



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UFC  
MESTRADO EM ARTES**

**JOSÉ JULIANO BARBOSA GADELHA**

**O SENSÍVEL E O CRUEL: UMA APRENDIZAGEM PELAS *PERFORMANCES*  
SADOMASOQUISTAS**

**FORTALEZA  
2016**

**JOSÉ JULIANO BARBOSA GADELHA**

**O SENSÍVEL E O CRUEL: UMA APRENDIZAGEM PELAS *PERFORMANCES*  
SADOMASOQUISTAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Patrícia de Lima Caetano.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

---

G124s

Gadelha, José Juliano Barbosa.

O sensível e o cruel: uma aprendizagem pelas *performances* sadomasoquistas / José Juliano Barbosa Gadelha. – 2016.

130f. :il. color., enc.; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC, Fortaleza, 2016.

Área de Concentração: Linguística, Letras e Arte.

Orientação: Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano.

1. Sadomasoquismo. 2. Performance (Arte). 3. Prazer. I. Título.

---

CDD 809.933

**JOSÉ JULIANO BARBOSA GADELHA**

**O SENSÍVEL E O CRUEL: UMA APRENDIZAGEM PELAS *PERFORMANCES*  
SADOMASOQUISTAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Patrícia de Lima Caetano(Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Glória Maria dos Santos Diógenes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Mariana Tavares Cavalcanti Liberato  
FANOR DeVry/Brasil

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu pai, José Gadelha, e à minha mãe, Fátima Gadelha, pelo amor incomensurável com o qual sempre me apoiaram.

A minhas irmãs, Fernanda Gadelha e Silvia Gadelha, pela beleza de nossa fraternidade.

Ao Kaciano Gadelha, melhor amigo e irmão, pela visão afiada diante das coisas, de modo que sempre me aponta a saída mais auspiciosa, ainda que eu prefira o caminho mais difícil.

À Juliana Justa, pela amizade incondicional. Juliana, você é o meu vermelho em sangue!

A Jandson da Silva e Jander Nogueira, pelas cartografias da intimidade que delineamos para além do mapa-vida.

Ao Léo Silva, por saber lidar com as minhas linhas de amor e de ódio, de vingança e perdão, de destruição e renascimento.

A Diego Landim e Washington Menezes, pela capacidade que somente os seres mais interessantes têm de serem loucos e gênios, ainda que a vida nos encurrale por todos os lados. A amizade de vocês é o meu revólver mirado para o tédio e a mediocridade. Bang Bang!

A Marco Antônio e Uirá dos Reis, pela amizade e pela ajuda no processo de criação desta pesquisa. O talento de vocês é titânico!

A Paulo Rogers Ferreira, pelo incentivo na produção de uma antropologia outra.

À Glória Diógenes, pela avaliação minuciosa e enriquecedora deste trabalho e por muito mais. Glória, o meu afeto por você não cabe em palavras.

Ao professor Pablo Assumpção e à professora Mariana Liberato, por avaliarem cuidadosamente este trabalho.

À Patrícia Caetano, por orientar esta pesquisa com delicadeza e força, com coragem e respeito, com inteligência e organização.

Aos colegas da turma de mestrado em Artes do ICA-UFC, em especial à Aline Albuquerque e à Júlia Lopes, pela alegria dos dias de terror e glória, por corroborarem comigo o fato de que instituição alguma se encontra acima da arte e de nossos afetos.

Aos meus parceiros de sadomasoquismo, pelas nossas aprendizagens nos prazeres.

À Funcap, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

## **RESUMO**

Esta dissertação trata da experimentação com as *performances* sadomasoquistas em um processo de pensamento e criação antropológico e artístico, construindo uma poética da crueldade. Nas aprendizagens desse trajeto, o autor vai propondo a realização de uma instalação-performativa que transmita os signos sensíveis (figurativos e figurais) do sadomasoquismo. Os atravessamentos teóricos vão da antropologia simétrica de Bruno Latour, o teatro da crueldade de Antonin Artaud, a literatura de Clarice Lispector, a filosofia do sensível de Jacques Rancière, a filosofia nômade de Deleuze e Guattari aos *Performance Studies* e os saberes dissidentes da *Queer Theory*, em especial com o saber da contrassexualidade de Paul Beatriz Preciado. Nas tomadas de sensação e representação das aprendizagens, buscar-se-á seguir as linhas de força que permitam ao conhecimento antropológico-artístico se movimentar pelas simultaneidades das agências culturais e das agências naturais que, na guinada pós-estruturalista, disparam rumo às novas perspectivas do que sejam as artes, os gêneros, os sexos, as sexualidades e as atuais máquinas de produção-injunção-reapropriação dos prazeres e das tecnologias dos corpos. Em suma, a dissertação tem o *afecto* como eixo daquilo que as ciências chamam de metodologia e o *percepto* como epistemologia do vivido.

**Palavras-Chave:** Arte.*Performance*. Prazer. Sadomasoquismo. Sensível.

**ABSTRACT**

This dissertation deals with the experimentation with sadomasochistic performances in an anthropologic and artistic process of thinking by constructing a poetics of cruelty. On that learning journey, the author will propose the actualization of a performative-installation that transmits sensitive signs (figurative and figural ones) of sadomasochism. The theoretical traverse lines come from Bruno Latour's symmetrical anthropology, Antonin Artaud's theatre of cruelty, Clarice Lispector's literature, the philosophy of the sensible by Jacques Rancière with the nomadic philosophy of Deleuze and Guattari, the Performance Studies, and the dissident knowledges from Queer Theory, specially the contrasexual thinking by Paul Beatriz Preciado. Taking sensation and representation during this learning, the lines of force will be sought by allowing the anthropologic and artistic knowledge to move through the simultaneity of cultural and natural agencies which, in the poststructuralist turn, soar towards new perspectives on what arts, genders, sexualities, the current machines of production-injunction-reappropriation of pleasures and the technologies of bodies could be. To sum up, this dissertation has affect as an axe whose sciences named methodology and the percept as an epistemology of the lived experience.

**Keywords:** Art. Performance. Pleasure. Sadomasochism. Sensible.

O prazer nascendo dói tanto no peito que se prefere sentir a habituada dor ao insólito prazer. A Alegria verdadeira não tem explicação possível, não tem a possibilidade de ser compreendida – e se parece com o início de uma perdição irrecuperável. Esse fundir-se total e insuportavelmente bom – como se a morte fosse o nosso bem maior e final, só que não é a morte, é a vida incomensurável que chega a se parecer com a grandeza da morte. Deve-se deixar inundar pela alegria aos poucos – pois é a vida nascendo. E quem não tiver força, que antes cubra cada nervo com uma película protetora, com uma película de morte para poder tolerar a vida. Essa película pode consistir em qualquer ato formal protetor, em qualquer silêncio ou em várias palavras sem sentido. Pois o prazer não é de se brincar com ele. Ele é nós.

Clarice Lispector



## SUMÁRIO

<b>1 APRESENTAÇÃO: POÉTICA DA CRUELDADE OU UMA ANTROPOLOGIA PELOS PRAZERES.....</b>	<b>8</b>
<b>2 APRENDIZAGEM 1 - O SADOMASOQUISMO COMO <i>PERFORMANCE</i> E OUTROS POSSÍVEIS .....</b>	<b>21</b>
<b>2.1 O espaço-corpo do/da <i>performer</i> .....</b>	<b>23</b>
<b>2.2 O cruel como potência no SM.....</b>	<b>26</b>
<b>2.3 O dispositivo da intimidade e o/a <i>performer</i> SM na sociedade em rede .....</b>	<b>29</b>
<b>2.4 A <i>performance</i> SM sob as interpelações <i>queer</i> e (pós) feminista: arte e contrassexualidade .....</b>	<b>36</b>
<b>2.5 Retomada dos planos e reconfiguração da rede de criação: o inconsciente estético.....</b>	<b>50</b>
<b>3 APRENDIZAGEM 2 - APRENDENDO A CONSTITUIR-SE PELO DESEJO SADOMASOQUISTA: ESCRITA DE SI E ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA.....</b>	<b>58</b>
<b>3.1 A sensação, uma intercessora não representável para a escrita de si.....</b>	<b>60</b>
<b>3.2 Escrita da praxiologia não humana das coisas e o inexpressivo .....</b>	<b>67</b>
<b>3.3 Escrita cósmica: o ovo, o desejo e as tecnologias do prazer no CsO.....</b>	<b>72</b>
<b>3.4 Escrita da contratualidade e do cuidado de si das relações SM.....</b>	<b>79</b>
<b>3.5 Escrita sobre o regime do cu e seus penetrantes.....</b>	<b>84</b>
<b>3.6 Escrita acerca dos círculos de ingestão e defecação .....</b>	<b>84</b>
<b>3.7 Escrita dos círculos diuréticos .....</b>	<b>85</b>
<b>3.8 Escrita do regime das substâncias (químicas).....</b>	<b>86</b>
<b>3.9 Escrita do regime do estiramento e achatamento dos órgãos.....</b>	<b>86</b>
<b>3.10 Escrita do regime do sono .....</b>	<b>87</b>
<b>3.11 Escrita do regime da mobilidade ou dos movimentos .....</b>	<b>88</b>
<b>3.12 Escrita do regime da atenção e do medo .....</b>	<b>90</b>
<b>3.13 Escrita da percepção sensível do CsO.....</b>	<b>92</b>
<b>3.14 Da escrita da impessoalidade à inspiração artística.....</b>	<b>95</b>
<b>4 APRENDIZAGEM 3 - COSMOLOGIAS DA CRUELDADE: O OVO E OS PRAZERES, OU UMA INSTALAÇÃO-PERFORMATIVA .....</b>	<b>100</b>
<b>4.1 A escultura sem organismo ou por uma plasticidade <i>queer</i> .....</b>	<b>101</b>
<b>4.2 Da escultura às audiovisualidades: as ecologias sensíveis da instalação .....</b>	<b>107</b>
<b>4.3 O ovo do prazer e a emissão de signos contrassexuais .....</b>	<b>116</b>
<b>5 A APRENDIZAGEM INTERMINÁVEL.....</b>	<b>122</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>125</b>

## 1 APRESENTAÇÃO

### POÉTICA DA CRUELDADE OU UMA ANTROPOLOGIA PELOS PRAZERES

A vida é de queimar as questões.  
 Eu não concebo nenhuma obra separada da vida.  
 Eu não gosto de criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma de minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim<sup>1</sup>.

A antropologia como uma ciência que desde o seu início caracteriza-se como uma viagem entre mundos acaba por também ser uma arte das travessias. E jamais encarei as minhas aventuras antropológicas como descobertas de mundos exteriores ou exóticos, mas como a descoberta do que há em minha pessoa e do que existe no outro como capacidade de vir a ser, como a descoberta dos mundos possíveis do outro e de mim mesmo enquanto antropólogo. Não confundo isso com o risco de fazer da antropologia uma espécie de terapia particular da cultura do antropólogo via cultura do outro, como se costuma acusar algumas antropologias, em especial as da metaetnografia dos anos 1980<sup>2</sup>. Embora as análises do antropólogo sobre si mesmo e sua cultura estejam presentes, o que apresento aqui como antropologia é uma aprendizagem de si somente realizável por uma alteridade que nos escapa. Ela nos escapa por ser um atravessamento de forças em que o exercício de delineamento de qualquer paisagem não deve ser entendido como demarcação de identidade para nós ou o outro – “as identidades definem um território, mas não mapeiam todo o indivíduo”<sup>3</sup>. O que fazemos em antropologia ou o que deveríamos fazer (eu sei que faço) precisa ser o exercício de descoberta daqueles mundos de que citei, mundos que se anunciam no experimento etnográfico, avisando que a antropologia constrói novos territórios como também se faz com eles e que estes territórios são os objetos da investigação.

Nesta etnografia, o outro humano consiste em praticantes de sadomasoquismo e os objetos de investigação partem dos territórios de arte que eu engendro a partir de minhas práticas com essas pessoas. Dessa forma, não se trata de um outro tão distante, uma vez que eu também pratico sadomasoquismo e tenho como objeto central desta dissertação o meu processo de criação em artes relacionado a tais práticas, fazendo com que a minha escrita ora esteja em

<sup>1</sup>ARTAUD, Antonin. O Umbigo dos limbos. *In*: \_\_\_\_\_. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

<sup>2</sup>Cf. CLIFFORD, 1997, 2002 e MARCUS; CLIFFORD, 1991.

<sup>3</sup>FERREIRA, Paulo Rogers. **Os afectos mal-ditos**: o indizível nas sociedades camponesas. São Paulo: Editora HUCITEC, 2008, p. 144

primeira pessoa, ora em terceira pessoa. Em outras palavras, o que temos aqui consiste em uma antropologia (filosófica e artística) oriunda de um modo particular de poética, que chamarei de poética da crueldade por se tratar de um modo de fazer sensível pautado no cruel como potência, que venho desenvolvendo a partir da minha experiência com outros agentes sadomasoquistas da cidade de Fortaleza, situada no nordeste brasileiro.

Diante do exposto, impossível, não assumir o tom autobiográfico ao longo das páginas que se seguem. Isso, no entanto, não me parece prejudicial à análise, uma vez que jamais acreditei nos caducos critérios de objetividade científica tão louvados pelas outras ciências sociais. O distanciamento da pessoa do pesquisador ou da pesquisadora para com o outro como premissa impreterível da análise jamais se realiza plenamente a não ser como pura ficção reguladora, tóxica a qualquer experimento sensível. Ah, nada de sucumbir ao velho jargão "objetive os dados!", pois nada se encontra dado ou à espera de ser achado e decodificado. Em processo de criação, tanto pesquisador e pesquisadora como o/a artista e, aqui, o pesquisador-artista, se atualizam e virtualizam conjuntamente com aquilo que lhes afeta, ora exercendo a percepção cortical, “a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido”<sup>4</sup>, ora a percepção subcortical, “que nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações”<sup>5</sup>.

Não aprendemos para criar, e sim criamos quando aprendemos. A criação como aprendizagem é o que nos possibilita a descoberta dos nossos mundos por vir. O que descobrimos neles jamais nos esteve dado, mas se faz conosco ou entre nós. E a aprendizagem que aqui apresento a vocês nasceu do meu encontro com sadomasoquistas que, a princípio, se deve à minha vivência com *cross dressers*, *drag queens* e outros agentes que tendem a embaralhar as fronteiras dos gêneros.

Por gênero, compreendo a maneira como os “agenciamentos coletivos de enunciação”<sup>6</sup> operam em corpos, objetos e subjetividades, inscrevendo com eles os enunciados de masculinidade e feminilidade. Trata-se de um maquinário (no sentido de uma máquina

---

<sup>4</sup>ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Edições Liberdade, 2006, p.12.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p.12.

<sup>6</sup> “Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento *maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e enunciados, transformações incorporadas atribuindo-se aos corpos”. DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 112.

social)<sup>7</sup> que envolve humanos e não humanos na produção das identidades de gênero que variam de acordo com esses enunciados. Algo semelhante se passa no entendimento do que seja o sexo, outra produção maquínica de agenciamentos de enunciação que nos confere uma ideia de natureza diferenciada, configurada e configuradora do binarismo homem e mulher que nos torna inteligíveis enquanto seres sexualmente distintos. Agora, cabe explicar o que, ao longo desta antropologia, denominarei de sexualidade um conjunto de tecnologias do prazer que, embora ganhem inteligibilidade por diversos discursos que se atravessam, não são apenas fruto deles, mas também oriundas de uma série de injunções, (pré)disposições e reapropriações das leis, dos objetos e do próprio prazer sexual. É na reapropriação das normas sexuais que agentes como os *cross dresserse* as *drag queens* transitam, de forma a evidenciar o caráter ficcional dos códigos gerados pela máquina social que busca incessantemente nos enquadrar em sexualidades, sexos e gêneros específicos.

Os *cross dressers* costumam ser homens biológicos que se travestem com peças do vestuário íntimo, de modo a assumir novas identidades. Mas também existem mulheres que exercem a prática *cross dressing*. Nesse último caso, as mulheres se travestem com peças do vestuário íntimo masculino, além disso, costumam usar próteses que reproduzem pênis. Em síntese, o ato *crossdressing* consiste em viver personagens por determinados momentos, vistas como sendo do gênero oposto ao da pessoa *cross dresser*. As transformações corporais de ambas as formas de *crossdressing* não costumam ser minuciosamente elaboradas como as “montagens”<sup>8</sup> de transexuais, travestis, transformistas e *drag queens*. Estes dois últimos grupos também exercem transformações corporais de fácil reversibilidade, sendo grupos de pessoas que montam e desmontam alternadamente.

Transformistas vivem personagens de nomes femininos caracterizadas por intervenções corporais feitas de vestimentas e próteses móveis que objetivam a construção de um corpo dotado de nova feminilidade próximo aos modelos de corpo das mulheres. Já as *drag queens*, ou simplesmente *drags*, como costumam ser reconhecidas, também são personagens criadas por homens biológicos que as vivem em determinados momentos. Pintados, travestidos

---

<sup>7</sup> “A máquina social é literalmente uma máquina, independentemente de qualquer metáfora, enquanto apresenta um motor imóvel e procede aos diversos tipos de cortes: extração de fluxo, separação de cadeia, repartição de partes. Codificar os fluxos implica todas essas operações. É a mais alta tarefa da máquina social, contanto que as extrações de produção correspondam a separações de cadeia, e, daí, resulte a parte residual de cada membro, em um sistema global do desejo e do destino que organiza as produções de produção, as produções de registro, as produções de consumo”. DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 179-180.

<sup>8</sup>“Transexuais, transformistas, travestis e *drag queens* denominam montagem conjuntamente as transformações de suas personalidades e o processo de intervenções corporais por eles sofridos. Assim, montar para esses agentes é um ato de modificar tanto a pessoa como o corpo”. GADELHA, 2011, p. 79.

e adornados às mil maneiras, muitos dos corpos dessas personagens se apresentam como verdadeiros artefatos nos quais quase tudo pode ser traçado: animalidade, feminilidade, masculinidade etc. Como as descrevi em outro momento:

O corpo de uma *drag* pode ter asas como as de um dragão; possuir seios; exhibir chifres; seus olhos podem ser marrons, vermelhos, violeta ou de qualquer outra cor; seus cabelos são de perucas cujos fios podem mostrar diversas cores, texturas e tamanhos; suas vestimentas (sempre femininas) estão mais próximas de fantasias carnavalescas; e seus pés se apresentam calçados em sapatos de saltos elevadíssimos. Tais personagens sempre possuem nomes femininos e revelam modos de andar, falar e gesticular diferentes daqueles exibidos por seus intérpretes<sup>9</sup>.

Travestis também adotam nomes femininos, mas engendram transformações corporais mais profundas do que as *drag queens* e transformistas, uma vez que as montagens travestis são, em muitas ocasiões, praticamente irreversíveis por estarem marcadas pelo uso de intervenções medicamentosas e silicone, além de outras cirurgias.

Transexuais costumam se perceberem como transexuais masculinos, quando nascem com genitália feminina, mas se identificam com o gênero masculino a tal ponto de se afirmarem homens *trans*. E existem transexuais femininos que correspondem às pessoas que nasceram com genitália masculina, mas se percebem pelo gênero feminino, afirmando, muitas vezes, a identidade de mulheres *trans*. Em ambos os grupos de transexuais, as intervenções corporais costumam ser tão profundas que alguns desses agentes, sejam transexuais masculinos ou femininos, realizam as chamadas cirurgias de mudança de sexo ou transgenitalização.

Em Fortaleza, transexuais, travestis, transformistas, *drag queens* e *cross dressers* se autorreconhecem como *trans*. Assim, uso a palavra *trans* em referência a *drag queens*, *cross dressers*, travestis, transexuais e transformistas não porque essas pessoas sejam ou formem uma só coisa, mas porque são pessoas que se valem da palavra *trans* como símbolo de pertencimento. Contudo, a minha vivência com essas pessoas *trans* passou a ser tecida quando, em princípios de setembro de 2004, resolvi estudar como tema de monografia, e, posteriormente, como objeto de dissertação de mestrado em sociologia pela Universidade Federal do Ceará, as práticas corporais de um grupo específico de *drag queens* da aludida cidade. Na época, eu cursava o sexto semestre do curso de ciência sociais da UFC e, anteriormente, nunca havia estabelecido contato com alguma *trans*. Na travessia daquele trabalho de campo que originou a minha primeira dissertação, eu fui compreendendo que, dentre

---

<sup>9</sup> GADELHA, 2011, p. 80.

as experiências *trans*, a atuação *crossdressing* é bastante apreciada por praticantes de sadomasoquismo.

Não obstante as várias experimentações que a prática *crossdressing* pode assumir em diversos contextos sociais, cabe informar que, no meio sadomasoquista, o ato de travestir um homem com peças íntimas do vestuário feminino é quase sempre visto como um ato de humilhar tal homem; já uma mulher travestida de homem representaria uma mulher forte, corajosa e ativa. O sadomasoquismo compreende o *crossdressing* por meio dos estereótipos de masculinidade (o homem como ser viril, másculo, forte, ativo) e dos estereótipos de feminilidade (a mulher como ser passivo, submisso). Como o feminino é visto nessa relação como um gênero passivo, inferior, logo, um homem que se submete ao *crossdressing*, ou seja, um homem que foi “feminizado” é facilmente percebido pelos outros agentes sadomasoquistas como um homem que se encontra em estado de submissão, embora não seja uma percepção unânime entre os agentes. Esses estados de submissão e dominação via *crossdressing* no sadomasoquismo também são chamados por quem os pratica de jogos de inversão. Como se verá, as ideias de submissão e dominação são elementos-chave nas relações sadomasoquistas. Todavia, a minha inserção no meio sadomasoquista de Fortaleza se deu no momento em que passei a estudar quais diferenças e semelhanças existem entre os modos de vida *drag queens* e os modos de vida *cross dressers*, em que um significativo número de pessoas se dizia praticantes de sadomasoquismo. Concomitante a esse período de experimentos com *drag queens* e *cross dressers*, passei a frequentar festas e eventos direcionados ao público sadomasoquista, o qual se identifica de modo geral por meio da sigla SM. Assim, esse público se reconhece como um grupo SM.

A sigla SM remete às palavras sadismo e masoquismo, estas, por sua vez, referem-se aos escritores Leopold von Sacher-Masoch<sup>10</sup> e Marquês de Sade<sup>11</sup> ou Donatien Alphonse

---

<sup>10</sup> “Leopold Von Sacher-Masoch nasceu em 1835, em Lemberg, na Galícia. Seus ascendentes são eslavos, espanhóis boêmios. Seus antepassados, funcionários do império austro-húngaro. Seu pai, chefe de polícia de Lemberg. As cenas de motins e prisão, que testemunhou em criança, marcaram-no profundamente. Sua obra inteira permanece influenciada pelo problema das minorias, das nacionalidades e dos movimentos revolucionários no império: contos galicianos, contos judeus, contos húngaros... Ele frequentemente descreverá a organização da comuna agrícola, e a dupla luta dos camponeses, contra a administração austríaca, mas sobretudo contra os proprietários locais. O pan-eslavismo ganha-o. Seus grandes homens são, juntamente com Goethe, Puchkin e Lermontov. A ele mesmo chamam-no de o Turgueniev da Pequena Rússia” (DELEUZE, 1983, p.07).

<sup>11</sup> “Donatien Alphonse-François, o marquês de Sade (1740- 1814), foi certamente um dos autores da literatura universal que mais sondaram os limites do homem, trazendo à luz (em pleno iluminismo) aquilo que a cultura sempre tentou ocultar: a violência do erotismo em suas mais variadas formas e transgressão. A tônica de seus principais romances, escritos ao longo de quase trinta anos em onze diferentes prisões sob três regimes distintos, é a da libertação do indivíduo mediante a corrupção dos costumes. Relegado ao esquecimento por muito tempo (somente o século XX restituiu à luz e o consagrou), o perseguido autor de Justine e tantos outros livros escandalosos, ‘o espírito mais livre que jamais existiu’, nas palavras e Apollinaire, é hoje considerado um clássico,

François. No final do século XIX e no começo do século XX, os termos sadismo e masoquismo são inseridos pelos saberes psiquiátricos no quadro das patologias sexuais, mais tarde encaradas como perversões. A partir de então, esses termos se difundiram no senso comum de tal forma que qualquer prática de submissão voluntária a algo reconhecido como sendo cruel, violento ou perverso em algum contexto passou a ser identificado como masoquismo. Em tal espécie de prática, a pessoa que submete o outro à crueldade, à violência ou à perversão seria o sádico ou a sádica, o executor ou a executora de um sadismo. Porém, o sadismo típico do próprio Marquês de Sade está além de qualquer relação consensual para com suas vítimas, estas nem sempre são pessoas fascinadas ou interessadas em serem torturadas psicológica ou fisicamente<sup>12</sup>. Vale informar que este último tipo de sadismo não faz parte do que nas sociedades atuais vem se denominando como BDSM (*Bondage, Dominação/Disciplina, Submissão/Sadismo, Masoquismo*). Tal coletivo se baseia, dentre outras coisas, na noção de consenso entre o sádico ou a sádica e o/a masoquista, de modo que quem tortura não exerceria seu papel sem o consentimento de quem sofre essa tortura. Para os adeptos e as adeptas do BDSM, não existe entre eles e elas sadismo sem masoquismo, o que faz essas pessoas reconhecerem suas práticas como sadomasoquistas ou SM.

Atualmente, as práticas identificadas como SM foram agenciadas pelo mercado e pelas artes, que tendem a passar uma imagem positiva desse sadomasoquismo de cunho consensual, uma vez que os/as participantes estariam previamente à disposição de dominar ou serem dominados e dominadas. Essa imagem tem, de certa forma, contribuído para amenizar o estigma que as pessoas SM sofrem na sociedade. Uma vez que a noção de consenso transparece um ato de acordo, isso confere ao SM um *status* de prática desejável por aqueles e aquelas que a exercem e não de uma violência imposta, como aquela que as personagens sádicas dos romances de Donatien Alphonse François exerciam sobre suas vítimas.

A imagem de um sadismo e um masoquismo como duas facetas de um jogo desejável ganha cada vez mais notoriedade graças às redes de *sex shop*, a literatura fetichista e o cinema de cunho SM, bem como por meio do aumento incessante de clubes e casas noturnas direcionadas ao público SM, que tem se mostrado cada vez mais visível nas grandes metrópoles.

Em Fortaleza, existe uma série de casas noturnas que cedem seus espaços para a ocorrência de dois eventos clássicos do SM nordestino: a festa Profania e o evento de jogos SM denominado *Play SM*. Em tal festa, como no referido evento de jogos, os praticantes se reúnem,

---

ao lado de Racine ou de Shakespeare um dos maiores escritores de sua época”. CONTADOR BORGES, 2006, p. 4.

<sup>12</sup> Para mais informação sobre o sadismo nas obras e na vida do Marquês de Sade, ver MORAES, 1992, 1994.

dentre outras coisas, para expor seus respectivos talentos em técnicas de dominação e submissão. O que até então era tido como fetiche sexual e restrito ao âmbito da intimidade é revelado em palcos, gaiolas, jaulas, cabines ou mesmo em qualquer outro espaço dessas casas de entretenimento. Os corpos e seus atos tornam-se elementos de fruição estética para o público por meio de *shows* de tortura e submissão. Nesses eventos, é comum a presença de casais ou grupos mais numerosos de sádicos, sádicas e masoquistas famosos/as, que são contratados ou contratadas para exibirem suas atividades SM. Isso, porém, não exclui o fato de pessoas anônimas exibirem suas técnicas de mesmo teor durante tais eventos.

Engana-se quem pensar que esses eventos se tratam estritamente de orgias, de *shows* de sexo explícito. Em um estudo preliminar que realizei sobre esses eventos intitulado “Estética da crueldade: *body art* e *performance* sadomasoquista”<sup>13</sup>, pude verificar que o ato sexual explícito dificilmente ocorre, assim, quando este se faz presente, não é o fio condutor que leva o público a tais estabelecimentos. Os *shows* têm caráter de *performance art*, no sentido da *performance* como linguagem fronteira do teatro com outras artes. O que os/as *performers* SM exibem ao público são técnicas de controle e submissão das mais diversas, sendo que somente algumas envolvem sexo com penetração. Além das técnicas, diversos signos que vão desde tipos singulares de música e de dança, bem como a oferta de consumo de certos objetos específicos do BDSM também reconhecidos pelas mídias como uma “cultura fetichista”, atraem o público que não é composto somente de sádicos, sádicas e masoquistas. A existência de curiosos e curiosas quase sempre se faz presente em festas e outros eventos SM.

Nas práticas SM, são denominadas de dominadoras as pessoas sádicas, que, sendo homens (biológicos ou *trans*), se identificam como mestres ou reis; quando mulheres (biológicas ou *trans*), são chamadas de rainhas ou *dominatrix*. As pessoas masoquistas costumam ser reconhecidas como os escravos e as escravas ou os submissos e as submissas. No entanto, no meio SM, vez por outra, aparecem pessoas curiosas que se interessam em participar de alguma prática de dominação ou submissão que não se rotulam como sádicos, sádicas ou masoquistas. Essas pessoas curiosas são tidas como os/as “baunilhas”, mas um/uma “baunilha” também pode ser uma pessoa *voyeur* de SM, ou seja, aquela pessoa que tem prazer em observar outras pessoas praticando SM.

Quando iniciei contato com pessoas SM e com algumas delas experimentei práticas tanto de dominação como de submissão, era costumeiramente encarado por essas pessoas

---

<sup>13</sup> Pesquisa apresentada no Grupo de Trabalho “Narrativas e Imaginários da Violência”, no Seminário Violência e Conflitos Sociais: trajetória de pesquisas, realizado entre os dias 24 e 27 de março de 2009, Fortaleza, Ceará, Brasil.



comoum baunilha. Ao me inserir cada vez mais pelo mundo BDSM e sempre me alternando entre a posição de dominar e a de ser dominado, passei a ser reconhecido com um *switche*, que corresponde à gíria de âmbito internacional conferida às pessoas SM que tanto se permitem dominar como serem dominadas sem se prenderem à figura sádica tampouco à masoquista.

Embora haja definições precisas para enquadrar os/as praticantes de SM em papéis que põem de um lado os adeptos e as adeptas da submissão – escravos, escravas, submissos e submissas – e de outro lado os dominadores e as dominadoras – mestres, reis, rainhas, *dominatrix* –, nós *switches* provamos que tal separação não deve ser encarada como rígida. Ora somos os agentes dominadores, ora os agentes dominados. Por isso, advirto que quando cito as categorias do sadismo e do masoquismo de cunho BDSM tenho incluso em ambas a *switche*. Mas, independente da categoria *switche*, como já nos advertia Foucault<sup>14</sup> (1984), existe a capacidade de mudança de papéis entre quem a princípio comanda o jogo e quem acata as ordens, dando mostra de como no jogo SM as posições de quem joga não são posições fixas. Nas palavras do próprio Foucault:

O jogo do S/M é muito interessante porque, enquanto relação estratégica, é sempre fluida. Há papéis, é claro, mas qualquer um sabe bem que esses papéis podem ser invertidos. Às vezes, quando o jogo começa, um é o mestre e, no fim, este que é escravo pode torna-se mestre. Ou mesmo quando os papéis são estáveis, os protagonistas sabem muito bem que isso se trata de um jogo: ou as regras são transgredidas ou há um acordo, explícito ou tácito, que define certas fronteiras<sup>15</sup>.

E pode-se jogar de diversas formas visto que as técnicas SM são praticamente inumeráveis, alguns dicionários SM chegam a elencar dezenas de espécies dessa qualidade de técnicas<sup>16</sup>. Todavia, as mais comuns são a *bondage* e o *spanking*.

A *bondage* corresponde a amarrar pessoas com cordas, correntes, fios plásticos ou mesmo fitas adesivas. Um mestre ou uma rainha, quando amarra seu escravo ou sua escrava, posteriormente exerce uma série de outros atos SM para com quem se encontra em estado de submissão. Nesses casos, por exemplo, pessoas podem ser amarradas para depois serem “fistadas”. A “fistação” (a palavra vem do inglês *fist*, que significa punho) é o ato de meter a mão e o punho no ânus ou na vagina de uma pessoa. Mas sádicos e *dominatrix* também gostam

---

<sup>14</sup> FOUCAULT, Michel. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. **Revista Verve**, São Paulo, v. 5, p. 260-277, 2004.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>16</sup> Para conhecer o significado de algumas técnicas de SM, ver SHAKTI, Agne. **Dicionário de fetiches e BDSM**. São Paulo: Ideia & Ação, 2008.

de meter objetos diversos, tais como “vibradores” dos mais diversos tamanhos e formas, consolos (tubos cilíndricos de grandes espessuras próprios para penetrarem vaginas e ânus), *plugs* anais (uma espécie de objeto de formatos e tamanhos variados que serve para alargar ou massagear a região anal) e coisas diversas. Cheguei a encontrar praticantes de *fisting* que me confessaram que, em determinados encontros SM, depois de alargarem o ânus de outras pessoas introduziram legumes e frutas em tais masoquistas.

O *spanking* refere-se a sessões de espancamentos leves ou fortes, as quais podem se realizar com a ajuda de alguns acessórios, em especial palmatórias e chicotes. Confesso que prefiro usar as mãos livres dos acessórios. E quase sempre antes de fistar meus submissos exerço o espancamento das nádegas como forma de “aquecimento” do corpo do outro, apreciando, também, receber algumas palmadas, embora não goste de ser fistado.

Mas as práticas de dominação nem sempre se resumem a torturas físicas. Existem sádicos e *dominatrix* que se dizem especialistas em “dominação psicológica”<sup>17</sup> e há uma série de escravos e de escravas que procuram por essa espécie de dominadores e dominadoras. À semelhança do mercado financeiro, em que ocorre muito a lei da oferta e da procura, existe entre sádicos, *dominatrix* e masoquistas de Fortaleza, como de outras localidades do mundo, a disposição de pessoas a parcerias para práticas de dominação ou de submissão. Isso geralmente acontece por meio de *sites* de relacionamento na *Internet*.

Há disponíveis, na rede mundial de computadores, uma série de *sites* direcionados ao público SM, tais como o FetLife ([www.fetlife.com](http://www.fetlife.com)) e o Recon (<http://www.recon.com>). Em participação de alguns desses *sites*, verifiquei que existe certa busca de pessoas desejosas em estabelecer o que no meio SM é reconhecido como contrato de servidão. Esse tipo de contrato corresponde a uma aliança duradoura entre mestre ou rainha e escravo ou escrava. O que ocorre é que muitas pessoas SM procuram, via *sites* de relacionamentos ou mesmo por outros meios, estabelecer relações com outras pessoas SM que não sejam relações esporádicas, que não sejam vínculos efêmeros. Essas pessoas que se lançam em tais buscas desejam fincar laços mais longos com outros/as praticantes de SM via um contrato de servidão. É possível ser escravo ou escrava de alguém por uma noite, mas bem verdade que se pode ser escravo ou escrava de alguém por dias, semanas, meses e até por anos.

As pessoas se aliam por meio de tais contratos, muitas vezes, para exercer a servidão não exclusivamente no âmbito do espaço privado, como a casa, o quarto. Percebi que diversas

---

<sup>17</sup>A “dominação psicológica” consiste em qualquer jogo mental de dominação, em alguma estratégia de controle do outro sem uso da força física.

pessoas estão dispostas a serem filmadas e fotografadas durante as sessões de dominação e submissão. Em geral, tratava-se de contratos de servidão temporariamente curtos com o objetivo de essas produções audiovisuais serem exibidas em redes sociais em tempo real ou não. E algumas pessoas SM, ainda que numa proporção menor das recentemente citadas, desejam que suas práticas se efetivem como *performances* em festas e eventos SM. As *performances* costumeiramente exibidas nessas ocasiões coletivas de entretenimento são *performances* que foram treinadas, planejadas a um certo tempo antes de serem de fato exibidas ao público. Isso me motivou a fazer das minhas práticas SM um modo particular de arte visual tendo a *performance* como guia, ainda que não tivesse interesse em fincar contrato de servidão com ninguém. Objetivava apenas uma *performance* da minha sexualidade SM em espaços de socialização, tais como clubes ou casas noturnas, da cidade de Fortaleza. Com os meus estudos em arte, dentro e fora do programa de Pós-Graduação em Artes da UFC, do qual sou aluno do mestrado desde 2014, fui aprofundando o meu conhecimento sobre as artes, em especial as da *performance* e seus desdobramentos noutros experimentos. Nesse movimento, cada vez mais, percebia que fazer do SM um experimento artístico não era algo específico dos/das *performers* SM, de maneira que o que pretendo elaborar se encontra mais do lado do que se convencionou chamar de arte instalação do que o de um desempenho cultural em espaço de entretenimento ou mesmo uma *performance*. Embora falar em desempenho não seja se contrapor à *performance*, a noção de *performance arts* se encontra mais arraigada aos modos de pensamento e criação das artes, enquanto a de desempenho ou mesmo de *performance* cultural se abre de forma mais abrangente a um descompromisso com tais modos, sendo que não raramente seus realizadores e suas realizadoras sequer se reconhecem como artistas. Em algumas teorias, por exemplo, a concepção de *performance* cultural consiste em todo desempenho programado por signos de um grupo ou coletivo, desde um jogo de futebol a uma dança ritual<sup>18</sup>. O meu processo de pensamento e criação segue outras vias da *performance*. Continuemos a conhecer como ele surgiu.

