Mas nem sempre isso acontece dessa maneira. O prazer pode ser tão dissipante do *self* quanto individualizante. E o fluxo intensivo de uma experiência pode desatentamente levar a outra. Por isso o prazer é tão paradoxal, e por isso ele pede por treino. E nós todos devemos praticar e aprender a ter prazer. É

por isso que devemos exercitar o cu. *Macaquinhos* conseqüentemente é um grande estímulo a isso. Contrário aos programas de TV que apresentam feitos mágicos e dizem-nos que não devemos tentar fazê-los em casa, nós devemos reencenar *Macaquinhos* em casa, e fora dela – somos bem-vindos a treinar aqui, agora, enquanto lemos este texto, onde quer que estejamos!

Deleuze e Guattari já nos disseram que o ânus foi o primeiro órgão a ser privatizado (2010, p.189). O cu foi domesticado, teve um cômodo próprio, um atelier para exercitar suas necessidades fisiológicas. Mas nós não queremos continuar o modelo de desinvestimento dos órgãos e sua constante supressão/sublimação. O que queremos justamente é exercitar as acoplagens de seu desejo. Queremos a irradiação anal solar, seu fluxo energético no mundo, o que acontece tanto por práticas corporais quanto textuais. O cu tornado público, trazido de volta para o dia-a-dia, o cu como uma restrição ao eu, é um performativo de indistinção: “o cu é um buraco que todo mundo tem . . . até o papa tem”, já nos disse o grupo de queerpunkfunk Solange, Tô Aberta, no capítulo anterior.

Tomar o todo pelo buraco é uma forma de construir coletivos no indiscernimento e posicionar a identidade não como um fim, mas como um ponto de partida através do qual visionamos diferenças e exceções. Indiscernimento afirma “a pura determinação de intensidade” (DELEUZE, 2007). Na virada radical às exceções, as singularidades desdobram a multidão em indiscernimento, surfam no paradoxo de terem que manter, interromper e fazer irromper identidades. O indiscernimento nos chega como o reconhecimento profundo da diferença que esburaca a linguagem. Esse é outro motivo de o cu ter sua potência tomada como uma ameaça: porque a linguagem é retrabalhada pelo verso.

Há, no entanto, outra razão que me faz pensar porque o cu é domesticado. É pelo fato de que sua função fisiológica nos recorda nossa própria animalidade. Defecar, expurgar, lidar com resíduos, ao invés de manipular criações, é muito coadunado com o informe – é de fato a matéria, ou uma materialização de nossa genealogia selvagem. É muito pouco civilizado. É mais um engasgo que um discurso. O excremento expressa

muito pouca humanidade, e nos aproxima da fauna. Não apenas o cu excreta, como, sob a lógica contrassexual que ele afirma, leite, ovos e esperma são senão dispêndios, excessos eróticos, excrementos tanto quanto. O cu, portanto, guarda as fragilidades da eficácia humana. *Macaquinhos*, esses pequenos macacos, revolvem essa analogia e se aproximam do corpo humano no que ele se aproxima da condição de animalidade. *Macaquinhos*, conseqüentemente, executa praticamente o que Georges Bataille concebeu como o problema prioritário da filosofia, aquele de como sair da situação humana (1992, p.13).

4 A ESCATOLOGIA, O RESTO E A MAGIA

“Considerarei que estávamos, como sempre,
no fim-dos-tempos [...]”
Tzinacán³⁷

A escatologia responde pelo último estudo³⁸. Ela não é tanto uma chegada ao final quanto a sua manutenção e persistência, daí a expressão comum de *o fim-dos-tempos*. Se o caminho desta tese foi, até então, aquele de desenvolver e estender o tempo paroxista – momento de indecibilidade anterior à conclusão –, a escatologia nos coloca agora em seu vácuo póstumo. Naquilo que está, para sempre, depois. Os estudos antropocenos têm sido categóricos em alimentar a cosmologia pós-fim-do-mundo. Me interessa aqui por esse vazio eternamente posterior, mas especulando uma outra ambivalência ao estudar o fim entre seus excrementos de lixo e exalação de magia. A narrativa escatológica está já impregnada de preceitos religiosos messiânicos e cristãos, e preciso reconhecê-los tão somente para procurar outras vias mais pagãs de acesso ao universo mágico.

No que diz respeito às pressuposições escatológico-apocalípticas da Igreja Católica, é maestral perceber como uma sequência fílmica irradia suas complexidades. Refiro-me ao início de *A idade do Ouro* (1930), filme de Luis Buñuel. Em entrecruzamentos espaço-temporais que transformam milhares de anos em elipses de horas, um grupo de políticos vai a costa do Mediterrâneo para fundar o Império Romano junto aos restos mortais de um bispado católico. Numa ode à argila e sua composição mista de terra, instinto sexual e contingência do esterco, funda-se Roma, “a antiga amante do mundo pagão [que] se tornou a sede secular da igreja.” É sobre o esterco e a sublimação dos instintos que aquela força religiosa se funda. Essa imagem une a

³⁷ O prisioneiro, mago da Pirâmide, em “A Escrita de Deus”, conto integrante de *O Aleph*, de Jorge Luis Borges.

³⁸ Escato, último / logia, lit. Informações disponíveis na página Wikipedia, verbete “Escatologia”. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Escatologia>>. Acessado em: 12 de abril de 2017.

uma só vez o início e o fim, sustentando a religião no informe expurgado da terra, e tornando os detritos o símbolo do novo. A força motriz e panóptica da Igreja sempre atenta aos instintos e ao prazer é explicitada em seu controle de vida pela morte, ou da vida eternamente suspensa após a morte. É o esterco a pedra fundamental da igreja. Essa imagem metafórico-surrealista de Buñuel remete também a uma associação bastante vernacular: a que relaciona a escatologia ao cu.

O cu é nosso órgão escatológico, por excelência. Sujo, portal mór de resíduos, produtor de abjetos; ele que é a primeira forma do humano, e também nossa reiteração do fim. O início e o fim. No entanto, ele traz ainda um outro tipo de funcionamento, não tão imbuído de se abrir ao mundo, mas de se defender dele. Ante um mecanismo fisiologicamente encadeado, surge outro, disruptivo e de base sensorial e energética. O cu se torna um órgão de pressentimento e de defesa do intangível, um campo de sensações premonitórias, uma porta de retração visceral defensiva, um agente de reações primitivas e de habilidades intuitivas.

Entre suas duas faculdades peremptórias, as de expurgar ao mundo e pressentir suas investidas, não me parece inócuo lidar com as narrativas esquizofrênicas que fazem de deus um habitante anal. Um livro de memórias, uma peça radiofônica e um filme documentário – são três notáveis obras que explicitam a relação entre deus e o esquizo-ânus. É assim com Schreber (1955), o juiz que evitava defecar para entupir o canal pelo qual deus irradiava-se, controlando-lhe os nervos e fazendo-lhe eroticamente mulher; e também com Antonin Artaud, que delibera a materialidade única do soberano em sua derradeira gravação em áudio de *Para acabar com o julgamento de deus* (apud WEISS, 1992):

E deus, o próprio deus espremeu o movimento.
É deus um ser?
Se o for,
é merda.
Se não o for,
não é.

Deus, o signo do criador, encampa uma ontologia inútil, uma materialidade de merda, uma produção residual. Deus é merda ou nada. Diante da divina ameaça escatológica, Artaud anula o juízo final. Décadas mais tarde, ao Sul do mundo, Estamira³⁹ encampa toda a escatologia do fim sem finalidade ao filosofar diretamente do lixão de Gramacho. Tremendo campo de dejeção, e também de residência e trabalho, é dali de dentro que Estamira atesta a produção póstuma e a criação humana de deus, bem como sua exata localização:

O que você sabe de deus, você que tá fedendo a ovo? Você 'tá com deus enfiado no seu cu? Deus 'tá enfiado no seu cu? Para falar isso pra mim? [...] a morte é dona de tudo. Deus quem fez foi o homem.

A morte, dona de tudo, é uma constatação tão trágica e inexorável que já não se pressupõe medo, mas uma tamanha resiliência que surte aceitação. Sua reação é contrária quando se fala em deus. Deus, este que se enfia pelo cu e que é revoltantemente um “assaltante de poder, estuprador, manjado, desmascarado, ou o próprio ‘trocadilo’”. É necessário ouvir Estamira, esta que se diz a beira do mundo e que é, portanto, todo o seu contorno. Ao abraçar a morte e repulsar deus, Estamira opera sua escatologia pagã. De outra maneira, Jorge Luiz Borges nos diz que “ser imortal é insignificante; exceto o homem, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte; o divino, o terrível, o incompreensível é se saber imortal” (1996, p.19). Estamira subverte esse conhecimento em resiliência, só para poder agir à sua revelia. Essa se torna uma primeira divagação sobre a magia, um ato de desempoderar deus e agir à revelia da morte.

Deus, ápice da representação idólatra soberana, performa no cu as suas aparições, ora como fezes, ora pelos raios luminosos de energia, sempre se enfiando e fazendo daquele buraco a sua casa. Essa canalização anal do divino é tampouco inócua na lógica de Wendy Brown, cientista política para quem o projeto teológico e

³⁹ Personagem, morta em 2011, que dá nome ao filme documentário de Marcos Prado, *Estamira* (2004).

necropolítico que assombra escatologicamente as fantasias de poder soberano se abstrai naquilo que supostamente é o mais secular dos objetos de troca, o capital.

enquanto os insurgentes estados-nações soberanos aglutinam seu destino e sua legitimidade a deus, o capital, a mais dessacralizante das forças, se torna um tipo de Deus: poderoso, sem limite, e incontrolável. Naquele que deveria ser o mais íntegro triunfo do secularismo, há tão somente a teologia. (apud MARTEL, p.14)

O dinheiro, instrumento freudianamente marcado no complexo monetário como equivalente às fezes, surge agora como mais uma faceta desantropomorfizada de deus e que torna o cu um propagador fecal e dadivoso de circulação de poder. Este derradeiro capítulo se volta à potência escatológica entre o divino e o capital, ocupando-se de resistir e subverter sua soberania teológica.

Falar de magia é um assunto árduo, principalmente quando suas características tão fortemente autopoieticas e autológicas tornam-na efetivamente inexplicável. Mas ainda assim produzo divagações, como atos de fala no firmamento de uma magia sem deus e que justo me faça retornar a uma ideia tão radical de absoluto que, por ser absoluto, leve a perda de uma figura central.

No que diz respeito à circulação e especulação do capital, me debruço sobre uma espécie de anarquitectura e seus escombros, ruínas que travam o ciclo econômico sempre ocupado em manter sua dinâmica administrativa e se produzir sobre o ideal de sustentação e movimentação contínua e energicamente encadeada. A performatividade da exposição instalativa de Yuri Firmeza, *Turvações Estratigráficas*, como a primeira exposição individual do MAR – Museu de Arte do Rio e sua relação com a reurbanização da zona portuária, oferecem-me a oportunidade de estudar os escombros que insistem em ser restos. Mas, antes que cheguemos ao lixo, evoco a magia.

4.1 Divagações sobre a magia

Quando escreve *Divine Violence* (2012), James Martel se propõe a pensar o que nomeia como “a escatologia dissipada” de Walter Benjamin. Ao invés de elaborar soberania e anarquia como dois polos antagônicos de poder, Benjamin entende que esses dois sistemas estão sempre refazendo suas tramas e que, nesse sentido, a força da anarquia é a de enfraquecer e segmentar a soberania, mas não ao ponto de extingui-la. As divagações sobre magia que faço aqui parecem se situar nessa ambivalência. Sua movimentação cruel é fruto de uma ação taxativa de acesso ao absoluto. Mas, ao mesmo tempo, esse investimento radical só é possível se for capaz de contradizer a separação entre imanência e transcendência.

Pelo menos é assim que entendo a proposição do herético renascentista Giordano Bruno em seu *Tratado da Magia*. Uma longa narrativa cosmopoética merece atenção:

Desejando todas as coisas conservarem-se no próprio ser, é contra a vontade delas que são arrancadas ao lugar da sua conservação e da sua própria existência: lutam e opõe uma viva resistência, tanto que o Sol (ou o fogo) não atrai a si a água através do espaço aéreo sem antes a ter assimilado ao ar, quer dizer, sem antes ter transformado a sua consistência em vapor; uma vez feita a conversão, a substância que antes era água já não é atraída contra a sua vontade, mas antes levada pelo seu próprio impulso, esforçando-se com o seu próprio consentimento, por assim dizer; eis por que, a pouco e pouco acedendo à parecença do fogo, ela por fim se torna nesse mesmo fogo. Pelo contrário, o corpo sutilíssimo que, sob a forma do fogo, está contido no espírito, em sentido inverso, tornando-se matéria e adensando-se, reencontrará a forma aquosa. Em suma, da água ao vapor, do vapor ao ar, do ar ao corpo etéreo mais fino e penetrante, faz-se da mutação da mesma substância e matéria que os egípcios, Moisés e Diógenes de Apolônia chamam *espírito*. (2008, p.61)

A transmutação é uma passagem de estados que acontece entre oscilações de desejo e resistência da matéria. A operação imanente a que o autor se refere, ao final, não se diferencia da produção de matéria espiritual. Não pretendo confirmar o exemplo empírico que Bruno desenvolve, mas me atenho à lógica de sua cosmologia como uma

abertura à pesquisa imanente da magia. Entre tendências e relutâncias, a matéria experimenta transduções cujo caráter autopoietico pode ser considerado em uma proposta mágica que descaracterize a centralidade manipuladora de um deus. Não obstante Bruno ter sido queimado na fogueira.

Essa narrativa de Bruno abre tantas possibilidades de ação que quase é capaz de extinguir o termo que gera seu tratado: a magia. Há algo de evocativamente mundano na relação entre os materiais e as coisas e podemos nos perguntar se aquele termo mágico adiciona algo a essas operações ou mesmo se se faz necessário. No entanto, partindo do princípio que seria muito mais fácil desqualificar sua existência e se abster de antemão de adentrar em sua composição, sugiro pensar que a magia é algo de inexplicável que pode estar presente mesmo quando os procedimentos parecem claros. Sua operação pode com efeito ser intensificadora, ou disruptiva, e quando ocorre este último caso ela abre uma fenda incoerente em um processo que parecia bastante encadeado. Sua intervenção é puramente energética, mas justo por isso há casos em que a energia opera mesmo contundentes transmutações.

Interesso-me por essa espécie de materialismo mágico que une imanência e transcendência num mesmo jogo de atração e relutância. Entretanto, imagino que sua operação possa ganhar outro matiz se inserirmos a produção de magia no âmbito do multinaturalismo, termo que encontro nas *Cosmologias* (2012) de Eduardo Viveiros de Castro. O multinaturalismo se opõe, de partida, à ideia de uma natureza unitária da qual brotariam diferentes culturas. Ela endereça, ao invés, um corpo absoluto capaz de transmutação. É o perspectivismo o que está em jogo; e sua atuação se coloca obtusa a conceitos de universalidade e relativismo tão recorrentes na filosofia ocidental. A questão não é tanto integralizar polos como natureza/cultura, imanência/transcendência, objetivo/subjetivo ou universal/particular, mas entender perspectivas de uma matéria comum e suas condições circunstanciais. É assim que animais, humanos e espíritos são uma mesma matéria composta em diferentes *roupagens* (2012, p.45-47). A consideração multinaturalista pode ser fundamental para divagar sobre o caráter imanente da magia e sua exalação transdutiva de *perceptos*.

Viveiros de Castro utiliza, de passagem, essa terminologia deleuziana e repito-a aqui por identificar na magia um poderoso impasse entre procedimentos operacionais e expressivos. No caso da cosmologia perspectivista, o reconhecimento de uma força operativa está diretamente imbricado à sensibilidade perceptiva devotada aos xamãs e aos mortos (2012, p.48). Deleuze e Guattari, em *O que é a filosofia?* (1992), oferecem-nos um caminho investigativo a esse respeito quando se relacionam com a arte tomando-a pela capacidade de fazer durar um bloco de sensações composto de afectos e perceptos.

Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam. [...] As sensações, afectos e perceptos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. (1992, p.193-194, grifo original)

A sensação é capaz de fazer a coisa de modo que ela já não remeta a seus semelhantes senão *por seus próprios meios*.

Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o afecto ou percepto do material mesmo, o sorriso do óleo, o gesto de terra cozida, o élan do metal, o acorçado da pedra romana e o elevado da pedra gótica. (1992, p.196)

O percepto a que Deleuze e Guattari se referem nas obras de arte são aplicados muito rapidamente à cosmologia ameríndia quando Viveiros de Castro escreve que: “Este ‘ver como’ refere-se literalmente ao percepto e não analogicamente ao conceito, ainda que em alguns casos a ênfase seja colocada mais naquilo que é categórico do que no aspecto sensorial do fenómeno⁴⁰” (2012, p.48). E continua:

⁴⁰ “This ‘to see as’ refers literally to percepts and not analogically to concepts, although in some cases the emphasis is placed more on the categorical rather than on the sensory aspect of the phenomenon”.