Conheci obras de cunho SM feitas por artistas que as elaboraram sem necessariamente praticarem SM e encontrei artistas que só vieram a se submeter ao masoquismo ou executar o sadismo com o propósito principal de produzirem obras de arte, sendo que estas últimas não consistiam necessariamente em reproduções diretas do que se vive no mundo SM. Isso tudo sintomatizava algo bastante comum no processo de pesquisa e criação em artes. A saber: a obra do/da artista não representa (no sentido de uma tradução ou interpretação direta)

---

<sup>18</sup> Para mais informações sobre a noção de *performance* cultural, ver SCHECHNER, 2002, 1994.

os modos de vida pesquisados, mas ela devolve ao espectador ou espectadora as sensações específicas de que aqueles modos de vida são capazes de instaurar e que o/a artista como pessoa exímia na catalisação de *afectos* conseguiu captar via *perceptos*.<sup>19</sup>

Mas estaria eu, enquanto pesquisador-artista, me valendo da etnografia como método para criação de uma *performance* ou outra arte? Insistir em considerar como método etnográfico a minha proposta artística ou meu processo de criação em artes pode nos levar a perder o essencial: a força do meu processo de criação pela *performance* nos prazeres SM como disparadora de um modo particular de experimentar a antropologia. Aqui não existe um experimento etnográfico que origina a obra de arte, e sim uma antropologia que nasce com um fazer artístico, que tem a *performance* (no sentido não mais da *performance art*, tampouco da *performance* cultural)<sup>20</sup> como elemento principal. É no prazer de viver o SM e no prazer de fazer arte com ele que encontro a minha antropologia, uma antropologia pelos prazeres. Essa antropologia, por sua vez, tem como objeto os próprios territórios de arte que com ela nascem. Como anunciei no início desta dissertação, o objeto de minha investigação consiste nos territórios de arte que engendro a partir de minhas práticas com outras pessoas SM. Pessoas dentre as quais me incluo não por puros objetivos antropológicos ou artísticos. Esses objetivos existem somente por uma força maior que tem o prazer como marca. Ou seja, o prazer sempre se encontra como força que faz vibrar ambas as áreas, a artística e a antropológica aqui tencionadas. E isso tudo que me intensifica a usar tanto a primeira como a terceira pessoa textual ao longo da narrativa dessa escrita, o que produz um texto difuso, cuja difusão vem do movimento das sensações experimentadas pelos conceitos e as práticas.

Contudo, ainda que tenha enfatizado que alguns/algumas artistas buscaram conhecer o universo SM para elaborar determinada obra de arte, esse caso particular de processo de criação não se assemelha à minha experiência, uma vez que já praticava SM antes de cursar um mestrado em artes. Todavia, o conhecimento sobre tais trabalhos foi importante para a minha aprendizagem à medida que alargou a minha compreensão de como fazer arte com o SM e de entender isso que timidamente estão chamando de artes BDSM nos atuais territórios da arte.

---

<sup>19</sup> “Os *perceptos* não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os *afectos* não são mais sentimentos ou *afecções*, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, *perceptos* e *afectos*, 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 *afectos*. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”. DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213.

<sup>20</sup> Esse sentido de *performance* será desdobrado ao longo de toda aprendizagem, não cabendo agora definição absoluta sobre esse conceito-experimento.

Mas, afinal, que arte com base na *performance* eu estou em processo de criar? Proponho um experimento que objetiva tornar expressiva a relação entre o sensível e o cruel, a partir de uma instalação-performativa. Para tanto, construir-se-á um ambiente sensível atravessado por três séries<sup>21</sup>: uma escultural, uma sonora e uma audiovisual. O poder de agência que cada série tem e o agenciamento entre essas obras em conjunto configurará o carácter performativo do trabalho, tendo por *performance* não o desempenho de um *performer* humano, mas a agência das forças corporais humanas e inumanas que as séries transmitem.

A primeira série tem como intuito inicial devolver pela escultura a reprodução de imagens-clichês que o SM atualiza, sendo o principal exemplo dessa reprodução a materialização da textura esmaltada, típica de materiais como o látex e o couro, que revestiria o objeto. Como nos advertia Deleuze<sup>22</sup>, as imagens-clichês são aquelas sempre presas a lógica do figurativo que pode se mostrar ora como narrativo, ora como ilustrativo. E seria exatamente pelo ilustrativo que a primeira série apresentar-se-ia, devolvendo ao espectador a sensação de um mundo revestido de látex e couro, um mundo que nós, praticantes de SM, conhecemos e sentimos diretamente na pele via vestimentas e acessórios fabricados com esses materiais. O diferencial, agora, é propor que pessoas (SM ou não) sintam tal fetiche pela textura sensível do objeto, que foi esculpido no formato do que conceituei como ovo do prazer. Então, a primeira série ilustraria, via forma exterior do ovo, a textura sensível da relação corpo-látex-couro, um dos prazeres mais comuns nas relações SM, ao mesmo tempo em que reproduziria uma forma conceito de como desenvolvi a minha experimentação pelos prazeres e que será apresentada ao longo dessa aprendizagem pelas *performances* sadomasoquistas.

A segunda série atualiza a figuração do mundo SM não por ilustração, e sim pela narração. Esta consiste na relação da imagem ou objeto com outras imagens ou objetos, dando sempre a uma figura (humana ou inumana, concreta ou imaginária) o privilégio de ser a figura centro da representação que, relacionada com os demais elementos da imagem, produz e propicia produzir a construção de narrativas. Essa série corresponderá a certa instalação audiovisual no ambiente. O objeto-obra a ser instalado corresponde a um vídeo sobre como existem forças que não se deixam ver quando estamos presos a organismos que criamos para regular a vida. Como se verá, o prazer corresponde exatamente a uma dessas forças. A partir de uma narrativa das modulações do olhar humano que tenta enxergar uma forma objetual, a segunda série representa as agências do corpo-objeto, do acoplamento humano-inumano que,

---

<sup>21</sup> Por séries denomino os acoplamentos de forças, coisas, pessoas, relações etc que por devir redistribuem seus conteúdos como conteúdos outros.

<sup>22</sup> DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: um manifesto do menos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

como se demonstrará mais profundamente no trajeto desta dissertação, são as ideias-experimentos bases do SM.

Por último, temos a terceira série, que corresponde àquela que, via ondas sonoras, transmite signos de experimentações oriundas da produção sensível por excelência do SM, a produção do corpo sem órgãos<sup>23</sup>. Essa produção se encontra também de alguma forma nas outras séries, mas sob uma materialidade mais concreta. De toda maneira, as três séries juntas propõem, a princípio, a disposição do olhar e da audição humanas a forças figurais e figurativa sem que os corpos humanos e o corpo do outro não humano entrem em agência<sup>24</sup>. Nessa perspectiva, cada obra parte da concepção de que o corpo age com o corpo do outro, atualizando aquilo que as relações SM conhecem muito bem, a saber, o fato de que nossos corpos são agências de sensações.

A instalação das três séries, então, tem por finalidade devolver pelas obras a sensação de algo maior que nos torna sensível, a agência das sensações, mais do que apresentara possibilidade de um corpo que insiste em escapar por um de seus órgãos. Ela até pode ser um composto de séries do que em si não se representa, do corpo sem órgãos, mas a proposta é de que toda a agência das três séries juntas dispare em direção à criação de uma configuração em que o dito e o não-dito de signos transfigurados dos modos de vida SM venha ao público pela relação entre o sensível e o cruel. Essa transfiguração dos signos SM pela instalação-performativa dar-se-á essencialmente por fazer da própria instalação um corpo-escape como é o corpo sem órgãos, pois a própria lógica figurativa e ilustrativa da instalação montada tenderá a fugir com as séries quando estas explorarem o figural<sup>25</sup>. Esse desempenho de fuga é o que consiste no performativo das forças posto em movimento pelas obras. A instalação-performativa nos dirá em seu não dito – o figural – que o algo age e nos escapa por todos os lados. Ela transmitirá a mesma sensação de quando somos atravessados pelo prazer. Se sentimos prazer, não é porque o concentramos em nós como se fossemos seres holísticos, e sim porque, independente de sermos sádicos ou masoquistas, o prazer é uma força que transborda com a gente. “Ele é nós”<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> A noção de corpo sem órgão foi cunhada nos experimentos de Antonin Artaud, sendo depois reconfigurada como conceito-experimento por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ao longo dessa dissertação, compreenderemos melhor no que de fato consiste essa prática que para os filósofos citados corresponde à força intensiva do corpo, bastante comum nas relações SM.

<sup>24</sup> Tomo agência como tudo aquilo que age e faz agir, que desencadeia um feixe de relações entre humanos e inumanos com causalidades, previsibilidades e a possibilidade do inesperadamente novo ou por vir.

<sup>25</sup> Em referência à noção de figural pensada por Deleuze acerca das pinturas de Francis Bacon, sobre as quais o filósofo afirma que o figural é a potência da imagem que foge da figuração. Cf. DELEUZE, Giles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

<sup>26</sup> LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. São Paulo: Editora Rocco, 1999, p. 159.

Esta dissertação concerne a um texto aprendizagem. Na verdade, uma das mais íntimas das minhas aprendizagens. Ela, como descoberta pelos meus prazeres e de outros tão próximos a mim, discorre mais do que sobre uma proposta de como montar uma obra de arte, mais do que experimentar uma nova antropologia em que o outro se descentraliza do antropocentrismo. Ela abre a minha textura sensível à descoberta de mim mesmo. Ela também sou eu e me ultrapassa.

## **2 APRENDIZAGEM 1**

### **O SADOWASOQUISMO COMO *PERFORMANCE* E OUTROS POSSÍVEIS**

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade<sup>27</sup>.

Compreender que o SM propicia sua exibição enquanto *performance* é algo que nos ajuda a sair da agenda clínica das práticas de submissão e dominação e a entendê-las para além dos discursos das ciências *psi*, que são as grandes responsáveis pela popularização dos termos sadismo e masoquismo como sinônimos de patologias, outrora designadas de perversão e atualmente encaradas como parafilias. Embora não seja o objetivo deste trabalho realizar uma genealogia de como a psicologia e a psiquiatria concebem as parafilias, cabe informar que estas últimas, desde os escritos de Richard Von Krafft-Ebing em seu livro *Psychopathia Sexualis*<sup>28</sup> e, posteriormente, com Sigmund Freud em seus *Trois essais sur la théorie de la sexualité*<sup>29</sup>, existem no discurso médico e psicanalítico como algo independente da consciência, do consenso dos agentes humanos, encontrando sua razão de ser pelas estruturas mentais, pelas leis do inconsciente. Nas perspectivas dessas ciências, o desenvolvimento de um sadismo não necessita de uma figura masoquista tampouco o aparecimento do masoquismo se realiza somente com a figura sádica. O que destoa de como se vive sadismo e masoquismo no BDSM. Isso, no entanto, não invalida que tracemos pontes com as teorias da psicanálise ou mesmo da psiquiatria a respeito do prazer sádico e do prazer masoquista do BDSM, mas o que nos interessa, por agora, é como essas ditas parafilias emergem como artes ou estilos de vida alternativos a normas de prazer vigentes, gerando outros territórios possíveis para o desejo.

A aprendizagem aqui pulula entre quatro planos que se reconfiguram num quinto plano. Nos dois primeiros planos, seguiremos a bordo das linhas de forças que desenham, ao sabor de *afectos-perceptos* e representações locais, os modos como se vive o SM como *performance* na cidade de Fortaleza e de que potência essa *performance* é capaz. No terceiro e no quarto planos, atravessaremos paisagens de algumas redes (configuração sensível de humanos e inumanos que gera coletivos)<sup>30</sup> do planeta, conhecendo agenciamentos do SM com

<sup>27</sup> ROLNIK, 2006, p. 02.

<sup>28</sup> KRAFFT-EBING, Richard. *Psychopathia sexualis*. Londres: Velvet, 1997.

<sup>29</sup> FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1987.

<sup>30</sup> Com base na antropologia simétrica de Bruno Latour, podemos afirmar que as redes são tecidos de conexões sociotécnicas e abrigam híbridos de naturezas-culturas diversas, responsáveis em grupos por circunscreverem as configurações de suas redes. Ou seja, os grupos de híbridos desenham os próprios contornos (flexíveis) das redes que conferem certa especificidade a estas. Esses grupos correspondem ao que o autor chama de coletivos. Cf. LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.



as artes, os quais foram essenciais para o meu processo de idealização da instalação-performativa. O quinto plano reconfigura os anteriores, desenhando esse primeiro momento de reflexão da minha aprendizagem pelas *performances* SM como uma rede processual entre o local e o global, o científico e o artístico, o definível e o possível, o íntimo e o público.

## 2.1 O espaço-corpo do/da *performer*

O tempo e a dimensão do espaço, em qualquer cidade, tendem a ser criados e recriados também pelo nosso próprio corpo humano, gerando em nós com a cidade que transitamos uma espacialidade não despregada da pele. Trata-se do nosso “espaço-corpo”<sup>31</sup> com a cidade. Ainda que exista um tempo cronológico que regule nossos corpos, nós mantemos com a cidade um tempo sensível que se passa quando a experimentamos corporalmente em nós e, assim, ajudamos a construir a própria espacialidade na qual estamos envolvidos. Podemos sentir isso em uma simples ida à compra do pão na padaria, a uma visita à residência de um amigo ou uma amiga e até nas nossas retiradas do lar ao trabalho. Transformamos o espaço da cidade em cheio ou vazio de acordo com a quantidade com que o ocupamos e isso afeta em como andamos, corremos ou simplesmente pausamos em determinado lugar da cidade. Tecemos com o outro à nossa volta uma paisagem de caos ou de tranquilidade na cidade ao sabor dos fluxos dos encontros. Criamos modos sutis que, do ponto de vista das palavras, são modos totalmente silenciosos de lidar com esse outro estranho ou conhecido que trafega conosco ou simplesmente repousa próximo a nós. Tudo isso possibilita a capacidade que temos de elaborar nosso “espaço-corpo” com a cidade. É que cada corpo se afeta com outros corpos e com a cidade à sua maneira. O estar do corpo na cidade, por mais que pareça padronizado e em certo ponto o é, principalmente em cidades grandes ou muito urbanizadas como as metrópoles, ele nunca consiste num mesmo estado para todos os humanos da mesma cidade. E mais: jamais mantemos o corpo que outrora tínhamos. A cada instante, a nossa matéria muda e tal mudança, por mais imperceptível que seja, faz com que não experimentemos a cidade exatamente como antes, sequer esta cidade existirá realmente como antes.

Detalhar cada uma dessas formas de experimentar nosso espaço-corpo com a cidade se encontra fora dos propósitos deste trabalho, no entanto, existe uma maneira acentuada e

---

<sup>31</sup> José Gil chama de espaço do corpo as novas espacialidades que emergem da relação íntima do corpo como espaço. “O ator também transforma o espaço da cena; o esportista prolonga o espaço que rodeia sua pele, tece com as barras, os tapetes, ou simplesmente com o solo que pisa, relações de convivência tão íntimas como as que têm com o seu corpo. Do mesmo modo, o atirador de arco e flecha e o seu alvo *zen* são um só. Em todos os casos surge um novo espaço: chamar-lhe-emos espaço do corpo”. GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004, p.47.

coletiva de produzir uma nova espacialidade do corpo com a cidade que merece alguma atenção, a saber, a dos famosos *flasmobs*. “Apesar de seu formato breve, ocorrência irregular e aparente espontaneidade, se nos referíssemos a noções tradicionais e bem estabelecidas de processo criativo e de apresentação/representação, os *flashmobs* seriam performance, em termos de produção, apresentação e recepção”<sup>32</sup>. Nessa perspectiva, os “*flashmobs* são atos performativos que reconectam indivíduos com seus ambientes de modo coletivo, criativo e lúdico, desafiam a rotina do dia-a-dia e o modo dominante e passivo de pensar e se relacionar com o seu entorno”<sup>33</sup>. Esse desafio gera um novo espaço-corpo da multidão em *performance* com a cidade marcado por uma intersecção dos corpos individuais em movimentos que tomam o espaço urbano como agente corporal para mobilidade da própria *performance* que, ao formar com este um só corpo em movimento, gera toda uma espécie de espacialidade não despregada da pele que se faz a todo instante para logo se desfazer.

Fazer-se e desfazer-se é a nossa lei corporal mais imanente. O corpo é processual e só deixa de ser transformado quando finda, quando se desintegra totalmente. Daí um erro quando se fala de *body modification* como se fosse preciso da arte ou de alguma tecnologia exterior para que o corpo se modifique. Digo erro porque essa definição de *body modification* passa a ideia da existência de corpos não modificados e de corpos modificados. A *body modification*, que também é uma *body art*, não enxerga as sutis mudanças do corpo, aquelas lentas transformações do corpo no/com o tempo e o espaço como prova de que a matéria não se encontra dada nem acabada. Afinal, que corpo humano permanece sempre o mesmo? Nem os corpos mumificados estão em total permanência! Mas, para percebermos tais mudanças de caráter sutil, precisamos adentrar o plano nas micropercepções que não têm a estética das grandes formas como parâmetro. Por exemplo, é como sair de um ambiente de pouca umidade com os olhos e a pele ressecados e se dar conta que já não temos a textura corporal de outrora. Quando nossas mudanças da textura e das formas corporais, quando nossos deslocamentos do corpo vão criando microformas de perceber e lidar com o espaço, de maneira a transformá-lo em alguma forma de extensão de nós mesmos, isso tudo significa que elaboramos nosso “espaço-corpo”. O que é muito comum no desempenho dos/das *performers* que constroem sua *performance* exatamente em relação com o ambiente que ocupa, seja em *performances* de deslocamento, tais como as que envolvem caminhadas ou corridas ou naquelas que circunscrevem a *performance* numa territorialidade física mais precisa. Acontece que nem toda

---

<sup>32</sup> ALBACAN, Aristita Ioana. O Flashmob como Performance e o Ressurgimento de Comunidades Criativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 8-27, jan./abr. 2014, p. 09.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 13.

forma nossa de experimento sensível com algum ambiente particular ou mesmo com a cidade corresponde à produção do “espaço-corpo”, embora ele possa acontecer em uma simples passagem corriqueira na cidade.

Talvez, seja exatamente pelas intervenções urbanas de caráter performático que nós artistas evidenciamos de forma mais direta, em especial pelos *flasmobs*, a possibilidade de todas as pessoas construírem com a cidade seu “espaço-corpo”. Como se pode verificar nas *performances* de rua, em diferentes localidades do planeta, elas tomam a cidade como um dos elementos da *performance* e não simplesmente como território para esta última. Na rua, esse tipo de artista tece com a cidade a própria *performance*, experimentando o urbano como intimamente extensivo de sua arte corporal. E como todo espaço do corpo se efetua pela zona de simetria entre pessoas e coisas, perturbando as barreiras do humano e do inumano, ele realça o caráter provocador da própria *performance* ao capturar a cidade como elemento de arte corporal e não como mero cenário.

Em outro momento, já dissertei, com base em autores como Richard Shechner e Renato Cohen, a respeito do fato da *performance* sempre ter sido uma arte de fronteira, tanto da relação entre pessoas e objetos, quanto da relação de uma arte para com outras artes<sup>34</sup>. Então, eu não me deterei novamente a uma analítica geral do caráter liminar da *performance*. O que cabe informar aqui, já que venho anunciando o SM como *performance* (diga-se de passagem, uma *performance* dificilmente encontrada em locais fora das metrópoles), é como de fato se atualiza o SM como *performance* na cidade de Fortaleza, considerada a quinta maior metrópole do Brasil, e qual o caráter provocador dessa arte, quais suas zonas de fronteiras, ou melhor, que elementos artísticos a *performance* SM incorpora das demais artes.

A dança, a pintura, a música são alguns dos procedimentos artísticos que costumam povoar as *performances* SM. Não é à toa que muitas dessas *performances* são chamadas de *shows* e amplamente divulgadas em *sites* SM como atrações artísticas. Porém, as técnicas de dominação e submissão, quando expostas ao público de Fortaleza, não ocorrem em espaços abertos da metrópole. Elas tendem a se realizar por meio de cenários montados, como masmorras, cemitérios artificiais etc. em casas noturnas voltadas ao público SM ou em teatros. Isso despertou a ideia da minha proposta de instalação-performativa se descentralizar desses ambientes comuns da realização da arte SM. Viso com que a minha instalação-performativa seja efetuada em outros espaços da cidade. A princípio, pensei em espaços ao ar livre. O que

---

<sup>34</sup>A respeito da relação *performance* e liminaridade nas artes, ver GADELHA, Juliano. **Masculinos em mutação: a performance drag queen** em Fortaleza-CE. 2009. 262 p. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, 2009.

abriria a possibilidade maior para a experimentação do “espaço-corpo” com a metrópole. Essa ideia inicial de experimentar o espaço que construímos com a metrópole tinha outro programa de *performance* a ser desempenhado, que consistia na proposta de minha disposição em ser mumificado, deixado em praça pública e, posteriormente, emparedado numa câmara pelos transeuntes. Acabei optando pela construção das três séries anunciadas na apresentação desta antropologia. Assim, decidi por uma instalação-performativa em que o “espaço-corpo” seja experimentado em algum dos territórios físicos das artes. Em Fortaleza, até o presente momento, jamais ocorreram *performances* ou instalações-performativas de cunho diretamente SM. Esses territórios correspondem a centros culturais e galerias da cidade.

Das *performances* SM que presenciei em Fortaleza, percebi em algumas a não presença de cenários e vi bastante a utilização de músicas que realçam o tom que a *performance* vai adquirindo – por exemplo, costuma-se por músicas lentas durante técnicas de dominação e submissão mais suaves, conhecidas como o SM *softcore*, e põe-se músicas de sonoridade mais pesada, como *rock*, gótico ou *punk*, no momento em que ocorrem *performances* tidas por nós, sadomasoquistas, como sendo mais cruéis, geralmente as identificamos como SM *hardcore*. Percebe-se que o próprio SM vai se dividindo em dois: um SM leve e outro SM pesado, de acordo com o tom da *performance* que se exhibe. Em uma mesma apresentação pode haver e geralmente há os dois tipos de SM. Lembro de uma das minhas visitas a um evento BDSM numa sauna, na qual presenciei uma *performance* em que, ao som da valsa “O Danúbio Azul”, de Johann Strauss, um homem começa a dar palmadas numa mulher e a amarra numa cruz de madeira localizada no meio da sauna. Aos poucos, a valsa é substituída pela música *Personal Jesus*, na versão de Marilyn Manson, cantor de som inquietante e atormentador. Concomitante à mudança de música, o homem acende velas de diversas cores e tamanhos e passa a queimar a mulher com os pingos das velas. Durante alguns minutos, o homem realiza desenhos coloridos sobre o corpo da mulher, que, nu, serve de suporte a pintura. A passagem de uma música suave a uma música provocante faz parte da própria *performance*, que vai de um SM leve a um SM *hard*. Essa *performance* que presenciei prova como a *performance* SM mantém afinidades com diversos processos de criação típicos de outras artes: pintura, música etc. Contudo, se nas *performances* SM coexistem modos diversos de poéticas, a poética central do SM consiste na crueldade como potência, caracterizada pela abertura do corpo sem órgãos, responsável pela desregulação do corpo biológico enquanto organismo bem estruturado.

## 2.2 O cruel como potência no SM

Por mais que as *performances* entre o sádico ou a sádica e o/a masoquista sejam elaboradas com objetos e imagens a serem representados e com uma história a ser narrada, essas *performances*, em sua relação entre pessoas e coisas, são artes que se rompem do ilustrativo e do narrativo da cena anteriormente planejada, entrando numa ação não representativa do próprio corpo. Nas *performances* de dominação e submissão, o/a masoquista “se deixa costurar por seu sádico ou por sua puta, costurar os olhos, o ânus, a uretra, os seios, o nariz; deixa-se suspender para interromper o exercício dos órgãos, esfolar como se os órgãos se colassem na pele, enbarbar, asfixiar para que tudo seja selado e bem fechado”<sup>35</sup>. Sádico ou sádica e masoquista se fazem “artesões do corpo sem órgãos”<sup>36</sup>.

Essa qualidade de corpo é irrepresentável porque somente se atualiza pelo devir. Trata-se exatamente de um corpo imaterial que se traduz na destruição da matéria ou de suas funções enquanto organismo estruturado, fugindo, assim, do que costumamos representar como corpo humano regular. E é ao fugir dessa forma do representativo que a *performance* SM encontra sua crueldade, que não é a da dor, mas um cruel oriundo do sensível como potência vital. Segundo Artaud<sup>37</sup>, a ação não representativa do próprio corpo que rompe alguma cena, que entra em guerra com algo, corresponde à crueldade. Para o autor, a crueldade jamais seria instinto ou fruto do impensado. A crueldade também não é pura violência. Artaud chega a afirmar: “Do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacável, determinação irreversível, absoluta”<sup>38</sup>. Eis o motivo de sua comparação do teatro da crueldade à peste e de ambos com a própria vida: “O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas forças são negras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida”<sup>39</sup>.

Tanto o teatro de Artaud como as *performances* SM são rigorosamente pensadas, mas se lançam ao inesperado, ao devir, à medida que libertam forças intensivas, construindo para si um corpo sem órgãos. Mas de que outros afetos elas são capazes? O que essas *performances*, em sua experimentação de um corpo sem órgãos, fazem circular? Aposto que uma lógica entre o sensível e o cruel das *performances* SM nos permite pensar/experimentar um devir minoritário da arte SM que desfaz a própria autoridade do SM como espetáculo ou jogo sensacional que representaria ideias-clichês de violência. Tais ideias-clichês ganham

<sup>35</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.10.

<sup>36</sup> Em analogia à conceituação sobre Artaud como artesão do corpo sem órgãos, pensada por Daniel Lins. Para mais informações, ver LINS, Daniel. **Antonin Artaud**. O artesão do Corpo sem Órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

<sup>37</sup> ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1971.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 97, tradução minha.

<sup>39</sup> ARTAUD, 1971, p. 28, tradução minha.

materialidade nas relações SM por meio da lógica da dominação, da qual estigmas de raça, classe e sexualidade são exaltados, tanto pelos dominadores e pelas dominadoras na intenção de ofender/machucar, quanto pelos dominados e pelas dominadas que desejam serem humilhados ou humilhadas, castigados ou castigadas. Porém, por meio do corpo que insiste escapar por um de seus órgãos, durante as *performances* SM, outra violência é acionada e, dessa vez, pela via da sensação. Aí que a *performance* SM encontra sua crueldade e se desfigura num mundo de possibilidades em que uma violência menor pede passagem. Eis o devir minoritário da arte SM enquanto *performance*: uma violência sensível que tem o cruel como força de abertura para o possível. Trata-se de uma violência não representável, próxima àquela vista por Deleuze nas obras de Francis Bacon: “À violência do representado (o sensacional, o clichê) opõe-se à violência da sensação, que se identifica com sua ação direta sobre o sistema nervoso, os níveis pelas quais ela passa e os domínios que atravessa”<sup>40</sup>. O próprio filósofo a comparou ao teatro da crueldade: “É como em Artaud: a crueldade não é aquilo que se pensa e depende cada vez menos daquilo que é representado”<sup>41</sup>.

A violência da *performance* SM não mais como aquilo que se pensa torna atual outra violência, aquela da crueldade como potência vital. Não estamos mais diante do lado das *performances* que se preocupa em representar um conflito ou dramatizar um sofrimento. “Tornar uma potencialidade presente, atual, é completamente diferente de representar um conflito. Não se poderia mais dizer que arte tem um poder, que ainda tenha poder, mesmo quando ela critica o poder”<sup>42</sup>. Não se trata de consciência majoritária do poder ou de quem o exerce, mas de uma consciência menor da própria arte em seu devir minoritário. “Pois, erigindo a forma de uma consciência minoritária, ela (a arte) remeteria a potências do devir, que pertencem a um domínio diferente do domínio do poder e da representação-padrão”<sup>43</sup>.

Chegamos ao ponto em que esta pesquisa nos faz pensar do que seria capaz esse possível aberto pelo devir menor da arte SM. Como a crueldade como potência, como violência sensível que se rompe de uma *performance* a princípio bem arquitetada, seria capaz de engendrar toda uma série de poéticas, que seria exatamente a arte de inventar e operar teorias, movimentos, pensamentos. Essas *performances* nos levam a refletir sobre os caminhos e descaminhos da própria produção do corpo e da arte na cultura contemporânea, suas formas de

---

<sup>40</sup> DELEUZE, 2007, p. 46.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>42</sup> DELEUZE, 2010, p. 60.

<sup>43</sup> DELEUZE, 2010, p. 60, parênteses meus.

resistência (no sentido da força intensiva que dura)<sup>44</sup> e do que mais elas são capazes, por quais novas veredas tais *performances* nos levariam. A partir dessas indagações, o meu processo de criação foi caminhando para pensar os dispositivos de poder-saber que atravessam a *performance* SM e de que forma ela resiste a eles, tomando a noção de dispositivo para além de sua compreensão foucaultiana de rede de elementos discursivos, que historicamente constrói poderes e saberes sobre/com determinadas realidades. Fui pensando, também, na maneira de como transformar essas resistências e capturas em matérias de expressão para minha obra. Afinal, ao ter como objetivo construir uma instalação-performativa que devolva ao público o mundo de sensações dos prazeres SM, devo estar ciente de que esse mundo se abre em meio a outros, repletos de representações e imagens-clichê de toda sorte. Passemos a conhecer mais de perto tais dispositivos.

### 2.3 O dispositivo da intimidade e o/a *performer*SM na sociedade em rede

As sessões de submissão e dominação nos eventos SM apontam uma socialização da vida íntima, pois o que até então era do âmbito do espaço privado passa a ser exibido a um público. Segundo Richard Sennett<sup>45</sup>, a socialização cada vez maior da intimidade em espaços públicos tem sido a característica do que o autor denomina de “tirantias da intimidade”<sup>46</sup>, as quais, dentro da economia conceitual de Foucault, podem ser lidas como um dispositivo que, nascido no seio da “sociedade disciplinar”<sup>47</sup>, controla e produz saber sobre a vida íntima e o espaço público. Mas, aqui, proponho pensar essa “tirania da intimidade” levando em conta o poder dos híbridos de naturezas-culturas e, assim, além de transfigurar o conceito de Sennett, eu abro a noção de dispositivo de Foucault a uma perspectiva simétrica, vendo o dispositivo agir pelos dois conjuntos de práticas constantemente separadas pelos modernos: a tradução e a purificação.

---

<sup>44</sup> Resistência como força que nos arranca de nós mesmos e faz a gente durar contra aquilo que nos oprime, como força que tira os outros seres e as coisas dos modelos da consistência e da representação.

<sup>45</sup> SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tirantias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>46</sup> A socialização do íntimo seria tirana centralmente pelo fato de levarem os indivíduos a se confinarem em ambientes sociais específicos, nos quais se sentiriam seguros para viverem a intimidade. Ou seja, ao mesmo tempo em que se traz cada vez mais a intimidade para esfera pública, cria-se mecanismos de proteção para vivê-la e controlá-la.

<sup>47</sup>Ao modo de viver coletivo que “repousa sobre uma transformação histórica: a extensão progressiva dos dispositivos de disciplina ao longo dos séculos XVII e XVIII, sua multiplicação através de todo o corpo social, a formação do que se poderia chamar grosso modo a sociedade disciplinar”. FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 173.

“O primeiro conjunto de práticas cria, por ‘tradução’, misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura”<sup>48</sup>. Esse conjunto tende a ser explicado pelo segundo, que “cria, por ‘purificação’, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, as dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, do outro”<sup>49</sup>. A tradução vista separada da purificação é o que nos faz modernos, segundo Latour. E é assim que Foucault pensa a rede microfísica do poder. Este autor a compreende pela purificação, desviando da possibilidade de um pensamento da simultaneidade entre os dois conjuntos de práticas supracitadas. Foucault até define o dispositivo como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”<sup>50</sup>. Mas ele limita os elementos do dispositivo aos efeitos do poder que seriam efeitos do discurso e, assim, todos os elementos são compreendidos pelas zonas de um elemento exclusivo entre eles, o próprio discurso. Todo dispositivo funcionaria conectando o dito e o não dito como elementos discursivos. “Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre elementos”<sup>51</sup>.

O problema das teorias do discurso, das quais Foucault não se encontra isento, ainda que venha com sua noção de não dito, “foi a de terem tornado mais difícil as conexões entre um discurso autônomo e a natureza ou o sujeito/sociedade que elas haviam deixados intactos, guardando-os provisoriamente no armário”<sup>52</sup>. As teorias do discurso, bem como toda a semiótica, formam aquilo que Latour chama de “impérios dos signos”, uma espécie de discurso autônomo em que humanos e inumanos são vistos e lidos como textos ou compreendidos como efeitos desses textos. Então, como se autovalidam tais impérios? “Para produzir naturezas e sociedades, precisam apenas de si mesmos, e apenas a forma das narrativas lhe servem de matéria”<sup>53</sup>. É como no pensamento foucaultiano em que tudo volta ao discurso, seja o dito ou o não dito. Dessa forma, o dispositivo tal como pensou Foucault constitui uma esfera autônoma entre os polos da natureza e da cultura, de modo que tal esfera se torna não somente a explicadora de como esses polos agem. Ela vira a criadora de tais polos enquanto zonas ontológicas distintas, negligenciando a parcela de autonomia dos híbridos, também conhecidos

---

<sup>48</sup> LATOUR, 1994, p. 16.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>50</sup> FOUCAULT, 1979, p. 244.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>52</sup> LATOUR, *op. cit.*, p. 63.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 63.



como quase-humanos ou quase-objetos. Para quê ideia mais representativa desse pensamento do que a máxima foucaultiana de que as palavras criam as coisas?

Essa noção de rede ou dispositivo de Foucault somente nos permite uma aproximação com a de rede da antropologia simétrica de Latour à medida que pensarmos o dito como aquilo que o cultural e o discursivo conseguem significar e o não dito como aquilo que foge ao poder de dizer da linguagem e da cultura – o não dito como algo que tem uma natureza não codificada. Assim, postulamos que na rede ou dispositivo se hibridizam naturezas-culturas. A rede tem que funcionar além das zonas do discurso, de forma que o não dito seja mais do que um outro lado da moeda discursiva. É preciso perceber a natureza do que não se pode dizer. Em outras palavras, para fazermos agir um acoplamento do pensamento foucaultiano com o latouriano, no que tange a como ambos pensam a rede, precisamos estar cientes de que todos os elementos da rede não se encontram totalmente purificados pela linguagem e que qualquer processo de purificação corresponde à força do dito da rede, mas esta, ao se encontrar povoada pelo que não consegue dizer plenamente – as naturezas – mantém, em seus elementos, uma realidade que não se alcança pela linguagem nem pela cultura. Essa realidade não tem nada a ver com alguma verdade escondida, obscura. Ela é uma força que se processa e resguarda sua autonomia, mesmo agindo com a cultura e a linguagem.

O que proponho, então, é pensarmos os dispositivos de saber-poder sem negligenciar os híbridos, sem pensar estes últimos unicamente pelos “impérios dos signos”. A característica central de um dispositivo é que o poder que ele exerce sobre as vidas não se concentra nas leis da sociedade, tampouco em suas instituições. Na perspectiva foucaultiana, o poder se faz presente em todo tecido social e nos corpos das pessoas de modo, por vezes, tão sutil, que mesmo nas situações mais corriqueiras da vida o poder não deixa de estar presente. Para que essa microfísica do poder perceba simetricamente os híbridos, deve compreender a rede como real, discursiva e social. Assim, não veríamos mais o real (leia-se a natureza) e o social como efeitos do poder de um centro, o discurso. O real age na elaboração do próprio discurso como este age sobre/com a natureza e ambos agem com o social, construindo a vida coletiva, configurando redes diversas. “Se autonomizarmos o discurso, entregando para tanto a natureza aos epistemólogos e a sociedade aos sociólogos, tornamos impossível a conciliação dessas três fontes”<sup>54</sup>. E, assim, limitaríamos toda microfísica do poder aos efeitos de uma só esfera autônoma. Foucault até viu que o poder irradia pelas leis, pelos corpos, em suma, por uma miríade de quase-humanos e quase-objetos. Mas ele viu tudo isso apenas pelo lado do

---

<sup>54</sup>LATOUR, 1994, p.64.

discurso, o que acabou por fechar o poder à esfera dos enunciados. No final das contas: o poder para Foucault não é tão microfísico como o filósofo pensava.

De volta à sociologia de Sennett (1998), a “tirania da intimidade” é um dispositivo que controla o íntimo via o público, pondo em cheque as categorias de espaço público e espaço privado como categorias bem-acabadas, completas. Esse dispositivo é oriundo de mudanças históricas ocorridas nos séculos XVIII e XIX, as quais acarretaram a transformações do jogo do poder, que vinha gradativamente passando de uma forma de disciplina a outra. Quais seriam essas formas? “Num extremo, a disciplina-bloco, a instituição fechada, estabelecido à margem, e toda voltada para funções negativas: fazer parar o mal, romper as comunicações, suspender o tempo”<sup>55</sup>. Essa disciplina seria a da punição. “No outro extremo, com o panoptismo, temos a disciplina-mecanismo: um dispositivo funcional que deve melhorar o exercício do poder tornando-o mais rápido, mais leve, mais eficaz, um desenho das coerções subtis para uma sociedade que está por vir”<sup>56</sup>. Esse último extremo é o da disciplina, caracterizada pelo vigiar, e da qual se desdobra a sociedade que hoje habitamos, a sociedade pós-disciplinar ou sociedade de controle, como amplamente vem sendo chamada por diversas linhas de pensamento, em especial às da filosofia da diferença. Contudo, os dois extremos supracitados correspondem a modos típicos do modelo de sociedade que Foucault denominava de “sociedade disciplinar”.