Em suma, animais são pessoas, ou se veem como tal [...] esta noção de roupagem é uma das expressões privilegiadas de metamorfose-espírito, os mortos e os xamãs que assumem a forma animal, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente transformados em animais – um processo onipresente em um mundo altamente transformacional proposto pelas ontologias amazônicas.⁴¹ (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p.48)

A magia é um percepto. Sua duração elabora os efeitos das transmutações, das transsubstanciações e das transsignificações. Os perceptos são “seres constituídos por seus próprios meios,” e nessa operação é a matéria que se torna expressiva. (1992, p.197, grifo original). A magia acontece pela nutrição e intensificação de perceptos, como se algo nos mobilizasse a uma excorporação perceptiva que no entanto já se coloca ali, diante de nós com resiliência, estranheza e transduzindo-se.

Nas cosmologias ameríndias os perceptos são fundamentais para distinguir humanos de não humanos, visto que são seres de uma mesma matéria em diferentes condições.

Viveiros de Castro nos coloca que, de forma geral, essas várias cosmologias concordam que a humanidade é uma condição primordial e ascendente. Ou seja, não se volta a animalidade, mas se ascende a ela. Os animais são seres pós-humanos. Essa condição primeva e suas mutações de perspectivas colocam a magia como uma operação de escape da humanidade.

Essa transsubstanciação de humano em animais, à qual a metáfora da roupagem retorna em alguns momentos com Viveiros de Castro, remete à noção de teleplastia que o sociólogo Roger Caillois desenvolve em 1935. A biologia e a mágica se aproximam em sua pesquisa sobre as operações miméticas dos animais. Caillois elabora a mimese não como um disfarce capaz de preservar a integralidade, mas como um *instinto de renúncia* da individualidade do organismo vivo, uma perda mesmo de

⁴¹ “In sum, animals are people, or see themselves as persons. [...] This notion of clothing is one of the privileged expressions of metamorphosis — spirits, the dead and shamans who assume animal form, beasts that turn into other beasts, humans that are inadvertently turned into animals—an omnipresent process in the “highly transformational world” (RIVIÈRE, 1994) proposed by Amazonian ontologies.

contorno encabeçada por operações *teleplásticas* com o ambiente que o cerca. A questão já não é habitar o espaço diferenciando-se dele, mas sucumbir à tentação de tornar-se espaço, o que engendra em processos de homomorfia. As teorias assertivas de autopreservação que movem tantos dos estudos de camuflagem dos animais se fragilizam no discurso do autor que percebe no olfato o instrumento sensível por excelência de caça. A mimese nesse sentido perde sua função, visto que é um empreendimento visual. Sem um motivo reparador das fragilidades e, pelo contrário, possibilitando uma série de novos riscos não antecipados por serem de outra natureza, Caillois afirma a teleplastia como uma operação de luxúria. Um encantamento pelo espaço, um verdadeiro fascínio que funde o organismo vivo a sua cercania, obliterando as distinções e magicamente tornando-o parte contígua em uma mesma unidade.

Caillois recupera o termo teleplastia inicialmente afastando-o das relações metafísicas. Mas o faz, muito possivelmente, só para reenquadrar noções de encantamento e magia sob aspectos distintos de estudos de outros teóricos sociais, como Marcel Mauss, por exemplo. Essa operação teleplástica é uma fotografia que toma o próprio corpo do animal como suporte. Um misto de escultura-fotográfica, como ele a chama. Mas não é no espaço que esse processo teleplástico acontece, e sim no plano de sua representação. “Não há dúvidas de que a percepção do espaço é um fenômeno complexo: o espaço é indissolúvelmente percebido e representado”⁴² (1987, p.70). A questão não é só com a relação direta com o espaço, mas com sua representação, e com uma perturbação na forma como os animais percebem o espaço. Tentação do organismo vivo que, ao tomar o espaço por sua própria representação, e realizá-la em seu próprio corpo, entra em um outro plano de existência, um plano de similitude, no qual toda afirmação contundente é também incerta e contígua. A magia se torna uma invenção hiperbólica atrelada ao plano da representação. “Ele [o

⁴² “There can be no doubt that the perception of space is a complex phenomenon: space is indissolubly perceived and represented.”

organismo vivo] é similar, não similar a algo, mas apenas similar. E ele inventa espaços dos quais ele é a possessão convulsiva”⁴³ (1987,p.72).

Ainda mais interessante nesse processo encantador do espaço é o fato de que uma experiência singular seja poderosamente capaz de afetar toda uma espécie. A magia assim se torna uma forma de ecologia, de como as espécies se relacionam e se deixam assimilar pelo espaço só para tornarem-se luxuriosamente intersticiais e simplesmente similares. Os perceptos ganham mesmo independência da situação empírica.

A tomar pela gama de estudos que convergem magia e representação, eles são muito anteriores à psicastenia lendária de Roger Calloirs (1987, p. 70). Mas, em inúmeros casos, o procedimento mágico da imagem é eminentemente de caráter totêmico. Na teleplastia é o engajamento do próprio corpo em renunciar a sua individualidade e se tornar resiliente ao espaço, inclusive sob o risco de morte, o que está em jogo. Movimento hiperbólico radical e luxurioso de se tornar imagem/ mudar de roupagem, a teleplastia é uma operação performativa na qual “a mimese pode ser acuradamente definida como um encantamento fixo e seu maior ponto de culminância é ter o feiticeiro capturado em sua própria armadilha” (1987,p. 69). O organismo vivo torna-se ele mesmo “um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.194).

Há, até então, algumas divagações que apesar de sua natureza abstrata me parecem importantes de se agrupar na tentativa de considerar uma construção imanente de magia. Elas não estão necessariamente encadeadas, nem são excludentes entre si. São elas: a magia pode surgir e se nutrir da resiliência e da aceitação da desintegralização, seja pela morte por vir, ou pela renúncia de si rumo a assimilação no espaço. Seu mecanismo operativo encampa relações transdutivas da matéria que acontecem entre movimentos de atração e repulsa; sua transmutação é uma forma de escape da condição humana; sua habilidade extravasa a empiria e sua

⁴³ “He is similar, not similar to something, but just similar. And he invents spaces of which he is the convulsive possession.”

motivação pode inclusive ser da ordem da luxúria, o que de forma alguma diminui seus encantos, mas contribui para torná-los inexplicáveis. Sua ontologia perceptual constitui-se entre operações e expressividades da matéria. A magia atua num plano transversal de representação. Ela é também um plano experimental do imponderável, que se elabora em aproximações autopoiética e autológicas, sempre aberta, e muitas das vezes com potência generalizante, visto que ela remete ao todo. A magia é um acesso ao absoluto. Já é, portanto, o absoluto, visto que este não se divide, mas pressupõe perspectivas, e que cada novo acesso é também sua formação.

A magia é a um só tempo a perspectiva do absoluto e sua evocação. Jorge Luís Borges já havia nos dito isso quando em *A escrita de deus* se propõe a pensar em um alfabeto que fosse capaz de carregar senão todas as coisas. Era a escrita e não só a palavra de um deus o que se colocava em busca. A escrita que é o ato, a seleção dos caracteres e seu código capaz de firmar na mudança e de prevalecer no fim dos tempos.

Que tipo de sentença construirá (perguntei a mim mesmo) uma mente absoluta? Considerei que nem nas linguagens humanas existe proposição que não implique o universo inteiro; dizer *o tigre* é dizer os tigres que o geraram, os cervos e as tartarugas que devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos e as tartarugas que devorou, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu luz à terra. Refleti que na linguagem de um deus toda palavra enunciaria essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo implícito, mas explícito, não de um modo progressivo, mas imediato. Com o tempo, a noção de uma sentença divina me pareceu pueril ou blasfema. Um deus, pensei, só deve dizer uma palavra e nessa palavra a plenitude. Nenhuma voz articulada por ele pode ser inferior ao universo ou menos que a soma do tempo. (1996, p.107)

Tzinacán, o mago pré-colombiano e prisioneiro colonial de Pedro de Alvarado, entende finalmente que a mensagem é composta de catorze palavras, este número do infinito, para Borges, que estrutura também o número de parágrafos do conto. Em movimentos de expansão do significado rumo ao todo, cada palavra atualizada é um acesso evocativo do absoluto. Tzinacán descobre a mensagem e recusa-se a proferi-la, preferindo deitar-se resignado sobre o chão da prisão “até que os dias o esqueçam.” Leio as ponderações encarceradas de Tzinacán e sua visão do universo, e ouço-o dizer

que a ficção é potencialmente a escrita da magia. Mas mesmo isso parece pouco. Pois a ficção precisa sempre encontrar sua escrita, a matéria com a qual ela pode se fazer e perdurar. Às vezes o código de sua alquimia são palavras combinadas em parágrafos, outras vezes, vela, encruzilhada, espaços, ou simplesmente uma tamanha aceitação e confiança na morte como dona de tudo que nos faz agir à sua revelia. A magia nesse sentido escapa as coisas de suas condições só para encontrar potência na vulnerabilidade. A magia assim não se firma como um código, ela o atravessa.