O padrão de visibilidade das “sociedades disciplinares” projetou-se no interior dos prédios das instituições, que passaram a ser construídos para permitir o controle interno. A “sociedade disciplinar” caracteriza um período da humanidade em que as vidas foram disciplinadas inspiradas no modelo do panóptico de Jeremy Bentham, docilizando os corpos. Esse modelo corresponde a uma arquitetura circular em cujo centro se localiza uma torre de janelas amplas que se abrem ao interior do círculo. O restante do edifício possui uma série de celas que circundam toda a torre; cada cela possui uma janela voltada para a torre e outra voltada para exterior que permite a entrada de luz que, ao invadir as celas, possibilita a quem se encontra na torre visualizar o interior desses compartimentos confinatórios. No entanto, o panóptico como uma imagem arquitetural de um modo de instituição de confinamento revela mais do que os efeitos do poder sobre o corpo, ele vai além, alcançando uma efetiva do poder sobre a vida – biopoder –, ele coloca em pauta a agência das leis sociais sobre/com a natureza do corpo, de forma a se construir como outro corpo que, ao se propor vigiar, não existiria sem aquilo que olha. A arquitetura do panóptico não é somente um objeto para a vigilância do humano,

---

<sup>55</sup>FOUCAULT, 2002, p.173.

<sup>56</sup>*Ibid.*, p.173.

tampouco seria apenas a humanização do espaço como regime de visibilidade-controle. Ela fundamentou uma nova espacialidade social-natural e discursiva que encontra na sociedade pós-disciplinar seus híbridos de naturezas-culturas mais sofisticados, tais como câmeras, rastreadores GPS, instalações de reconhecimento biométricos etc. Assim, as sociedades de controle não se valem mais da arquitetura panóptica, mas de novos híbridos de vigilância e controle herdeiros dela.

O corpo humano nas sociedades de controle não é mais dócil, e sim o corpo controlado e estimulado via uma série de tecnologias que instigam os usos e prazeres do corpo e, conseqüentemente, os refreiam. “Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle repressão, mas de controle estimulação: ‘Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!’<sup>57</sup>. A intimidade funciona via essa lógica dos estímulos e controle, ora sendo despertada para ser vivida no espaço público, ora sendo refreada de ser exposta ao olhar de vários. A “tirania da intimidade” se faz nesse novo jogo do poder em que até parecemos livres para viver o mais íntimo de nossos prazeres na esfera pública, quando, na verdade, ainda estamos sob vigilância que pode nos castrar. A “tirania da intimidade” como um dispositivo configura uma rede de humanos e inumanos que se agenciam entre si. Ela produz e prolifera híbridos das mais diversas espécies. E não será com a sociologia de Sennett que conseguiremos caminhar para a compreensão de como o prazer age por esses híbridos, uma vez que se trata de uma sociologia que mantém o social diferenciado do natural, pensando o último pelo primeiro. Convido o leitor ou a leitora a caminhar pela filosofia *queer* de Paul Beatriz Preciado para entender melhor como se dá a intimidade na sociedade de controle, que este filósofo denomina de farmacoponográfica.

Segundo Preciado<sup>58</sup>, a sociedade de controle seria farmacopornográfica, pois, ao executar não uma proibição ou disciplina via repressão do prazer, mas um controle dos prazeres mesmo quando estes parecem correr frouxamente, agiria tal como agem as lógicas da farmacologia em seu controle e estímulo do uso de substâncias e a da indústria audiovisual do sexo que estimula e controla o consumo de imagens pornográficas. “Assim, o controle farmacopornográfico infiltra e domina outra forma de produção, desde a biotecnologia agrária até a indústria *high-tech* de comunicação”<sup>59</sup>. Nessa perspectiva, o exemplo paradigmático de híbrido da farmacopornografia seria o dildo, um quase-humano e quase-objeto de prazer facilmente adquirido em qualquer *sex shop* do planeta.

---

<sup>57</sup>FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 147.

<sup>58</sup>PRECIADO, Beatriz. **Testo Ionki**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2011a.

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 37, tradução minha.

O dildo, que tem sua origem comercial como elemento terapêutico recomendado às histéricas, consiste hoje em um híbrido para o prazer de homens, mulheres, *trans* etc. Ele configura a extensão do corpo de quem o usa, ele expande o prazer para os limites do humano com esse corpo geralmente feito de plástico, silicone ou borracha do próprio dildo, consistindo em um quase-objeto. Ele produz prazer quase como um órgão humano produz, consistindo em quase-humano. “Ao configurar os limites erógenos do corpo fodedor/fodido, o dildo vem a por em questão a ideia de que os limites da carne coincidem com os limites do corpo. Perturba, deste modo, a distinção entre sujeito sensível e objeto inanimado”<sup>60</sup>. O dildo desfaz a assimetria que centraliza o prazer no humano e que separa os nossos corpos dos objetos. Ele “resiste à força com a qual o corpo se apropria para si mesmo do prazer, como se este fosse algo que viria do próprio corpo. O prazer que procura o dildo pertence ao corpo só à medida que é reapropriação, somente porque está ‘atado’”<sup>61</sup>. O dildo tem seu consumo estimulado e ao mesmo tempo controlado (por exemplo, não é em todo comércio que se compra um dildo), ainda que hoje esse controle esteja para além da lógica médica. O surgimento do dildo sintomatiza o período em que comportamentos vistos como patológicos não são mais controlados pela punição, e sim revela o período em que esses comportamentos começam a ser controlados via uma nova disciplina, pautada na estimulação. E como o SM emerge nessa agenda prazer-controle-estimulação?

A sociedade de controle, em sua farmacopornografia, estimula cada vez mais o corpo sádico ou masoquista, controlando esse corpo por meio de novos códigos que ditam como e quando o corpo em prática SM pode se exibir em sua plenitude. Na sociedade de controle ou farmacopornográfica, não há uma punição via Estado por ser sádico, sádica ou masoquista, mas um controle sobre quando e como exercer o SM. Seja sádico, sádica ou masoquista... mas use bons chicotes de couro, frequente clubes SM, filie-se aos melhores *sites* SM etc. Existe todo um investimento do capital nos prazeres SM e isso pode ser visto no uso de objetos de consumo como acessórios e vestimentas típicos do SM, bem como na própria lógica do espetáculo que permeia as *performances*. A própria *performance* SM se revela imagem-movimento a ser consumida, estimulando os corpos, incitando o desejo. E substâncias diversas são comercialmente direcionadas e usadas pelos/pelas *performers* com o fim de melhor explorar as possibilidades do corpo. O *popper*, por exemplo, consiste numa substância bastante consumida por pessoas SM. Os efeitos anestésico e dilatador que ela causa no corpo propiciam uma maior

---

<sup>60</sup>PRECIADO, Beatriz. Multidões *Queer*: notas para uma política dos “anormais”. **Revista de Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, p. 11-20, janeiro-abril/2011, p. 76, tradução minha.

<sup>61</sup>*Ibid.*, p. 76, tradução minha.

desenvoltura deste. Não é à toa que é quase regra entre quem pretende se submeter a um *fisting* cheirar *popper*, já que este ajuda dilatar os músculos do ânus e da vagina.

O surgimento das *performances* SM, oriundas de um processo histórico de reinvenção da intimidade, em que a vida íntima, longe de desaparecer no espaço público de socialização das pessoas, configura novos modos de expressão do prazer, transforma a sensibilidade de um estilo de vida íntimo em expressão pública de uma forma de arte. Assim, o/a *performer* SM na sociedade em rede acaba por expressar mais do que matérias sensíveis daquilo que adiante conceituarei mais profundamente como coletivos BDSM. Essa qualidade de artista traz para a esfera pública, muitas vezes, fora do circuito BDSM, aquilo que de forma geral todos e todas nós experimentamos, os usos e os prazeres dos corpos, que nas telas íntimas de nossas existências costumamos pintar com cores e tonalidades particulares. A *performance* SM pinta no tecido social público a existência íntima do prazer de viver os corpos e a sexualidade, ainda que seja pelos matizes da abjeção.

Os coletivos BDSM não se resumem às relações interpessoais diretas e indiretas, tampouco ao mundo particular dos objetos agenciados pelas pessoas SM. Esses coletivos consistem em grupos de naturezas-culturas produzidas nos/pelos agenciamentos que mediam pessoas e coisas, ambas referenciadas a relações de dominação e submissão. Com base na teoria de Latour do ator-rede, em que humanos e não humanos são atores ou agentes, como prefiro chamar, proponho pensar o fato de que, por mais que o prazer ganhe matéria de expressão por alguma zona purificada, ele não é algo puramente natural, quiçá totalmente cultural ou discursivo. Isso ressalta o nosso entendimento da própria sexualidade para além de qualquer centralismo, seja o da natureza, o da cultura ou mesmo do discurso.

Cabe informar, centralizar a sexualidade à esfera do discurso tem sido um dos maiores entraves para a compreensão da simultaneidade de forças que constroem nossas sexualidades. Obviamente que existem outros centralismos mais perniciosos. Há quem centralize a sexualidade na natureza, gerando novos e reiterando velhos malefícios do determinismo biológico. Há quem reduza a sexualidade à cultura, produzindo novos e realçando velhos condicionamentos simbólicos sobre os comportamentos sexuais. Frente a esses dois últimos centralismos, o “império dos signos”, via alguns de seus reinos, se mostrou um pouco mais avançado para compreender a sexualidade, em especial o império foucaultiano, que, ao pensar a sexualidade como uma rede de elementos discursivos, alicerçou muitas das bases de pensamento que buscam nos efeitos do discurso as explicações para a normatização dos corpos e dos prazeres. Essas buscas quase sempre vêm acompanhadas de questionamentos aos efeitos de naturalização da norma sexual empreendidos pelos enunciados que condicionamos

comportamentos culturais segundo gramáticas específicas de como lidar com o desejo sexual. A compreensão da sexualidade enquanto dispositivo discursivo aponta para a desnaturalização dos sexos e dos prazeres, alimentando várias teorias subversivas à heteronormatividade, que denunciam o caráter ficcional e regulador de categorias como as de gênero, sexo e sexualidade. Temos a teoria *queer* e as vertentes do (pós)feminismo como representantes máximas dessas teorias contestadoras. Mas o que deu errado?

#### **2.4 A *performance* SM sob as interpelações *queer* e (pós) feminista: arte e contrassexualidade**

Aqui, não farei genealogias de como a teoria *queer* e o pensamento (pós) feminista vem compreendendo o SM, mas tomarei dois pontos comuns a essas linhas de pensamento subversivo para interpelar a *performance* SM. O primeiro ponto corresponde à desnaturalização da matriz heteronormativa na busca de enfrentamento do caráter compulsório com que essa matriz se ramifica pelas redes em que vivemos. O segundo ponto se situa na política do empoderamento de modos de vida oprimidos, a partir da visão da sexualidade como política ou “sexopolítica”<sup>62</sup>. Esses dois pontos que se articulam talvez sejam as ligaduras mais fortes entre as políticas das mulheres e sua participação nas “multidões *queer*”<sup>63</sup>. Trazê-los como interpeladores da *performance* SM encontra sua razão de ser no fato dessa qualidade de *performance*, nos diversos modos como se efetua, propiciar o questionamento de normas heterossexistas e disparar rumo ao empoderamento dos prazeres dissidentes como forma de arte, o que acaba por configurar a arte da *performance* SM como meio de combate à opressão heteronormativa.

As formas de combate do *queer* jamais foram lutas estritas à questão de gênero, tampouco a de identidade. Resumir o *queer* à agenda dos estudos de gênero foi um erro que autores e autoras mundo afora cometeram e ainda cometem. É muito tóxico a modos de vida que existem e traçam sentimentos-ideias de pertencimento pós-identitárias se tornarem objetos exclusivos das categorias de gênero, por mais avançadas que estas últimas estejam atualmente.

---

<sup>62</sup> De acordo com Preciado, o biopoder não recai sobre a matéria dos corpos e prazeres sem que as minorias se reapropriem dos dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) na produção de processos de subjetivações particulares que interferem no modo como os próprios dispositivos se atualizam. PRECIADO, 2011a.

<sup>63</sup> “A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer*”.PRECIADO, 2011b, p. 14.

Já escrevi sobre a limitação do gênero em outro momento e não quero me repetir<sup>64</sup>. Então, caminharei ao que me parece importante na relação entre arte e sexualidade via *performance* SM com os tão provocadores modos de vida *queer*. Passarei ao dissenso que essas *performances* instauram em relação às normas de prazer vigentes, que tem a heterossexualidade compulsória como base. Trarei exemplos específicos de *performances* SM sem esquecer que elas também possuem zonas de reprodução de toda sorte de imagens-clichês, inclusive as dos gêneros e das sexualidades. E mais: o SM se lança como *performance art* de acordo e contra também os dispositivos do artístico, que serão agora mais profundamente refletidos.

Afirmar que existem vários dispositivos de arte consiste em dizer, dentre outras coisas, que a arte cria territórios de reconhecimento que validam exatamente como ela é percebida. Essa validação costuma ter efeito bumerangue porque se, por um lado, o tipo de obra reitera a lógica territorial, por outro lado, o próprio território artístico, via seus agentes físicos-subjetivos, validam o que seria ou não uma obra de arte. Porém, processos criativos que não adquirem o reconhecimento de arte nesses territórios ou artistas que não desejam que seus trabalhos sejam identificados pelos dispositivos de arte são fatos que costumam existir em toda a história da arte, que correspondem exatamente à história da criação de tais territórios que são os responsáveis pelo delineamento das escolas, dos estilos e até mesmo do que seria a vanguarda, ainda que esta última se apresente como afronta à *doxa* das escolas e dos estilos. Mas o que realmente faria algo ser arte para além dos modelos de arte dos dispositivos? Particularmente, defendo que algo se faz arte quando uma materialidade sensível diversa das materialidades previsíveis do objeto é alcançada, quando a materialidade da obra se abre à possibilidade de ser outra coisa que não exatamente aquilo que se vê, escuta, toca, interage etc. Essa abertura ao possível que jamais esgota a obra permite que ela dure no tempo, resistindo às mudanças de valor das gerações presentes e vindouras. “A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha”<sup>65</sup>.

A resistência no caso da arte *queer*, ao ter a heteronormatividade como aquilo que é vazado, tornou-se um campo de possibilidades em que os prazeres e as sexualidades abjetas se abrem a uma miríade de maneiras de serem significados e sentidos de outras formas. A materialidade do *queer* via arte abre na abjeção aquilo que a norma não espera do abjeto sexual, a positividade dele ser encarado como arte, e ainda abre a múltiplas outras possibilidades de reflexão e sensação com aquilo que costumeiramente temos como sujo, perigoso, imoral ou sob

---

<sup>64</sup>Cf. GADELHA, 2009.

<sup>65</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 215.

outros desígnios do estigma. Uma dessas possibilidades é a reconfiguração do tecido social no que tange às novas formas de contratos sexuais. As “multidões *queer*”, ao trazerem outras sexualidades como alternativas à heterossexualidade e aos seus modos contratuais, fabricam aquilo que Preciado denomina de contrassexualidade, que concerne nos contratos de prazer fora da norma sexual.

O *queer* como contrassexualidade não é uma identidade sexual ou de gênero, mas um campo complexo de disputas e possibilidades das formas dissidentes de prazer. Dessa forma, a arte *queer* seria, antes de tudo, uma arte contrassexual, ainda que “a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações”<sup>66</sup>. Por maior que seja o poder de crítica que uma obra carregue ou possibilite a algum modelo, devemos estar cientes de que a força representativa dessa obra “consiste, sobretudo, em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe”<sup>67</sup>. Essas disposições espaço-temporais que a arte possibilita é o que abre passagem para a reconfiguração do tecido social pelo trabalho do/da artista. Obviamente, esse trabalho reconfigurador tende a alicerçar embates, mas ele não é feito necessariamente com esse objetivo. Uma obra pode ter um caráter político inimaginável pelo/pela artista que a criou ou simplesmente não passar a idealização política que ele/ela desejou para sua criação. No entanto, os/as artistas *queers*, muitas vezes, parecem ter a intenção de afronta à matriz heteronormativa enquanto outros e outras artistas elaboram de maneira menos pretensiosa suas obras, de acordo com os modos de vida *queer*, que em si já são ofensivos a tal matriz. Às vezes, essa última espécie de produção acaba por ter poder de combate maior do que as intencionais.

A força representativa das obras *queers* se encontra na capacidade de novas disposições dos corpos, dando visibilidade positiva ao insulto, àquelas pessoas marginalizadas pelo poder. Ela consiste em novo recorte de espaços e tempos singulares, dificultando a heteronormatividade na sua definição das maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. No entanto, além da força representativa da arte, existe a intensiva, que configura o “plano de imanência”<sup>68</sup> da obra, sendo tal plano o responsável pela resistência da arte frente aos tempos. Chegamos ao ponto em que proponho a definição de

---

<sup>66</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 55.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>68</sup> A imanência como a força que transborda dos seres. Ela tende a produzir um plano de intensidades, que Deleuze e Guattari denominaram de plano de imanência, em contraste à ideia de um plano de consistência, estruturado pelas representações. Para mais informações sobre a noção de plano de imanência e de consistência. DELEUZE; GUATTARI, 1992.



política da arte sob a subdivisão em duas forças, a representativa e a intensiva. O caráter representativo da arte pode ser político, enquanto o intensivo é sempre político, no sentido de uma política menor. O primeiro se mostra político quando engendra o enfrentamento direto aos modelos no caminho de uma possível redefinição da ordem–força macropolítica da arte. Já o segundo, sempre pertence a uma política minoritária, dos devires e das resistências que despertam a produção de sensações – força micropolítica da arte. E é na micropolítica da obra que se encontra a capacidade dela em dizer outra coisa do que supostamente representaria e a não capacidade da arte de se prender aos contornos que paralisam nossa capacidade de vibrar com o mundo.

De volta à discussão sobre o caráter intencional ou não da obra, a produção do SM enquanto arte, em especial como *performance art*, caminha nessa dualidade. Ora a produção de alguns e algumas *performers* SM vem com propostas diretas de enfrentamento ao contrato heterossexual, ora vem com outras preocupações que só tocam na mesma questão de enfrentamento, pois o próprio SM, por mais que reproduza modelos heteronormativos, é em si mesmo um estilo de vida tido como abjeto ou *queer* por sua estranheza às formas consideradas normais de viver o prazer. A matriz heteronormativa não é um dispositivo que simplesmente legitima a heterossexualidade como norma a ser seguida, mas que dita tipos específicos do que seriam as “boas e saudáveis” formas de viver a heterossexualidade. Ela se encontra acoplada a outros dispositivos, tais como o religioso, que dita dogmas sobre casamento, família, iniciação sexual, e o dispositivo econômico, que insere modos de consumo do sexo e de estimulação do prazer. Esses acoplamentos configuram maneiras específicas de controle e opressão nas quais nem todos os prazeres entre heterossexuais são legitimados.

Um exemplo de artista que vem compondo, no cenário nacional brasileiro, uma imagem de produção de obras contrassexuais é Virgínia de Medeiros. No entanto, precisa-se de cautela antes de identificarmos que a artista idealiza suas criações via alguma espécie de ativismo *queer* ou (pós)feminista, apesar de tais criações ora trazerem o tom de questionamento à heteronormatividade bem acentuado, ora transparecerem esse tom apenas como sintoma do caráter dissidente tão inerente aos modos de vida trabalhados por Virgínia. Há momento em que seria difícil desvincular a obra da artista de um reconhecimento *queer*. Destaco aqui duas criações multimídia de Virgínia: 1) “*Studio Butterfly E Outras Fábulas*”; 2) “*Jardim das Torturas*”.

A primeira foi apresentada na 27ª bienal de São Paulo, consistindo em um estúdio carregado, dentre outras coisas, de fotos pertencentes a travestis e transexuais. Além de fotografias, a instalação apresentava o mundo *trans* por meio de outros modos de exposição,

em especial através de recursos audiovisuais. Virgínia conseguiu parte do material da instalação por meio de uma troca que consistia em levar as *trans* a um estúdio onde a artista as entrevistava e posteriormente realizava um *book* fotográfico, semelhante ao das *top models*, doado a cada entrevistada, que, por sua vez, cedia alguma(s) foto(s) da sua história de vida— em síntese, havia uma troca entre as fotos feitas pela artista e outras trazidas pelas *trans*. *Studio Butterfly* configura um mundo de experiências fora da norma sexual e de gênero para além da lógica do estigma. Virgínia procurou fazer com que o espectador e a espectadora do *Studio Butterfly* sentissem a força daquelas experiências sem ser pelos sentidos dos estereótipos, o que acabou por arrancar a obra da artista do lado testemunhal da vitimização ou do preconceito que ronda as vidas *trans*, fazendo do próprio estúdio outra fábula sobre/com aquelas vidas.

Já em “Jardim das Torturas”, Virgínia construiu uma espécie de masmorra dentro da galeria Nara Roesler, situada na cidade de São Paulo. O público podia ver, por entre algumas aberturas na masmorra, um outro ambiente que consistia numa espécie de câmara na qual Virgínia se encontrava quase nua, amarrada e amordaçada. O restante da galeria foi ocupado por uma série de fotografias e objetos que figuravam o universo BDSM, alguns elaborados pela artista, outros adquiridos por ela.

Virgínia é o exemplo de artista que mergulha em universos marginalizados e com eles consegue fazer arte que não seja mimética, diferindo da pessoa do pesquisador ou da pesquisadora que procura retratar modos de vida. A artista visa, a partir de modos de vida abjetos, criar outro território, e é assim que o SM emerge em “Jardim Das Torturas”, pois ali ele não é mais o sadomasoquismo do BDSM e sim uma fauna das delícias e das dores, uma geografia dos desejos dissidentes que aproxima o espectador ou a espectadora não SM ao universo BDSM por aquilo que todas as pessoas têm em comum de alguma forma, a nossa própria geografia do desejo. Ao se colocar numa posição de masoquista numa câmara, Virgínia delineia uma cartografia íntima de si que nos devolve a sensação de que somos todos seres desejantes em que normal e o dito anormal são facetas dúbias de uma mesma moeda.

Por mais que as obras da artista possibilitem um diálogo crítico das normas sexuais e de gênero, colocando certos modos de subversão na pauta das reflexões, tudo isso não parece ser o objetivo principal das criações de Virgínia, tudo isso difere, por exemplo, de trabalhos de artistas que, muitas vezes pesquisando universos semelhantes aos estudados por Virgínia, fazem questão de afirmar uma posição política de subversão da norma e de valorização da diferença, artistas que, não raramente, se autoafirmam ou são reconhecidos como *queer*.

O casal norte-americano Sheree Rose e Bob Flanagan consistia num exemplo clássico de *performers* que, nos seus experimentos sobre/com universos marginalizados,

traziam claros objetivos políticos de enfrentamento às normas em prol do que eles chamavam de novas formas de viver o sexo e o amor. “Rose é uma lenda de várias cenas dos metrô de Los Angeles. *Shows* de *punk*, grupos feministas, cenas de leitura de poesia, clubes de fetiche, eventos de arte de desempenho subterrâneo – Ela foi lá e fez isso como uma participante ativa e também como uma documentarista”<sup>69</sup>. A Trajetória de Rose passa pelo movimento feminista da década de 1970, em que a artista-ativista dialoga com facções radicais que encaravam o lesbianismo como modo de ser feminista e o homem como figura inimiga do movimento – fatos que para Rose jamais foram verdades a serem defendidas e, assim, ela distancia-se de tais grupos em busca de fazer um ativismo em prol das mulheres que não se resumisse apenas à classe de mulheres lésbicas. Após um divórcio, Rose começa a aconselhar mães solteiras sobre educação e independência econômica. Na esteira de uma trajetória de ativismo constante e plural, Rose encontra o escritor e *performer* Bob Flanagan, com quem começa um romance que somente anos mais tarde culminaria na exibição do casal em *performances* SM para um público mais amplo do que o de costume. “Eles estavam juntos há anos antes que a relação se transformasse em uma prática da arte, e seu ativismo foi, a princípio, um ativismo explicitamente sexual localizado para suas vidas pessoais e ao seu ativismo dentro e em nome da comunidade BDSM”<sup>70</sup>.

Rose, em entrevista a também artista e feminista Tina Takemoto para o *Women & Performance: a journal of feminist theory*, disserta sobre seu relacionamento com Flanagan no que tange à realização de *performances* SM. Vejamos o trecho da entrevista que deixa isso mais latente:

Eu diria que existem três fases principais no nosso relacionamento. A primeira fase foi a nossa vida pessoal – só ele e eu e todas as coisas loucas, selvagens e divertidas que fizemos juntos durante os primeiros dois anos. Eu mesma fotografei tudo, essa documentação era só para nós. Os próximos cinco anos, a segunda fase, foram gastos na organização da comunidade sadomasoquista, o que não tinha sido feito antes. O SM foi um aspecto muito importante de nossas vidas. Nós acreditávamos nele o suficiente para derramar toda a nossa energia para fazer um movimento nacional SM e uma criação de espaços públicos e comunitários para ele. Nós nos tornamos porta-vozes de sadomasoquismo, dando palestras e demonstrações de sensibilização sobre a comunidade SM. Hoje em dia, tem ido muito mais longe do que esperávamos. Mas, naquela época, o movimento SM estava apenas começando. E, porque

<sup>69</sup> DOYLE, Jennifer. **Sheree Rose: A Legend of Los Angeles Performance Art**. Disponível em: <<http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/los-angeles/sheree-rose-performance-artist.html>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

<sup>70</sup> DOYLE, Jennifer. **Sheree Rose: A Legend of Los Angeles Performance Art**. Disponível em: <<http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/los-angeles/sheree-rose-performance-artist.html>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

temos essas boas respostas dentro da comunidade SM, que flertamos com a ideia de trazer o SM para fora do *mainstream*. Esse foi o início da terceira fase, a fase de arte.<sup>71</sup>

O que podemos dizer do trecho da entrevista destacado? Na primeira fase do casal, encontramos o SM como estilo de vida. Já na segunda, percebemos uma busca do empoderamento desse estilo, ainda que aparentemente para Rose essa emancipação estivesse circunscrita à esfera dos coletivos BDSM, sendo uma luta feita com e para esse coletivo. Quando o casal retoma os seus registros da primeira fase na segunda fase, analisando e divulgando essa documentação em palestras e em outros modos de comunicação, quase sempre seguidos de exemplos de novas experimentações SM, o que encontramos é uma ânsia de reconfigurar o tecido da sociedade norte-americana para novas espaço-temporalidades do desejo. A garantia do SM como movimento nacional que possibilitasse criar espaços públicos e privados culmina, então, numa fase macropolítica dos experimentos do casal que teve a arte como matéria de expressão. A terceira fase não é aquela em que Rose e Flanagan descobriram a arte, mas a que o casal fez da arte uma matéria de expressão de objetivos claramente políticos em prol de um modo de contrassexualidade.

Esse caráter político que o casal conferiu à sua vida íntima pela arte frequentemente ultrapassava as fronteiras do SM, adentrando outras questões fortes como a morte, a doença, a fragilidade e a crueldade da própria vida. Essas outras questões estão diretamente ligadas à própria doença de Flanagan, que sofria de fibrose cística. Isso tudo fica bastante latente na instalação-*performance* idealizada pelo casal, mas de desempenho de Flanagan, intitulada *Visiting Hours*, em que uma sala de hospital foi montada mediante uma série de objetos e outras microinstalações que figuravam o universo SM particular do casal e a relação de Flanagan com a sua doença. Em determinados momentos, Flanagan era suspenso por correntes e realizava alguns movimentos, ficando completamente nu. Havia horas em que ele era deitado na cama e conversava com o público. Tudo isso dentro de museus. A instalação-*performance* estreou no Museu de Santa Mônica, na Califórnia, em 1993 e foi montada no ano seguinte no Novo Museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque e no Museu da Faculdade de Belas Artes de Boston no ano de 1995.

Com essa qualidade de obra e com outras sempre de teor profundamente contrassexual, tais como o documentário *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan*,

---

<sup>71</sup> TAKEMOTO, Tina. Love is still possible in this junky world: Conversation with Sheree Rose about her life with Bob Flanagan. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, 19:1, 95-111, 2009, p. 101, tradução minha.

*Supermasochist*, dirigido por Kirby Dick, e alguns textos publicados pelo casal dos quais o mais conhecido é o livro *The Wedding of Everything*, escrito por Flanagan e recheado de fotos feitas por Rose, o casal imediatamente passou ao reconhecimento de artistas *queer* e, no caso particular de Rose, de artista feminista-*queer*, apesar de se tratar de um casal heterossexual. Isso sintomatiza uma das vertentes de pertencimento ao que os agentes norte-americanos denominam de *queer* e que não corresponde necessariamente a ser *gay*, *trans* ou lésbica. Para a sociedade norte-americana, o *queer* vai além do aparentemente exótico, do visivelmente estranho, da forma ainda que disforme, do contorno ainda que imperfeitamente traçado. A estranheza do *queer* se encontra naquilo que nele difere de qualquer contorno de gênero, sexo ou sexualidade, na força intensiva da abjeção que imediatamente gera repulsa às subjetividades mais domesticadas. Trata-se um termo *percepto* porque a população não criou a palavra *queer* com essa consciência da diferença, que nós podíamos chamar de uma consciência filosófica-política da alteridade sobre/com as forças desviantes. O *queer* é um termo *percepto* porque vem como nomeação quase inconsciente. Trata-se de uma percepção dos sentidos frente ao outro que, por condutas e aparências desviantes, fere a condição normatizada de nos afetar intimamente com o outro. Como insulto, o *queer* é o escarro das subjetividades que se ressentem diante de outras maneiras de experimentar os *afectos* entre os corpos. E se tomarmos a clássica lição psicanalítica de que o inconsciente se estrutura como linguagem, podemos até ver o *queer* como o termo que o inconsciente recalcado dos EUA achou para estruturar como linguagem todo o desprezo ou ódio para com aquilo que fere sua moralidade sexual e de gênero. Diante de tudo isso, traduzir o *queer* como simplesmente homossexualidade, bissexualidade, transgenderismo, pansexualidade etc. é matar a força da diferença dos modos de vida *queer*, fazê-la seguir uma identidade.

Pertencemos às “multidões *queer*” quando deixamos de nos prender a algo sexualmente significativo, quando nos tornamos estranhos às normas sexuais sem sermos engolidos e engolidas completamente pelas identidades, inclusive as parodiadas pela abjeção, porque não raramente o abjeto também se reconhece pelas identidades do estigma a ele conferidas, tais como a do “viado”, da “sapatão”, do “traveco” etc. E a definição de *queer* não seria mais uma dessas identidades abjetas? Ela até poderia ser se não agisse como um insulto transversal que atravessa todas as outras palavras insultuosas referentes às sexualidades minoritárias, sem configurar uma espécie de termo guarda-chuva para todas as abjeções, o que, se acontecesse, facilmente a fecharia no gueto. Como nos adverte Preciado: “Aos que se agitam sob a ameaça de guetização, os movimentos e as teorias *queer* respondem por meio de

estratégias ao mesmo tempo hiperidentitárias e pós-identitárias”<sup>72</sup>. No entanto, desconsidero a concepção de Preciado, para quem as “multidões *queer*”, ao se valerem das identidades estigmatizadas como meio de desarticulação da norma, abririam a possibilidade da identidade como uma potência política. Nas palavras do autor: “As identificações negativas como ‘sapatas’ ou ‘bichas’ são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à ‘universalização’”<sup>73</sup>. Preciado insiste na teoria de que algumas organizações das “multidões *queer*” têm extrema força de resistência a princípios universais: “A força política de movimentos como *Act Up*, *Lesbian Avengers* ou *Radical Fairies* vem de sua capacidade para investir nas posições de sujeitos ‘abjetos’ [...] para fazer disso lugares de resistência ao ponto de vista ‘universal’, à história branca, colonial e *straight* do ‘humano’”<sup>74</sup>.

Essas concepções do autor são duvidosas! Por mais que uma política das identidades abjetas choque a norma, esta última, apenas cambaleante e não destruída, tende a se refazer mais forte, contra-atacando o que a afrontou. As “multidões *queer*”, em seu caráter hiperidentitário, até sacodem a sociedade, mas rápida ou lentamente têm suas vozes novamente caladas ou desacreditadas, reinseridas nos jogos do poder ou simplesmente limadas por eles. E tudo isso acontece porque jogar com o molar para destruir algo que também é molar corresponde a uma estratégia fadada ao estrato maior engolir o outro (menor), ainda que sob certas concessões. Até concordo que precisamos “evitar a segregação do espaço político que faria da multidão *queer* um tipo de margem ou de reservatório de transgressão”<sup>75</sup>. Afinal, o abjeto não é o excluído da sociedade no sentido de não fazer parte das redes, e sim aquilo que, agindo dentro das redes e com elas, sofre os processos de invisibilidade/estigma/violência que as próprias ações de poder dessas redes exercem contra o que difere de suas gramáticas de normalidade. O espaço político das “multidões *queer*” é o mesmo tecido social de que todos e todas nós somos compostos e compostas. Assim sendo, o espaço de transgressão dessas multidões são as redes em que todos e todas nós vivemos. O problema da teoria “sexopolítica” de Preciado localiza-se no ato de conferir intensidade política às “multidões *queer*” pelo que elas têm de mais representativo, as hiperidentidades, enxergando como política de resistência aquilo que não o é, ou seja, a macropolítica das identidades. Para uma teoria que tem como base autores pós-estruturalistas, fica a dívida de uma maior profundidade nas micropolíticas *queer*.

---

<sup>72</sup> PRECIADO, 2011b, p.15.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>75</sup> PRECIADO, 2011b, p. 14.

Felizmente, eu continuo a compartilhar daquela velha suspeita de Deleuze e Foucault sobre a perda da força de resistência dos movimentos sociais quando eles aderem à lógica identitária ou dela não conseguem escapar completamente. Deleuze entendeu a resistência como força intensiva porque é somente pelas molecularidades profundas – as linhas de fuga – que perfuramos e destruímos algum estrato. Em uma perspectiva bem próxima, Foucault creditava a emancipação ao nascimento de novos modos de vida possíveis, somente realizável por uma nova ética de si e das amigadas, que permitiria a construção de um tecido social completamente novo e, quem sabe, mais justo. Mas Preciado parece ter esquecido o que significava resistência para esses outros filósofos europeus, chegando a encarar com felicidade o fato das “multidões *queer*” não verem com desconfiança suas ações políticas do lado hiperidentitário. Nessa celebração da identidade, Preciado ainda acusa uma de suas principais interlocutoras, a saudosa feminista Monique Wittig: “Felizmente, eles (multidões *queer*) não compartilham da desconfiança que foi – devemos insistir – a de Foucault, Wittig e Deleuze para com a identidade como lugar da ação política, a despeito de suas diferentes maneiras de analisar o poder e a opressão”<sup>76</sup>. O que vai se perdendo com essa celebração é a força do lado não identitário, aquele lado que não reúne as minorias sexuais na ordem do mesmo ou do semelhante. Por ele que proponho pensar a real resistência das “multidões *queer*”.

Esse último lado corresponde ao das forças intensivas que essas multidões têm a capacidade de fazerem circular no tecido social, corresponde ao devir-*queer* que transversalmente corta os agentes para além daqueles pertencentes a tais multidões. Radicalizo a concepção de “multidões *queer*” a ponto de afirmar que somente por esse devir os seres sexualmente abjetos se transformam numa multidão plural em que o elo de pertencimento não seria a identidade entre os grupos, mas a diferença. A capacidade de diferir de que cada agente individual e coletivo dessas multidões tem em sua própria sexualidade é o que os torna uma multidão. Ou seja, a capacidade que o *queer* tem de ser um nômade em sua própria sexualidade que une *gays*, lésbicas, *trans*, pessoas SM, pansexuais etc como uma multidão que, na verdade, está mais para um povo sempre por vir do que um povo já em vias de composição.

A potência dessa diferença age, por exemplo, quando o devir-*queer* toca as texturas sensíveis de outros indivíduos e coletivos, dizendo a eles pelo indizível das sensações que todos nós podemos ser algo sexualmente diferente dos modelos, sem referência aos modelos, sem hipervalorização de qualquer identidade. Por tais linhas de fuga, estaríamos mais próximos e próximas de uma emancipação pautada numa ética com o outro, em que o possível de nossas

---

<sup>76</sup>*Ibid.*, p.15, parênteses meus.

sexualidades ou o mais estranho de nossos modos de viver o prazer estejam sempre na condição de mover ações livres das velhas forças que nos regulam. Não seria uma liberdade em que toda espécie de leis ou estratos deixem de existir – tarefa irrealizável uma vez que o real é composto tanto por molaridades quanto molecularidades –, mas de que com elas e no meio delas abriríamos todo um campo de passagem para a própria destruição da norma castradora de nossos desejos e para elaboração de outras leis, mais justas, menos opressoras ao desejo.

A destruição de qualquer território irremediavelmente aponta para a produção de outros e a força revolucionária do devir é a quebra de algum território, o que inevitavelmente põe as subjetividades no caminho de fazerem um novo povo, de encontrarem um novo mundo. Essas vias de composição das subjetividades pelo que sobra como argamassa dos seus antigos territórios que as impedem de constantemente se pulverizarem por completas. Risco sempre iminente na política dos devires, a pulverização da subjetividade quando acontece diz que algo falhou no processo de reterritorialização e é nesse ponto que as “multidões *queer*” devem tomar cuidado, um cuidado extremamente difícil porque ele não é consciente.