II

4.2 A insistência do resto

Mas o que pode a materialidade do discurso ter de tão temível? Que temor é esse o de antecipar a matéria ao sentido? De trazê-la à tona para só então ordenar o discurso? Que ameaça é essa à vontade de verdade? Uma vontade que, como nos diz Foucault, produz um discurso "controlado, selecionado, organizado e redistribuído por certo número de procedimentos [...] que dominam os acontecimentos aleatórios" (1996, p.8). E se essa antecipação da matéria explicitar que mesmo esse material não começa no exato momento do discurso, mas é, do contrário, reaproveitado? Podemos falar que isso é inerente a todo discurso, da gramática ao afeto e à cultura, e podemos evocar Austin, Foucault e Derrida para performar essa afirmação. Há, no entanto, uma mudança que me leva a pensar – e por isso eu me detenho tanto neste caso – que às vezes essa apropriação vem justamente do resto, do que não serve em outro discurso. Uma materialidade que é lixo, que é descartável, sendo necessário um novo procedimento para restituir nossa percepção do lixo à condição de matéria. Há pelo menos dois mecanismos possíveis, e o mais temível deles é uma operação fundamental de *Turvações Estratigráficas* de Yuri Firmeza.

Penso especificamente no entulho que Yuri usa na instalação e que parece chamar, magnetizar os outros materiais empregados: os achados arqueológicos, as fotos de época, os vídeos otimistas, o vídeo intimista de sua avó, a relação dos elefantes. Identifico os entulhos espacializados sobre o chão – ou sobre um papelão e este sim sobre o chão – como um núcleo energético dessa instalação. Tornar o resto visível, expô-lo à nossa percepção, é uma maneira de insistir nele, ou mesmo de aceitar sua própria insistência, de ajudá-lo simplesmente por estendê-lo num tempo paroxista e, nessa extensão, organizar trajetos cuja dispersão não perpetue aquela cadeia de produção que o faz sobra.



Turvações Estratigráficas, 2013. Vista da exposição. Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro.
Fonte: FIRMEZA, 2013.

De outra forma, inserir os restos de volta ao ciclo de produção não seria insistir neles, mas literalmente *(re)ciclá-los*. A reciclagem é um investimento eficaz do uso. Sua potência é a de que o resto não reste. De que ele seja utilizado de maneira que seu

passado como lixo seja esquecido. O resto é restituído à condição de matéria-prima. É preciso continuar, e pode-se continuar. Todo fim é antes um início, e por ser início antes de ser fim, o resto como sujeira do passado é matéria produtora de futuro.

Mas há vezes em que eles não são restituídos à matéria-prima senão à matéria-resto. Seja por uma inabilidade, vontade política do próprio ciclo que o produz, por uma resistência do resto em ser retrabalhado, por falta de mecanismos ou por repulsa, o resto resta. Toda tentativa falha de reinserção do resto no ciclo produtivo evidencia sua insistência. O entulho é um resto. Material destruído, distópico. Por inabilidade ou vontade política de quem o produziu esse entulho ainda insiste paroxisticamente no Morro da Providência. Fruto de um grande programa de reurbanização que inicialmente previa a remoção de quase metade do casario daquela favela, o entulho coloca à prova a resistência dos moradores. Alguns aceitaram ser deslocados para áreas mais remotas da cidade, enquanto muitos outros permanecem na comunidade convivendo numa vizinhança de escombros de casas demolidas. Mas talvez o mais surpreendente é que uma parte desse entulho também foi deslocada. Após a desinfecção de xixi de rato, esperma, restos de comida azeda, larvas, tapurus e caramujos adormecidos⁴⁴, essa pequena parte deslocada do entulho encontra-se dentro do Museu de Arte do Rio. Muda-se o espaço, mudam-se os agentes que devem a ele resistir.

De maneira geral, o uso do entulho é comumente reaproveitado como aterro para novas construções, ou é deslocado de forma a não comprometê-las. O resto ou entra no ciclo da história ou vira geografia. Essa geografia por aterramentos ou por deslocamentos é uma geografia que se cria em função da história, sendo, portanto, a ela subalterna.

Há, pois, um outro caso de subalternidade entre geografia e história: a utopia. Inventada como um "não-lugar", uma ilha na incertitude do novo mundo (MORE, 2009), a utopia se torna um impulso recorrente das mudanças históricas. A incerteza do espaço – e mesmo a sua suspensão, um não-lugar – é substituída pela projeção de

⁴⁴ Informações advindas de uma conversa informal com o artista Yuri Firmeza (2013).

conquista no tempo. Esse hoje não mais será e o que hoje falta será compensado pela abundância, por esse discurso que é uma promessa de completude da história. Mas volta a pergunta: sendo a utopia suspensão e completude, não seria uma contradição um discurso utópico produzir restos? A produção distópica da utopia parece justamente inferir-lhe a temível pergunta: de que é feito seu discurso? Que elementos a compõem como esse ato de fala da história?

Pela existência dessas perguntas colocamos que a utopia pode ser um conceito, um modo de operação, mas não uma unidade. A sua promessa de completude é paradoxalmente variável. Cada utopia é o material e o uso daquilo de que é feita. É justo a essa materialidade específica e a utopia que dela se gera a que me refiro, e que me deparo ao entrar em *Turvações Estratigráficas: vídeo-projeções da cidade em simulações de computação*, o *clipping* da boa notícia impressa, os modernos lançamentos imobiliários da região, a repetição da palavra felicidade, a dramaturgia da escolha da cidade e do país como sede de grandes eventos esportivos, a reurbanização que começa pela educação e pela cultura, um museu dedicado ao amanhã. Tudo isso fadado a reescrever historicamente um lugar, uma topografia citadina e territorializada do Rio de Janeiro, cidade chamada de maravilhosa – adjetivo de suspensão à norma, sobrenatural e cheio de encantos mil.

Há a projeção da utopia, produção de euforia de futuro. No entanto, o que vemos sobre o topo é que o resto insiste. Insiste sobre o morro, insiste dentro do museu. No morro, matéria distópica forçando a realização de uma utopia de classe; no museu, voltando uma pergunta à cidade: O que o Rio de Janeiro está escolhendo produzir como resto? Se sobre o morro o resto – inabilidade ou vontade política do estado – força seus moradores a afirmarem seu direito de presença ou seu deslocamento, dentro do museu a força dessa insistência – também uma vontade política – coloca justo o discurso de utopia entre presentidade e desarticulação. É esse discurso que tenta resistir diante do aglomerado de entulho.

Insistência e resistência são duas ações relacionais. São variações de forças de oposição entre agentes que compartilham um mesmo campo – espacial ou performativo

– no topo ou no tópico. Olho para essa obra instalativa como uma geografia. Percebo cada constituinte como relevo diverso emergido num mesmo campo, das telas suspensas de vídeo ao material espalhado pelo chão, incluindo o próprio museu, que oferece não só chão, parede e teto, mas sua localidade à instalação. Entre proximidade e oposição, um material informa o outro. Mas o que essas relações de insistência e resistência mudam nessa informação entre materiais?

Proponho que essas duas ações relacionais são formas de presença que criam entre os materiais e através deles *zonas de contato*. Essas zonas de contato são o que primordialmente me interessa, por atualizarem a plasticidade dos materiais e seus usos numa disposição de proximidade que irradia um no outro, e ainda assim firmarem entre eles não só misturas e impurezas, mas profundos abismos. Entendo essas zonas de contato nesse imenso campo – espacial e performático – como dotadas de potências virtuais que não se extinguem, nem se reduzem à qualquer das suas atualizações. Toda atualização insistente, a justaposição visual, a sobreposição sonora, as ruínas, atualiza também a sua própria dispersão. Não há condensação, e toda proximidade é também um disparate. As matérias-resto, matérias-achado, matérias-utopia espacializam-se e esse espaço fende, de maneira que o contato seja não somente um toque, mas um toque abissal.

É na construção dessa zona de contato que Yuri retrabalha o discurso utópico. Realizando-o em fisicalidade plástica prioritária ao seu sentido de projeção de futuro. Passada as projeções de vídeo, apenas o seu áudio perdura. Aquele conjunto de narrações cruelmente otimistas (2011) e sua matiz celebratória reverbera ininteligivelmente pela galeria se tornando um forte ruído na exposição. Aquela massa sonora é algo de que quero distância, algo que quero poder não ouvir para continuar a definir meu trajeto. Mas essa distância não acontece. A utopia tomada por sua matéria sonora impossibilita minha experiência sem a sua presença fantasmagórica. É nessa atualização da matéria que a utopia é forçada a criar conexões com os restos que em seu discurso fica omissos. Essa conexão antipática restitui a utopia à geografia. Porém,

essa restituição não é uma volta àquela condição originária de lugar suspenso, autônomo e unitário, e sim uma atualização sob a égide da dispersão.

Essa explicitação de materialidades – entre insistências e resistências – é uma enorme ação performativa, muito maior do que o encerramento da obra instalativa numa imagem de denúncia. A utopia é a modelagem da matéria que a compõe – ela é memória e se mostra, também, perda de memória.

*

Aterrissar a utopia numa topografia localizada; espacializar a história de forma que outras significações aconteçam; negociar a presença de cada componente instalativo – da legislação do uso justo dos vídeos institucionais à limpeza do entulho para entrar no espaço do museu, ao pagamento das fotografias do arrasamento do Morro do Castelo, à liberação pelo Iphan do uso das peças arqueológicas advindas das escavações da zona portuária e do subterrâneo do MAR, por onde agora passa um túnel. Organizar essas ações sob a ótica afetiva da deterioração da memória da própria avó, em excertos de dez anos de imagens de arquivo; garantir nesse arquivo como em nenhum outro o vestígio de festividade. Todas essas ações geram linhas de atuação para garantir a formação dessas zonas de contato e, apesar de ultrapassarem a própria visualidade dos objetos no museu, ainda assim são gestos de composição dessa instalação. Essas descrições são performativos (AUSTIN, 1962, p.4) da instalação e integrantes da geografização do discurso. Tanta negociação ao redor de como esse material será exposto aponta para sua importância histórica, recente ou não, de como esse material gera e entra para a história. E, no entanto, ele entra como geografia. A historicidade desse materiais é performada na instalação de relevos. A zona de contato é um ato de fala dessa obra (1962, p.20). Dizer é fazer e fazer é dizer.

Essa reconfiguração da história pela geografia intitula a exposição. A estratigrafia, sobreposição de camadas geológicas e, portanto, vestígio temporal, substância histórica ordenada uma no topo de outra, tem sua organização turvada. Não mais

identificar onde uma camada começa e a outra termina, mas restituir todas elas à condição contemporânea de superfície. Deixar que essa restituição proponha novos relevos e construa zonas de contato e, portanto, que não encerre essa mistura em uma unidade, mas, do contrário, garanta nessa superfície a heterogeneidade. Essa garantia performa o que Foucault vai justo nomear *espaços dispersivos* (2000, p.205).

Os espaços dispersivos se organizam justo por um processo de desierarquização que coloca as coisas num mesmo patamar de importância e fundamento. Essa planificação é uma forma de se rever as coisas para além de uma constituição essencialista e de, ao espacializá-las, subverter-lhes a ordem que constituía e cristalizava relações de poder. É nessa espacialização dispersa que ele elabora seus atos arqueológicos de produção de saber, na qual os contextos caóticos fragmentam fenômenos e processos históricos. Através dos espaços de dispersão Foucault encontra potências para desestruturar a qualidade totalizante da história em prol do que chama de história geral, na qual a hierarquia institucional pode ser diretamente confrontada (2000, p.205- 209).

A percepção da presença de zonas de contatos nesses espaços dispersivos cria discursos que estão intimamente ligados às circunstâncias da trajetória e que não se encerram em ordenações cíclicas ou recicláveis. O trajeto é uma ação concreta, é um caminho do corpo, um caminho do meu corpo, e – tomara! – do seu corpo, por entre os componentes estratigráficos turvados que Yuri traz à superfície do MAR.

Tudo se liga, mas são essas ligações que também determinam abismos. Localizar os restos para então se desorientar por eles. O que há entre o entulho recente advindo do Morro da Providência e os achados arqueológicos do Morro do Castelo, cujo arrasamento gera o aterro portuário sobre o qual se sustenta o Museu de Arte do Rio que abriga essa exposição? Que *entre* é esse que se aproxima e ao se aproximar se turva? Um entre que se constrói como perda, como não acesso, como ruína e como ruído, como memória justo pelo que nela falta?

É essa complexidade performática que faz com que a geografia seja a ciência das paisagens que resultam da relação humana na superfície da Terra, se atendo, portanto,

ao relevo, seus usos e seus discursos. A essas relações em constante atualização, Nigel Thrift vai chamar de “a geografia do que acontece”. Uma bio-geografia que se constrói como um circuito nervoso, de pulsões elétricas que não se formalizam, mas que estão constantemente gerando conexões e disjunções. Uma geografia entre operações de corpos mas também de objetos, produzindo o discurso a partir da prática de percursos e vivências do cotidiano, envolvendo neles a experiência empírica, a intuição como método, e mesmo um esquematismo materialista, para identificar aí um afeto que gere a ética desse percurso (2007, p.IV).

Esse fluxo de percursos e vivências como propulsor denso de sua própria ética é o que gera a geografia das Turvações Estratigráficas. Penso em circuito nervoso e olho para aquela sala no térreo do MAR como primordialmente uma sala de negociações. Negociações entre a visualidade dos objetos, os processos valorativos e hierárquicos; negociações dos protocolos institucionais – tais como apresentar objetos arqueológicos ainda não inventariados, porém podendo responder até mesmo com aprisionamento caso algo lhes aconteça –; negociação de como uma obra que é pura zona de contato pode se tornar acervo desse museu, quando parte dos objetos dela não pertence ao artista; negociação que culmina na doação de entulho para a coleção permanente do museu; negociação do peso e da sujeira desse entulho, do papelão entre ele e o chão como controle de seu contágio; negociação da produção textual da exposição.

Vocalizar essas divagações é dispersar os elementos, atribuindo-os às suas localizações, para então aproximá-las e colocá-las à beira de seus abismos. Essas linhas de força performativa também constituem o espaço e com ele trajetórias complexas. Porém, a complexidade se dá não só por uma questão de espaços dispersivos, mas pela necessidade de localizar, de endereçar, de dar um endereço a eles.

Quando Foucault propõe a organização sistêmica do discurso em espaços dispersivos, há nesse conceito um uso deliberadamente generalizado do espaço em termos institucionais (2000, p.232). Logo, são espaços de hospitais, escolas, prisões, entre outros que não possuem uma localidade definida, ou que quando a possuem são

tomados metonimicamente, gerando, portanto, estudos de caso cujo fim é generalista. O que importa é o espaço como arquitetura e geometria da instituição. Nessa constituição de espaço, Foucault está repensando a atuação institucional em prol de uma geografia humana (2000, p.229), e por isso a abstração do lugar. No entanto, penso que a abrangência das palavras instituição e humanidade não abrem suficientes abismos na estratigrafia que Yuri propõe. É imperativo calcá-la na afetividade e fluxo concreto de vivências, inseri-la nessa geografia do que acontece, para que sismos mais fortes a turvem.

Colocar, pois, o escopo de Turvações Estratigráficas numa generalização de pensamento sobre as cidades pode repetir essa síndrome de metonímia institucional. Os espaços de dispersão propostos na galeria são localizados. O entulho é o do Morro da Providência; os achados arqueológicos, os do Morro do Castelo; porém, só reencontrados na excavação do Porto. A avó é residente do Ceará, assim como Yuri. Não reconhecer a localização geográfica é uma enorme abstração do lugar em espaço e um comprometimento da força das zonas de contato que surgem da capacidade de nomear propriamente esses locais. Da mesma forma, se Turvações Estratigráficas pode servir para pensar as cidades, ela vai além, e pensa o Rio de Janeiro. E vejo aí uma riqueza discursiva e proposta política nessa especificidade do lugar. E a começar pelo seu próprio começo, pela própria proposta de sua existência diretamente vinculada ao lugar que o Museu que a convida ocupa. Essa obra é um pensamento e um gesto sobre o Rio de Janeiro, e em tal radicalidade que encerrar essas discussões como estudo de caso generalista é também explicitar a recorrente utopia que se vive na cidade, de que o Rio de Janeiro é ou pode ser representativo de nosso país.

Aquela sala é mais de negociação do que de exposição, porque ela está no térreo, na terra, no aterro do porto, na aterrissagem de sua utopia-maravilha. Não um espaço de geometria reproduzível em qualquer outra instituição de arte e educação, mas nessa especificidade que gera os sistemas interativos, virtuais, inclusivos, exclusivos, repulsivos das forças desse lugar. E através dessas forças insisto numa ética da

instalação em que *o trajeto não é mais uma ligação de pontos do que a abertura de seus abismos.*

Ademais, essa performatividade do lugar me chama atenção, inclusive, por surgir de um artista não residente. Característica que explicita a tão falada e fadada vocação turística da cidade, atualizando nessa vocação a capacidade do Rio de Janeiro de ser pensado e reorganizado por um olhar de estranheza que o faça estrangeiro de si mesmo. Qualquer desdobramento dessa exposição é antes de tudo mais uma turvação que coloca também esse discurso de Rio de Janeiro na superfície.