A não consciência das políticas menores para quem as vive é o que torna tão difícil de orquestrá-las como armas de combate. Mais fácil manusear o que representamos de alguma forma. Como fazer do devir uma espécie de revólver para o *bang bang* da vida? Antes de tudo, não devemos mirar a imagem inimiga, no sentido de um enfrentamento tão simplista e direto ao alvo – combate típico das políticas identitárias. O que está em jogo corresponde a destruir as barreiras que separam algumas pessoas em oprimidas e outras em opressoras, abrir caminho para maneiras mais justas de convivência. Aqui, proponho a substituição da metáfora do revólver pela da flecha ameríndia, arma típica de alguns povos tradicionais sul-americanos, a qual tem seu poder de ataque mais pela força de cortar o que existe entre o caminho da flecha até o alvo do que pelo simples fato de mirar o lado inimigo a ser atingido. A força das intensidades, tal como a da flecha ameríndia, está em cortar caminho, perfurar barreiras, vazar engrenagens, abrindo novas passagens. As minorias vencem algum alvo inimigo quando conseguem abrir essa espécie de passagem até finalmente atingi-lo. Sem o menor alicerce das velhas barreiras, desregulando o funcionamento das antigas engrenagens de opressão, sem tudo isso, as forças inimigas já encontram seu fim.

As “multidões *queer*” formam uma multidão de possibilidades de viver os nossos prazeres por mais estranhos e sujos que eles pareçam, e é com isso que podemos pensá-las como um devir-*queer* em sua potência nômade para reinvenção da estepe da “sexopolítica”. O *queer* como devir já não pertenceria mais a essas multidões. Ele, como flecha solta no social, seria passível de afetar todos e todas nós, abrindo caminhos para o transbordamento do desejo sexual



na vida social. Ele explodiria sempre pelo meio de nossos prazeres, território sensível em que a nossa sexualidade tem o poder de diferir, estremecendo os contornos de nossas identidades sexuais e de gênero. Cada um e cada uma de nós podemos passar por esse tornar-se *queer*, que é sempre peculiar a cada indivíduo ou coletivo uma vez que não diferimos em nossas sexualidades tal como o outro difere.

Destarte, as forças do capital são vorazes e as “multidões *queer*” estão cada vez mais próximas do *cool*. Isso acontece quando elas vão perdendo o seu poder de se fazerem sentidas pelas forças da diferença e passam a ser vistas apenas pelo tom comercial, pelos matizes do capitalismo. E é o *queer* do consumo da moda, do cinema e da mídia com seus signos glamourizados que chega ao Brasil revestindo a bicha, a sapatão, a travesti, as montadas tupiniquins de uma aura *cool*. As pessoas brasileiras que têm algum conhecimento do *queer* costumam identificar nossas montadas como *queer*, e há quem se perceba de alguma forma ligado ou ligada ao *queer*, tais como teóricos e teóricas que se consideram estudiosos e estudiosas *queer* do Brasil. Mas, em meu país, grande parte das pessoas que falam do *queer* tem alguma noção massificada do termo, embora, no caso da academia e das artes, haja absorvimentos de fontes mais complexas sobre os modos de vida *queer*. Eu mesmo fui apresentado ao *queer* por meio desse bombardeio de signos comerciais, literários, científicos, artísticos etc. Ele chega, principalmente a nós, como chegam os demais signos globalizados, como chega a coca-cola, a *top model*, o *pop star* etc. Acontece que nós agenciamos esses signos ao sabor local. A palavra *queer* começa timidamente a fazer parte da sociedade brasileira, em especial por meio de intelectuais e artistas. Isso não significa que a teoria e a arte *queer* desenvolvidas em países como EUA e países da Europa sejam totalmente eficazes para pensar o que estamos a olhar como estranho sexual, como *queer*.

Precisamos ter cuidado ao definir as coisas como estranhas, ao produzir uma teoria sobre o que embaralha as nossas gramáticas de reconhecimento do outro. E nisto a antropologia nos auxilia. A princípio, pode parecer desnecessário falar de uma antropologia para o *queer* visto que, em se tratando de antropologia, estamos bem equipados e equipadas para abordar “o estranho” do mundo se nos compararmos aos colegas de outras ciências sociais. Estas últimas são exímios territórios cuja tradição é a preocupação pelas leis, pelas macroestruturas e pelas representações coletivas, costumeiramente marcadas pela subtração da problemática sobre as sexualidades “anormais”. Já a prática antropológica – a etnografia – sempre esteve preocupada com o que, em diversas culturas e mesmo no seio da nossa, é tido como algo que foge da norma, como fenômeno raro, como fato minoritário, como modo de vida exótico. Em antropologia, parece que nutrimos uma paixão pelo “desviante”, esteja este no além-mar ou do lado de nossas

casas. Todavia, hoje, estamos mais cientes do perigo que corremos ao “exotizar” o outro. Nessas últimas quatro décadas, nas quais a antropologia abandona vigorosamente a construção do outro como ser exótico, estamos mais preparados e preparadas para encarar a diferença sem prendê-la às identificações de nossos quadros esquemáticos, estamos mais bem treinados e treinadas para uma antropologia com os devires.

Contudo, o problema da representação e da diferença na antropologia, a meu ver, é mais filosófico do que propriamente antropológico, mas isso fica como assunto para uma futura discussão. O que me interessa defender, a partir dessa breve reflexão sobre exotismo e etnografia, corresponde ao fato de experimentar uma antropologia com modos de vida atravessados pelo *queer* sem cair na cilada de encará-lo como uma imagem ou um rosto do estranho, do bizarro sexual. Caso isso aconteça, voltaremos a figurar personagens exóticas, que ganham notoriedade social exatamente pela sua aparência ou atitude “desviantes”. Vimos que os norte-americanos, por meio da palavra *queer*, acharam um modo de nomear o inominável sexual, a capacidade que a sexualidade tem de diferir. Como vimos, o *queer* não é *gay*, nem bissexual, tampouco sadomasoquista ou transexual, mas pode ser isso tudo e muito mais. É por essa capacidade das “multidões *queer*” de mostrar que podemos ser sexualmente estranhos ou estranhas que tais multidões lançam o devir-*queer* como uma força disruptiva às identidades sexuais tanto normativas como abjetas. E se é possível experimentar um devir-*queer*, isso ocorre porque existem zonas *intermezas* da sexualidade que ficam entre as identificações da norma e aquelas da abjeção. Essas zonas, quando ganham matéria de expressão, vazam as sexualidades padrões tanto o quanto ajudam a confundir o limbo das identidades que nascem no coração dos mundos abjetos. Não é à toa que nas multidões *queer* temos pessoas que, em determinados momentos, já não sabem mais se são *trans*, lésbicas, bichas ou outra coisa.

Quando passamos das “multidões *queer*” às artes que tomam os modos de vida das pessoas e dos coletivos que configuram tais multidões como meios do processo de criação, o caso do reconhecimento da obra como arte *queer* recai sobre a questão identitária e não se concentra na potência daquelas contrassexualidades. Reconhecimento que nem sempre vem ou é aceito pelo próprio ou pela própria artista, pois, muitas vezes, esse reconhecimento vem por forças externas do dispositivo da arte ou de outros territórios, tais como os do ativismo ou da academia especializada em estudos de gênero. No entanto, a força da obra *queer* se encontra de fato em como o seu criador ou a sua criadora captou as sensações daqueles modos de vida abjetos e as devolveu de alguma maneira estética, e, se esta captação foi possível, podemos apostar que as forças do devir-*queer* estão agindo pela obra. Em geral, elas agem de forma a lançar um efeito comum, embora a estética possa mudar radicalmente de uma obra para outra,

de artista para artista. As criações de forte potência *queer* tendem a devolver a sensação de que somente não sendo apreendidos e apreendidas pelos contornos dos gêneros, dos sexos e das sexualidades é que causamos de fato um curto-circuito na heteronormatividade. Esta, como rede, configura tanto as identidades normalizadas como aquelas do estigma, tomadas pelas “multidões *queer*” como estratégia política hiperidentitária.

O contrário de uma retomada da identidade insultuosa emerge nas artes *queer* pelo caráter de deriva nos modos de experimentar o sexo e a intimidade que artistas efetivam por meio de suas obras, como o casal Rose e Flanagan, que passava ao espectador e à espectadora o exemplo da possibilidade de renegociar o contrato sexual imposto pela heteronormatividade. Esses artistas-ativistas “escreveram contratos, por exemplo, descrevendo as obrigações do Flanagan como um escravo e as obrigações de Rose para ele –esses documentos estruturam sua relação de formas que eram ao mesmo tempo prática e *sexy*”<sup>77</sup>. A contrassexualidade do casal era documentada para além da *performance* com nítidos objetivos de emancipação social pela arte, deslocando a heterossexualidade dos seus primados naturais (a vida sexual como restrita à esfera doméstica, os prazeres dissidentes como doenças etc) e a pondo em deriva num oceano de desejos incertos. “Eles procuraram recuperar tudo o que o contrato conjugal remove na sua naturalização das estruturas de relações domésticas – eles encontraram uma maneira de renovar constantemente seu relacionamento”<sup>78</sup>. Todas essas ações abriram passagem para emergências de novos e novas *performers* SM nos EUA. Após a morte de Flanagan, Rose retoma um projeto antigo intitulado *Do With Me What You Will* e o realiza com o jovem *performer* Martin O'Brien, que serve como uma espécie de filho de Rose por 24 horas em um desempenho no qual Rose, como uma mãe sádica, exerce uma série de torturas no jovem Martin.

Se as *performances* SM de Rose, tanto com Flanagan como com O'Brien, alcançaram os objetivos desses artistas é algo que mereceria outro estudo, o que me interessa ao discutir com esses trabalhos é a compreensão da política contrassexual da *performance* SM que pode ser algo pensado desde a idealização do desempenho ou vir como sintoma da própria realidade SM transfigurada em arte, como a *performance* de Virginia de Medeiros em “Jardim das Torturas” transfigurou o SM. Seja como for, as *performances* SM do casal norte-americano e as de Virgínia de Medeiros se aproximam de uma política *queer* ao expressarem como um

<sup>77</sup> DOYLE, Jennifer. **Sheree Rose: A Legend of Los Angeles Performance Art**. Disponível em: <<http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/los-angeles/sheree-rose-performance-artist.html>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

<sup>78</sup> DOYLE, Jennifer. **Sheree Rose: A Legend of Los Angeles Performance Art**. Disponível em: <<http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/los-angeles/sheree-rose-performance-artist.html>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

estilo de vida ainda encarado como abjeto ou estranho – o sadomasoquismo –possibilita a abertura para o questionamento das normas de sexualidade, prazer e intimidade vigentes.

## **2.5 Retomada dos planos e reconfiguração da rede de criação: o inconsciente estético**

Em todo processo de criação e de pensamento, somos levados ou levadas a redesenhar nossos contornos pelos quais reconhecemos nossa imagem. Essa prática se realiza concomitantemente à própria produção de nossos novos territórios existenciais, que já não dependem mais desses contornos, pois tais territórios ultrapassam a imagem que criamos para nós mesmos e nós mesmas, constituindo os sítios de materialidade sensível em que nossa imagem de si encontra meios de expressão e autorreferência. É nessa espécie de jogo que me encontro, em um jogo de redesenho de mim mesmo enquanto pesquisador e de produção de meus novos territórios, em que me reconheço como antropólogo e artista, configurando a minha primeira aprendizagem dissertativa pelas *performances* SM. Os quatro planos que outrora atravessamos por essa aprendizagem, além de redesenhar a minha figura de antropólogo e dispará-la rumo aos contornos de mim mesmo como artista, produz o primeiro sítio de problemáticas de uma obra dupla, que tem a etnografia e a arte tomadas uma na outra, uma pela outra. Mais do que uma aprendizagem de aparente caráter de apresentação de conceitos centrais ou de perspectivas norteadoras desta dissertação, cada plano configura coisas além das consistências de um trabalho acadêmico. Esses planos possuem suas zonas de imanência pelas quais seria possível enxergar os sintomas das forças que me afetaram para o caminho de um pensamento e uma criação com os meus prazeres. Ao que rege essas forças que me dedicarei agora. O objetivo é a compreensão do regime movente de funcionamento dessas forças e, a partir delas, retomar aqueles quatro planos, reconfigurando o meu processo de criação e pensamento sob a perspectiva da noção de rede, não no sentido tão comum de dizer que essa espécie de processo constitui uma rede pelo simples fato de ser algo inacabado. Não visio ficar refém da teoria do toma lá dá cá que se esteriliza na afirmação da obra como processo e do processo como obra, afirmativa tão comum na literatura atual acerca da produção em artes.

Essa concepção estéril de rede corre o risco de manter o inconsciente estético numa espécie de falso devir, creditado pelo simples fato de que obra e processo são uma só coisa, sem pontos ou limiares passíveis de serem encontrados ou determinados. Esse risco pode acontecer caso não compreendamos a infinidade da rede pelas múltiplas figuras que ela dá consistência, a partir dos limiares de caos que configuram o tecido sensível da própria rede. O que estou a chamar de rede agora é esse inconsciente estético que tem como agentes as figuras de quem

cria e os meios pelos quais elas ajudam a construir a obra, a própria obra a ser construída e outras coisas mais que possam ser agenciadas durante o processo. No entanto, não confundir a minha noção de inconsciente estético com as demais de mesmo nome que existem disseminadas por outras pesquisas, tais como as de Jacques Rancière e de George Didi-Huberman. O inconsciente estético de que argumento não se atualiza como primado do humano, ele tem sua virtualidade em mundos diversos podendo encontrar por esses mundos outros canais de atualização. Em referência aos campos das artes e de outras criações, ele é a lógica sensível de planos de consistência e de imanência que conjunta e processualmente orquestram o trabalho do/da artista e de outros criadores e outras criadoras. Mas, como todo inconsciente, ele é matéria de singularidades humanas e não humanas – ideia de composição do inconsciente que acredito que os/as psicanalistas poderiam tomar para si e, assim, caminharem para uma psicanálise simétrica.

O que acontece é que o processo de criação não deixa de ser um processo inconsciente de outra espécie, que pouco tem a ver com aquele inconsciente corriqueiramente pensado pela psicanálise. Em rede, o inconsciente age maquinalmente, se refazendo a todo momento, sem ordem linear ou de puro registro. Trata-se de um inconsciente em devir, bem próximo ao pensado pelos e pelas esquizoanalistas. “Nesse tipo de visão, a ordem não se faz partindo-se de um elementar indiferenciado para um complexo diferenciado: a subjetividade não se define por uma só e mesma figura, que se estabeleceria na infância e se desenvolveria ao longo da vida”<sup>79</sup>. Afirmar que a subjetividade estaria presa a uma única figura que se desenvolveria ao longo do tempo torna o inconsciente um registro de coisas que até podem ter sido esquecidas pelo plano da consciência, mas que continuariam a existir de alguma outra forma. Daí os/as psicanalistas gostarem tanto de seus fantasmas e das teorias do recalque. “As figuras são várias; elas tomam consistência a partir de limiares caóticos que vão se produzindo, um após outro, do começo ao fim da existência”<sup>80</sup>. Assim, as figuras que vão ganhando matéria de expressão transformam parte da subjetividade em tecido sensível de planos de consistência por onde tais figuras se tornam visíveis. Mas existem os planos de imanência por onde as intensidades atuam em pleno vigor – planos de invisibilidade da rede. O fabuloso disso tudo é que, nessa teoria do inconsciente, o caos não é oposto de equilíbrio, e sim uma condição para que a ordem da simultaneidade das forças ocorra exatamente pelo jogo entre consistência e

---

<sup>79</sup>ROLNIK, Suely. Novas figuras do caos – mutações da subjetividade contemporânea. In: SANTAELLA, Lúcia; VIEIRA, Jorge Albuquerque (Orgs.). **Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências**. São Paulo: Face e Fapesp, 1999, p. 05. Disponível em: <<http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/caos.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

<sup>80</sup>*Ibid.*, p. 05.

imanência. “É que a ideia de equilíbrio implica uma concepção de subjetividade reduzida à consciência e suas representações, e esse tipo de concepção passa a ser inoperante, já que não permite fazer face às importantes mudanças que se produzem no plano das sensações”<sup>81</sup>. No entanto, não seria mais tão auspicioso trocar o ponto de vista psicanalítico pelo esquizoanalítico se não descolarmos completamente o inconsciente do humano, a subjetividade do sujeito. “Vejo o inconsciente antes como algo que se derramaria por toda a parte ao nosso redor, bem como nos gestos, nos objetos cotidianos, na tevê, no clima do tempo e mesmo, e talvez principalmente, nos grandes problemas do momento”<sup>82</sup>. Mas qual seria a fonte desse derramar?

Existe um problema da esquizoanálise, que veremos se tratar de um problema que ela própria tem a resposta e parece algumas vezes não a usar. O problema começa pelo fato de, mesmo pensando a subjetividade como contrária de individualidade humana ou de qualquer outra ordem de individualidade, a esquizoanálise propõe uma subjetividade como processo que ainda tem os agentes humanos como sujeitos alvos desses processos. Mesmo sabendo que o inconsciente se derrama por outros mundos que não somente o humano, a esquizoanálise devolve todo esse derramar do inconsciente para uma preocupação com o mundo humano. Os/As esquizoanalistas até falam de subjetividade dos meios tecnológicos, subjetividade das artes, subjetividade das políticas-estados ou de alguma espaço-temporalidade específica, tal quando falam do nosso “inconsciente colonial”<sup>83</sup> como uma espécie de subjetividade recalcada. Ainda se fala disso tudo tendo as forças humanas como alvos privilegiados das séries, embora as séries, muitas vezes, sejam acoplamentos de não humanos com outros inumanos, tais como os devires animais de uma planta com os animais, ou o devir-coisa de um animal com um objeto, ou o devir-cor de um som com uma imagem etc. Em esquizoanálise, insistimos em ver nessas espécies de séries como elas podem nos afetar dando importância a elas somente por sua possível capacidade de interferir nas vidas humanas do planeta. E isso faz todo sentido para esquizoanálise porque ela se preocupa com as maneiras pelas quais os seres humanos podem se valer de algo para potencializar suas existências, para encontrarem possíveis com a vida. Ou seja, a prática clínica ou terapêutica não foi abandonada e nem deveria ser. Acontece que a clínica *esquiza* não se detém em procurar saber o que as coisas significam, não age como a clínica psicanalítica clássica, que busca segredinhos escondidos no/pelo Édipo. A clínica

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 04.

<sup>82</sup> GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico**. Campinas: Editora Papirus, 1988, p. 09.

<sup>83</sup> Em referência à noção de “inconsciente colonial”, conferida na França, por Suely Rolnik, que o concebe a partir de um retorno do oprimido que haveria sido recalcado pelo nosso inconsciente colonial brasileiro. Esse retorno marcaria a modernidade contemporânea com formas de saber que reintrojetam o corpo no pensamento dos espaços-tempos atuais. Para mais informações, ver a conferência “Au delà de l’inconscient colonial”. Disponível em: <<https://vimeo.com/45195712>>. Acesso em 01 abr. 2015.

*esquiza* incide saber para que as coisas podem servir, como alguma coisa pode ajudar a libertar as energias das pessoas, por exemplo. A questão limite é que se continua a realizar um saber clínico do humano e para o humano, ainda que esse humano de que essa clínica nômade trata seja completamente diferente do humano herdado do iluminismo. O humano da esquizoanálise é heterogêneo, nômade, feito de matéria porosa e vibrátil em constante contágio com o inumano. Ele é uma composição de forças. Dentro desta ótica, o humano é agenciado com as matérias sensíveis do mundo, ele é mais uma dessas materialidades múltiplas e instáveis do mundo. Então, a esquizoanálise investe todas as suas forças para com esse humano múltiplo, mas por ela ficamos sem saber por onde as forças da vida não passam mais pelo humano, seja este o que for. O que passa a ideia de uma clínica da vida em que o possível como algo para todos os seres (humanos e inumanos) não se realize plenamente na própria esquizoanálise, embora encontremos nela tudo para essa realização.

O inconsciente esquizoanalítico não sabe lidar para além do “Antropoceno”<sup>84</sup> e seus limites. Existe um inconsciente do universo com seus planos de imanência e consistência, sendo processado a todo momento e, por mais que ele afete o nosso inconsciente humano, que nunca é somente humano, somos, enquanto pessoas humanas, uma das engrenagens mais recentes desse universo. O fim do humano não é o fim do mundo e de seu inconsciente, que a esquizoanálise prefere chamar de as máquinas desejanças do mundo. Vale informar, a esquizoanálise, ao defender o inconsciente como uma máquina, vai substituindo o termo inconsciente pelo de máquinas desejanças. Todo o universo opera por meio dessas máquinas. Trata-se de uma perspectiva, em significativa parte, herdeira das críticas ao antropomorfismo e ao psicomorfismo, empreendidas pela neonomadologia de Gabriel Tarde, para quem o universo era composto por mônadas que se agregam, se devoram e se reproduzem via duas forças paralelas: crença e desejo. As máquinas de Deleuze e Guattari teriam um caráter tão ávido

---

<sup>84</sup> Uma rede de pensamentos diversos, em especial os estudos de Bruno de Latour, compreende por Antropoceno a era em que os humanos vivem com o planeta em uma constante modificação deste último, não sendo mais possível pensar tais modificações (a agricultura, a genética, a política etc) por zonas ontológicas distintas. Mas o autor nos deixa uma advertência: “Apesar de suas armadilhas, o conceito de Antropoceno oferece um modo poderoso, se usado de maneira sensata, de evitar o perigo da naturalização à medida que permite reconfigurar o antigo domínio do social – ou ‘humano’ – em domínio dos Terráqueos ou dos Terranos. Como a língua de Esopo, o Antropoceno pode transmitir o pior – ou que é ainda pior, transmitir mais do mesmo – isto é; o movimento de vai e volta entre, de um lado, a ‘construção social da natureza’ e, de outro, a visão reducionista dos humanos feitos de carbono e água, forças geológicas, ou, ainda, lama e poeira sobre lama e poeira”. (LATOUR, 2014, p. 13). Então, qual a validade do conceito? Ele nos leva “à recusa decisiva da separação entre Natureza e Humanidade, que tem paralisado a ciência e a política desde a aurora do modernismo” (LATOUR, 2014, p.13). Cf. LATOUR, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 57, n. 01, 2014.

quanto as mônadas de Tarde<sup>85</sup>. Mas deixemos a neonomadologia tardiana de lado. O que pretendo se encontra em uma noção de processo de criação, em especial para pensar o processo de criação em artes, que não esteja presa ao antropomorfismo nem ao psicomorfismo, que tenha por inconsciente estético uma rede sensível, que não funcione como uma espécie de órgão imaterial do humano – contra a presunção implícita da noção psicanalítica de inconsciente que tende a vê-lo quase como um tipo de órgão invisível que regula nossa *psique*–, tampouco estacione o inconsciente na teoria de uma máquina desejante que devolve e centraliza a importância do desejo à esfera do humano, ainda que, de certa forma, atenta aos agenciamentos deste humano com as forças não humanas do mundo – desenvolvimento da proposta esquizoanalítica para o inconsciente. Por essa minha antropologia com a arte que atravessa a psicanálise, a esquizoanálise e outros modos de pensamento e criação, chego ao inconsciente estético sob uma perspectiva não presa ao que as figuras significam ou guardam de nós ou que delas guardamos, tampouco restrita a como nosso desejo investe e é investido pelas realidades ou naturezas que o mundo produz. Trata-se de uma perspectiva do inconsciente sobre/com as formas e as matérias sensíveis do mundo, trata-se do inconsciente dos modos de criar, tendo a si próprio como força em constante criação e recriação, existindo não somente pelo que investe em nós, seres humanos, ou pelo que nós humanos investimos nele, mas tendo sua existência sensível por uma pluralidade de libidos (no sentido de energias vitais) direcionadas e redirecionadas pelos seres do universo, humanos e inumanos. Em suma, o que chamo de inconsciente estético é a rede de forças ou energias vitais da criação e recriação de mundos.

Por uma energia vital com o ambiente que o/a *performer* cria seu espaço do corpo. Esse pequeno mundo do/da artista, tecido pela sua própria arte corporal, carrega toda uma lógica sensível de ação e pensamento que compõe a rede de operação dos movimentos e suas

---

<sup>85</sup>Para a esquizoanálise, toda variação de movimento, em especial a das sensações, por mais que pareçam contrastantes, operam pela mesma qualidade de máquina, as máquinas desejantes. Isso tem bastante proximidade com a neonomadologia de Tarde – estudada profundamente por Deleuze e Guattari – que, muito antes, defendia que aquelas variações, por mais distintas que pareçam, se devem à mesma espécie de forças, as forças de crença e desejo das mônadas, das menores partículas que comporiam todas as coisas do universo. Vale reproduzir Tarde: “Entre as variações puramente quantitativas do movimento, cujos desvios são eles próprios mensuráveis, e as variações puramente qualitativas da sensação, quer se trate de cores, de odores, de sabores ou de sons, o contraste é demasiado chocante para nosso espírito. No entanto, se entre nossos estados internos, por hipóteses diferentes da sensação, houvesse alguns quantitativamente variáveis, [...], esse caráter singular permitiria talvez tentar por eles a espiritualização do universo. Ao meu ver, os dois estados da alma, ou melhor, as duas forças da alma chamadas crença e desejo, de onde derivam a afirmação e a vontade, apresentam esse caráter eminente e distintivo. Pela universalidade de sua presença em todo fenômeno psicológico do homem ou do animal, pela homogeneidade de sua natureza de um extremo a outro de sua imensa escala, desde a menor inclinação a crer e a desejar até a certeza e a paixão, enfim, por sua mútua penetração e por outros traços de similitude não menos impressionantes, a crença e o desejo desempenham no eu, em relação às sensações, precisamente o papel exterior do espaço e do tempo em relação aos elementos materiais”. TARDE, Gabriel. **Monadologia e sociologia** – e outros ensaios. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p.67.



sensações. Existe todo um inconsciente estético no desempenho da *performance* que pertence ao próprio desempenho que o/a artista realiza. Não falo do inconsciente do/da *performer*, mas daquele inconsciente da *performance* exercida, da rede de forças vitais que ela potencializa. Se voltássemos a trabalhar pelo inconsciente do/da artista, estaríamos novamente a fazer psicologia da arte. E se nos abirmos simplesmente a entender como o corpo do/da *performer* se acopla com outros corpos e disso produz séries com o objetivo de encontrar as melhores possibilidades para aquele corpo humano, voltamos à clínica esquizoanalítica do sujeito. De toda forma, entre aquelas forças vitais, se observarmos o caso das *performances* SM, temos a do corpo sem órgãos, o qual não pode mais ser pensado apenas como uma das múltiplas possibilidades do corpo ser outra coisa, do corpo escapar por meio de alguns de seus órgãos e desregular a imagem do corpo biológico como organismo bem estruturado. O corpo sem órgãos anuncia a crueldade como potência no sentido maior do que de uma intensidade para com os corpos humanos. Por exemplo, o corpo do teatro ou teatro enquanto corpo foi fraturado por Artaud! O que quero dizer é que com Artaud se experimenta a vida como crueldade que não se cogitava experimentar nos territórios das artes cênicas mais subversivas da época, uma vez que nem por essas artes se encontrava um inconsciente estético que derramasse as intensidades da crueldade pelo teatro. Artaud experimentou o encontro da vida com a arte e da vida-arte com a crueldade como uma só experimentação potente. Mas sabemos que a potência da crueldade como a força da própria vida não se representa ou se fecha nas palmas das mãos de nossos pensamentos, porque a crueldade e a vida escapam da consciência por todos os lados. Elas não somente escapam como também, em suas produções de inconscientes, jamais os oferecem como redes a serem apreendidas ou fechadas, mas como redes que se esvaziam e se preenchem onde e com o que encontram passagem. A vida e a crueldade contagiam tudo o que tocam. Disso, mais um paralelo delas com a peste.

A maior violência não é a dos humanos contra outros humanos ou de forças transcendentais contra esses humanos. A crueldade é a vida em si mesma que nos diz por suas forças limites, como as da peste e da morte, que continuará a existir cruel e independente da existência do humano, da falência de sua vitalidade. O que Artaud queria com o seu teatro jamais foi figurar a violência da vida, mas de fazê-la sentida para os humanos, de modo que estes engendrassem forças reativas, que os humanos deixassem de ser parasitas do mundo, que lutassem com esse mundo. No fundo, a crueldade não é somente negativa, ela nos possibilita sair do estado de inércia, nos permite ter uma alma menos medíocre e um coração menos paralítico. Para isso, no entanto, Artaud se viu no papel de experimentar ele mesmo a crueldade e, de certa forma, nos fazer experimentar com ele. Daí, toda a produção do corpo sem órgãos

pelo teatro para nada menos que trazer vida a esse teatro acusado de morto por Artaud. São as forças do inconsciente estético da crueldade que existe em toda vida que Artaud agencia ao teatro, lembrando que este não existe fora daquele inconsciente e, se existe completo em tal exterioridade, é simplesmente porque o teatro está morto. Nada de transcendência como algo exterior a ser levado ao teatro, mas de imanência, de fazer o teatro irradiar as forças da vida por ele mesmo e com ela. Com esse objetivo alcançado, não teríamos apenas a produção do corpo sem órgãos na materialidade do humano, mas também a recriação do inconsciente estético do teatro por meio da desregulação ou destruição do velho corpo teatral como organismo bem regulado. Era contra esse corpo paralítico do teatro, suas leis e suas posições que Artaud contratabava por meio de um novo mundo para o teatro, de uma inédita arte teatral, tida por muitos e muitas da época como pura loucura. Contudo, se Artaud esbravejou tanto que a crueldade é a própria vida, fazendo isso pelo teatro, ele inscreveu na carne e nas palavras que a vida é arte. O primeiro grande artesão do corpo sem órgão nas artes cênicas achou um possível que não era apenas um possível para ele mesmo, mas um possível também para a arte, para a vida.

Da crueldade estética do teatro à crueldade estética da *performance* SM, uma compreensão é comum, a de que para compreender o funcionamento do inconsciente estético, seja no teatro ou na *performance*, não devemos nos preocupar em significar algo que nessas artes não se encontraria consciente por quem a desempenha ou até para quem a assiste simplesmente por não ser algo da consciência. Se a rede de forças vitais do processo de criação constitui o inconsciente desse processo é porque ela não se apresenta ao artista nem a qualquer outra pessoa pela consciência, pois essa rede vital, embora exista ao lado do plano de consciência sobre a criação, corresponde a mundos de pura sensação. Isso difere da ideia do inconsciente como algo obscuro a ser interpretado, uma vez que essas sensações não estão reprimidas ou ocultadas por alguma qualidade de escuridão. As sensações, ou melhor, os *peceptos* e os *afectos*, convivem em planos que, por sua vez, coexistem com os planos das consciências e das representações. Para estes últimos dois planos, devemos nos utilizar de seus códigos de significação, cálculo, expansão ou limitação com o objetivo de chegarmos a um entendimento do que eles representam. Já para a rede de forças vitais, devemos nos perguntar o que esses mundos de sensações fazem funcionar, de que operações eles são capazes, com o que eles operam. Então, é por esse último caminho que melhor compreenderemos o desempenho de um ator, uma atriz, um/uma *performer*, por exemplo.

Trata-se de um caminho melhor para a compreensão do inconsciente estético, sobretudo, por nesse caminho estar a lógica da potência da vida, a de que os agentes são movidos pelo desejo gerando novamente desejo dentro das redes. O inconsciente estético não

constitui um manancial de conteúdos reprimidos que se tornam manifestos pela linguagem estética, mas uma rede de constante produção de conteúdos e linguagens estéticas pelas quais os primeiros, em alguns momentos, se tornam representáveis, de modo a gerar as figuras de reconhecimento dos agentes da rede, a alimentar planos de consistência. Cada surgimento de intensidades nos planos gera o desejo de codificação que, ao conseguir codificar, gera o desejo de novas intensidades pedirem passagem. E mais: se as linguagens por meio de suas figuras tornam algum conteúdo sensível manifesto, não seria porque este estaria reprimido para em seguida vir à tona, e sim porque estaria agindo em estado de molecularidade profunda ou intensidade, mas foram capturados pela consistência da rede.

Em geral, os conteúdos são sempre sensações que, ao passarem pela figuração, emergem como rostos dos seus antigos estados de sentidos moleculares que se perderam naquela passagem. É essa codificação ou rostificação de algum conteúdo que o leva a ser manifesto enquanto linguagem significante. O que não quer dizer que as sensações ficam em estado de latência e só agiriam por meio das figuras, ou pior, que a agência da sensação na rede não seria percebida ou não geraria percepção de si. O invisível de qualquer rede não é o que está sendo velado ou o que não existe, mas o que existe sem a marca do dizível, da nomeação. A própria sensação é capaz de gerar outra sensação sobre si mesma, construindo uma forma de percepção totalmente sensível sobre as operações da rede. Deleuze já havia denominado esse tipo de sensação como sendo própria do *percepto*. Quando os/as artistas têm seus processos de criação afetados por forças que os levam a criarem técnicas ou outras qualidades de ações que estão aquém da consciência, dizemos que uma percepção pelos *perceptos* foi elaborada, uma elaboração de como perceber as coisas sem ser pela representação que a obra possibilita.

Como vimos nos planos anteriores dessa aprendizagem, as representações que as obras possibilitam que permitem a arquitetura das forças macropolíticas da arte. Com essas forças compreendemos porque determinadas *performances* SM são identificadas como artes *queer* ao se contraporem à heteronormatividade sem ser no sentido do devir. Mas também vimos que a arte impõe resistência a dispositivos variados e isso se deve ao poder das sensações que agem pela e com a obra. São os conteúdos ainda não rostificados de uma arte que a permite durar no tempo. Por esses conteúdos chegamos à agência de sensação do inconsciente estético que atravessa a obra. No meu caso particular, o canal de entrada às sensações desse inconsciente, ou melhor, aos conteúdos de sensação para compreensão de que tipo de inconsciente estético estou a operar, são os prazeres. Os meus prazeres com o SM que movem a criar planos de consistência sobre/com o meu processo de criação, eles que me dão consciência sobre como estou a me mover no mapa de representação vigente desse processo.

Mas esses mesmos prazeres como ligados a agência de sensações me lançam em condições de não representar certas operações.

Avante!

### 3 APRENDIZAGEM 2

#### APRENDENDO A CONSTITUIR-SE PELO DESEJO SADOMASOQUISTA: ESCRITA DE SI E ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA

Eu, Antonin Artaud, só quero escrever quando já não tiver nada para pensar – Como alguém que comesse o ventre, os ventos do seu ventre por dentro<sup>86</sup>.

Como escrever para não pensar e fazer disso o próprio pensamento, ou melhor, uma nova imagem do pensamento? Como trazer pelas palavras o indizível das sensações sem persegui-lo como se este estivesse dado sob alguma espécie de névoa que fosse preciso soprar para longe? Seria necessário fazer das palavras toda uma “escrita de si”, uma poética do que nos constitui e não apenas uma narrativa do que fomos ou de como agimos outrora. Ao contrário dos diários íntimos que mantêm o tom autoconfessionário da vida, a “escrita de si” é típica dos *hypomnemata*, os quais têm por movimento ativar as forças da vida pelo texto que se torna a constituição da própria existência, e não uma mera lembrança dela – “trata-se não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si”<sup>87</sup>. Por essa constituição, tal forma de escrita carrega toda uma “estética da existência”, caracterizada pela fabricação da vida em obra de arte, como de certa forma tem se constituído a minha segunda aprendizagem, na qual os leitores ou as leitoras que procurarem os moldes canônicos de descrição etnográfica do trabalho de campo e sua consequente analítica estarão desamparados e desamparadas de obterem êxito. A relação antropológica com aquilo que parece ser a linha identitária mais forte do trabalho etnográfico, a saber, a manufatura dos diários de campo e, conseqüentemente, suas estratégias de metodologia – entrevistas, questionários, fotografias etc. –, não foram bases centrais para minha aprendizagem pelas *performances* sadomasoquistas. Isso eu explicarei na primeira escrita de si que vos apresentarei.

<sup>86</sup> ARTAUD, Antonin. **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 09.

<sup>87</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Lisboa: Vega – Passagens, p. 137.

Por hora, continuemos a entender outras facetas dessa aprendizagem com a lógica dos *hypomnemata*.

Uma experimentação em que os prazeres são ativados constituindo a escrita como parte da vida do autor, eis tudo no que consiste esta atual aprendizagem que a cada paragem de seu movimento se interroga sobre como lidar com as tecnologias do corpo, do desejo e da sexualidade. Aqui, o poder de ativação se deve ao fato de que cada tópico carrega um *devirhypomnemata*. Os *hypomnematas* são também recursos discursivos para operacionalizações inusitadas da vida, eles devem estar sempre à mão, sua força de ativar as coisas se faz no acontecimento. E o que me acontece agora se não operacionalizar a escrita das minhas urdiduras no SM para continuar uma aprendizagem pelo meu processo de pensamento e criação em artes. Teci essas urdiduras entre o ano de 2008 até o primeiro semestre de 2015. Esses escritos atravessam, carregam e fabricam tempos de minha existência que, em parte, sequer almejava pesquisar sobre o SM, quiçá em realizar um mestrado em artes. E, embora outros escritos tenham sido fabricados quando já estudava as *performances* SM, não se trata de eles terem sido feitos exclusivamente para a construção de teorias acerca dessas *performances* ou terem sido confeccionados com o fim único de elaboração da minha instalação performativa. Eles também não são apenas memórias de um passado que trago como prova de inspiração ou primeiros esboços para um ato de criação com o SM. Eles, aqui reunidos, produzem a própria memória do que ainda não o é, eles a lançam e a projetam num possível ser; eles ativam um movimento que me permite caminhar e pensar, sem necessariamente ter obtido uma teoria *a priori* como guia para todos eles se conectarem coerentemente. A junção desses escritos de si compõe diversos espaço-temporalidades de uma escrita que me faz escrita – uma escrita-corpo. Em razão dessa pluralidade de tempos de produção da escrita, eu não quis conferir para cada um dos meus escritos em *devir-hypomnemata* datas referentes à quando originalmente começaram a ser escritos, tampouco uma data exata a quando foram selecionados e remodelados para esta dissertação, o que acaba por conferir a eles uma imagem de tópicos da mesma, e, de certa forma, acabam por serem isso agora. Mas advirto que eles cotejam mais do que isso tudo, eles me são e me ultrapassam em uma travessia na qual todo pensamento nasce de costuras a teorias e vivências de toda sorte que tive, em especial nas que apresentei nos planos da aprendizagem anterior.