*

Quando Thrift pensa a geografia do que acontece no que ele chama de teoria da não representatividade, entre os vários discursos sobre os quais ele a elabora, vejo conexão com o pensamento arqueológico de Foucault. É através dessa conexão que posso também ver como Yuri faz a sua escavação e arqueologia.

A arqueologia enquanto saber trabalha sobre índices de vivência e nesse sentido olha mais através dos objetos do que para sua matéria. O entulho desinfetado advindo do Morro da Providência é um índice. Mas por derivar de uma experiência contemporânea, é primordialmente um índice topológico da vivência naquele lugar – e índice de que há muita produção de entulho não desinfetado insistindo por lá. De outra forma, os achados arqueológicos são índices tomados pela existência de um tempo. Dispositivos de fabulações de como seus habitantes viviam no Rio de Janeiro e, exaltando-se aqui, conforme texto do Iphan para a exposição, os seus procedimentos de saúde e higiene. Se a arqueologia é uma ciência de índices, Foucault vai propor indexar-se a própria ciência, fazendo de sua produção de saber também objeto de estudo. Afirma-se assim o objeto como uma formação daquilo que é dito sobre ele (2010, p.119). Essa Arqueologia do Saber imbui a complexidade das trajetórias por Turvações Estratigráficas.

No entanto, me chama atenção como essa arqueologia que traz a profundidade à superfície tem entre seus materiais pelo menos um que é de potência regressiva. Um material que indexado coloca um abismo à impossibilidade desse próprio índice. Uma potência de pulsão de morte do sentido, que ameaça a arquivagem, e que oscila os objetos entre índice e matéria. Uma oscilação que se dá ao próprio sujeito quando ela não se reconhece, quando se torna objeto pela própria estranheza que sente de si. Me refiro à Dona Jucineide, avó de Yuri. Diz ela: “ – *Eu não boio há trinta anos*“. E depois: “– *Parece Dona Jucineide... Quem é essa (boiando)? Sou eu?*“. Duas frases e um abismo. Abismo que se tenta atravessar num fluxo, num estabelecimento de continuidade da fala, de como uma palavra puxa outra (“ – *Tu sabe algum começo?*“) e de como uma palavra indexa outra, como é o caso da repetição do poema acronímico feito com seu nome. Esse fluxo de repetição é puro encadeamento, um encadeamento roteirizado; tão decorado que antecipa a matéria da fala ao sentido dos versos. Encadeamento, no entanto, que se completa e se repete como se fosse um novo (“– *Vou dizer um outro!*“) e só no meio da fala se percebe o mesmo. Repetição que a cada tentativa se esvai em descontínua fragilidade (“– *Ai, era a minha...*“) e que em se constituir por fluxo cria cada vez mais abismos: “– *Tu quer copiar esse?*“, pergunta explicitando casualmente a própria gravação. Afinal, entre tanta repetição não é justamente essa a questão? A de que a afetividade é única?

A incerteza descompromissada de Dona Jucineide parece conduzir o saber para um lugar de imprecisão. Imprecisão impressa inclusive nestas palavras, nesta minha tentativa de dar sentido à incontestável presença de seu arquivo na instalação. A ordem de seu discurso se expõe na fragilidade e insiste em se repetir para ser espontâneo. Essa espontaneidade que faz de todo início um fim, e que como fim me faz identificar, tomar discurso por sua realidade material de coisa pronunciada (1996, p.8). Há aí uma radicalidade de imanência e afeto daquilo que tanto insiste quanto se esvai. Insistir e se esvair: parece esse o duplo movimento de criação de zonas de contato e de espaços de dispersão. Por um lado, a arqueologia e, através dela, o positivismo de descoberta e a produção de saber, mas, por outro lado, e como consequência desse próprio

movimento, sua anarquia. Uma anarquia que é pura construção de afeto. Uma anarquia se constrói no esquecimento, que é a ameaça do mal, do mal de Alzheimer, e do mal de arquivo (2001, p.23), uma festividade sem monumentos, uma desintegração gradativa do tempo-espaço, fabulação sem índice preciso: nem de onde se vive, nem de como se vivia. Pulsões arquiviolíticas que colocam tudo em estado de emergência – e, como tal, no imperativo de chegar à superfície, para então nessa superfície se negociar entre zonas de contato, os donos do arquivo, os que detêm sua lei e, invariavelmente, a sua perda. Através de Dona Jucineide, o objeto (ou ela) não é o que se diz sobre ele (ou ela), mas o que ainda se diz. O saber é um resto e cada vez menos. Mas nessa cruel regressão, o que me interessa é percebê-lo naquilo que ele tem de tão temível – não a completude do mal, mas sua constitutiva materialidade. Ouvindo Dona Jucineide sob o esquematismo materialista, ouço um discurso oscilante entre sua produção e seu resto. E é nessa oscilação que os materiais insistem e resistem, entre procedimentos de escavação arqueológica e sua anarqueologia distópica. Cabe a sala manter sua condição de negociação para que possam surgir sempre mais zonas de contato que, entre atenção e abismos, se irradiem pela cidade.

* * *

4.3 Um paradoxo da soberania

Uma versão deste subcapítulo, *A insistência do resto*, foi apresentada no seminário *Escavar nas superfícies* acontecido no MAR – Museu de Arte do Rio. Apresentei-o no dia 19 de outubro de 2013. Ao final da mesa de debates, durante a rodada de perguntas, surgiram discussões acaloradas sobre o papel gentrificador da arte e da educação ao inaugurar um projeto radical de reurbanização da zona portuária com um museu e uma escola. Foi então que um homem, na faixa de seus 70 anos, pede a palavra e se identifica como sr. Brasil. Ele diz que foi estivador no porto do Rio e que mora na Saúde desde sempre. Emocionado e preocupado com o plano arbitrário

de obras, disse que já não se viam mais crianças brincando na rua daquela região e que se preocupava bastante com isso. Mas, disse também – e aqui no adversativo é onde reside o paradoxo - que viveu e trabalhou ali no período da ditadura, quando aquele prédio era uma delegacia de polícia. Sr. Brasil passava ao largo e tinha horror ao prédio. (com efeito, durante as obras do MAR foi encontrado um corpo sem cabeça e emparedado naquela construção). Ele tinha muito medo de ser levado para o interior daquele edifício, e nunca mais sair. Sr. Brasil, com os olhos marejados, disse mais ou menos com essas palavras: “– O que era uma delegacia hoje é um museu, e eu que morria de medo de passar por perto daqui, hoje não saio daqui de dentro.”

Finalizamos ali a rodada de conversas, para que a sonoridade daquelas palavras continuassem ecoando e, assim espero, sustentando as paredes históricas daquele prédio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - A FORÇA DA RETAGUARDA

“Não há um eu
entre o nós e o nada.”
Claude Levis-Strauss

Quando comecei a ruminar sobre as questões que desenvolvi ao longo desta tese, imaginava que o cu era uma zona erógena potencial para confundir os discursos sexuais compulsoriamente binários. Ao reorganizar o corpo pela traseira, tirava da frontalidade sua premência identitária genital e abria as relações humanas rumo a uma poética da indiferenciação. Além disso, as costas desafiam a visão como faculdade imperativa da certificação e do conhecimento, abrem o corpo às relações mais vulneráveis e inesperadas, afirmam a tautologia do prazer, e, centradas no cu, acessam as vísceras no ponto em que elas beiram a externalidade, fazendo-o um centro de pressentimentos.

Sob a vertente de suas características desestabilizadoras, o cu gerava um diagrama de forças de prazer, resistência, ameaças e proposições erótico-terroristas e hiperbólicas. Todas essas intuições e estudos apontam para um força da retaguarda do corpo, mas nem por isso na contramão dos sistemas soberanos de poder. Percebi, muito rapidamente, que todas essas características foram também previamente utilizadas para legitimar aquele exato modelo triangular edipiano, do qual eu tanto me afasto nesta escrita. Quando denomina a fase anal, Freud percebe muitas daquelas ameaças como determinantes para retenções de autocontrole, defesa da castração e afirmação fálica – mesmo se pela falta (1962).

Entre o discurso freudiano e as práticas que eu intuía havia uma similaridade de propostas com fins polarizadamente distintos, e um risco principal, o de manter a centralidade de um só órgão através do qual defino a unidade de um corpo. Considero o retorno do reprimido uma dinâmica tão vil quanto desnecessária. A evito e repulso.