A escrita de si não é algo que nos pertence, no sentido que se fecharia em nós, sendo uma espécie de representação da própria vida, uma clausura para representar pedaços do que vivemos. A escrita de si nos ultrapassa à medida que, sendo parte de nossa vida, não a detém, e sim ajuda a constituí-la. Ela não tem razão de ser senão a da própria vida da qual faz parte.

Essa escrita se torna também estrangeira. Quando separadas uma das outras, não trazem raiz fundante e norteadora. Aqui, por exemplo, as teorias em costura também me são estrangeiras, já que elas não vieram por princípio fundante de alguma questão dada e norteadora de uma causa particular. Como já adverti, todos os *hypomnemata* não são feitos para pensar algo premeditado em conjunto, e sim para serem operacionalizados nas situações que pedem passagem, gerando, assim, modos de pensar para os canais onde se comunicam ou se fazem comunicáveis. O que não obstrui que esses *hypomnemata* possam ser reunidos para um objetivo comum de pensamento no futuro, como agora as minhas escritas foram reunidas a título de segunda aprendizagem. Um mesmo *hypomnemata* pode ser utilizado em situações diversas levando a múltiplos modos de pensamento. O que não significa que os utilizamos sem o menor objetivo artístico, político ou científico. Acontece que, no uso dos *hypomnemata*, a proposta de pensamento nasce de como nos valem os deles, ou seja, ela não se encontra previamente produzida e fechada no conteúdo. O que aqui escrevi tem todas essas características, mas contém outras peculiaridades que não me permitem definir como uma série de *hypomnemata*, embora trace com a lógica deles um agenciamento de dupla captura, um devir, como venho anunciando.

Ao todo, foram mais de 100 escritos que efetivei em 14 *moleskines* dos quais retiro alguns fragmentos alterados sob operações que aqui nos cabe. Nos *moleskines*, esses textos em devir-*hypomnemata* foram escritos sem títulos, carregando apenas a data de quando originalmente foram escritos. Os títulos que agora eles apresentam dizem das alterações que eles permitiram, elas são o próprio pensamento a que chegaram e somente atingiram tal ponto aqui traçado porque foram reunido sem conjunto, criando uma pátria para si, que dá razão ao título desta segunda aprendizagem que vos apresento – “constituindo-se pelo desejo sadomasoquista: escrita de si e estética da existência”. Por esse motivo de constante reconfiguração dos sentidos possibilitada por essa reunião particular de textos em devir-*hypomnemata*, eu optei por não usar datas identificadoras de tempo para eles, embora elas possam ser sentidas subjetivamente pelo leitor ou leitora via alguns signos-índices temporais dos textos. Sigamos com os escritos.

### **3.1 A sensação, uma intercessora não representável para a escrita de si**

Durante sete anos de experiência com o SM, iniciada em 2007, somente no ano de 2013 passei a desejar produzir algum trabalho artístico com ele. Em 2008, já havia começado a efetivar pesquisas de cunho etnográfico sobre a minha inserção entre praticantes masculinos de

SM, mas abandonei a escrita de cunho científico sobre a temática para me dedicar a outras pesquisas, em especial as relacionadas às *performances trans* que já vinha desenvolvendo na cidade de Fortaleza. Em 2009, como estudante do mestrado em sociologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC, eu defendi a minha dissertação sobre as *performances drag queens* que ocorriam na época (2004-2008), na aludida cidade. A minha intimidade com estudos da *performance* foram de sobremaneira aprofundados durante esse mestrado de sociologia e encontraram ressonância em dois fatos cruciais de minha trajetória. O primeiro fato corresponde à minha participação como aluno da disciplina intitulada Dramas, Rituais e *Performance*, lecionada pela professora Léa Carvalho Rodrigues, que ao final do curso selecionou alguns artigos para formarem uma coletânea a ser publicada como livro que veio a ter o nome da disciplina<sup>88</sup>. Bem. O meu artigo foi selecionado e publicado. Ele diz bastante das minhas referências da época para com os estudos da *performance*, que eram, em sua maioria, de forte influência antropológica. Ah, falei em dois fatos cruciais, falta o segundo. Este último fato acompanha as linhas de força do meu desejo cada vez maior pelo SM em que fui percebendo toda uma série de programas que em si me faziam ver o SM como *performance*, tendo não a literatura antropológica da *performance* ritual como exemplo maior, e sim as *performances* dos artistas e as teorias da arte. A antropologia, em sua tradição de operar na esteira da interpretação dos sistemas simbólicos e suas eficácias, acomodou a *performance* à força dos sistemas culturais, compreendendo o ato performativo sob a força da agência do simbólico, fazendo a sensação da *performance* ser percebida pelos símbolos e quase nunca por ela mesma, por sua força intensiva que exerce outra eficácia, a qual chamo de eficácia afetiva. Os meus experimentos com o SM foram me mostrando que o que faz o programa das práticas SM alcançarem êxito de fato vem dessa última eficácia, o que eles visam é a efetuação de um mundo de sensações não mais carregado de uma série de discursos simbólicos sobre o SM, como exercê-lo, onde e com quem praticá-lo. Trata-se de um mundo onde as técnicas de dominação e submissão objetivam apenas a passagem do CsO. Assim, as práticas SM me chegavam sob a possibilidade de programas que eram ao mesmo tempo simbólicos, por carregarem discursos sobre o exercício das técnicas, e intensivos pela razão dessas técnicas permitirem viver um mundo de sensações, e tudo isso se atualizava de fato em mim pelas próprias sensações, pelo que sentia ao passar por essas técnicas, aguçando as minhas prática e percepção da *performance* em duas frentes, a do símbolo e a do *afecto*. O que não significa que eu não compreendesse outras modalidades de *performance* como abertas às sensações, mas era a primeira vez que essa

---

<sup>88</sup>Cf. GADELHA, 2011.

compreensão partia de um experimento tão direito sob o meu corpo. Com essa nova percepção da *performance*, fui escrevendo diários em separado dos meus diários de campo sobre as *drag queens*, e depois já não consegui escrever mais sobre o SM como costumeiramente escrevia acerca das *performances drag queens*, ainda que ciente das *drag queens*, em suas *performances*, também experimentarem um mundo particular de sensações. Eu estava afetado de outra maneira com o que vivi no SM, e o que vivi me bloqueava a escrita costumeira do meu fazer etnografia. A “salvação” veio quando, em conversa com meu amigo antropólogo Paulo Rogers Ferreira acerca do “ser afetado” em antropologia, ele me recomendou a etnologia de Jeanne Favret-Saada, autora francesa que diz ter sido afetada pelos sistemas de feitiçaria dos povos nativos por ela estudados no livro *Les mots, la mort, les sorts*<sup>89</sup>. Segundo a referida obra, o “afetar-se” em campo consiste em habitar algum lugar do mundo do outro, assumir a posição típica das forças desse mundo que leva a antropologia a repensar sua posição de produção de conhecimento, o que impõe à antropologia sair da típica forma assimétrica de produção conceitual-reflexiva, a do “conhecimento sobre”, e passe a pensar nas possibilidades simétricas de fabricação de pensamento, as do “conhecimento com”. Se Roy Wagner<sup>90</sup> havia concebido as possibilidades de reversibilidade da reflexão no trabalho de campo, no que ele chamou de antropologia reversa, de modo que antropólogos ou antropólogas e povos nativos produziram suas próprias antropologias, uma a reverso da outra, durante o contato etnográfico, Favret-Saada, por sua vez, inaugura a reversibilidade das sensações na disciplina. Ou seja, a antropóloga traz para esta ciência o reverso daquilo que não há como dizer ou descrever etnograficamente – o mundo do afeto não representável<sup>91</sup> – e que se faz em relação a outros mundos de mesma espécie durante o trabalho de campo. O que resta a antropologia fazer diante dessa reversibilidade seria tirar de suas forças (afetos) uma nova forma de pensamento antropológico, ou melhor, uma nova imagem do pensamento na construção das etnografias, e não se trata aqui de construção textual no sentido estético como a do pós-modernismo

---

<sup>89</sup> FAVRET-SAADA, Jeanne. **Les mots, la mort, les sorts**. Paris: Gallimard, 1977.

<sup>90</sup> WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>91</sup> De acordo com a antropóloga, o afeto não representável tem sido mal compreendido pelas duas tradições europeias da antropologia, a francesa e a britânica. Nas palavras da autora: “Com efeito, minha experiência de campo com o desenfeitiçamento, e, em seguida, minha experiência com a terapia analítica levaram-me a pôr em questão o tratamento paradoxal do afeto na antropologia: em geral, os autores ignoram ou negam seu lugar na experiência humana. Quando o reconhecem, ou é para demonstrar que os afetos são o mero produto de uma construção cultural, e que não têm nenhuma consistência fora dessa construção, como manifesta uma abundante literatura anglo-saxã; ou é para votar o afeto ao desaparecimento, atribuindo-lhe como único destino possível o de passar para o registro da representação, como manifesta a etnologia francesa e também a psicanálise. Trabalho, ao contrário, com a hipótese de que a eficácia terapêutica, quando ela se dá, resulta de um certo trabalho realizado sobre o afeto não representado”. FAVRET-SAADA. Ser afetado. **Revista Cadernos de Campo**, n. 13, p. 155-161, 2005, p. 155.



etnográfico americano. A questão da antropóloga não era a busca de novas maneiras de representar as sensações vividas em campo, e sim a busca de um novo mundo que se permita conceituar, sem esquecer que este mundo veio de uma reversibilidade extremamente sensível da qual o antropólogo ou a antropóloga se afetou com o campo. Obviamente, existem mais profundidades nessa tese, mas o que me interessa dela para minha questão com o SM é a ideia da busca de maneiras outras de conceituar (no sentido de um processo sensível de reflexão) o que nos afeta pelo trabalho de campo e parece inviável de ser conceituado pelos modos clássicos do fazer antropologia (diários, entrevistas, quadros sinópticos etc.). Favret-Saada chega a descrever uma série de sistemas de feitiçaria, mas, por ter sido afetada levando seres nativos a reconhecerem-na como enfeitada e outros nativos chegarem mesmo a suspeitarem de que ela seria uma manipuladora de feitiços, a autora deixa de seguir os cânones clássicos de percepção e descrição antropológicas e, habitando o mundo de afeto e percepção sensível de seus nativos, ela elabora crônicas acerca do que acontece. Ora, o que tudo isso trouxe de benéfico para minha situação com o SM foi o aguçamento da percepção de que, já habitando o mundo nativo, havia começado a experimentá-lo conceitualmente por outra imagem de pensamento e que por ela seria possível redirecionar o meu processo de escrita. Anteriormente a isso, o que notava em meus primeiros escritos sobre o SM era uma antropologia da intimidade do diário que não alcançava as sensações que eu vivia. Por exemplo, descrever quem eram os meus parceiros, suas idades, suas atividades, seus territórios e mesmo o que fazíamos durante sessões de dominação e submissão não alcançava o que disso tudo eu e eles estávamos produzindo de novo. Não se tratava de um trabalho de observação, tampouco de participação. Eu sentia que ocupava o mesmo mundo sensível do outro, mas era preciso desmanchar na minha escrita essa fronteira entre eu e nativo, porque tal fronteira já não correspondia mais ao que vivíamos, e o que vivíamos era matéria sensível de alojamento noutro mundo de experimentos, que já não dizia mais tão diretamente das representações das práticas SM. A minha antropologia deveria conceituar esse outro mundo para que de fato fosse uma antropologia com as sensações.

Resolvi voltar aos meus *moleskines* para escrever com o SM, com o mundo possível que ele me colocava. Daí, percebi que a escrita, ainda em flerte com a descrição da memória, já não se limitava a ela. Os textos cada vez mais foram se aproximando da escrita dos *hypomnemata*, mas também se distanciavam deles. De características próximas às meditações diárias, típicas dos *hypomnemata*, os meus escritos eram formas de pensar a que eu voltava num processo de reflexão aleatório. Digo aleatório porque os *hypomnemata* não são feitos para se ligarem um ou outro, tampouco manufaturados para o desempenho de uma mesma ação, embora, futuramente selecionados e reorganizados, possam efetivar tal desempenho. Eu vinha

sem ter mão única de caminho para o pensamento de cada escrito, e, nesse fluxo, experimentava um modo outro de conceituar as forças que me marcavam. Não se tratava mais de retratar o marco – o evento –, mas de apontar e trabalhar a marca – aquilo que acontece em mim com o mundo sob a linha do possível. Todos e todas nós temos nossas marcas que já não correspondem exatamente às situações que vivemos, mas ao que carregamos delas. Algumas marcas nos paralisam e demoram para serem enunciadas, em especial quando são marcas oriundas da dor e do sofrimento. Além disso, existem marcas que jamais poderão ser enunciadas pelos modos de dizibilidades convencionais por simplesmente não haver canais de comunicação para elas que não seja unicamente a sensação. A clínica se encontra cheia de profissionais ansiosos e ansiosas pela enunciação, mas sempre uma enunciação da ordem do discurso. Trabalhar as nossas marcas também é uma questão clínica para com a vida. A psicologia descobriu isso bem antes das ciências sociais e deu a determinadas marcas a nomenclatura de sintoma. No entanto, o sintoma ainda mantém a familiaridade com o evento pelo qual passamos, enquanto as marcas de que falo operam em uma outra lógica. O que venho tomando como minhas marcas com o mundo são novas posições de forças atualizáveis somente em um mundo diverso daquele das forças primeiras com as quais me afetei, mas que, sem esta *afecção*, não experimentaria esse campo novo de possibilidades. Se o sintoma da psicologia ainda opera pelas marcas do retorno de algum recalque ou pelo assombro de nossos fantasmas, fazendo do trabalho clínico um modo melhor de as pessoas lidarem com essas marcas no mundo mesmo dos eventos de que elas se originaram, já as marcas etnográficas enquanto localização de forças de um mundo possível com os seres nativos, se deve ao que de novo se abriu no plano das reversibilidades sensíveis entre seres nativos e antropólogo ou antropóloga, de maneira que ambos agentes humanos, pela etnografia, passam a ocupar esse novo mundo, desfazendo a separação entre agente antropólogo e agente nativo. O meu “tornar-se nativo”, bem como o “afetar-se” de Favret-Saada, diferem radicalmente do “tornar-se nativo” malinowskiano, que tenta validar a observação participante por uma pretensiosa capacidade do antropólogo ou da antropóloga em pensar como os seres nativos pensam dentro do mundo eventual destes últimos agentes humanos. O “afetar-se” com o campo é abrir esse campo a outra possibilidade e ocupar posições nela conjuntamente aos agentes nativos, sendo todos nativos de uma territorialidade possível. Ao ocupar essa nova territorialidade sensível o que me vinha do SM já era outra coisa, uma percepção outra dele. E, assim, a minha escrita construía uma antropologia desse novo território. O registro do marco que caracteriza o estilo dos diários, que buscam resgatar o sensível da experiência pela lembrança atualizada no ato de “escrever sobre”, perdia terreno. Os diários traçam sempre a trajetória do que se vive, ainda que aqui e acolá estejam sob a fratura do imprevisto ou na

iminência da queda no buraco negro do possível. Os *hypomnemata* radicalizam essa queda porque suas reflexões conceituais já não são sobre a trajetória, e sim sobre o mundo que dela veio. O autor *hypomnemata* situa suas reflexões e seus conceitos exatamente no possível e, nisso, a principal proximidade da minha escrita com a dos *hypomnemata*. Porém, o possível do *hypomnemata* é sempre filosófico, enquanto o da antropologia corresponde ao próprio mundo de experimentos entre seres nativos e antropólogo ou antropóloga. Diante dessa singularidade, resolvi não tomar os meus escritos dos *moleskines* como sendo *hypomnemata*, e sim em uma espécie de devir-*hypomnemata*.

Em vez de escrever sobre meu relacionamento com outras pessoas SM, descrevendo essas pessoas e nossos territórios físicos de encontro, venho em busca de dar materialidade nova ao que sentia de abertura em tudo isso. E porque busco conceituar tal abertura e não apenas me deixar sentir? A sensação não era mais bloqueadora da escrita, e sim uma intercessora no meu processo de pensamento e criação. Quando passei a sentir o SM como uma *performance* sensível, quando vi os/as praticantes SM como *performers* que abriam seus desempenhos para além do mundo simbólico, independentemente de serem aqueles agentes humanos que realizam *shows* sob o rótulo de *performance* artística, em síntese, quando percebi que nós, praticantes de SM, vivíamos sob uma série de programas sensíveis – que passei a conceituar os atos SM – como programas performativos não estritamente explicáveis pelos sistemas simbólicos, e com isso um novo mundo de conceituação e descrição foi se abrindo.

Essa abertura passou a acompanhar outro processo de pensamento e criação que já não era mais puramente antropológico e sim artístico, quando dele percebi que conceituava e experimentava um tipo de *performance* sensível, a qual, pelos prazeres em mim vividos, aprendia como atualizar pensamento e criação em arte. Isso também veio de forma conceitual e comparativa com a minha leitura de outros trabalhos artísticos de outros pesquisadores e pesquisadoras SM. Trabalhos estes presentes naqueles planos apresentados na aprendizagem anterior e que somente me foram possíveis de conceituá-los como fiz porque já havia me afetado pelo princípio sensível-performativo das minhas práticas SM. Assim, aqueles planos também anunciam a minha chegada nas artes compreendendo-as por um olhar sensível de um cientista social que, como aprendiz de *performer* SM, se permitiu ser artista. Mas as coisas não foram tão diretas como a princípio possam parecer essas minhas afirmações. É preciso ratificar o entendimento de que uma coisa se abre à outra e com a outra.

Os planos, tais como foram engendrados na primeira aprendizagem, começaram a ser reunidos no ano de 2014, quando passei a cursar o mestrado em artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Ainda que já afetado com o SM, eu adentrei a Pós-

Graduação em Artes com um projeto que, em parte, objetivava uma pesquisa sobre SM – quase todo o projeto foi redigido no clássico modelo de um pensamento a respeito de uma prática performativa, sem dar sinais claros que eu as realizava. Esse mestrado oferta duas linhas de pesquisa. A primeira, intitulada de “Arte e pensamento: das obras e suas interlocuções”, objetiva que os alunos ou as alunas fabriquem uma pesquisa de tom mais conceitual sobre artes. A segunda linha, de nome “Arte e processo de criação: poéticas contemporâneas”, objetiva que os alunos ou alunas efetivem ou idealizem um processo artístico e, a partir dele, dissertem sobre sua pesquisa. Eu adentrei como aluno para a primeira linha, mas, devido a mudanças no corpo docente que me levaram a mudar de professora orientadora (a minha primeira orientadora pertencia à linha 1, e a segunda pertence à linha 2) e a minha percepção sensível cada vez maior com o SM, migrei para segunda linha, passando a essa orientação de outra professora, aprofundando esta pesquisa. Essas mudanças vão de encontro ao fato de que cada vez mais me alojava num mundo sensível particular com os meus parceiros SM, caminhando a conceituação desse mundo para a produção de algo novo e artístico que ele permitia. E o que ele me permitia era o que já venho anunciando desde o início dessa aprendizagem: o SM como programas performativos sensíveis, sendo pelos meus próprios prazeres a forma de aprendizagem com esses programas.

Apresentar os programas SM pelas marcas que eles me deixaram é matéria sensível crucial desta segunda aprendizagem, pois por ela caminho em como fazer uma instalação-performativa com o mundo sensível que experimentei com meus parceiros SM. De tal mundo, fui soltando a mão da representação de modos de vida, que por mais íntimos à minha pessoa eles fossem, não caberia mais descrevê-los sob o crivo da representação de pessoas, coisas e territórios, e sim ir com aquilo sem rosto a que eles me disparavam. Cada escrita, inclusive este tópico que chega ao fim, consiste num programa de pensamento e criação. E os tomo por programas porque eles arquitetam o pensamento e a criação sob a linha do possível com o SM. Perceba que, em artes, quando falamos de programa, estamos sempre levando em conta a contingência do ato ou da ideia em desempenho. Os programas dessa segunda aprendizagem não se encontram totalmente desconectados da primeira, aquela dos planos em que apresentei como práticas SM podem ser concebidas a partir da lógica da *performance* e algumas de suas zonas de devir. A aprendizagem sob meu trajeto com práticas SM agora vem resgatar alguns dos planos conceituais, mas no intuito maior de compreender os programas da lógica performativa do SM sob os níveis e variações das sensações. Ou seja, a segunda aprendizagem não se desliga da primeira porque ambas se complementam numa forma porosa de pensamento entre representação e sensação. O que apenas nos permite ver uma aprendizagem como anterior

e outra como posterior, além da forma como aqui foram sequenciadas, é porque a segunda valida o SM como programa performativo em um nível mais direto de experimento meu com ele, por meus prazeres. Contudo, a palavra programa talvez seja desnecessária de maiores explicações para quem é do campo da *performance*, pois, nesse campo, se tem como programa o processo de pensamento e criação para a efetivação da *performance*. E, como já adverti, esse processo se encontra sempre em abertura para o possível, não cabendo ler esse conceito típico das artes performativas como algo extremamente calculado para algum fim. Além disso, o programa não existe anterior à *performance*, ele se faz com ela, apartando totalmente a ideia de uma idealização anterior à prática. O programa se processa no desempenho que ele busca efetivar.

### **3.2 Escrita da praxiologia não humana das coisas e o inexpressivo**

As minhas relações com outros sadomasoquistas se iniciaram por contatos previamente agendados pela rede mundial de computadores. As práticas presenciais se realizavam e se realizam nos mais diversos ambientes, tais como residências, saunas, motéis, pousadas etc. Digo presenciais porque também se costuma efetivar sessões de dominação e submissão no universo *online*. Esta última espécie de sessões não me agrada muito, mas, para quem as pratica, são diversas as formas de SM *online* que costumam ter três características nos modos de se atualizarem. A primeira relaciona-se com a intensa utilização de algum objeto do/da masoquista sob o próprio corpo em razão de não haver a mão direta do dominador ou da dominadora na sessão, o que não significa que inexistam dominações *online* sem que pessoas masoquistas utilizem objetos. A segunda característica não dificilmente tende a complementar a primeira e concerne ao fato de um significativo número das práticas de SM *online* se efetivarem nos moldes do que outrora informei ser dominação psicológica – uma série de jogos de comando em que raramente acontece o contato direto do corpo humano de quem domina com o de quem está sendo dominado ou dominada. E a terceira me parece ser a mais performática, do ponto de vista do corpo SM como expressão tecnológica de forças somático-semióticas, agindo pela exploração das maneiras de transmissão do prazer em acoplamento com maquinarias computacionais. Mas antes de descrever essa terceira característica dos modos de dominação *online*, comecemos pela questão da praxiologia dos objetos em vez de partirmos do uso que fazemos deles.

Existe um grande equívoco quando pensamos a ação das coisas pelo uso que fazemos delas. É como utilizar um dildo para foder tendo como modelo a forma que

costumamos foder com um pênis orgânico. Esse é um limite na teoria da farmacopornografia de Preciado que, mesmo transparecendo o dildo como um híbrido (no sentido latouriano) que estende a capacidade de prazer e embaralha as fronteiras do humano e do inumano, não deixou de entender o dildo pelas diversas formas que o humano age ou se vale dos seus órgãos, chegando ao ponto de dizer que todo pênis também é dildo<sup>92</sup>. Onde fica a agência do objeto, no caso o dildo, que ultrapasse os modos humanos de agir? Como pensar a agência dos objetos sem ter a nossa agência como referente? Por estarmos a falar de híbridos como quase-humanos e quase-objetos, eles jamais terão uma agência totalmente particular a eles próprios que não seja mais humana nem inumana? A problemática da agência das coisas é bastante complexa e comecei a senti-la e pensá-la mais profundamente exatamente pelas minhas sessões de sadomasoquismo. Daí, para expor respostas a essas indagações, apresentarei a breve descrição que segue.

Em uma sessão com um parceiro que se encontrava noutro estado brasileiro, me submeti a algumas práticas de SM via *internet*. Era um rapaz de 23 anos, o qual já havia dominado pessoalmente em minha residência algumas vezes, mas que devido à sua ida à cidade de Santa Catarina, no sul do Brasil, e a minha morada ser na cidade de Fortaleza, no nordeste brasileiro, nos encontrávamos em situação de não exercermos o SM como costumeiramente fazíamos. A sessão *online* começou por volta das 23 horas. Usamos a plataforma da rede social denominada *Skype* em que texto, imagem e voz podem ser acionadas no que se costuma chamar de tempo real. Mandeí que ele vestisse um macacão de látex e colocasse uma *gas mask* para um *breath play* em que eu controlava o tempo necessário para destampar o orifício que permite a entrada de oxigênio. A *gas mask*, por uma média de sete segundos, tinha seu orifício destampado e novamente selado. Facilmente passíveis de serem encontradas em lojas voltadas ao público fetichista, essas máscaras são de mesma arquitetura das *gas masks* que se usam em

---

<sup>92</sup> De acordo com Preciado, “Se faz necessário filosofar não a golpe de martelo, e sim de dildo. Não se trata mais de romper os tímpanos e sim de abri os ânus. É necessário dinamitar o órgão sexual, aquele que se há feito passar por origem do desejo, por matéria prima do sexo, aquele que se há apresentado como centro privilegiado de onde o prazer ocorre e é tomado como reprodução da espécie. Enquanto fodemos, o dildo é o estrangeiro. Ainda amarrado ao meu corpo, o dildo não me pertence. O cinturão vem a negar a verdade do prazer como algo que originaria em mim. Contradiz a evidência de que o prazer tem lugar em um órgão que é meu. Mais ainda, o dildo é o impróprio. Considerando o objeto inorgânico que coabita com a carne, o dildo se parece ao que Kristeva chama <o abjeto>, com a máquina, com a merda. Para desmascarar a sexualidade como ideologia, é preciso compreender o dildo (seu corte com o corpo) como centro de significação diferido. O dildo não é um objeto que viria substituir uma falta. Se trata de uma operação que tem lugar no interior da heterossexualidade. Digamos uma vez mais, o dildo não é somente um objeto sendo que é, estruturalmente, uma operação de cortar-pegar: uma operação de deslocamento do suposto centro orgânico de produção sexual até um lugar externo ao corpo. O dildo como referência de potência e excitação sexual, atraiçoa o órgão anatómico fazendo deslocar outros espaços de significação (orgânicos ou não, masculinos ou femininos) que vão a ser resexualizados por sua proximidade semântica. A partir desse momento, qualquer coisa pode devenir dildo. Tudo é dildo. Inclusive o pênis”. PRECIADO, 2011a, p. 68-69, tradução minha.

experimentos bélicos e científicos, tendo as primeiras como diferencial em relação às segundas apenas a estética da cor e textura, já que as *gas masks* voltadas as pessoas SM exploram tons e texturas típicos de matérias apreciadas por esse público, tais como o brilho e a maleabilidade do látex, em especial o látex preto. O rapaz de 23 anos que se encontrava sob meu domínio usava máscara e macacão de látex em cor preta. O macacão tinha três aberturas por *zip*, às quais, fechadas, não permitiam a menor entrada de ar para a parte interna. A primeira abertura era frontal na altura dos órgãos genitais; a segunda, nas costas, se estendiam em linha reta sobre onde fica a coluna dorsal; a terceira abertura era a única a abrir o macacão na horizontal e resguardava a região das nádegas. O jogo de *breath play* que agenciávamos durou aproximadamente 1 hora. E o principal objeto do jogo, a máscara, assumia cada vez mais uma ação que não é a esperada para o seu uso fetichista, que consiste em dificultar ou totalmente proibir a entrada de ar, tampouco a esperada do uso original previsto para essa qualidade de máscara, a filtração do ar impuro ou tóxico ao organismo humano. A máscara agia com o corpo humano como extensão da própria respiração. No SM, a sensação de se valer de uma *gas mask* deixa a de ser uma simples asfixia momentânea dos pulmões intercalada por momentos curtos de respiração do oxigênio e passa a ser uma respiração outra em que o tecido orgânico do corpo sufocado pela ausência de ar dilata os poros que transpiram na busca constante das mínimas moléculas de ar que possam existir. Nesse movimento, a máscara agencia outro modo de corpo que não é mais somente o humano em uso do objeto-máscara. Toda uma corporalidade *gas mask* se instaura, desregulando o organismo humano de sua função normal de respirar. A máscara não existirá mais como invólucro sob o rosto, agora há um só corpo, uma só rostidade *gas mask*, uma pele látex-orgânica que performatiza a respiração de um corpo sem órgãos, de um corpo que busca respirar pelo látex, que o faz pele, outra profundidade de si mesmo. O que eu via respirar no *breath play* seria um quase-objeto ou quase-humano ou os dois simultaneamente? A pergunta não merece atenção caso leve em conta apenas a centralidade da imagem, ou seja, o ser de látex a mim transmitido sem se ater às linhas de som, de texto, de cor, de velocidade e outras linhas que povoam toda a sessão *online* e que a constroem como *performance*. A *performance* não se resume à expressão corporal e à construção de alguma cena. Ela é produção de corpo, espaço, tempo e de possíveis cenas, às quais jamais operam sobre planos dados que chamaríamos de seus cenários. Em *performance*, geralmente, a cena forma-se entre uma curva e outra das linhas de visibilidade da ação (móvel ou estática) que ajuda a projetar a percepção sensível do tempo da *performance*, o qual podemos chamar de um *percepto* temporal dessa espécie de arte. O que promove essas curvas, fazendo o visível da *performance* ser enquadrado em cenas? As linhas de força fazem o que é visível e enunciável

numa *performance* ter variações e até mesmo derivações. Essas sensações de que algo novo surgiu, mudou ou até mesmo se estendeu permitem o enquadramento do desempenho em pequenos ou grandes quadros. E, como toda curva carrega o perigo da fratura, caso esta última ocorra, duas consequências imediatas podem explodir: 1) o corte final da *performance* que encerra todo o programa; 2) a interrupção do visível, instaurando o invisível (no sentido do que não se vê, mas está acontecendo sob alguma espécie de sombreamento ou escurecimento de outras forças em desempenho). A segunda possível consequência ajuda a lançar a *performance* na pura inexpressão pela qual não sabemos mais se a *performance* acabou ou se continua. Quando a *performance* expressa somente o inexpressivo, somos tocados diretamente pela força da deriva e, assim, facilmente levados a perguntar onde está o solo de vida que tínhamos abaixo de nós, sob o qual mantínhamos o comando das coisas, para onde o programa se dirige agora, onde foram parar os nossos territórios seguros. O inexpressivo da *performance* não mais somente como aquilo que o olho do visível não alcança, e sim sendo também aquilo que faz toda a nossa visão vibrar com a força de “o que vemos e que nos olha” (para usar uma expressão de Didi-Huberman)<sup>93</sup>.

O inexpressivo, ao contrário de um sombreamento de outras forças, consiste sempre na dupla captura do corpo com algo, fazendo duas ou mais partes se expressarem somente pelo que elas têm de rompimento com o que outrora vinha sendo expresso. A inexpressão do corpo é a força de um devir – todos os devires corporais são formas de inexpressão, de uma potência que explode os regimes de expressão do corpo passando a mostrá-lo por si mesmo, por essa potência que não expressa nada além de um corpo em devir. Os devires, por serem imperceptíveis, a-históricos e desrostificados, têm como única matéria de expressão o inexpressivo. Isso porque a inexpressão acontece quando o corpo se coloca com o mundo sem ser pela história, pela percepção presa a referentes ou por reconhecimento segundo alguma máscara que lhe devolva a rostidade. Quando tudo isso acontece na *performance*, trata-se também do momento de esvanecimento das fronteiras do agente espectador e do/da *performer* (artista ou não), de quando a força da *performance* nos arranca de nós mesmos. Pura micropolítica da *performance*! O espectador está emancipado!

Uma emancipação dessa qualidade, sempre singular a cada acontecimento, não deve ser tomada conceitualmente por binarismos. Os conceitos foucaultianos de visível e invisível, dito e não-dito, e os meus conceitos de expressivo e inexpressivo, inspirados na literatura clariceana, não são ferramentas antagônicas ou mesmo dialéticas no sentido de que,

---

<sup>93</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34,1998.



uma vez operadas conjuntamente, levariam a terceiras ou já seriam terceiras produções de alguma batalha do pensamento travada anteriormente entre dois polos. Esses conceitos todos são duplos, um só existe no outro, um só se manifesta pelo outro. Os regimes de luz acompanham linhas de visibilidade e de invisibilidade das forças, e os enunciados agem pelo que dizem e mesmo não dizem. De maneira semelhante, o inexpressivo em Clarice Lispector não existe para além de uma espécie outra de criação da expressão dos corpos: “Às vezes expressamos o inexpressivo – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar”<sup>94</sup>. Aqui, no entanto, como estou a pensar em processo de pensamento e criação em *performance*, temática que lido desde o meu mestrado em sociologia acerca das *performances* de *drag queens* na cidade de Fortaleza, que tem sido uma temática que vem ganhando cada vez mais força com minhas práticas de sadomasoquismo, de modo que propus produzir uma instalação a partir do mundo de sensações que vivi com essas práticas, sinto que as minhas escritas em *moleskines* já me parecem algo mais próximo de uma aprendizagem para o que ainda não sei exatamente desvencilhar desse mundo, embora não deva a ela qualquer reprodução direta, mimética, em relação ao SM.

Escrever, aqui, é tratar a minha corporalidade em palavras e a vejo tão reconstruída ao menor movimento de escrever, pois não se pensa com a cabeça e se escreve com as mãos. Penso e escrevo com todo o meu corpo que se modifica a cada palavra nova engendrada, que vem tanto do desconforto ou reboição como da contemplação, do amor, da fúria, da coragem e do medo com o mundo. Há uma economia dos afetos em atos no movimento da mão-pensamento que inscreve o corpo no texto. Às vezes, acho que é a minha mão que pensa com o restante do meu corpo. E, quando comecei a descrever a sessão de *gas mask* que tive com um submisso, é disso que fui me aproximando reflexivamente: a produção de um corpo que desconhece funções específicas e sempre regulares. Naquela sessão, eu e o submisso respirávamos pelo texto que intercambiávamos, pelos olhares trocados mediante a tela do computador, também respirávamos por sons, os meus sons sendo mais palavras e os deles puro arfar por breves intervalos espasmódicos. Não travávamos de uma respiração unicamente como absorção de oxigênio e expiração de gases tóxicos, e sim um respirar com o mundo, um sopro de vida. Era a vida em nós agenciada pelas matérias que tínhamos em mãos e pelos afetos que pediam passagem. Mas como descrever tudo isso? Não quero continuar a descrever a mim e ao submisso, nós e os objetos, nós e os meios de comunicação da *internet*, não quero uma

---

<sup>94</sup> Clarice, LISPECTOR. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 45.

etnografia morta nas separações entre o olho que observa e o que é observado, ou pior, na separação da pessoa e a coisa. Não experimentei zonas ontológicas distintas e negligenciadoras das forças que unem pela diferença as figuras entre sujeitos e entre estes e objetos. Desejo me alojar temporariamente no modo de ser das coisas em agência. Eu me pus em corpo dentro do prazer, que já não era mais meu nem dos que comigo experimentaram o prazer. Nós entramos no ovo do prazer.

### 3.3 Escritacósmica: o ovo, o desejo e as tecnologias do prazer no CsO

O SM, como jogo que não separa mais partes em qual comanda e qual acata, em qual ser dá e qual recebe, é um germinal do prazer, um nascedouro em que o prazer é tecido gelatinoso pelo qual nos movemos sem ele nos pertencer, sem nos ser uma propriedade da qual podemos dispor conscientemente, e sim uma morada de nós mesmos que se estende para fora e que só existe com esse fora. Isso não significa que o prazer se trate de um limite. Eu, mais uma vez, sentencio: não falo do prazer que a psicanálise diz compreender. Deleuze e Guattari já nos alertavam sobre os perigos da interpretação psicanalítica sobre o masoquismo, na qual “pretende-se que o masoquista, como todo mundo, busca o prazer, mas só pode aceder a ele por intermédio das dores e das humilhações fantasmáticas que teriam como função apaziguar ou conjurar uma angústia profunda”<sup>95</sup>. Todavia, esses filósofos não estão falando do prazer para além da crítica à concepção psicanalítica do prazer, chegando mesmo a determiná-lo como força que limitaria o processo contínuo do desejo. Nas palavras dos autores: “O prazer não é de forma alguma o que se poderia ser atingido pelo desvio do sofrimento, mas o que deve ser postergado ao máximo, porque seu advento interrompe o processo contínuo do desejo”<sup>96</sup>. É preciso compreender o prazer das relações SM não apenas negando como a ideia de prazer surge na literatura psicanalítica. Deleuze e Guattari parecem não sentir necessidade de que devemos lidar de outra maneira com o conceito e apostam na sua superação em prol da experimentação do corpo sem órgãos. Na filosofia da diferença, não existe uma nova teoria do prazer para compreender as relações de sadismo e masoquismo, embora essa filosofia não negue que o prazer esteja presente nelas. Todavia, ao combater a noção de prazer presa a de falta, como se ele fosse uma exterioridade a ser buscada, essa filosofia nos deixa as linhas para que uma nova teoria surja da crítica. E tais linhas começam a ganhar visibilidade exatamente quando Deleuze

---

<sup>95</sup>DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. (Vol. III). Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 16.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 16.

e Guattari desacreditam na tese de que o agente masoquista busca a dor ou algum prazer totalmente desviado dela: “É falso dizer que o masoquista busca a dor, mas não somente menos falso é dizer que ele busca o prazer de uma forma particularmente suspensiva e desviada”<sup>97</sup>. Aí também possível dizer que há uma percepção sobre o prazer como imanência, e não como transcendência. Digo também porque outros modos de pensar e criar diversos daqueles da filosofia lançam linhas sobre a imanência dos prazeres. Por exemplo, a literatura de Clarice Lispector, mesmo ciente que, muitas vezes, buscamos o prazer, sabia que ele jamais viria sozinho e de si mesmo como algo exterior ao humano. Na crônica “Em Busca do Prazer”<sup>98</sup>, a aludida autora diz: “E tanto sofrimento por estar, às vezes nem sem saber, à cata de prazeres. Não sei como esperar que eles venham sozinhos. E é tão dramático: basta olhar numa boate à meia-luz os outros: a busca do prazer que não vem sozinho e de si mesmo”<sup>99</sup>. A continuidade dessa crônica, então, nos alerta que o prazer não é algo necessariamente bom que tende a aliviar o amargo da vida: “A busca do prazer me tem sido água ruim: colo a boca e sinto a bica enferrujada, escorrem dois pingos de água morna: É a água seca”<sup>100</sup>. E, em uma percepção imanente, a autora descobre o prazer se fazendo pela dor e não por seu desvio, de maneira que Lispector chega a preferir a legitimidade das forças que a afligem: “Não, antes o sofrimento legítimo que o prazer forçado”<sup>101</sup>.

Mas, para além da filosofia e da literatura, de que maneira, na busca pelo prazer, descobrimos o prazer sem o ter como pura exterioridade? Acontece que ele apenas se faz e existe por onde o desejo faz desejar. O prazer é a tecnologia que o desejo agencia para nos fazer continuar a desejar independente do olho da moral, das nossas menores convenções, dos nossos maiores sentimentos de resiliência. Se o prazer não reconhece bem e mal é simplesmente porque o desejo vai sempre além do bem e do mal. Não existe o desejo oposto ao prazer, tampouco prazer sem desejo. No entanto, o prazer não pode ser confundido com uma espécie de afeto feliz. Ele é uma tecnologia do desejo exatamente por agenciar toda sorte de afeto possível nos dando a sensação de que desejamos algo, alguém ou alguma coisa por prazer. Essa sensação de que desejamos por prazer traz a cilada de que poderíamos medir o desejo pelo próprio prazer que sentimos. E, assim, esquecemos que o desejo possui uma força própria responsável por seus preenchimentos e transbordamentos, sendo por ela que compreendemos o grau de potência do próprio desejo. Essa força também é responsável pelos níveis de prazer produzidos via

---

<sup>97</sup>DELEUZE; GUATTARI., 1996, p. 12.

<sup>98</sup> LISPECTOR, Clarice. “Em busca do prazer”. In: \_\_\_\_\_. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

<sup>99</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>100</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>101</sup>*Ibid.*, p. 41.

agenciamentos de afetos. A essa força, Deleuze e Guattari nomearam de “alegria imanente ao desejo”<sup>102</sup>. Todavia, falar em “alegria imanente do desejo” não seria esquecer que também nos movemos por agenciamentos de afetos tristes, tendo prazer por estes afetos. É aí que a separação entre desejo e prazer se torna mais clara, enquanto o primeiro sempre prolifera por uma alegria imanente, um sopro de vida, o segundo tanto se atualiza e irradia no afeto triste como no afeto feliz. A primeira dessas duas atualizações corresponde àquela ligada ao enfraquecimento da vida, em que o desejo foi bloqueado por algum estrato e passa a diminuir os níveis de prazer ou os aumenta apenas no que tange à catalisação do afeto triste, podendo estendê-lo tanto até caminhar para uma linha suicida, na qual o prazer com o que nos enfraquece dificulta ver que nossa potência está indo embora, que a vida vai pelo ralo. Encontramos, então, o verdadeiro “gozo cruel”, que jamais foi gozo pela falta, e sim um gozar pelo que nos invade os poros da alma e a atormenta, podendo mesmo levá-la à sua maior destruição. Já a segunda atualização do prazer ocorre na potencialização de nossas capacidades que, dinamizadas, nos salvam do que nos enfraquece. Por essa última atualização, a tecnologia do prazer catalisou uma série de afetos felizes, e o desejo solta novas linhas de vida em que os prazeres são sentidos pelas paisagens que tais linhas formam com o mundo.

O ovo do prazer no qual me alojo por vezes, perdendo a minha matéria homem e assim compondo o próprio ovo, sendo mais uma de suas substâncias, tem sido essa espécie de paisagem, uma paisagem oval manufaturada pelo corpo sem órgãos sádico ou masoquista que experimento. O ovo não é o prazer em si, e sim um corpo sem órgãos que produz intensidades Zero de prazer<sup>103</sup>. Mas perder a humanidade é perigoso. A linha de abjeção não é aquela que nos põem simplesmente como sujeitos desviantes, estigmatizados, liminares às leis e às normas. Ela aponta que traçamos as inumanidades de que todos nós somos capazes. Assim, a abjeção sequer se reduz à inumanidade que carregamos – não nos esqueçamos de que o humano ainda é uma espécie animal, por mais que seu fetiche da razão tente apagar isso. Essa linha vai além de tudo isso. A linha de abjeção nos é lançada quando desfazemos a forma sujeito, permitindo que a nossa matéria viva exista em um limiar do que pode vir a ser ainda mais inumana. Se ainda fosse por uma forma dessa matéria vir a ser humana, como humanamente aparentara antes ou de outra maneira humana, a abjeção não nos causava tanto assombro, não teríamos sequer

---

<sup>102</sup> “Acontece que existe uma alegria imanente ao desejo, como ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se equiparia e que também não se mede pelo prazer, posto que é esta alegria que distribuirá as intensidades de prazer e impedirá que sejam penetradas de angústia, de vergonha, de culpa”. DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 16.

<sup>103</sup> Segundo Deleuze; Guattari, a intensidade Zero é a matriz de todas as intensidades, ou seja, o plano matriz de composição das forças imanentes, de todos os afetos felizes. DELEUZE, GUATTARI, 1996.

seres insultados de *queer*. Ora, o *queer* é pura abjeção porque ele jamais foi uma força humana! O *queer* ativa as nossas potências sexuais que a gramática normativa dos prazeres não reconhece para o humano e para as quais ela tem como único código possível o signo do insulto, a marca da injúria, a inscrição da violência que nos rouba o pertencimento ao humano. Contudo, o ovo vem composto de outras linhas que vão além das abjetas. A minha experimentação sadomasoquista pode até ser reconhecida como abjeta ou mesmo *queer* ao traçar diversos tipos de práticas comuns ao SM (costurar a pele, asfixia, suspender funções fisiológicas, esticar os membros etc), mas isso não é o bastante para que eu seja alojado entre as forças que compõem o ovo. Por vezes, eu e tantos que me acompanharam nessas sessões de dominação e submissão não chegamos à textura gelatinosa da intensidade Zero de prazer. O que houve de errado?

Quando me deixo amarrar, amordaçar, penetrar pelos mais diversos objetos que alargam meus orifícios ao ponto de nem mais saber se aquilo que me penetra realmente entrou pelo meu cu, minha boca, minhas narinas ou se eu mesmo sou povo que invade novas terras corporais, não estou já a ter um corpo sem órgãos. Eu e meus parceiros precisamos, também, mais do que borrar os limites de mestre e escravo para sentir o que o CsO permite circular, precisamos experimentar uma posição outra que só tem morada nas intensidades de prazer, estas intensidades precisam circular em constante produção. Que tipo de produção? Acontece que existe a maneira de criar um CsO para si e há o que se passa com ele. “Mas não se confundirá o que se passa com o CsO e a maneira de se criar um para si. No entanto, um está compreendido no outro”<sup>104</sup>. Por exemplo, todas as relações SM possuem maneiras de criar um CsO. Estas maneiras compreendem todas as técnicas de tortura, aqueles jogos de comando e obediência do SM. No entanto, as técnicas e seus jogos não são suficientes, infalíveis, para que a criação exista e, conseqüentemente, ela esteja tomada num acontecimento particular que o CsO faria funcionar. Lembro que, quando estou sendo torturado, eu não busco a dor, eu desejo outro plano de sensações que só me traz prazer pela dor. Assim, às vezes, as linhas doloríferas me atravessam e eu transbordo de prazer com outro corpo que me toma, o CsO. No final das contas, o que busquei e o que todo sadomasoquista busca é um CsO para si. Daquela vez, eu alcancei. Mas já me amarraram, bateram e caminharam sobre mim sem que as linhas de dor me levassem a outro corpo que além daquele regulado, de modo que essas linhas tiveram que ser rompidas e a sessão encerrada. Isso nada tem a ver com sentir mais ou menos dor. Eu e várias outras pessoas SM com as quais me relaciono já passamos em situações diversas por uma série

---

<sup>104</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.12.

de técnicas de SM *hard* que não levaram à produção de um CsO. Mas esta produção ainda não está clara. O que de fato ela produz?

Quando rapazes vêm ao meu encontro para eu costurar seus cus, seus mamilos, quando me suplicam por agulhas meticulosamente esquentadas no fogão com o objetivo de serem sequencialmente cravadas na pele desses garotos, o que estou a sentir e compor com eles no momento em que conseguimos manufaturar o CsO? Sentimos o nível Zero de intensidade, pois fabricamos nosso ovo. E já no momento em que se fabrica, as coisas acontecem, as intensidades circulam. O ovo não tem começo nem fim. Ele é produção constante de si mesmo. É da produção de um CsO por outro, disso que falo aqui. Por que não seria também produção de prazer e mais prazer, uma vez que falo sobre meu alojamento no ovo do prazer?

Os prazeres das relações SM são aqueles que buscam a manufatura do CsO, mas os primeiros não se confundem com esse corpo. A busca pelo prazer nessas relações nada mais é do que a procura de algum corpo que insiste em escapar por um dos seus órgãos. Por perceber essa busca sem se ater a pensar o conceito de prazer além de uma negação de como este conceito vinha sendo trabalhado pela psicanálise que, muitas vezes, a filosofia da diferença castrou a si mesma de criar uma nova teoria dos prazeres, em especial os dissidentes. Deleuze e Guattari obscureceram a noção de prazer no SM em prol do CsO, chegando a igualar este corpo ao próprio desejo: “CsO é desejo, é ele e por ele que se deseja”<sup>105</sup>. Mas como uma força que atinge os organismos ao ponto de poder levá-los à desregulação pode ser desejada e operada por meio desse desejo? Que tecnologia age na relação de produção desse corpo com a própria produção desejante que faz alguém querer existir por elas e com elas? Não adianta advertir que produzir um CsO não é necessariamente morrer tendo a alegação de que “Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiars, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor”<sup>106</sup>. E também não é suficiente invocar as ondas de intensidade e variação que cada CsO propõe ao agente como sendo aquilo que de fato este agente deseja. Se o drogado deseja passar por linhas de frio, a histérica por linhas de calor, o masoquista por linhas de dor, todos esses agentes desejam suas linhas porque o modo como elas os afetam lhe dão prazer. O CsO catalisa prazeres que agenciam afetos que, por sua vez, produzem mais CsO, ou seja, fabricam mais e mais desejo. O prazer só limitaria essa produção se ele fosse tomado como alguma espécie de plano ou estrato duro sob o qual o

<sup>105</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.28.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 22.

CsO se rebateria sem conseguir passar. Isso aconteceria se entendêssemos o prazer no mais simples clichê que ele possa ter, que é o da satisfação apaziguadora, o que não é caso nem nas mais rasteiras teorias psicanalíticas.

Por hora, vale fazer algumas perguntas: como é possível tantas linhas para vários CsO? De onde elas brotaram e como se processam?

Cabe lembrar, Deleuze e Guattari não compreendem um CsO universal, mas diferentes maneiras de elaborar diversos CsO. Daí porque podemos falar de um CsO do masoquista, um CsO do drogado, um CsO da histérica etc. Isso seria possível, segundo os autores e como anunciei anteriormente, porque existe o que se passa no CsO – os atributos, as substâncias, as intensidades que especificam cada CsO – e há o modo de produzi-lo – as variações e derivações das forças. A única coisa de universal entre todos os CsO seria o grau Zero de intensidade, o qual seria responsável por aproximar esse tipo de corpo ao ovo. “O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a *extension*, a intensidade Zero como princípio de produção”<sup>107</sup>. Reafirmo, se nas relações SM consigo manufacturar um CsO é porque atingi um grau Zero de intensidade em que, naquele instante, não há como me ver no presente, no passado ou futuro em relação a algum organismo social, biológico e psíquico. O ovo é campo de experimentação por si mesmo, carrega a si mesmo como meio de produção. Ele é atemporal como o ovo cósmico dos Dogon<sup>108</sup>. Jamais sabemos se o ovo veio antes ou depois de algo e é

<sup>107</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 27.

<sup>108</sup>Não é à toa que Deleuze e Guattari também comparam o ovo do CsO ao ovo dos Dogon. De acordo com as pesquisas de Marcel Griaule e de seus críticos-intérpretes, o povo Dogon pensa que o nascimento da humanidade e da terra se deu a partir de um ovo cósmico pertencente à região espacial de Sirius. Os Dogon estudados pela etnologia concebem o universo e o ovo como agentes infinitos que se autorrenovam numa espécie de eterno contínuo, de modo que não se sabe quem veio antes, o universo ou o ovo cósmico que o primeiro aloja. Vejamos a descrição do mito, por Griaule e Dieterlen: “Entre os dogon, o ponto de partida da criação é a estrela que gira ao redor de Sirius; os dogon acreditam que ela seja a menor e a mais pesada de todas as estrelas, contendo os germens de todas as coisas. Seu movimento ao redor de Sirius e de si mesma sustenta a criação no espaço. Da mesma maneira como no mundo vegetal uma única semente se divide em outras sete, ocorre no plano do universo: da primeira estrela provêm outras sete. Porém, desde o momento em que os seres humanos chegaram a ser conscientes de si mesmos e capazes de uma ação intencional, o curso da criação se desenrolou de maneira menos simples. Os acontecimentos da criação da humanidade tiveram lugar no interior de um ovo, um mundo situado num espaço infinito e contendo o modelo da criação – *Nommo*, o filho de Deus (*Amma*). Esse ovo estava dividido em duas placentas iguais, cada uma contendo um par de gêmeos *Nommo*, emanações diretas de Deus e prefigurações dos homens. Como todas as outras criaturas, aqueles dois pares de gêmeos estavam dotados de dois princípios espirituais de sexo oposto; cada um deles era em si mesmo um par. Em uma das placentas o gêmeo masculino não esperou o período usual de gestação assinalado por *Amma*, emergindo prematuramente do ovo. Além do mais, arrancou um pedaço de sua placenta, que se converteu na Terra. Esse ser, *Yurugu*, teve a intenção de fazer um mundo só para ele, baseado no primeiro, mas o superando. Esse procedimento irregular, no começo, desorganizou a ordem da criação estabelecida por *Amma*; assim, a Terra foi provida de uma alma masculina somente, já que o ser que a fez era imperfeito. De tal imperfeição surgiu a noção de impureza; a Terra e *Yurugu* ficaram, desde o princípio, solitários e impuros. *Yurugu*, compreendendo que esta situação o impediria de concluir sua obra na Terra, voltou ao céu a fim de buscar sua alma gêmea restante na outra parte do ovo. *Yurugu* não pôde recuperá-la, estando a partir desse momento em uma busca perpetua e inútil. Voltando a Terra, começaram a surgir seres simples, incompletos, frutos de incesto; ele mesmo procriou em sua própria placenta, com sua mãe. Vendo isso,

aqui que entendemos mais claramente porque o prazer da psicanálise dificultaria o entendimento da produção do CsO, embora a filosofia da diferença deixe apenas flutuar essa dificuldade sem tirar dela uma potência para repensar conceitualmente os prazeres. O fato que em psicanálise (lembre-se que estou a falar das três linhas clássicas da psicanálise) o prazer tende a ser interpelado e interpretado de acordo com nossos fantasmas, nossas lembranças, nossos recalques ou, na mais holística das hipóteses, por espelhos do contemporâneo que estaríamos suscetíveis de atravessar. De toda forma, a psicanálise insere algum tempo no prazer mesmo quando o percebe num tempo não muito certo, como o futuro-presente e o presente-passado da projeção. No primeiro desejamos e sentimos prazer pelo que não é exatamente o que queríamos e mesmo assim queremos. No segundo, o prazer parece vir do que já tivemos e agora o transferimos a outrem presente que passamos a desejar. Claro que a psicanálise tem suas próprias explicações sobre os tempos da projeção, mas falo aqui das sensações de quem por esses tempos costuma passar. Não significa que as coisas aconteçam necessariamente nessa ordem. Todavia, parece até que esquecemos de encontrar o prazer nos agenciamentos das realidades intensivas que se processam por si mesmas, que se processam no e pelo ovo – “o ovo designa sempre essa realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança”<sup>109</sup>. O prazer no SM por buscar o CsO vem de desejar estar nesse ovo.

Se o nosso corpo deseja modos doloríferos é porque a dor nos atinge e produz outra coisa, se desejamos correntes cada vez menores de ar é porque almejamos sentir algo que vem com a própria asfixia, linhas de achatamento ou de dilatação dos órgãos são necessárias para sentirmos esses órgãos ganharem novas funções de prazer. Jamais desejamos a dor em si, o sufocamento por ele mesmo, tampouco achatamos e distendemos nossos corpos a mercê da mera sensação de esmagar e alargar os órgãos. Fazemos tudo isso porque o CsO sendo o nosso desejo opera por algo que o faz desejar a produção de si mesmo. As linhas de dor, de suor, de frio, de calor etc. passam por todo um agenciamento do prazer que as fazem desejáveis a determinados CsO que manufacturamos. Desconheço em mim e nos meus parceiros qualquer busca de operar um CsO se não existir prazer por essa espécie de linhas. Nessa qualidade de

---

*Amma* decidiu enviar a Terra os *Nommos* da outra metade do ovo, constituindo uma nova Terra imaculada. Os quatro antepassados homens *Amma Seru*, *Lébé Seru*, *Binu Seru* e *Dyongu Seru*. Seus descendentes coincidiram com o surgimento da luz na Terra, que até então havia estado nas trevas. A água, em forma de chuva, purificou e fecundou o solo, no qual brotaram as oito sementes que os antepassados míticos haviam trazidos consigo: seres humanos, animais e plantas imediatamente surgiram. GRIAULE; DIETERLEN, 1959, p. 41-42, tradução livre. Cf. GRIAULE; DIETERLEN, 1959; GRIAULE, 1963 e VAN BEEK, 1991, 2004.

<sup>109</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 27.



operação, saímos de nós mesmos, do nosso jogo consciente de dominação e submissão para morar na sensação de não diferirmos do que sentimos. Tornamos o ovo.

### **3.4 Escrita da contratualidade e do cuidado de si das relações SM**

O fato de eu manter relações esporádicas com outros sadomasoquistas não significa que eles se abstenham de relações mais duradouras com outros parceiros. Alguns submissos com os quais interagi me foram emprestados por seus donos e donas. Tive dominadores que deixaram seus escravos em casa para vir ao meu encontro; outros dominadores me convidaram para suas residências, onde já fui dominado conjuntamente com alguns escravos e já ajudei esses donos a dominá-los. Mas o meu prazer sempre foi sem o menor intuito de ser escravo ou dono de alguém para além dessas sessões. A nossa contratualidade era de outra ordem. Os contratos de servidão não são os únicos modos de contratos contrassexuais das relações SM. Existe uma regra contratual inerente a toda contrassexualidade SM que concerne àquela relação entre o são, o seguro e o consensual. É sobre esse último aspecto que me proponho a discorrer agora, percebendo como ele alinha a presença de um “cuidado de si”<sup>110</sup>.

Esse cuidado jamais é um zelo por si mesmo independente do outro, mas um cuidar de uma forma de existência que só existe mergulhada em profunda alteridade. Ele existe nas práticas SM pela relação do são, seguro e consensual em que os prazeres são estimulados, potencializados ou mesmo redirecionados. Mas ele não deve ser tomado pela força do normativo porque a prescrição da segurança no SM não obedece a uma lei regular sobre o que de fato seria a verdadeira seguridade do agente humano. O que quero dizer é que inexiste uma única percepção para cada um desses três elementos do cuidado de si no SM ou mesmo para a forma como eles devam se relacionar entre si. Por exemplo, para alguns desses agentes, é perfeitamente seguro deixar queimar, escarificar e mesmo arrebentar por completo partes do corpo, seja os seus ou de outro e, assim, as pessoas envolvidas na sessão entram em acordo sobre como melhor torturar. Já outros agentes podem não sentir segurança em deixar essas partes do corpo livres à mutilação completa. Lembro que algumas pessoas que me ofereceram seus mamilos preferiram torturas mais leves como as de uso de prendedores e atravessamento de finas agulhas previamente esterilizadas. Quando passamos da “segurança” à noção de “são” das práticas SM, as coisas funcionam de forma semelhante, já que a noção de saudável dos

---

<sup>110</sup>Foucault definiu o “cuidado de si” como um regime discursivo e prático que os gregos antigos elaboraram para melhor viver os prazeres, desde os prazeres dietéticos, passando pelos estéticos, até os sexuais. Cf. FOUCAULT, 2013.

praticantes pode ir ao encontro das visões dos dispositivos da saúde que regulam a vida social, cujo maior expoente é o dispositivo médico, ou ir na contramão do que esses dispositivos prescrevem como saudável. Mais uma vez, estamos a depender de como nós, participantes de SM, entendemos por dominação e submissão saudáveis. Não raramente eu sigo os dispositivos médicos, tendo cuidado com o corpo segundo algumas noções de segurança e saúde desses dispositivos. Em outros momentos, costumo efetuar práticas que fogem completamente às leis da saúde e da segurança do dispositivo da saúde médica. Um exemplo disso é meu completo fetiche por *fisting fucker*, em especial com rapazes entre 18 e 20 anos que tenham peso entre 60 e 75 kilos. A sensação de desbravar um cu jovial, sentir a temperatura da pele interior do corpo do ainda quase efebo, de tocar os relevos da bacia desses garotos me apraz fortemente, sendo que essas sensações envolvem uma prática totalmente condenável por diversos profissionais de saúde. O corpo magro e jovem me desperta mais prazer do que qualquer outro corpo e consigo manuseá-lo com melhor desenvoltura até mesmo porque também tenho um corpo de características aproximadas. Apesar de já ter ultrapassado os 30 anos de idade, costumo ser confundido com alguém que ainda goza dos seus vinte e pouco anos. Essa “benevolência do tempo para com a aparência”, como admiravelmente meus parceiros cientes da idade que tenho se referem à minha estética, me ajuda na conquista de pessoas mais novas do que eu, uma vez que ainda prepondera na sociedade o modelo normativo de idade que prescreve faixas etárias próximas ou semelhantes entre os pares. Ainda que eu esteja inserido em relações de dissidência como a homossexualidade e o SM, tal modelo etário normativo age mesmo nessas zonas contrassexuais. Contudo, o público jovem (faixa etária de 18 a 25 anos) residente de Fortaleza não é o mais acessível nas comunidades SM das redes sociais que frequento e pesquiso, tampouco é um público majoritário dentro dos locais de circulação e entretenimento voltados as pessoas SM da cidade.

Mas seja qual for a idade dos praticantes, o cuidado de si do SM rege uma ética dos prazeres em que as relações entre sexo, gênero e sexualidade, ao operarem de acordo com as intersecções do são, seguro e consensual, transformam a lei heteronormativa à sua própria revelia em um sentido que vai além dos estudos das paródias subversivas. De uma facilidade enorme em ver dominação e submissão nas relações entre mestre e escravo ou entre rainha e submisso como sendo paródias de violência de toda sorte, caminharíamos para uma teoria das práticas SM sob a alusão de uma performatividade igual a que Butler encontrou para os gêneros. Fugamos dessa analítica viciada! A materialidade dos corpos que o cuidado de si reitera não se resume a regras sociais normativas. Ela até se apropria dessas regras como *telos* regulador da materialidade discursiva, ou seja, da maneira como os corpos se tornam efeitos discursivos de

ações inteligíveis, ou mesmo abjetas, segundo alguma norma do discurso – não nos esqueçamos que normal e anormal fazem parte do discurso. Por exemplo, a própria noção de escravidão que é invocada como modo de tomar o corpo do outro e subjugar-lo a uma série de códigos costuma ser retirada das gramáticas dos regimes escravistas que nossas sociedades tiveram e até daquelas de outras localidades do planeta. Daí o uso bastante diversificado de objetos que reproduzem jaulas, celas, máquinas de torturas medievais, coleiras e tornozeleiras semelhantes às usadas no transporte de escravos negros nos tempos da colonização americana etc. Essa forma de submissão parodia um modo já conhecido de tortura em diversos aspectos, mas tal paródia faz parte de uma nova *performance* que ultrapassa a problemática da violência, das tácitas de vigiar e punir que armazenamos em nossos mapas de representação, desde os mais inconscientes arcabouços ao ponto que nem como retorno de algum recalque essa *performance* se limita. A materialidade do cuidado de si SM se manufatura em sua potência pelo CsO, compondo pelo ovo uma materialidade sensível e não discursiva. Mas onde ficam os demais aparatos discursivos e representativos do SM que estão além e aquém das paródias de violência, das quais tirei o regime escravista como um dos múltiplos exemplos de violência que essa *performance* é capaz de (re)produzir? Como pensar as relações de gênero, sexo e sexualidade que são representativamente compostas pelo cuidado de si? Em que ponto essas relações compõem uma estética?

Há uma aprendizagem do cuidado de si que é a autonomia com os seus próprios prazeres, somente por ela que o agente humano estaria apto a lidar com o prazer do outro. Essa relação de alteridade intersecciona os gêneros, os corpos, as sexualidades em uma ética sem gênero, sem corpo e sem sexualidade definidos de uma vez por todas. Os parceiros e parceiras de SM podem ser heterossexuais, homossexuais, bissexuais, bem como assumir identidades de gênero variadas, como as de *trans*, homem, mulher etc. Esse cuidado obedece a uma ética do desejo dos corpos e por ela que se experimenta o possível dos gêneros, dos sexos e das sexualidades dessas relações. Que fantasia de identidade daria conta de jovens rapazes másculos que vinham à minha procura para se travestirem de empregadinhas, outros de princesas e até mesmo de estudantes colegiais para, em seguida, se porem em meu leito sob a mais delicada das representações sobre a mulher e o feminino, sendo que esses mesmos rapazes doravante passavam a atos de dominação típicos dos ideais mais “machistas”, ao ponto de desejarem e efetivarem a dominação sem penetração anal pelo fato de que o sexo anal entre homens a eles remeteriam uma volta ao feminino ou entrada à homossexualidade? Tratava-se de rapazes que em diversas situações não se consideravam homossexuais, tampouco bissexuais, por estarem em alguma relação SM comigo. Esses jovens seriam bissexuais, *gays*, heterossexuais (flexíveis)

ou outra coisa? Para as mentes aprisionadas no mundo das identidades, todas essas práticas seriam mapeadas pelas maleabilidades das fronteiras entre masculino e feminino, homossexualidade e heterossexualidade. No entanto, a bússola dessas práticas segue apenas as múltiplas direções do desejo que catalisa os prazeres segundo o instante dos *afectos* dos corpos porque fazer ou não sexo anal já não importava, uma vez que já vivia outro mundo de prazeres entre rapazes. É se permitindo viver o prazer do instante que ambas as partes do jogo conseguem mantê-lo. Essa consensualidade não é uma linha que diz “você pode ir até aí” e “eu vou até aqui”. Caso fosse, seria uma mera linha do dito, um limite intransponível, uma representação como muro sob o qual a sensação se rebateria, tal como a ideia de que homens não fazem sexo com outros homens ou que dominação e submissão entre homens não consiste em homossexualidade. Essa consensualidade consiste na própria fronteira rompida, no limiar que traz o possível à prática que já deslocou os significantes entre homossexualidade e heterossexualidade no oceano incerto do desejo. Por esse limiar, o discurso deixa de ser duro e passa à sua zona mal-dita, que, em seu indizível, fala: “é possível que continuemos a ter prazer e nos desejar simultaneamente, é possível de alguma forma que não sabemos ao certo, mas o é”.

Em cada sessão SM, seja entre homens, entre mulheres ou entre homens e mulheres etc., o desejo como campo das possibilidades se encontra presente materializando a consensualidade não mais como regra prescritiva de representações normativas, e sim como aquela linha em que os agentes humanos se concedem aos afetos que pedem passagem. E, como todo desejar é incerto, pode ser que relações SM deixem de acontecer ou mesmo que pessoas SM venham por algum período manter relações com pessoas não-SM. No primeiro caso, o rompimento viria pelo não conceder a si ou ao outro a força de transbordar, o que factualmente anularia a produção do CsO. Já para a segunda situação, eu mesmo estive sob ela. Embora jamais tenha me pautado por contratos de escravidão, isso não significa que tenha me absterido de relacionamentos duradouros. Como anunciei, também existem relacionamentos SM discordantes, aqueles relacionamentos em que um dos pares aprecia SM e o outro não. O que não significa que esse último tipo de relacionamento não possa ser monogâmico. Já as pessoas que fincam contrato de servidão experimentam, muitas vezes, uma contrassexualidade que explode do contorno dos pares da monogamia, ou seja, um mestre ou rainha pode ter vários escravos ou várias escravas da mesma forma que pessoas submissas podem ter diversos mestres ou várias rainhas. Destarte, em 2012, após um período de quase cinco anos sem relacionamentos fixos e tendo adentrado as redes SM somente no ano de 2008, comecei um namoro que durou 1 ano. O meu ex-namorado não apreciava as práticas SM, com exceção de alguns jogos eróticos

que beiravam a algumas técnicas de dominação e tortura, tais como o nosso jogo de tiro ao alvo com esperma em que eu o imobilizava e mirava suas pupilas à distância até gozar em direção a elas e dentro delas. Chuva de prata e dourada já regaram algumas de nossas transas, mas nada de outros teores SM em nossas práticas sexuais. Já acerca das minhas outras formas de relacionamento, as quais voltaram a ocorrer com o término desse namoro, cabe indagar que presença é essa de quem vem ao meu encontro para sessões de dominação e submissão e jamais retorna ou retorna numa espécie de constante sem fincar contrato de servidão?

Existe a virtualidade nos encontros esporádicos de prazer, seja aqueles em que os pares se repetem ou mesmo aqueles em que um jamais retorna a ver o outro. Essa virtualidade consiste numa espécie de presença absorvida pelo outro, de algo que fica em nós, após o prazer de nossos corpos terem sido o que foram com outros corpos. A força maior de uma *afecção* corresponde à intensidade que ela faz circular após o contato! A virtualidade pode ser atualizada das mais diversas e imperceptíveis maneiras, desde aprender a caminhar no escuro à procura de um corpo, ou de sentir que se é observado ou observada com o fim a determinada prática, de como aprender, quase numa espécie de adivinhação, a forma mais vantajosa de mirar um alvo sexual e saber chegar nele sem erro – um saber corporal aquém da consciência –, de aprender por líquidos, volumes e odores como se movimentar no tecido gelatinoso do prazer. Mas essa modalidade de presença outra não existe somente oriunda de relações efêmeras, ela também existe em algumas relações amorosas estáveis. Todavia, essa existência tem suas peculiaridades. O outro que amamos por significativo tempo pode ir voluntária e impiedosamente ou nós mesmos podemos abrir todas as portas para que ele se vá. Mas esse é o outro materialmente palpável, substância de cor, odor, textura e formas espaciais. Quando algo desse outro fica em nós, em nossas mais profundas camadas sensíveis, de maneira que essa presença sempre se atualiza por ações que sequer remetem diretamente a algo que vivemos com esse outro, é que sentimos o quão forte consiste a potência de vida dele em nós. Atualizar o outro pela lembrança triste ou pela saudade melancólica é um enfraquecimento do corpo, da vida. Mas sentir as marcas que o outro depositou em nós e que nos move a outros é a beleza da presença virtual de quem deixou de viver ao nosso lado para ser um outrem em nós.

O cuidado de si em sua busca de maior potencialização dos prazeres dispara as linhas estéticas sob a própria vida porque há sempre a presença de outrem em nós. Por essa linha de alteridade de uma presença que nos habita que achamos necessário estar seguro e saudável para entrar em relação com o outro, por mais que seguro e saudável mude de acordo com cada par ou grupo. E isso se trata de uma ética que também fabrica uma estética à medida que essa ética das relações SM elabora toda uma série de saberes estéticos sobre os prazeres, chegando mesmo

a uma espécie de nova arte erótica. Passemos à descrição de alguns dos regimes dos corpos SM para, em seguida, compreender essa arte. Porém, tomarei apenas as relações entre rapazes que consistem nos nativos humanos desta antropologia pelos prazeres.

### **3.5 Escrita sobre o regime do cu e seus penetrantes**

Nas relações SM, existem regimes do cu e seus penetrantes que se tratam das maneiras de desfrutar o cu, em geral com auxílio de objetos. Costuma-se preparar o cu para o uso, independente de este uso ser voltado a um mestre ou a um escravo. Acontece que, embora o cu seja o orifício simbolicamente conferido pela cultura como símbolo da passividade, dominadores também costumam ofertar seus cus para os escravos manipularem. Atos de *fisting fucker* podem ser efetivados tantos em escravos como estes últimos agentes humanos não raramente fistam seus dominadores sob os mais diversos tipos de comando. Nesse tipo de prática, um cuidado essencial para o cu é que ele seja bastante estimulado à maior facilidade de abertura para passagem das mãos e dos punhos. Para tanto, o enema e o uso de *popper* são atitudes corriqueiras. O enema consiste na entrada de água no intestino através do cu, geralmente realizada por um objeto chamado chuca, que permite a limpeza da região anal. Dominadores fistadores ordenam a seus escravos a realização da chuca quando os desejam fistar, e quando o dominador é quem deseja ser fistado, é o escravo que costuma exercer a realização da chuca no seu dono. A respeito do *popper*, este líquido extremamente volátil, por dar desenvoltura ao corpo, relaxando os músculos, também se torna essencial ao *fisting*. Além disso, a utilização de lubrificantes mais consistentes, como os chamados *lubs* à base de gordura animal e vegetal, se faz quase sempre presente. Quando o desfrutamento do cu não é caso de *fisting*, temos toda uma série de outras técnicas, em especial as manipulações anais via dildos, vibradores, *plugs* ou mesmo as famosas técnicas de *face sitting* anal, que corresponde a maneiras variadas se sentar com as nádegas sob a face do parceiro de forma a oferecer asfixia e propiciar sensações olfativas, degustativas e doloríferas a outrem via regiões anais sobre as faciais. Contudo, o cu sempre tem que ser tratado da melhor forma a capacitá-lo à boa execução das sensações que se almeja atingir com e por ele. Então, assepsiamos o cu, lubrificamos, inspecionamos com os mais diversos objetos, estudamos sua profundidade e textura. Toda uma análise anal se desdobra pelos prazeres de dominação e controle desse orifício.

### **3.6 Escrita acerca dos círculos de ingestão e defecação**

Típico principalmente dos praticantes de *scat*, os círculos de ingestão e defecação se ligam aos ciclos da dieta que tendem a produzir defecações em volume, textura e até odor almejados pelas pessoas envolvidas. De maneira mais rara, esse regime também existe sob a lógica da privação em que o submisso tem seus horários de alimentação e defecação controlados por seus dominadores pelo princípio de prazer em controlar as funções orgânicas excretoras do outro, sem ao menos manipular essas excreções ou fazer o submisso manuseá-las. Em todos os casos, toda uma dieta, o que comer e quando comer, é seguida com o objetivo da melhor obtenção dos resultados almejados, que vão dos mais variados exemplos, tais como o de um escravo que me informava que seu dominador, por apreciar fezes duras, o fazia ingerir quantidades diárias de farinha de mandioca; outro submisso me narrou que seu dono adorava fezes extremamente fétidas ao ponto de ordená-lo a seguir uma dieta carregada de guloseimas e outros alimentos que supostamente dariam odor intenso às fezes. Obviamente que em tais exemplos, tratando-se de relações consensuais, ambos os lados apreciam o jogo com fezes que envolve desde o recobrimento da pele com elas até sua degustação – algo que, por não fazer parte da minha dieta dos prazeres, jamais experimentei.