Minha própria insistência no uso vernacular do termo, em detrimento de sua designação científica, já remetia à necessidade de pensar o cu numa trama de relações, despindo-o de qualquer falso solilóquio. Por isso, o desafio se tornou partir de um objeto de pesquisa, sem nem por isso mantê-lo central, e, ao invés disso, investigar sua atuação conectiva, percebendo-o em conjuntos de agenciamentos coletivos.

Minha pesquisa construiu, então, duas escalas de percepção: uma na qual o cu participa de diferentes séries de funcionamentos dos órgãos, e outra que deriva dessas séries e criam novos agrupamentos. O corpo se apresenta, assim, de maneira fragmentada ou envolvido num escopo maior, e essas se tornam duas escalas de desindividuação. É necessário fortalecer as experiências em que essas percepções são positivadas como possibilidades de existência, e é principalmente necessário seu treino operacional, visto que os mesmos mecanismos que afirmam experimentos dessubjetivos podem ansiar por produções individualizantes.

As séries de órgãos e os agrupamentos coletivos diagramam o desenvolvimento de cada capítulo e produzem seus movimentos. Início o primeiro capítulo conectando, pela mascação, a boca e o cu; amplo, em seguida, esse diagrama para boca, sua vociferação, o cu e os genitais. O terceiro capítulo se estrutura pelas relações entre pele, olho, cu, mão e o corpo curvado. No quarto, investigo movimentos de excorporações cujos rastros ora geram lixo, ora magia – e esta tem uma de suas produções atrelada à ativação residual do plano de representação. Essas seriações dos órgãos produzem agrupamentos mais abrangentes, e convencionam movimentos de transdução e de transversalidade. Dessa maneira, boca e cu se unem para experimentar conexões animais e produções de devir-gado. Num segundo momento, o cu energiza uma epistemologia do esculacho no funk que é também a construção de um plano de coletividade e de encontros ambivalentes que se fortalecem por táticas de resistência e suas experiências intrínsecas de prazer. O embate de gêneros é então revisto pela performatividade da boca que expurga gritos que requalificam a ejaculação de esperma. No terceiro capítulo, os agrupamentos se constroem no escuro, sob indeterminações, e em experimentos de abdicação da

frontalidade e da eretildade; e, por fim, fictocriticamente construo ecologias escatológicas.

Retornar ao Anti-édipo de Gilles Deleuze e Félix Guattari foi de suma importância. Num descontentamento com o uso freudiano da fase anal, os autores afirmam a necessidade de desprivatizar o cu, o primeiro dos órgãos a ter suas forças sublimadas. Esses dois autores têm grande participação no léxico desta tese, assim como Viveiros de Castro é fundamental para que eu pense a noção de cosmologia e Paul B. Preciado para que eu não me atenha à relação estritamente anatômica do cu e me permita entendê-lo por sua capacidade de circulações, especulações energéticas e sua abrangência corpóreo-semântica.

As cosmologias buco-anais que proponho constroem uma abrangência mitopoética e de temporalidades assíncronas. As duas obras que crio, uma videoperformance e uma performance, atraem ainda outras relações com obras, artistas e contextos. Agir artisticamente é também a maneira que tenho de acessar a história da arte brasileira.

Inicialmente em meu corpo e depois com Macaquinhos, investigo desestabilizações através da animalidade e sua lógica de operações. Na performance que faço, me interesso por conexões entre duas escalas, a de convencionar o órgão em sensações de estranheza e mistura com outro órgão – a boca e o cu – e em como isso se torna energia de composição do espaço. Entendo que a conexão entre os órgãos e o espaço tem uma potencialidade de dessubjetivação, e essa experiência me levanta a pergunta sobre nosso costume antropométrico. Procurar, pela arte, escapes desse registro é uma questão que se coloca a mim neste momento e gera processos para uma investigação futura. Não obstante também o interesse pela teleplastia.

No capítulo seguinte elaboro o funk e sua coletividade obscena. Uma coletividade que está num campo de luta e festa que me define claramente essa dupla constituição de prazer e resistência. Um binômio que se torna caro à minha investigação, principalmente por ver como essas duas forças, unidas, tornam uma a outra possível.

A inserção feminina, no grito, no baile funk e sua invaginação do discurso patriarcal me levantam ainda perguntas como: Como o sexo pode invaginar a lógica da objetificação? Será que a única função do gozo é a satisfação? O que o prazer violento como pensado por Bataille e, certa e empiricamente arregimentado pelo funk, coloca de desafio ao gozo? Não acho que seja intuito do funk formular essas perguntas desse modo – ainda que não me surpreenderia se elas se explicitassem muito mais eloquentemente numa letra cantada, ou numa batalha de MC's –, mas vejo que o baile funk é a performance popular mais contundente na cidade em colocar, coletivamente, questões sexuais desenhadas entre corpo, oralidade e palavra. Vocalizar – e, no caso do funk, gritar – é a forma encontrada de trazer para o coletivo experiências íntimas cuja restrição ao âmbito privado tem historicamente colaborado com a opressão das minorias políticas de gênero.

A produção de coletividades ganha novos matizes no terceiro capítulo. A performance *Macaquinhos* se torna um estudo de caso, no qual as perguntas que identifiquei no funk se colocam como uma hipótese: O que acontece se entendermos que o prazer não se encerra em si, mas que reverbera de maneiras imensuráveis e não diretamente contabilizáveis? A discussão oscila entre termos deleuzianos e foucaultianos nos quais um pensa o plano de consistência do desejo e o outro o prazer. Penso que o desejo como um plano de consistência, nos termos de Deleuze, não é nem por isso um puro fluxo. Afirmá-lo em uma constância seria inclusive contradizer todo o plano heterodoxo do desejo. Proponho que o prazer pode ser uma forma de exercitar a heterodoxia do desejo, e que, quanto mais qualificarmos o prazer nessa qualidade heterogênea, maior será sua intervenção consistente no plano de desejo. O gozo é uma pontuação do prazer em seu arco de ação encadeada, mas não acredito que ele esteja somente à disposição da satisfação. Suas capacidades de aglutinação, de associação e disjunções são também elementos de desestabilização do sujeito. E eles reverberam. Talvez, evocando novamente os termos de Georges Bataille, podemos nos perguntar o que acontece quando o gozo se inscreve não como

satisfação, mas como uma forma de prazer violento. Os terrenos do funk e a ruptura de *Macaquinhos* oferecem-nos estudos de caso.

Ainda nessa vertente de construções de coletividades, vejo o quarto capítulo fazendo par com o primeiro: a cosmologia buco-anal se volta agora à escatologia. Divido esse termo entre lixo e magia para pensar dois agrupamentos: um que nos obriga a ver os escombros como uma arqueologia do presente, e outro que lida com as especulações que produzem a magia, divagando nela como uma rede de conexões e associações do inexplicável.

Com o inexplicável chegamos a mais uma faceta da hipérbole, figura de linguagem anal como propus na primeira intermissão. A partir dali lidamos com o obsceno, com o anônimo e agora com o inexplicável.

O intuito de seriações e agrupamentos parece também criar uma febre conectiva, que inclusive esquece que operações disjuntivas, associativas e disruptivas fazem parte da série tanto quanto. É nesse sentido que os mecanismos de saída me parecem muito importantes. Esta tese os ruma entre invaginações, suspensões, escapes, vislumbrações, prazer pela resistência, especulações e escuridões. Todos esses elementos atuam compondo aquilo que Derrida chama de um axioma de impossibilidade (1980, p.204). Diante das assertivas de que estamos todos compondo uma mesma trama, acho importante continuarmos a pensar no que se coloca de “fora.” Ao invés de dizer que o fora não existe, prefiro dizer que ele é o impossível. E a impossibilidade de estar aí, performando sua invenção, sua provisoriedade, sua suspensão paroxista. E se o fora não se autonomiza como um espaço, ele certamente existe a cada vez que tramamos uma saída. Artaud nos deu duas opções de duração idêntica e vetores opostos quando no escape de si, e na detenção do mundo. Fala de um homem que antes de tomar qualquer decisão vê dois caminhos: o infinito de fora e o infinitesimal de dentro. Por dissipação ou fragmentação acompanho essa cosmologia.

FIM

E a aurora alcançou Sharazad, que parou de falar. Dinarzad lhe disse: “Como é agradável sua história, maninha”. E ela respondeu: “Na próxima noite, irei contar-lhes algo melhor, se eu viver.”