### **3.7 Escrita dos círculos diuréticos**

O círculo de controle da urina, do ponto de vista estético, muitas vezes, é um dos mais interessantes regimes SM por buscar a coloração diferenciada para banhos de urina tidos como chuva de prata e chuva dourada. Os agentes apreciadores da primeira qualidade de banho prezam pela ingestão constante de água para que o mijo apresente o tom mais transparente possível, enquanto os adeptos do segundo não mantêm tal preocupação. Todavia, os círculos diuréticos também existem por privação da urina. Essa privação ocorre por vontade de controle sob o corpo do outro tal como no caso das privações sob as fezes. Para tanto, uma série de aparelhos que dificultam o processo de urinar estão disponíveis para compra em *sex shops* presenciais e *online*, nos quais os objetos mais expressivos para a aludida prática são cintos de castidade. Estes objetos são confeccionados sob vários tamanhos e em diversos materiais que vão desde o acrílico, passando pelo plástico até o metal e a madeira. Todos os cintos possuem abertura para excreção dos líquidos penianos e vaginais, uma vez que seu objetivo de fabricação é o impedimento da ereção (no caso dos agentes com pênis) e da penetração, e não o bloqueio da urina. No entanto, esses cintos tendem a dificultar a saída da urina ou ao menos não fazê-la ser tão fácil como de costume, o que leva algumas pessoas a um prazer em contê-la por mais tempo possível. Mas, como de certa forma antecipei, os círculos diuréticos não se resumem à

privação, pois vários deles costumam ser desempenhados por aparelhos de estimulação do ato de mijar. Em alguns casos, além da ingestão constante de água e do uso de aparelhos estimuladores, determinados agentes humanos buscam medicamentos que facilitem o ato de mijar durante as sessões SM.

### **3.8 Escrita do regime das substâncias (químicas)**

Talvez desnecessário dizer que as drogas mais ingeridas no SM são as que potencializam alguma prática de dominação ou submissão, o que não significa que todas essas drogas sejam ilícitas. A maior parte das drogas usadas é de venda sob prescrição médica, tais como diuréticos para a estimulação do ato de mijar, inibidores de apetite para maior resistência aos períodos de clausura e de imobilização em que somente se é alimentado quando o mestre deseja, laxantes para a facilitação da limpeza do intestino ou mesmo para estimulação da defecação etc. É claro que algumas dessas mesmas práticas agenciadas pelo SM e outras mais são efetivadas sem uso de drogas, mas aviso aqui o fato daquelas que se valem de compostos químicos não produzidos naturalmente pelo organismo humano para exemplificar um regime de administração de si em que a substância química é um agente de ativação de um cuidado que muitas vezes já não obedece a cartilha dos dispositivos médicos sobre a saúde, mas que se insere dentro de uma ética dos prazeres, em que a saúde só pode ser pensada enquanto potência de vida.

### **3.9 Escrita do regime do estiramento e achatamento dos órgãos**

Os limites da suportabilidade de estiramento dos membros vêm com o tempo em que se realiza essa prática, a qual se exerce de acordo com o instrumento manuseado. Existe uma verdadeira indústria de máquinas de torturas, algumas idênticas às usadas em interrogatórios do período da inquisição. Por exemplo, essa indústria produz uma máquina que concerne à reprodução da roda de estiramento que, nos interrogatórios do medievo ocidental, tinha por função estender os limites dos membros corporais. Este esticar os membros do corpo da pessoa ocorre colocando o corpo humano na superfície circular e, por seguinte, fazendo tal superfície girar. Mas, dependendo da criatividade do agente dominador, este pode idealizar a sua própria máquina e encomendá-la a um agente artesão que esteja disposto a fabricá-la em vez de comprá-la em lojas especializadas ao público SM. Isso quando o próprio dominador não for capaz de fazê-la. Contudo, o estiramento de órgãos mais comum é o da pele, efetivado de maneira próxima às suspenções da *body art* pelo fato de se valer de técnicas de levantamento



do corpo via ganchos cravados na pele e elevados às mais diversas alturas. Porém, se os/as *body* artistas buscam aperfeiçoar suas técnicas para sentirem o mínimo de dor possível, isso já não é caso dos masoquistas suspensos por seus dominadores.

Além dos instrumentos para esticar, existem aqueles para achatar. Um dos mais comuns nessa especialidade é o do famoso achatador dos dedos, uma réplica de objeto medieval em que existem aberturas horizontais para por alguns dedos das mãos e uma qualidade de abertura vertical preenchida na sua extremidade parafusada por um ferro que tem por finalidade ser enroscado até atingir os dedos de maneira a achatá-los, causando extrema dor. Todavia, outra forma mais corriqueira de achatamento é pelo que se chama de *trampiling*, que corresponde ao ato de pisar sob o corpo do parceiro ou da parceira.

### 3.10 Escrita do regime do sono

Privar o outro de dormir por alguns momentos pode ser extremamente prazeroso numa dominação. A produção do corpo insone do masoquista por seu mestre se dá por uma série de dispositivos de vigilância em que o mesmo observa direta ou indiretamente o estado de sono do escravo. Pode-se colocar o escravo numa cela ou outro compartimento com câmera de vigilância e monitorá-lo à distância, pode-se mesmo ficar diante do escravo e imputá-lo uma série de atividades que o leve à exaustão e, posteriormente, controlá-lo para que não durma. Não raramente se imobiliza o escravo por *bondage* e o deixa em algum local sob a mira de algo que o impeça de querer dormir, como suspendê-lo sob agulhas ou facas de maneira que, ao menor sinal de sono no submisso, este seria descido sob a superfície cortante, causando algumas perfurações. Ainda existem máscaras de metal, outras de acrílico, que impossibilitam o fechamento das pálpebras servindo como exímias bloqueadoras do ato de dormir. Todas essas técnicas visam manufaturar outro corpo, potencializando o prazer das linhas soníferas que pedem passagem, mas que são agenciadas de acordo com um programa de dominação-vigilância sob um estado corporal em que não é mais a vontade de ficar acordado que pesa ou preenche o corpo sonolento, e sim as intensidades de limiares que essa sensação entre dormir e se manter acordado proporciona, as linhas de declive que ameaçam esse corpo adormecer, as linhas de fratura que quebram o quase-adormecer levando o masoquista a retornar de supetão ao estado de atenção, um estado já diferenciado do apenas “manter-se acordado”, outro estado porque agenciou linhas de cognição extremamente sensíveis tornando, o corpo inteligível somente pelos signos do CsO. O ovo vai se formando e ele é perceptível exclusivamente por si mesmo, pois não há como situá-lo entre um possível tempo de sono e outro de despertar. O

regime dos prazeres assume uma temporalidade agora somente sentida pelo tempo oval. O cuidado de si tem como única lei a manutenção do ovo. O que se vê não corresponde às garantias de consensualidade, segurança e saúde para os membros da sessão, e sim às garantias de continuidade da experimentação do ovo no qual se desmancharam as figuras de mestre e escravo no espaço-tempo da composição do ovo. Estamos na zona molecular do cuidado de si em que os imperativos de comando e ordem discursivos não fazem mais sentido, não ditam mais um tempo cronológico.

### **3.11 Escrita do regime da mobilidade ou dos movimentos**

O regime de que agora vos falo relaciona-se com técnicas de *bondage* e outras técnicas SM nas quais a movimentação do corpo sofre privação ou suspensão que levam o corpo a fabricar uma mobilidade outra para si via CsO. Esse regime carrega códigos de onde e como imobilizar algum corpo sem obstruir as funções que o mantém vivo, porém, desregulado de suas funções normais de movimento. Um exemplo típico disso é o uso de cordas e fitas da *bondage* sem impedir a circulação sanguínea de agir normalmente, embora outras funções menos vitais sejam desreguladas, como aquela que consiste no movimento dos membros superiores e inferiores, impossibilitando as mais comuns técnicas de descanso corporal. Até então, essas técnicas espelham a ética representativa do cuidado de si? A passagem do organismo para uma ética da experimentação consensual de apenas viver novas sensações, de experimentar a zona molecular, merece descrição. Para tanto, recordo-me de uma sessão que eu tive em 2008 com um dominador que, na época, tinha 28 anos, e um submisso de 23 anos. Eu e o jovem de 23 anos, em estado de submissão no qual estávamos presos a cordas e suspensos no ar, que passou a ser uma suspensão que não se devia mais às cordas que sustentavam nossos corpos de carne e ossos. Estávamos nus, um de frente ao outro, e o nosso dominador se resguardou ao deleite de uma soneca. Três ou quatro metros nos separavam do chão. Havia cordas em nossos tórax, braços, pernas, tornozelos etc. Encontrávamo-nos amarrados separadamente e cada um sustentado por ganchos de metal na extremidade do teto que seguravam as cordas, possibilitando que nós, imobilizados, fôssemos movimentados com o ar. Mas algo em nós se movia independente do ar, uma força sensível que anunciava a presença de si mesma. Experimentar o paradoxo do movimento pela imobilidade de um corpo amarrado em si mesmo era como se a força me tocasse adormecida. Não falo da força do ar ou da força física das cordas e seus nós sob a pele, tampouco me refiro àquela força-presença do mestre recolhido em sua cama a poucos metros de nós, sendo ativada pelo sentido de vigilância que as cordas

em nossas peles proporcionavam – ou seja, ainda que ele dormisse, as cordas nos advertiam simbolicamente que estávamos sob a vigilância dele. Eis o que me tocou profundamente: a força de uma descoberta! Era a primeira vez que havia sido suspenso por *bondage* e a primeira que fui submetido ao SM conjuntamente a outro escravo, mas o que estava descobrindo intensamente não eram essas coisas em si que agora poderia decifrá-las por uma narrativa puramente cronológica dos fatos. A descoberta intensa era a do peso do controle de um movimento que chegava a mim mornamente como as coisas adormecidas nos chegam ou nelas tocamos. Tratava-se do peso de uma leveza. Por isso, ele não podia ser quente nem frio, mas simplesmente morno. O insustentável das coisas leves sempre me pareceu com a sensação morna da vida, do seu limiar entre quente e frio. Sentia-me leve ao estar suspenso, ao ser balançado pelo vento e, obviamente, havia o peso gravitacional que me puxava ao solo. Mas nisso tudo havia outra leveza, aquela de quem acaba de descobrir a sensação pura, no caso, a do movimento controlado unicamente pela sensação. Mas eu a descobria pelo prazer e descobrir por ele me era tão pesado. O prazer puxa a sensação para uma vontade de ser sentida novamente. Ele a pesa segundo a medida da repetição, embora a sensação não se repita exatamente como outrora. Não é à toa que propus a tese do prazer como a tecnologia do desejo que catalisa as sensações para serem novamente sentidas. Todavia, seria isso tudo que me aconteceu correspondente aos afetos vividos pelo outro submisso, uma vez que ele estava em posição semelhante à minha e na mesma sessão SM? É aqui que chegamos a entender melhor a singularidade do CsO. De certa forma, a filosofia da diferença nos apresenta que cada tipo humano produz um CsO para si e vimos que essa produção mantém semelhanças. Mas, dentro de cada um desses tipos de CsO, as linhas jamais são exatamente as mesmas. Por exemplo, as linhas de dor do masoquista são, cada uma à sua maneira, uma potência singular de experimentar a dor até se alcançar a formação do ovo. Quando falo que descobri a sensação pura de um movimento, isso foi como singularmente atingi um CsO pela circulação de linhas de suspensão, em que os órgãos foram desregulados de suas funções corriqueiras de descanso, de controle dos movimentos etc. De volta ao outro submisso, as linhas de suspensão que ele experimentou na manufatura de seu CsO fez circular outras intensidades de peso e leveza. Após a sessão encerrada, fomos lanchar numa pizzeria e solicitei que ele me descrevesse o que sentiu. A resposta foi: “eu não sei o que senti, eu apenas senti, eu vivi outro corpo”. Essa é uma resposta extremamente sincera para quem passa pela experiência do CsO e não tem objetivo algum de fazer teoria com ela.

### 3.12 Escrita do regime da atenção e do medo

Chegamos a mais um regime dos acoplamentos que desmancham as figuras do ser temível e de quem o teme. O medo não se resume ao que vai acontecer com o masoquista, o que seu mestre seria capaz de imputar como tortura ao outro. A atenção do mestre não se deve a como o masoquista reagirá ao comando, não está determinada pela preocupação de ambos com os limites da sessão que foram tacitamente orquestrados de acordo com as regras de segurança, consensualidade e saúde. O medo é de que o CsO não aconteça, a atenção é para com que o desejo transborde plenamente<sup>111</sup>. Toda a sessão deve entrar na zona das forças impessoais que desfazem as formas do eu sem objetivar que a mudança seja uma busca de preenchimento do que possivelmente faltaria ao sujeito – ontologia psicanalítica do desejo –, nem seja ascensão a uma outra forma ao eu por algo a ele exterior – ontologias da transcendência. O caminho dessa zona almejada, então, só se atualiza pelos devires, por essas espécies de dupla captura. Um exemplo disso já havia sido mostrado pela descrição de Deleuze e Guattari acerca da prática de *pony play*, embora os autores não usem essa expressão, que nas relações SM se refere à equitação de um humano sobre outro humano. Nas palavras dos autores: “O cavalo e o senhor domador, a senhora, tampouco são imagens da mãe ou do pai. É uma questão completamente diferente, um devir animal essencial ao masoquismo, uma questão de forças”<sup>112</sup>. Essa perspectiva foge das lições edipianas uma vez que estas últimas ainda estão presas às figuras fundo usadas no complexo, as personalidades do pai e da mãe, ainda que tais personalidades sejam funções e não necessariamente o humano pai e o humano mãe. A perspectiva nômade em questão procura encontrar onde um devir animal do humano é capturado por um devir humano do cavalo naquilo que em SM chamamos de *pony play*. No caso do animal, quando este é domado, ocorreu uma operação que não consiste em um simples condicionamento dos instintos pelas transmissões humanas, e sim em toda uma tecnologia das forças que regulam, dominam e sobrecodificam as percepções que o cavalo tem do humano e a que nós vulgarmente tratamos como instinto do animal para com a gente. É graças a essa nova percepção que o animal adquire de seu domador ou domadora que ele se assujeita as transmissões daqueles seres humanos. O que isso tem a ver com as relações de dominação e submissão entre humanos? Segundo os autores: “O masoquista opera uma inversão de signos:

---

<sup>111</sup>“Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem ser mais consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas”.DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 18.

<sup>112</sup>*Ibid.*, 1996, p.17.

o cavalo vai lhe transmitir suas forças transmitidas, para que as forças inatas do masoquista sejam por sua vez domadas”<sup>113</sup>. Ou seja, o corpo masoquista que serve à equitação não imita um cavalo, nenhum cavalo ou outro bicho. Esse corpo entrou em devir com o animal domado via uma dupla captura das forças humanas e animais transmitidas. Não há medo em não conseguir ser um cavalo, mas um temor de que aquela inversão de signos não ocorra. É preciso estar atento o suficiente para não ser exatamente um cavalo, pois, assim, o CsO que só opera por devires não acontecerá, porque o CsO não sobrevive sob o solo da imitação. Obviamente, falo de outro modo de atenção, uma atenção sensível que opera pelas transmissões de *afectos* e *perceptos*. Foi preciso que o cavalo se afetasse com o humano que o doma e que dessa *afecção* explodisse uma percepção sensível que, por sua vez, afetasse o humano sadomasoquista para que este invertesse a transmissão e, assim, agisse sob os signos de um devir cavalo.

Além do exemplo do *pony play*, outros jogos comumente tidos como de imitação de algum animal por parte do agente masoquista operam inversões de signos semelhantes entre o animal, supostamente imitado, e o humano. E embora nos textos de Deleuze e Guattari sobre SM pouco se considere a pessoa do dominador ou da dominadora, o que traz a sensação de que somente o corpo masoquista entra na produção do CsO, de maneira que esta produção escaparia ao corpo sádico, existe uma inversão de signos de controle do masoquista para com o controle do sádico, que é onde se atualiza os desmanches entre os dois papéis. Jamais somos nós, quando na função de mestre, que fazemos alguém se submeter à posição do masoquismo. Este que se submete procura a produção do CsO tanto quanto nós que costumamos dominar. Acontece que, enquanto o agente masoquista capta a emissão de signos do controle do mestre não como ordem ou obrigação, e sim como força que ele necessita para materializar outra captura que o próprio masoquismo faz de outra coisa que o afeta, como no caso das forças animais no *pony play*, o mestre tem suas forças de ordem controladas por esse desejo masoquista de que alguma coisa ganhe materialidade. Daí uma cilada corriqueiramente narrada como verdade por nativos submissos com as quais conversei e outros que dominei: a de que o verdadeiro dominador é o masoquista. Trata-se de uma cilada porque a dominação atualiza-se de fato por uma rede de transmissões de controle, que, no final das contas, tem um único objetivo almejado para os dois lados da relação, a saber, a experimentação do CsO. Aquele desejo de materialidade do masoquista para que a tortura sob si exista é o canal para atingir esse corpo intensivo que mestre e escravo experimentam. As linhas de medo são de fato sentidas no SM porque tudo passa a ser permitido para melhor fabricação do CsO. Nessa empreita, o prazer age tão fortemente na sua

---

<sup>113</sup>*Ibid.*, 1996, p.17.

função de catalisar afetos que até Deleuze e Guattari chegam finalmente a reconhecê-lo por alguns instantes como um fluxo do desejo: “o que conta somente é que o prazer seja o fluxo do desejo, Imanência, no lugar de uma medida que viria interrompê-lo, ou que o faria dependente dos três fantasmas: a falta interior, o transcendente superior, o exterior aparente”<sup>114</sup>.

O prazer que nós temos em sentir o medo do outro não se resume a um gozo em acuar, humilhar, bater etc. e sim em sentir que o CsO está a caminho. Quando estamos na posição do masoquista sentimos a mesma sensação no instante que as linhas de medo nos atravessam fortemente. Afinal, porque desejamos alguma prática que causa medo e dor senão por aquela alegria imanente do desejo em fabricar em nós e conosco um CsO? Com o alojamento no ovo, mestre e escravo se desfazem de seus polos de segurança, os quais pressupõem que somente a um agente caberia a função de sentir medo. Desmanchamos a nossa matéria regular que nos organizava segundo aquelas funções à medida que tememos não adentrar o ovo, à medida que tememos não sermos atravessados pelas intensidades do CsO.

### 3.13 Escrita percepção sensível do CsO

A vida para além das relações SM requer a atenção sensível que só vem por linhas da *afecção* de algum CsO que se anuncia para nós e em nós. A arte, seja ela qual for, não deixa de ser o anúncio de algum CsO que passa. Há sempre um CsO no trajeto do/da artista. Francis Bacon, na pintura, fez os organismos físicos perderem as formas. As telas de Bacon são pura exaltação dos órgãos que agem numa funcionalidade não regular. Como encontrar algum organismo para as cabeças pintadas por Bacon, e que ainda assim são cabeças que exalam vida, estando em sua ausência de organismo longe de serem alguma representação ou mero delírio sobre a morte? Marquês de Sade, outro artesão do CsO, encontrou pelas leis toda uma disciplina de injunção dos corpos à fabricação do CsO, dando a essa fabricação uma ética totalmente não simétrica às leis dos organismos sociais da época. Essa ética emerge na literatura do autor como a famosa pedagogia dos libertinos, que arrancou o sujeito da alcova do humanismo ferindo-a pela impessoalidade das forças das leis. A lei constitui sempre uma impessoalidade por mais que ela encontre pessoas que a representem, tais como o juiz para o direito, o soldado para o exército, o político para o Estado etc. Na verdade, as ferramentas de tortura das tecnologias sadianas são menos leis contrárias às leis políticas normativas – as apreciações estéticas dominantes, os dogmas religiosos e outras qualidades de organismo – do que limiares dessas

---

<sup>114</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.18.

mesmas leis reguladoras, seus limites, seus excessos mais cruéis. Então, há uma assimetria entre o personagem sadiano e a lei qual ele representaria, porque seria os limites dessa lei que de fato o personagem libertino tem por função representar. Marquês de Sade jamais dessacralizou nenhum desses organismos sociais por apenas criar tipos psicológicos inadequados representantes das leis – o padre pederasta, o bispo violador, a condessa voluptuosa etc –, embora esses tipos sejam os personagens por meio dos quais imediatamente reconhecemos a presença de tais organismos nas obras do Marquês. Este escritor afrontava mais virtuosamente os organismos sociais perfurando-os por outras leis, sempre mais sujas, mais cruéis, abjetas, nascidas como leis-limites no seio das próprias leis dominantes, sendo que, para as primeiras, a única formação possível de aglutinação não poderia situar mais via representação humana de tipos psicológicos desviantes, e sim apenas pelas intensidades do CsO que apontaria a desregulação de algo maior, o próprio coletivo social. É este coletivo que as leis-liminares de Sade desregulam. Dessa forma, há a desregulação de um modo de vida social, a instauração de um CsO no seio da máquina social que permite aos personagens sadianos agirem como agem e não o contrário. Por exemplo, os excessos da vontade de saber acerca do prazer exercido na igreja católica que permite seu clero levar determinadas práticas de confissão aos limites da carne, chegando a torturá-la, persegui-la e cuja representação sadiana lança no mais desviante dos personagens dessa tecnologia da confissão, a do bispo violador. Dessa lógica das leis em Sade é que foi possível ao cineasta Pier Paolo Pasolini conseguir adaptar a obra sadiana “Os 120 Dias Em Sodoma”<sup>115</sup> para o cinema com o filme de título *Salò* (Itália, 1975), tendo a sociedade italiana sob o regime fascista de Mussolini como campo social de atuação para os libertinos e as libertinas no lugar da sociedade francesa, onde originalmente a obra literária de Sade situa seus personagens. Não obstante as críticas a essa adaptação, Pasolini captou exatamente a força da obra de Sade em saber que a crueldade libertina é, antes de tudo, uma questão de lei do desejo existindo no tecido social segundo os limiares do CsO. Daí a capacidade do cineasta de pensar com o seu cinema e a literatura sadiana a respeito daquilo que a psicologia teria como um prazer perverso, e que na verdade se trata de um CsO do fascismo. O fascismo, em sua insaciável busca de ordem a todo custo, age nos limites do poder do Estado sobre a vida dos agentes, no entanto, temos que entender esses limites para além da lógica da ampliação territorial do regime. Não cabe encontrar no fascismo em que ponto as suas leis foram levadas cada vez mais longe no controle da vida apenas por circunscrevê-lo em alguma espécie de paisagem política-holística, e sim em que momento nesse controle abre-se uma soleira, uma

---

<sup>115</sup>SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

passagem na qual o excesso da lei passa por outra produção dos excessos, que agora age não somente na esteira do controle da vida com fins à manutenção do organismo político, e sim para a conquista ou experimentação de algo novo, algo possivelmente tão ou mais cruel do que certas leis orgânicas sociais. Eis a esquizofrenia do fascismo: a produção de um excesso de leis que foge de seu próprio controle por brechas ou desvios nos seus próprios territórios e, como todo excesso pode acabar com a própria regularidade, os novos excessos ameaçam o funcionamento do organismo pelo simples fato de que no excesso se aponta a passagem para a saída do próprio regime, por ela há o anúncio da chegada do CsO.

A produção do CsO por leis-limites do desejo fascista, bem como as leis sadeanas, opõem-se à produção do CsO das práticas SM, tais como as que efetivo com meus parceiros, porque neste último caso os experimentos do nosso CsO não ocorrem segundo injunções de limiares das leis sociais em nossos organismos físicos. Manufaturamos um CsO sob o trajeto de linhas sensíveis do cuidado de si peculiares a cada sessão que buscam alojar ambas as partes, dominador e dominado, no ovo do prazer, desmanchando, assim, a clássica separação binária das ações de pessoas SM entre quem comanda e quem obedece. Já o que ocorre no sadismo do Marquês é outra aprendizagem somático-política dos corpos em que estes se apresentam quase como reproduções diretas dos limites fascistas dos organismos sociais, exigindo das figuras do dominante e do dominado existirem em seu máximo de injunções das forças sociais para que destas se extraiam as linhas que permitam a passagem do CsO dos libertinos. O cuidado de si do SM aponta uma nova somático-política, típica de uma sociedade de controle que dá vazão a formas (abjetas ou normativas) de prazer não pelos excessos dos limites das leis, e sim pelo que elas têm de mais regular e permissivo, levando a experimentação do CsO nas relações SM serem possíveis no que tange ao rebaixamento dos limites até um grau que permitam as leis sociais serem (re)significadas segundo agenciamentos outros. Por isso, o SM dos coletivos BDSM alcança o CsO mesmo seguindo regras de consensualidade, segurança e saúde. Regras estas inexistentes nos agenciamentos libertinos das obras do Marquês de Sade.

Contudo, se nos escritos de Sade e no fascismo representado por Pasolini a passagem do CsO ocorre nos limites das leis, tal passagem, na pintura de Bacon, explode na fluidez da forma e isso tudo aponta para um ligamento entre arte, literatura, política e cinema pelo CsO. Em outras palavras, o que aproxima as criações estéticas de Bacon, Sade e Pasolini – não nos esqueçamos que a literatura consiste também numa estética – remete ao atravessamento das forças impessoais do CsO que as obras desses criadores carregam. Em Sade, essas forças funcionam como as leis, que atravessam as vidas dos personagens humanos, mas não se resumem a eles, já que são leis de toda uma tecnologia que vai da política aos corpos e



vice-versa. Em Bacon, essas forças começam a ganhar caminho pela inumanidade das figuras e atingem sua maior tensão nas zonas do figural, onde não há como contemplar mais nenhuma relação de narrativa, tampouco de ilustração. Isso acontece nos quadros de Bacon porque as relações de narrar e a de ilustrar responsáveis por criarem as linhas cruciais para personalização de alguma coisa são dinamitadas pelo figural. O figural age como zona onde as forças impessoais correm por excelência, impossibilitando a imagem do ato de narrar ou ilustrar. Todavia, qual o sentido do entendimento dessa qualidade de força, a impessoal, quando estou a pensar e criar com redes SM? Ora, nada mais impessoal do que a rede, ainda que ela carregue pessoas e coisas personificadas. A rede como tráfego de híbridos não reconhece outra força que melhor a defina do que a não individualidade e o não humanismo, o que difere de dizer que ela não tenha uma circunscrição que aparentemente afaça ser reconhecida como um coletivo particular de pessoas: coletivos transgêneros, coletivos feministas, coletivos homossexuais etc. Porém, a rede não se define pelas pessoas que por ela trafegam, e sim pelas forças que ela agencia. São as forças de transgressão dos gêneros, as forças que a política das mulheres lança no social, como também são as forças que o desejo homossexual faz agir coletivamente que permitem que falemos em redes transgêneras, redes feministas e em redes homossexuais, por exemplo. No final das contas, tudo isso é possível porque o desejo, agindo no social como produção coletiva, consiste sempre além e aquém da representação pessoal.

No mais: estou interessado em produzir arte com redes SM, tomando a *performance* como uma agência-guia dessa rede, e tanto na arte como em toda rede existem modos de agenciamento do CsO pelo simples fato de que as forças desse corpo intensivo, por serem forças de desejo, são sempre forças da impessoalidade. E quando afirmo que o desejo como produção coletiva nunca é pessoal, no sentido de que não estaria centrado na pessoa, tenho mais um motivo para dar adeus às antropologias compulsivamente preocupadas em traçar a pessoa de seus nativos e cada vez menos atentas às forças impessoais da relação entre o outro e o antropólogo ou antropóloga. Taxinomias do outro e de seus territórios físicos em longas sequências descritivas podem não dizer nada das potências que o outro produz com seus territórios, mas dizem muito do desejo de representação antropológica, que é sempre um desejo de morte da diferença.

### **3.14 Da escrita da impessoalidade à inspiração artística**

Se, na minha primeira aprendizagem, a que efetivei via cinco planos, propicieei ver como artistas manufacturam seus respectivos corpos sem órgãos a partir de experimentos SM sem caírem na cilada da representação direta desses experimentos, cabe, agora, caminhar para

indagar como a relação das forças impessoais permite isso, pois já não basta dizer que artistas, em referência a certas materialidades do mundo, passam a fabricar outras materialidades (sensíveis), as quais reconhecemos como sendo as obras. Nesse processo de pensamento e criação, veio a pergunta: como foi possível descrever as forças impessoais? Ora, outros modos de pensamento e criação já são mais aptos a esse tipo de descrição do que as ciências e até mesmo do que as artes. Falo, por exemplo, da literatura, da qual a autora Clarice Lispector nos serve de exemplo – não é à toa que a autora tem sido uma forte intercessora desta dissertação. A impessoalidade em Lispector me parece mais instigante por trazer à superfície da matéria viva as forças impessoais daquilo que costumamos perceber como zona mais íntima das pessoas, o amor ou a paixão. Lispector descentraliza o amor e a paixão em relação ao organismo humano, abrindo esse humano à porosidade com as forças do mundo. As personagens clariceanas, quase sempre, por mais apaixonadas que pareçam por outro humano, encontram a potência da paixão na inumanidade. Essas personagens acabam por descobrir que amam alguma força impessoal: 1) Em “A Paixão Segundo G.H.”<sup>116</sup>, a protagonista ama a força que compõe com uma barata, composição denominada pela autora de um “neutro artesanato da vida”<sup>117</sup>, ao ponto de G.H. se alojar com a barata nesse artesanato que de neutro não podemos tomar a desocupação de forças, e sim o povoamento de intensidades Zero do CsO – não é à toa que G.H. olha a barata e sente não mais diferir da coisa vista, ambas estão alojadas no ovo; 2) já a protagonista de “Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres”<sup>118</sup>, Lóri, insegura no amor, insegura de si mesma, deposita sua vida a Ulisses, que só materializa a relação amorosa com Lóri quando esta passa a amar primeiro a vida para além de si mesma e de Ulisses. Todavia, neste segundo exemplo clariceano, mesmo a protagonista terminando o romance ainda pouco insegura de quem é, afinal, amar como força impessoal não é garantia de identidade, Lóri desabafa a Ulisses: “Não encontro uma resposta quando me pergunto quem sou eu? Mas acho que agora sei: profundamente sou aquela que tem a própria vida e também a tua vida. Eu bebi a nossa vida”<sup>119</sup>. É a impessoalidade de Ulisses que Lóri ama em conjunto com a sua própria impessoalidade descobertas como potências que alojam os dois personagens no ovo do prazer do CsO. Mais esse foi apenas um exemplo de descrição das impessoalidades da vida. Quando

---

<sup>116</sup>LISPECTOR, 1995.

<sup>117</sup> Adentrar nosso neutro artesanato da vida é se livrar de todos os organismos que tentam regular nossa matéria e experimentar o CsO. Ou como diz a personagem G.H.: “Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma – foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva”. *Ibid.*, p.102.

<sup>118</sup> LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

<sup>119</sup>*Ibid.*, p.158.

descrevi sobre a produção do CsO no SM, realizei outra apresentação de forças impessoais, uma vez que esse corpo intensivo é feito da mais pura impessoalidade, o desejo. Contudo, a atenção para com essa qualidade de força vem me pondo na posição de pensar até onde o que criamos deve ser explicado a partir de nossas vidas. Como chegamos a uma ideia de construção de uma obra de arte, já que lidamos com o impessoal? A busca de respostas para essas indagações foi me levando à velha questão da inspiração, uma questão já inflacionada dos discursos das artes e, em parte, inflacionada por parecer se tratar de uma questão das forças natas à figura do/da artista. Por um lado, essa suposta visão de natureza artística costuma ser compreendida como uma capacidade do/da artista em absorver algo para criar e pensar, por outro lado e de maneira complementar-circular à primeira visão, a inspiração costuma ser tida como uma força transcendental que nos chega e preenche algum vazio criativo nosso. Os dois lados formam um círculo que aprisiona a inspiração porque não a compreende como uma força imanente que nos atravessa e escapa. Parece custar caro acreditar que não somos donos do ato inspirador, embora ele nos atravesse. A inspiração é um movimento oriundo de nossas *afecções* e que nos dispara a traçar ou continuar um movimento de criação, até quando já pensamos em parar ou quando, muitas vezes, desistimos da velocidade e optamos pelo repouso. Ela é mais uma força impessoal, logo, não a centralizamos em nós. A inspiração não ocorre quando, exatamente afetados ou afetadas pelas coisas e pelos seres, pressentimos o próximo movimento das forças, a isso caberia chamar de intuição. A primeira acontece noutra nascedouro. É do ato de criação nascendo em nós, abrindo passagem para outra percepção sensível, distinta da que tínhamos antes, que comporemos uma nova sensibilidade com o mundo. Quase sempre devotamos essa percepção outra aos conteúdos daquilo que nos afeta ou aos nossos repertórios sobre esses conteúdos, tal como dizer que a história de um livro ou o roteiro de um filme ou uma conversa com outrem nos inspirou, esquecendo que a inspiração, como imanência, não diz mais somente respeito ao conteúdo dessas relações em si, e sim diz respeito a como elas operaram, diz de como nossos mapas de sentido captam o mapa de sentido desses conteúdos traçando uma nova geografia do sentir e do criar. Entre o que nos afetou e aquilo que tomamos como consequência do suposto ato inspirador não existe hiato, há uma operação sensível cujo território e sua lógica cabem à inspiração. Esta última não vem das coisas até a gente ou vice-versa, ela está no próprio meio do caminho, sem ser ponte entre o nosso olho sensível e o olho que nos vê. Caso ela fosse tal espécie de ponte, voltaríamos à cilada fenomenológica das figuras fundos, dos planos pré-estabelecidos de uma comunicação, por mais sensível que esta última seja. Se insistirmos nessa teoria da ponte, não sairemos da velha relação de separação entre sujeito e objeto da qual nem a filosofia de Didi-Huberman, extremamente crítica ao que vemos

e ao que nos olha, conseguiu minar. Afirmo que não consegui pelo crucial fato de o autor, em sua tentativa de dar às imagens os dois lados da potência do visual, o ver e o se deixar ver, descentralizando do olho orgânico a capacidade dupla de olhar o mundo ao passo que também é visto por este mundo, não descentralizou a visão por dilaceramento dos referentes, e sim por ampliação desses referentes. Acontece que, para Didi-Huberman, as imagens têm um paradoxo inelutável, a saber, as imagens apresentam caráter ambivalente, e por isso causariam inquietação, de maneira que o ato de ver sempre nos abrirá a um vazio invencível. O problema da tese do autor que tomo aqui sem me deter a esmiuçá-la se encontra nas repostas dadas pelo próprio autor a como melhor lidar com esse vazio. Segundo Didi-Huberman, o vazio tende a ser encarado sob a tautologia da forma que diz que o que se vê é exatamente o que se vê ou sob a perspectiva da crença que afirma sempre haver algo por trás das imagens. Então, o autor, contrário a essas duas posições do trato com as imagens – a crença e a tautologia –, chega numa antropologia das formas, que apregoa a virtualidade das imagens como a presença que elas carregam sem ser uma presença sob o velo, típico da teoria da crença, e tampouco seria uma presença correspondente direta da forma da imagem como se costuma pensar por tautologia. No entanto, o autor ainda pensa essa virtualidade pelos referentes de sujeito e objeto: “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado”<sup>120</sup>. O que encontramos aqui senão um alargamento da capacidade receptiva e ativa da visão às próprias imagens, tornando-as próprias também em sujeitos, uma vez que possuem ação, a de inquietar quem as olha e de se deixar ver sempre em aberto pelos movimentos, deslocamentos de que são capazes, em suma, de se deixarem ver por meio da virtualidade? De toda forma, há o sujeito que vê e há a imagem como sujeito de ação, há toda uma relação que mantém dois polos clássicos: o do que vê e o do que se deixa olhar. Se acreditasse nessa teoria, eu dificilmente pensaria a inspiração pelas imagens sem sair de zonas ontológicas clássicas do olhar. Isso é bem diferente do que proponho como inspiração cuja virtualidade entre o que o vemos e o que nos olha também não se encontra na forma direta da coisa vista, tampouco em vazios de significação da coisa e, quiçá, numa virtualidade como uma dimensão que flutua entre um jogo de duas zonas. A virtualidade como potência está longe dessa flutuação das formas que Didi-Huberman tanto acredita. Ela é a dimensão de movimentos e micropercepções sempre em aberto que constrói suas próprias zonas de referência e indiscernibilidade, desmanchado as figuras de sujeito e objeto, desfazendo as posições de quem vê e do que se deixa ver. Por essa

---

<sup>120</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77.

virtualidade que somos tomados no ato inspirador de ver as coisas e ser visto por outros, este ato vem pela emissão de signos das zonas nas quais já não sabemos mais nos posicionar como sujeitos ou objetos a serem vistos-sentidos, não temos mais os conteúdos do livro, do filme ou de uma conversa entre amigos/as como aquilo que se deixou ver-escutar-sentir, nos inspirando a algo. A inspiração, então, vem como modo de pensamento do movimento dessa emissão de signos que nos escapa, a inspiração localiza apenas onde o afeto se encontra, após o movimento de deslocamento daquela situação em que estávamos antes, a referência agora é a outra capacidade sensível de agir que passamos a desempenhar. A inspiração nos confere um estado em que a separação de nossas forças e das forças das coisas na posição de polarização sujeito-objeto já não existe mais. Agora são as forças impessoais que se deixam ver, tocar, sentir, ao passo em que são vistas, tocadas e sentidas por si próprias. Então, o que inspiramos de fato foi a abertura ao possível com essas forças. E, como perdemos a nossa forma fixa de sujeito sem ganhar a de objeto, no momento de inspiração não estamos a inalar a inspiração com se esta fosse exterior, embora o próprio verbo “inspirar” albergue a crença de uma exterioridade que nos chegaria aos pulmões do conhecimento como a entrada do ar chega a nosso corpo. Em matéria de inspiração, trata-se antes de criar um novo pulmão para respirar com o mundo.