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, A. Ron Athey Literally bleeds for his art. Disponível em: <https://www.vice.com/en_us/article/ron-athey-performance-art-amelia-abraham-121>. Acesso em: 17 jan. 2017.
- AGAMBEN, G. Bataille e o paradoxo da soberania. *Outras Travessias*, Florianópolis, n.5, 2. sem. 2005.
- ALLAN, J. A. *Reading from behind: a cultural analysis of the anus*. Canada: University of Regina Press, 2016.
- ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1999.
- ATHEY, R. Polemic of Blood: Ron Athey on the ‘Post-AIDS’ Body. Disponível em: <<http://www.walkerart.org/magazine/2015/ron-athey-blood-polemic-post-aids-body>>. Acesso em: 17 jan. 2017.
- _____. Deliverance: The ‘Torture Trilogy’ in Retrospect. In: JOHNSON, Dominic (Ed.). *Pleading in the Blood: the art and performances of Ron Athey*. Chicago, IL: Intellect Live, 2013. p. 100–109.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Massachusetts: Harvard University Press, 1962.
- BATTAILE, G. *Visions of excess: selected writings, 1927-1939*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- _____. *Theory of religion*. New York: Zone Books, 1992.
- BATTERSBY, M. Ron Athey: The Masochist who puts writers under his spell. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/ron-athey-the-masochist-who-puts-writers-under-his-spell-7615265.html>>. Acesso em: 17 jan. 2017.
- BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal*. Rio de Janeiro: Ed Papyrus, 1996.
- _____. *O paroxista indiferente*. Rio de Janeiro: Ed. Pazulin, 1999.
- BERLANT, L. *Cruel optimism*. Durham; London: Duke University Press, 2011.

BERSANI, L. Is the Rectum a Grave?. *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism* (), v. 43, p. 197-222 Oct. Winter, 1987. The MIT Press. □

BLOCH, E. *O princípio da esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed.UERJ, 2005.

BORGES, J.L. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUTLER, J. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

_____. *Bodies That Matter: on the Disscursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.

BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 1985.

BRUNO, G. *Tratado da magia*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2008.

CURTIN, C. Recovering the Body and Expanding the Boundaries of Self in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille and Antonin Artaud. *Contemporary Theatre Review*, Routledge, NY, v. 20, n. 1, p. 56–67, 2010.

DE BEAVER, A. et al. (Org.). *Gilbert Simondon: Being and Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. *Pure Immanence: essays on a life*. New York: Zone Books, 2005.

_____. *Two Regimes of Madness*. Semiotext(e). Cambridge: MIT Press, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

_____. *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

_____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. The law of genre. In: *Glyph 7*. London: Johns Hopkins University Press, 1980.

DOYLE, J. *Blood work and art criminals*. Disponível em: <<http://www.art21.org/texts/the-culture-wars-redux/essay-blood-work-art-criminals>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

DOYLE, J.; FLATLEY, J.; MUNOZ, J.E. *Pop Out: Queer Wahol*. Duham: Duke University Press, 2012.

EDELMAN, L. Reproductive Futurism — or No Future? *Lothian magazine*, Core, v. 112, Spring 2011.

FABIAN, D. Gilbert Simondon: magic, images and technology. *Europe's Times and Unknown Waters*, n.8, abr. 2009.

FANON, F. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 2007.

_____. *Pele negra, mascaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEHER, M. (Ed.). *Fragments for a history of a human body part three*. New York: Zone Books, 1989.

FISCHER, I. Performing Queer Politics: Ron Athey's Anti-Communitarianism. Disponível em: <<http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2014/09/InbalFischer-ps7-wpaper.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: CosacNaify, 2014.

FOUCAULT, M. Nietzsche, Genealogy, History. In: *Language, Counter-Memory, Practice*. New York: Cornell University Press, 1977.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

FREUD, S. *Three essays on the Theory of Sexuality*. New York: Basic Books, 1962.

GIACOMONI, M. P.; VARGAS, A. Z. Foucault, a arqueologia do saber e a formação discursiva. *Veredas*, Juiz de Fora, MG, v.14, n. 2, p.119-129, fev. 2010.

HARAWAY, D. O Manifesto Ciborgue. In: *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HIJIKATA, T.; SHIBUSAWA, T.; KURIHARA, N. Hijikata Tatsumi: plucking off the darkness of the flesh. *TDR: The Drama Review*, v. 44, n. 1 (T 165), p. 49-55, Spring 2000. Published by The MIT Press.

HOCQUENGHEM, G. *El deseo homosexual*. Espanha: Melusina Editora, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 3; as psicoses (1955-1956)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *O seminário livro 4; a relação de objeto (1956-1957)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. *O Seminário, livro 11; os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

LAPOUJADE, D. (Ed.). *Gilles Deleuze: two regimes of madness: texts and interviews 1975-1995*. New York: Semiotext(e), 2006.

LAQUEUR, T. *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*. Massachusetts: Harvard Univeristy Press, 1990.

LEGISLACÃO sobre pessoas LGBT no mundo. Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Legislação_sobre_pessoas_LGBT_no_mundo>. Acesso em: 24 nov. 2016.

LEPECKI, A. Nove variações entre coisa e performance. *Revista Urdimento*, n.19, nov. de 2012.

_____. *Singularities: dance in the age of performance*. New York: Routledge, 2016.

MARTEL, J. R. *Divine violence: Walter Benjamin and the Eschatology of Sovereignty*. New York: Routledge, 2012.

MASSUMI, B. *The parables of the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.

MASSUMI, B. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Massachusetts: The MIT Press, august 2013.

MICHELSON, P. *Speaking the unspeakable: a poetics of obscenity*. New York: SUNY Press, 1993.

MICHELSON, A.; KRAUSS, R.; CRIMP, D.; COPJEC, J. (Ed.). In: *OCTOBER: The First Decade: 1976-1986*. Massachusetts: The MIT Press, 1987.

MONGOL LAWS of Genghis Khan | Mongolian Studies Information Net. Disponível em: <<http://eng.surag.net/index.php/law/mongol-laws-of-genghis-khan/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

MORE, T. *Utopia*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2009.

MOTEN, F. *In The break: the aesthetics of the black radical tradition*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 2003.

MUÑOZ, J.E. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York: New York University Press, 2009.

NAPOLI, L. Por que Lacan disse que o sujeito é o que um significante representa para outro significante. Disponível em: <<https://lucasnepoli.com/2012/07/30/por-que-lacan-disse-que-o-sujeito-e-o-que-um-significante-representa-para-outro-significante/>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

NIETZSCHE, F. *Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1976.

NYONG'O, T. Punk'd Theory. *Social Text* 84-85, v. 33, n. 3-4, p.19-34, Fall-winter, 2005.

OLIVEIRA FILHO, E. D. De esculacho em esculacho. *Jornal O Popular*, Goiânia, 19 de set. 2005.

PEQUENO, F. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2013.

PHELAN, P. *Unmarked: the politics of performance*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Mourning sex: performing public memories*. New York: Routledge, 1997.

PHELAN, P.; LANE, J (Org.). *The ends of performance*. New York: New York University Press, 1998.

PHILO, C. Foucault's Geographies. In: CRANG, M.; THRIFT, N. (Org.). *Thinking Spaces*. New York: Routledge, 2000.

POVINELLI, E. *Economies of abandonment: social belonging and endurance in late liberalism*. Durham: Duke University Press, 2011.

POWER, N. Non-Reproductive Futurism: Rancière's rational equality against Edelman's body apolitic. *Borderlands e-journal*, v. 8, n.2, 2009.

PRECIADO, B. *Manifesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.

PRECIADO, B. P. *Testo junkie: sex, drugs, and biopolitics in the pharmacopornographic era*. New York: The Feminist Press, 2013

_____. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 editora, 2014

PUAR, J.K. *Terrorist assemblages: homonationalism in queer times*. Durham: Duke University Press, 2007.

RIBEIRO, F. Terrorismo Erótico na Pós-Colônia. In: *O Corpo Implicado*. Fortaleza: Série Licca, 2011.

SÁEZ, J.; CARRASCOSA, S. *Por el Culo: Políticas Anales*. Espanha: Egales editorial, 2011.

SCHILDER, P. *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

STILES, K. Survival Ethos and Destruction Art. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, v. 14, n. 2, Artigo 5.

THRIFT, N. *Non-Representational Theory: space, politics, affect*. New York: Routledge, 2008.

VARTANIAN, H. Images from the Third Week of the Brooklyn Int'l Performance Art Festival. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/76113/images-from-the-third-week-of-the-brooklyn-intl-performance-art-festival/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Cosmological perspectivism in Amazonia and elsewhere*. Masterclass Series 1. Manchester: HAU Network of Ethnographic Theory, 2012.

WEISS, A. Radio, death, and the devil: Artaud's *Pour en Finir Avec le Jugement de Dieu*. In: *Wireless imagination: sound, radio and the avant-garde*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.