O pulmão que ultimamente venho compondo com o mundo nesta antropologia pelos prazeres me leva, a cada instante, a pensar o que vivia/vivo com os meus parceiros de tortura e submissão e como isso poderia ser materializado em arte, o que vem tornando essa antropologia também em um processo de pensamento e criação em artes ao passo que se torna o estudo desse processo. Bem. Mas isso tudo eu já sinalizo nas páginas anteriores. Como vocês já devem ter notado, esse pulmão tem suas vias respiratórias, suas zonas cavernosas, suas artérias, em territórios diversos. Várias dessas vias já foram apresentadas, o cinema, a filosofia, a antropologia, as artes e até a literatura. Para prosseguimos no entendimento dessa respiração com o mundo é preciso saber como imagens, textos, sons e outras materialidades sensíveis se deixaram ver, tocar, sentir e, por consequência, me arrancam do polo de observador, me lançando nas zonas de referência e de indiscernibilidade da inspiração. Que zonas são essas? Elas são muitas e, por serem virtualidades, estão abertas, jamais completas, jamais passíveis de serem totalmente mapeadas. Como apresentá-las? Caminhando, primeiramente, pelas oposições dos referentes, seguindo as linhas de desmanche desses referentes e, consequentemente, tomando notas da reterritorialização. Afinal, na produção de algo novo, após a inspiração, existe o momento de reterritorialização em referentes de sujeitos e objetos. Mas, como tráfego num pensamento em rede, estou ciente de que se trata apenas de posições, e não de identidades, o que me impede de uma volta à limitada percepção dos híbridos diferente

do que eles são, de uma volta a como eles foram concebidos pela modernidade. Estou na contramão de um retorno à manutenção de um mundo da natureza e de um mundo da cultura das imagens e dos objetos em separado. A próxima aprendizagem vem como aquela que nos permitirá conhecer tudo isso via arquitetura da minha instalação-performativa, à qual minha antropologia chegou conjuntamente às artes. Então, isso tudo que venho sinalizando como potência dos quase-humanos e dos quase-objetos ora assumirem a posição de objeto da observação, ora estarem nas situações de sujeitos que veem, apresentará uma potência dos sentidos em que sujeito e objeto desta antropologia corresponderão apenas a posições, jamais dadas de uma vez por todas. Passemos à instalação-performativa dos prazeres.

#### 4 APRENDIZAGEM 3

### COSMOLOGIAS DA CRUELDADE: O OVO E OS PRAZERES, OU UMA INSTALAÇÃO-PERFORMATIVA

Olho um ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. – no próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só se vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: \_\_\_\_\_. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 51.

A aprendizagem agora se desdobra com a arquitetura sensível da obra a ser instalada. A ideia inicial de fazer uma obra que agencie o ilustrativo, o figurativo e o figural se manteve, mas foi preciso ver até onde seria possível trazer os afetos de um mundo *queer* que é o SM sem cair nos estereótipos de excesso e exagero a que esse mundo costuma estar ligado. Não são unicamente as formas SM que me interessam materializar, estagnando a obra na reprodução de um modo de vida, e sim as forças desse modo de vida. A principal força dos meus experimentos com o SM atinge seu grau máximo de criação ou intensidade Zero pelo ovo, logo, é essa força sensível e oval que tomo como linha criativa. Há um perigo nessa ideia se pensarmos essa linha como anterior a todas as outras aprendizagens aqui expostas. A materialidade artística do ovo do prazer veio exatamente por experimentar corporalmente esse ovo, por descrevê-lo, analisá-lo e agora o pôr em condição de obra artística. Esse “pôr em condição” não consiste em circunscrever uma ideia e mostrá-la como de fato colocar-se-ia em prática. Trata-se mais de compreender como todo um processo por *performances* SM foi ganhando o corpo do ovo, como os prazeres vividos nessas *performances* ganharam uma nova materialidade sensível. E digo nova porque já não é mais a materialidade da *performance* que exercia com meus parceiros SM, e sim uma materialidade outra que se relaciona com a *performance* SM apenas pela força de criação do CsO. Então, não proponho materializar esse corpo sensível do SM, e sim construir uma obra cuja materialidade produza um CsO com os signos sensíveis das forças experimentadas no SM. Portanto, o que se vai construindo é um outro ovo. Acompanhemos o processo.

#### **4.1 A escultura sem organismo ou por uma plasticidade *queer***

O ovo do prazer necessita de uma arquitetura para existir enquanto ovo artístico, mas não pode ser um organismo ovo, então, como manufaturar um ovo? Mas se eu o manufaturar, ele não será mais o ovo do prazer, e sim sua representação ilustrativa e figurativa. Não quero isso! O ovo precisa ser um ovo, uma forma também aberta ao figural. Eis um problema para a arquitetura desse ovo: ilustrar, figurar e desfigurar as forças dos prazeres SM. Mas tudo isso me parece um problema se eu continuar a pensar o ovo, a achar que posso ver um ovo, e pior: que ao vê-lo traria a sua forma oval imaginária para o plano do real. Estaria preso na cilada da passagem entre imaginário e real? E, se estou, como sair dela? Acontece que estou lidando com três ovos para experimentar um quarto e, com esse quarto ovo, chegar à arquitetura sensível da obra artística. Primeiro, tenho o ovo óbvio de que fala Clarice Lispector.

Segundo, tenho o ovo dos povos Dogon da etnologia de Marcel Griaule. Terceiro, o ovo das intensidades Zero do CsO trabalhado por Deleuze e Guattari. E o quarto, o ovo, aquele do prazer que teorizo a partir dessas três primeiras concepções em agenciamento com as *performances* SM.

O ovo-óbvio é uma impossibilidade, matéria que não se alcança, mas se fabrica com o mundo. O óbvio do ovo é a força da vida em sua não pessoalidade, potência da vida além do sujeito vivente. O ovo é plano de intensidades e, como tal, ele não pode ser capturado pela forma oval – a sua casca representativa –, porém, consiste em matéria supersensível. “Ver o ovo é impossível: o ovo é supersensível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo”<sup>122</sup>. Perceba que, para ver o ovo, é preciso ser tão inumano quanto ele. Essa é a grande sacada simétrica clariceana do conto “O ovo e a galinha”<sup>123</sup>. Existe a forma oval, uma assimetria entre o ovo e o olho humano que vê. Mas este ovo exige um olhar simétrico para se deixar ver. Enquanto formos humanos ou simplesmente operarmos no mundo pelo nosso lado humano, jamais veremos o ovo. Por isso, as máquinas, como outros inumanos, enxergam o ovo e nós corriqueiramente não o vemos. É preciso trabalhar nossa agência não humana com o mundo para ver o ovo. Ora, essa agência é a que se opera na fabricação dos nossos CsO, instante em que perdemos os contornos que os organismos sociais, culturais e psicológicos nos colam, é também o momento que, descolados das significâncias, nos alojamos no ovo do prazer. E mais: foi se desalojando de uma perspectiva humana e se colocando como mais um agente inumano do mundo que os Dogon perceberam a si mesmos e a todo o universo sendo formados pelo ovo, a partir do mito sobre Sirius. Agora, estamos diante da linha comum entre os quatro ovos, ambos são formas sensíveis somente vistas ou percebidas pelo nosso olhar subcortical que nos coloca em relação simétrica com as forças do mundo. Curioso como os mitos ancestrais têm essa capacidade de simetria entre natureza e cultura. Embora isso esteja presente nas descrições etnográficas desde o início da antropologia, foi com Claude Lévi-Strauss, em sua monumental obra “Mitológicas”<sup>124</sup>, que essa ciência parece ter acordado para a questão da simetria entre natureza e cultura. Todavia, por que se invoca a forma oval para nomear tudo aquilo? Por que do ovo para o CsO, para o mito Dogon e, no caso clariceano, para as forças óbvias da vida? Poderíamos buscar a resposta nas qualidades do ovo, tais como o fato de ele ser atemporal, germinativo, matriz de criação das formas etc.No entanto, o ovo foi o escolhido simplesmente por ser o corpo pleno sem

---

<sup>122</sup> LISPECTOR, 1999b, p.51.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, 2006, 2005, 2004.



órgãos, aquilo que existe sem organismo e cuja existência não se explica pelas formas que ele pode fabricar. O ovo é a força da coisa viva sem atributos, sem órgãos. Ele consiste na vida antes dos organismos, antes de qualquer representação – a vida sem o organismo social, cultural, psicológico ou discursivo. Aqui, o mito Dogon da criação mais uma vez faz todo sentido, já que do ovo em Sirius, do qual se tirou o pedaço de placenta que fez o próprio humano e suas leis, seus organismos sociais e culturais, consistia, para os Dogon, na vida plena em que a humanidade não estava definida, sequer era imaginada. Antes de *Yurugu* sair prematuramente do ovo e arrancar consigo um pedaço da placenta para formar a terra, a vida existia plena dentro do ovo, infinita como o próprio universo, pois ainda não havia os humanos e os outros seres e coisas de nosso planeta. Na verdade, o ovo e o universo formavam uma dobra. Assim, as duas placentas ali residentes não serviam como demarcadoras do que seria a terra, esta nasceu de uma ruptura da plenitude do ovo e do próprio projeto do deus *Amma*, que esperava apenas a manutenção da continuação infinita do universo via nascimento dos gêmeos. O ovo Dogon, à semelhança do ovo do CsO e a todo ovo (se pensarmos o ovo-óbvio da vida), não prefigura nada. Ou seja, o ovo é uma forma sensível que não prefigura formas espaciais. A respeito do CsO, Deleuze e Guattari dizem: “Nada aqui é representativo, tudo é vida e vivido: a emoção vivida dos seios não se assemelha aos seios, não os representa, assim como uma zona predestinada do ovo não se assemelha ao órgão que será induzido nela; apenas as faixas de intensidade”<sup>125</sup>. E se para os Dogon podemos afirmar que o ovo é a própria alma do universo, já Lispector diz: “O ovo é a alma da galinha”<sup>126</sup>. O universo e a galinha nos remontam às forças infinitesimais da vida. A nossa dúvida ocidental sobre o que teria existido primeiro, o ovo ou a galinha, estaria para uma inquietação Dogon da origem pautada em o ovo ou o universo. No final das contas: o ovo é sempre gerativo não por vir primeiro ou ter sido um segundo de alguma coisa, e sim por ser a matriz de forças, o plano Zero de intensidades.

Diante do exposto, sabemos agora que não há relação alguma do imaginário para o plano do real na fabricação do ovo artístico. Não é o ovo Dogon que será reproduzido em arte, não será o ovo da galinha que será ilustrado. O que proponho como obra aqui é mais um ovo, mais uma impossibilidade de representação de si mesmo ou de outrem. A figuração só será possível pelo próprio ovo, a sua narrativa e o figural que o ovo poderá proporcionar também somente serão possíveis por ele. Isso tudo difere do “si mesmo” por não ser um sistema fechado do ovo sobre ele, nada de holístico há no ovo, apenas zonas de indiscerníveis, redes de pura

---

<sup>125</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 34.

<sup>126</sup> LISPECTOR, 1999, p.52.

sensação, limiars e declives de toda sorte. E se a este ovo artístico eu também chamo ovo dos prazeres, não é mais porque tornaria concreto os prazeres do SM, não se trata de uma reprodução da minha experimentação pelo CsO do SM. Eu o chamo de tal maneira porque somente foi possível de vê-lo ao viver aqueles prazeres. Trata-se mais de uma transfiguração dos signos. Foi ao me desalojar do humano que consegui enxergar o ovo do CsO nas sessões SM, por essa visão sensível aprendi a arte de tentar compor outro ovo. Estive por toda uma aprendizagem pelas *performances* SM até chegar a esse conceito de ovo do prazer, do qual agora me sirvo para nomear o objeto central de minha instalação-performativa, que, de maneira geral, chamarei de “Cosmologias da crueldade” em razão da crueldade que todo prazer do ovo envolve e que mais adiante tornarei mais clara.

O ovo tem a altura de aproximadamente noventa centímetros, sendo todo revestido em material sintético negro – a casca –, propiciando uma figuração dos prazeres com as texturas sintéticas típicas do BDSM, mas não esqueçamos do fato dele enquanto ovo ser também ilustração do alojamento no ovo do prazer, que leva os humanos a se desfazerem de seus organismos sociais, culturais e discursivos e existirem somente pelas intensidades do CsO. Isso, no entanto, não faz a obra produzir a sensação de um CsO. O que a faria, então, se abrir ao figural? A resposta, por mais vaga ou difícil que pareça, é óbvia e vem sendo dada desde a segunda aprendizagem. Ela se encontra no ver e se deixar ver pela simplicidade do ovo, que vai do concretismo ao minimalismo. Existe algo mais minimal e concreto do que um simples ovo? É tão concreto que temos medo de quebrá-lo, de fraturar a sua geometria aparentemente perfeita e, de tão mínimo, o ovo nos levaria àquela inelutável queda na tautologia – o ovo é apenas um ovo – ou na crença – o que existe dentro do ovo, o que preenche ou falta à sua existência de ovo? Fujamos do imediatamente dado e da queda na vontade de saber sobre a coisa. “O que não sei do ovo é o que realmente me importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito”<sup>127</sup>. Não saber do ovo é uma questão de CsO, de um conceito-experimento. Isso tira a obra ovo dos prazeres do racionalismo geométrico dos concretistas e do subjetivismo fenomenológico dos neoconcretistas. O ovo artístico também não seria puramente minimal porque a sua mínima forma consiste em uma agência de potências do CsO que lançam a visão na pura sensação, fazendo o olhar agir pelos os mais variados órgãos.

O ovo dos prazeres consiste, então, numa obra conceitual referente à possibilidade de tirar a lógica organismo da visão de quem tenta ver o ovo. Mas o simples ovo não costuma fazer isso com os humanos se estes se mantêm preso à sua humanidade significativa. A escultura

---

<sup>127</sup> LISPECTOR, 1999, p.52.

ovo dos prazeres não tem poderes mágicos de retirar automaticamente as pessoas de seus solos significantes, mas ela convida a experimentarmos a porosidade de nossa humanidade com as forças-mundo, e por esse convite a uma visão outra podemos enxergar o ovo. Mas, cuidado! O ovo não se encontra dado, ele não é uma natureza nem uma cultura *a priori*, cada um vê o ovo pela força mundo do espaço no qual se perde os pontos entre a obra e o olho que vê. O espaço sem referente que experimentamos simetricamente com a obra que permite chegar ao ovo.

O ovo do prazer consiste em passagem para não se buscar ver um ovo. Enquanto se tentar ver o ovo do prazer, a visão rebater-se-á pela forma dura e oval negra diante dos olhos. Quem conseguir ver o ovo estará enxergando pela agência dos prazeres. Modos de prazer SM com o fetiche em látex foram figurados sob uma forma oval. Esta forma, por sua vez, vem da ilustração de um conceito-experimento – o ovo – e disso tudo podemos passar a um espaço sem referente que nos colocaria no figural? Seria tudo isso sem lógica (no que tange ao conceito racional de lógica) se pensarmos sentido e agência como opostos, sensação e representação como não funcionando lado a lado. Acontece que a forma nunca é algo totalmente duro, nela se abre o possível. Em arte, a forma, por mais figurativa que seja, somente carrega a potência de ser arte por se abrir ao que não se pode mais figurar. Quando conseguimos ver o ovo, não é a forma oval que alcançamos, e sim a fluidez dessa forma. É como a fluidez da forma das pinturas corporais dos povos kaxinawa estudados pela antropóloga Els Lagrou em sua belíssima etnologia “A Fluidez da Forma: Arte, Alteridade e Agência em uma Sociedade Amazônica”<sup>128</sup>. As imagens kaxinawa não somente transmitem sentidos, elas produzem e desfazem sentidos permitindo aos seres (humanos e inumanos) e às coisas se tornarem sempre outros. Entre os kaxinawa, o curso da vida se dá pela agência das formas que agem pelas imagens. “Os kaxinawa nunca consideram as formas das coisas como dadas ou naturais, pois é na própria fluidez da forma perceptível que se baseia o conceito de agência e poder kaxinawa”<sup>129</sup>. Assim, a etnologia de Lagrou se preocupa em mostrar como, pelas imagens, as formas agem na vida cotidiana desses ameríndios. A fluidez vem exatamente dessa capacidade de agir das imagens, tirando a forma da ideia de contorno, de marca dura ou de uma simples inscrição de símbolos sob algo, como poderíamos erroneamente entender os símbolos sob a pele dos ameríndios, por exemplo. A forma kaxinawa para o seu povo é um corpo pensante, uma agência corporal cujas imagens carregam o poder de criar e destruir a vida. “Deste modo uma nova chamada para a importância da forma que a vida assume significa tomar cuidado em não separar forma e sentido ou opor

---

<sup>128</sup> LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência numa sociedade amazônica** (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

<sup>129</sup> LAGROU, 2007, p. 24.

agência e sentido”<sup>130</sup>. A forma do ovo dos prazeres é uma agência que emite sentidos dos prazeres SM via a imagem de um ovo arquitetado e revestido em fibra de vidro e papel *maché*, negros e esmaltados como o látex. Esse ovo é um corpo pensante e somente como tal que ele pode se aproximar simetricamente de nós, outros corpos pensantes. Não é o pensante do racional, mas de tudo aquilo que produz e move sentidos. Quando essa movência de sentidos – o agir da forma conosco que a olhamos – criar uma zona de indiscernibilidade entre sujeito e objeto pela qual somente os afetos existem é que enxergaremos o ovo. A obra de arte tem agência porque efetiva o movimento de produção e mesmo de destruição de alguma organização de sentidos. O figural da forma ocorre quando esta passa a produzir sentidos que destroem a organização de outro mapa de sentidos – subjetivação iconoclasta da arte – ou desregula representações por incorporação das forças existentes de um território para a produção de outras por esse mesmo território – subjetivação antropofágica da arte. O olhar modulado pela regulação dos organismos sociais, culturais e discursivos colados em nós somente poderá enxergar o ovo, a infinitude da obra, a matriz de intensidade Zero da arte, se algum desses dois tipos de subjetivação acontecerem.

Talvez desnecessário dizer que o ovo dos prazeres corresponde a uma escultura sem organismo por ser um ovo, o que convida a olharmos via esses dois modos de subjetivação, responsáveis pela produção de uma visão pelo CsO. Todavia, ele, como um ovo dos prazeres, brota entre a ilustração e a figuração de signos, os signos sensíveis transfigurados do SM. Então, não confundamos essa capacidade representativa da escultura como uma reprodução direta do mundo SM. Como venho informando, desde a primeira aprendizagem, o/a artista-pesquisador(a), por meio de sua obra, tende a passar a sensação de um modo de vida (no meu caso, um modo de vida *queer*, já que experimento relações SM) sem fazer da obra uma reprodução direta desse modo de vida pesquisado. O que a forma oval figura é uma geometria sensível caracterizada pela imersão no volume das coisas vivas. Esculpir o ovo do prazer que experimento nas minhas sessões SM por uma escultura ovo é também expressar a imersão no volume das sensações que dilatam nossa forma sujeito até um nível que não seja da extensão, e sim da intensidade.

Precisamos ganhar um volume outro para enxergar o volume do ovo, sua profundidade e sua grandeza infinita. O ovo não guarda seu volume como segredo, tampouco como evidência. O volume oval no qual nos alojamos é uma conquista do ovo sobre nós quando perdemos a nossa arquitetura orgânica, a qual nos põe de pé enquanto homens e mulheres ou

---

<sup>130</sup>*Ibid.*, p. 25.

outros humanos. É necessário enxergar por nossa geometria e nosso volume sem forma. Eis a crueldade geométrica do ovo: fazer a nossa visão escapar do nosso órgão olho, pondo em nós uma outra gravidade. Por esta já não sentimos o peso dos organismos, dando o prazer que nos instiga a continuar o processo de manufatura dos nossos CsO, por mais efêmero que estes corpos sejam. No desenho do ovo há apenas linhas limites: “Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não-orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida”<sup>131</sup>. E como uma obra de arte seria capaz de tudo isso? “Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras”<sup>132</sup>.

#### 4.2 Da escultura às audiovisuais: as ecologias sensíveis da instalação

Até agora, venho apresentando o ovo dos prazeres como uma escultura centro de uma instalação da qual pouco informei como se daria para além dessa escultura. Eu poderia concluir meu processo de pensamento e criação pelo ovo dos prazeres sem a necessidade de idealizar outras obras, uma vez que por ele já atingi a transfiguração de signos dos prazeres que experimentei nos modos de vida SM. Mas o que me levou a preferir uma instalação? Eu escolhi pensar três obras-ovo e fazê-las agirem performativamente entre si por uma capacidade sensível comum que elas carregam, que é a agência da crueldade pela forma. A esse poder da agência cósmica das obras-ovo reunidas formando um grande cosmo artístico que almejo atingir.

A instalação será efetivada em uma galeria de arte da cidade de Fortaleza e tem a proposta de ser levada para outros espaços de exibição da cidade e fora dela. Até o momento, foram feitos os três protótipos das obras-ovo, as quais estão reunidas em um ateliê particular para sentir se realmente elas têm o poder que eu as “confiro” nesta dissertação. Essa idealização geral da cosmologia da crueldade foi apresentada durante o I Colóquio Multidões *Queer*: Potências Inumanas Do *Queer*, do qual fui o curador. O colóquio ocorreu na cidade de Fortaleza, no espaço da Universidade Federal do Ceará, em janeiro de 2016. A proposta geral do evento foi reunir uma série de processos de pensamento e criação em artes e ciências que tomam as políticas *queer* por seu poder inumano, escapando assim das cansadas concepções que somente conseguem enxergar o *queer* pelos estudos de gênero. Em outras palavras, o I Colóquio Multidões *Queer* concerne em uma rede de agenciamentos das políticas *queer* com as artes e as ciências, que abriu passagem para a experimentação de novas potências não

---

<sup>131</sup> DELEUZE, 1992, p.179.

<sup>132</sup>*Ibid.*, p.179.

humanas da vida que afetam o humano e o faz devir *queer*. Como venho dissertando, a reconfiguração de nossos territórios desejantes com as forças inumanas ultrapassa as marcas do simbólico dos gêneros, dos sexos e das sexualidades, o que necessita de uma produção de perspectivas sensíveis às agências que não são passíveis de entendimento exclusivo por tais marcas. Para a incessante reinvenção da sexopolítica, por exemplo, o trajeto-rizoma das forças micropolíticas não pode ser limitado por tentativas de marcar a diferença, como se costuma fazer pelos clássicos matadores da diferença (as identidades de gênero, de sexo, de sexualidade etc.), pois marcar a diferença é impedi-la da potência de diferir. A proposta pós-ontológica das chamadas multidões (feministas, pós-feministas, transgêneras, *gays*, lésbicas, BDSM, pornoterroristas etc.) concerne mais em ter as identidades subversivas-subalternas como armas políticas frente à compulsão dos demarcadores sociais do que reduzir essas identidades a alguma espécie de bandeira para o desejo. Atento a essa necessidade, o colóquio *Multidões Queer* buscou propiciar ações, pensamentos e sentimentos mais potentes acerca de como agenciamos as redes *queer*, de como nelas nos inserimos ou delas nos distanciamos, (re)configurando os nossos tecidos sexopolíticos, em especial no que tange às nossas reconfigurações pelo inumano. Ora, a minha instalação se insere exatamente nessa pauta de discussões e, durante a exibição do meu trabalho, fui pensando que finalmente atingia um modo de arte *queer* não preso mais aos estereótipos tão esperados pelo público acerca das artes contrassexuais. Expor a confecção de um ovo como uma materialidade sensível transfigurada dos prazeres que experimentei no SM foi algo extremamente novo para um público que por *queer* tinha quase sempre obras clichês do *queer*, tais como fotografias de vaginas abertas, *happening* de lésbicas feministas que leem seus textos-manifestos enquanto exibem seus pelos e vaginas sem sequer fazer suas vaginas e pelos ganharem realmente potência política subversiva, bichas de salto alto e barbas coloridas em movimentos espasmódicos dos quais muitas vezes não nos dizem nada de sensivelmente contrassexual... a miríade de enganados e enganadas em seus roteiros de subversão é imensa, já que o *queer*, em muitos espaços, se encontra totalmente capturado pela mais perversa das capturas que algum território da arte pode fabricar, a vanguarda. Não existe nada mais territorializado do que uma vanguarda, afinal, ela só se faz como tal pela própria expansão da lógica territorial que pretensamente diz questionar. A vanguarda expande o território da arte pelas margens, mas nunca se torna marginal de fato porque continua a pertencer a esse território. Inexiste linha de fuga na vanguarda, onde constitui a localização que o território de arte encontra para tornar uma possível subversão inteligível a ele e, assim, acoplar o pretensamente novo às gramáticas de inovação e recriação da arte. Como potente seria se seguissemos a máxima de Hélio Oiticica: “seja marginal, seja herói”. Para ser

herói-marginal não precisamos sair necessariamente dos espaços estabelecidos da arte e ir para ruas, e sim fazer as forças vitais da subversão agirem, mesmo dentro de uma galeria ou museu, já não dizerem mais nada do espaço físico onde são exibidas, em fazer os processos de localização da arte vazarem por meio da obra que ali se encontra. E isso pode ser feito com os próprios signos de artes estabelecidas, bem como com outros a serem trazidos de fora delas. O essencial é que o signo ganhe potência e nos faça perguntar não por que aquilo se encontra ali como obra de arte – inquietação pobre que facilmente se usa para conferir aura de subversão a determinadas obras –, e sim o que a presença daquele signo já faz os territórios de arte não conseguirem dizer o que costumam dizer. O ovo dos prazeres e as demais obras da minha instalação fariam a própria galeria que o aceita não ter mais o que dizer sobre ele? Aliás, vejamos a imagem-protótipo desse primeiro objeto:



O desenho, idealizado por mim, foi efetivado por um amigo *designer*, Marco Antônio, que trabalha no ramo de *desingn* e moda na cidade de Fortaleza. Como cheguei aos detalhes gráficos da idealização da escultura ovo? Eu havia realizado uma série de desenhos à mão nos meus *moleskines* concomitante à escrita de vários de meus textos em devir-*hypomnemata* até que os desenhos e a escrita foram se agenciando e me levando a refletir sobre o ovo como possibilidade de obra artística. Essas reflexões se interseccionavam com leituras diversas sobre o ovo, tais como as que tinha das obras de Lispector, Griaule, Deleuze e Guattari. Os desenhos variavam de acordo com as maneiras como eu imaginava que seriam os ovos tematizados por esses autores e como de fato passei a encontrar alguns desses ovos reproduzidos em certas obras desses escritores. Após observar os desenhos representativos dos ovos, eu passava a reproduzi-los exaustivamente até que, de tanto repetir os ovos, os meus desenhos, longe de chegarem a uma perfeita semelhança em relação aos modelos, estavam totalmente diversos das figuras modelos das quais eu havia me espelhado. Com o tempo, abandonei a referência dos desenhos das obras e imaginava e criava desenhos em como de fato sentia o ovo. Nesses momentos, eu já estava a desenhar pelos meus prazeres com o ovo. Esses últimos desenhos me eram sentidos a título de excentricidade e, por tempo significativo, não me pareceram sintomas a uma proposta de arte com o ovo. Vale lembrar, eu adentrei o meu mestrado em artes com a ideia de escrever sobre o SM e processos artísticos dele derivados por outros artistas e, mesmo quando passei a idealizar uma obra de arte a partir do SM, eu tinha em mente desempenhar alguma *performance*, já que o mais óbvio em estudar *performers* SM seria eu mesmo ser um deles no campo daquilo que se convencionou chamar de *performance art*. Até o período de qualificação desta dissertação, mantive o projeto de *performance* com o SM, mas, no caminhar da escrita, linhas outras de pensamento e criação foram surgindo e, uma puxando a outra, mudaram os rumos do meu trabalho, que agora consiste neste que vos apresento como instalação-performativa.

A noção de performativo agora merece maior atenção, em especial para entendê-la no plano dessa proposta de instalação. Se venho chamando de performativa a minha obra pelo fato dela propor um movimento de forças de figuração e narrativa com abertura ao figural, como se daria de fato tal movimento para que ele seja de realmente performativo? A ideia de performativo se encontra muito associada a de discurso e à de linguagem, basta lembrarmos de trabalhos de John Austin, Jacques Derrida e de Judith Butler. Não adentrarei uma crítica a esses trabalhos, mas como já teorizei que por *performance* entendo um modo de expressão também aberto ao inexpressivo, centrar-me-ei em traçar um caminho para explicação do performativo enquanto movimento de forças agenciais que não se reduzem ao mundo discursivo, tampouco



ao da expressão significativa. Essas forças em desempenho trarão o conceito de *performance* agencial pós-humana pelo qual a *performance* se atualiza como desempenho incorporado das forças não figurativas, sua eficácia afetiva, em suma, o devir. Para chegar até essa noção de performativo que venho anunciando existir nessa proposta artística, nós necessitamos conhecer minuciosamente os demais agentes dessa proposta de instalação.

Cosmologias da Crueldade como instalação apresenta os seguintes híbridos de quase-humanos e quase-objetos: 1) a escultura ovo dos prazeres; 2) o ovo supersônico; 3) o ovo foragido. Cada um deles mantém uma autonomia enquanto obra, mas atravessam uns aos outros pelo conceito de ovo que produzem atrelado a certa potência da crueldade. É por esse conceito que compreenderemos a lógica performativa da instalação.

Dizer que o ovo é conceito pode parecer que estamos a fazer uma filosofia do ovo. É o contrário: o ovo que faz a filosofia. Se tomarmos a lição de Deleuze e Guattari da filosofia como a produção de conceitos, sendo que um conceito só se explica por outro numa cadeia rizomática<sup>133</sup>, o ovo produz a filosofia porque um ovo somente pode ser visto e sentido por outro em uma proximidade de como age a cadeia conceitual da filosofia. A filosofia é oval. Ela é possível somente pelos conceitos que agencia, se tornando uma infinita fabricação de ovos. Às vezes, alguns ovos quebram, mas a cadeia continua ou não haveria filosofia. Baruth Espinosa quebrou uma série de ovos, pondo os *affectos* sob a gema e a clara esparramadas; a cadeia continuou e Friedrich Nietzsche quase faz uma grande omelete de tantos ovos que também quebrou; de ovo em ovo chegamos a Deleuze e mais ovos e ovos a serem quebrados. Claro que existem outras quebras e acoplamentos, bem como existem aqueles filósofos e aquelas filósofas que não são bons em quebrarem ovos. Karl Marx nunca conseguiu de fato quebrar os ovos hegelianos como Nietzsche espatifa os ovos kantianos. Marx engendrou o ovo da dialética idealista de Georg Hegel com um novo ovo, o ovo do materialismo histórico. Embora Marx nunca tenha dado esse nome ao seu ovo filosófico, na verdade, foram os ovos do marxismo que efetivaram tal nomeação expandindo a cadeia da crítica ao idealismo de Hegel. Acontece que apenas se quebra um ovo por outros ovos. A ameaça é sempre iminente. Por exemplo, Preciado, via seus conceitos contrassexuais, insiste em rachar os ovos performativos de Butler na filosofia *queer*, mas ainda não me atrevo a sentenciar alguma quebra absoluta em tal caso. Em filosofia, de modo geral, a lógica oval é a matriz Zero de conceitos, um plano de imanência no qual de ovo em ovo ou de conceito em conceito nós filosofamos. E isso nada tem a ver se alguma filosofia é mais dura do que a outra, como o exemplo dos ovos

---

<sup>133</sup>Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1992.

estruturalistas em relação aos ovos do pós-estruturalismo francês. A lógica oval pertence à cadeia e não se resume a cada um dos seus ovos. E mais: os ovos que foram quebrados no caminho não deixam de existir de uma vez por todas. Eles podem novamente surgir em outro espaço-tempo da cadeia. Em geral, esses ovos sempre voltam. Foucault adorava resgatar ovos da Grécia Antiga, mantendo a maestria de experimentar outros ovos extremamente singulares, como eram os ovos de sua história da sexualidade. O caminho da cadeia oval se mantém sempre incerto, de modo que nunca sabemos aonde de fato chegaremos, e aonde nosso pensamento já chegou foi sempre de ovo a ovo por linhas não lineares, e sim rizomáticas. Isso ressoa fortemente na máxima clariceana: “De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu”<sup>134</sup>. Nessa máxima, percebemos o ovo como formando uma cadeia de pensamento por outros ovos, como venho afirmando ser a cadeia de produção de conceitos. Ao chegarmos a Deus, damos a ele o poder de ter criado tudo, apagando o fato de que ele se materializa pela própria cadeia conceitual. Deus é mais um conceito e, como tal, invisível a olho nu. Mas a arte não opera exatamente da mesma maneira que a filosofia age.

A arte experimenta a produção de cada ovo não como cadeia de conceitos, e sim como rede de sensações ou, como diria Deleuze e Guattari: “um composto de *perceptos* e *afectos*”<sup>135</sup>. Aqui, os ovos são sempre e somente sensações, ainda que a arte seja conceitual. As maneiras de produzir para si um ovo consistem no trabalho do/da artista, sendo o ovo correspondente ao CsO da obra e o que a faz durar no tempo. Contudo, a instalação que aqui proponho trará três CsO de materialidades sensíveis diversas.

O ovo supersônico, longe de ser uma trilha sonora que ambientaria o espaço físico onde a escultura oval será posta, consiste na produção de um ovo caracterizado por ondas de leveza, suspensão e peso via uma paisagem sonora singular. A idealização dessa paisagem foi traçada pela lógica sensível dos meus exercícios de *bondage* e suspensão, mas, sendo arte, elase tornou independente desses experimentos SM. Eu pretendia uma paisagem sonora que alcançasse os signos sensíveis dessas técnicas SM e ao mesmo tempo se abrisse à outra coisa. É sempre ao se abrir à outra coisa que a obra ganha independência do seu tempo, do passado, do futuro e do próprio ser artista que a idealizou. Mas eu não sou músico, nem especialista em artes sonoras,

---

<sup>134</sup> LISPECTOR, 1999b, p. 52.

<sup>135</sup> “Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu ‘modelo’, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador então? Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de *perceptos* e *afectos*”. DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213.

então, procurei um amigo que tem experiência no assunto. Assim, fui até o cineasta, sonoplasta e poeta cearense Uirá dos Reis. Apresentei ao Uirá a ideia de uma *performance* com base em suspensão e *bondage* para ele ter noções dos experimentos com os quais a trilha teria que se agenciar. Em algumas semanas, após esse contato, ele me enviou a composição sonora a partir de como havia compreendido o mapa de sentidos que eu transmiti. Trata-se, assim, de uma codificação das sensações de *performances* SM por mim vividas e transmitidas oralmente a outrem para fabricar algo sonoro que não se prenda aos códigos das relações SM, embora o ovo supersônico jogue de alguma maneira com esses códigos. Ou seja, de um lado, eu projetei ao Uirá uma ideia de som a ser alcançada com base nas minhas *performances* SM e, de outro, ele me devolveu uma arte de acordo com essa ideia, que em si propõe fugir do figurativo. O processo deu certo, pois a trilha sonora fabricada desperta as sensações de um mundo de peso, leveza e suspensão, permitindo sentir aquilo que não informei tão diretamente ao Uirá. E o que eu não havia explicado de forma direta corresponde à presença da percepção sensível do ovo. Se eu dissesse com todas as letras para o Uirá ver um ovo no som a ser fabricado, ele dificilmente veria o ovo. A invisibilidade do ovo vem do não ferimento desse ovo pela representação, de não obrigarmos a ninguém ver um ovo até porque nunca se tem ovo dado, apenas ovo conquistado pelo próprio ovo que nos vê. Em suma, eu apenas dei a linha para não figuração do ovo, ofertei a condição para o Uirá fugir das imagens-clichês, e ele conseguiu fazer isso.

Agora, passemos ao terceiro ovo da instalação, o ovo foragido. “O ovo vive sempre foragido por estar adiantado demais para sua época”<sup>136</sup>. Não se situa o ovo em tempo algum a não ser nos espaço-tempos infinitos que ele produz. Vale também lembrar o mito dos Dogon, para os quais o universo seria composto por ovos e ovos gestados com o próprio universo numa filosofia mítica do caráter infinito da criação. Assim, o ovo Dogon é sempre foragido de qualquer tempo e espaço que não seja a eternidade do universo. Mas, afinal, do que se trata o ovo foragido como terceiro híbrido da minha proposta de instalação? Este híbrido consiste em um vídeo em que diversas pessoas foram convidadas a olharem um ovo por aproximadamente dois minutos. O objetivo é captar situações atravessadas por tipos de olhares em que o ovo vê e como as pessoas acham que estão de fato o vendo. Essa ideia da coisa que vê tem o propósito de ser repetida novamente tendo a escultura ovo dos prazeres como híbrido a se deixar ver. Em ambos os casos, não imagino a capacidade de ver pelo ovo, e sim de fugir com ele. Quanto mais se tentar ver o ovo, mais ele fugirá do olhar, não se deixando ver: eis a crueldade desse ovo!

---

<sup>136</sup> LISPECTOR, 1999, p.53.

Essa tensão visual em desempenho do olho humano com o ovo que o vídeo busca apresentar concerne ao centro da poética dessa obra.

Os três ovos, conjuntamente, comporão uma cosmologia estética da crueldade enquanto instalação. Com base na compreensão de que todo cosmo é ecológico, essa instalação, por meio de cada obra-ovo, registrará três ecologias simultâneas: a ecologia ambiente, a ecologia subjetiva ou mental e a ecologia social. Assim, cada obra-ovo carrega uma espécie daquilo que Guattari denominou de ecosofia. Com base na tese do antropólogo Gregory Bateson<sup>137</sup> de que tanto existe uma ecologia da mente (individual e social) bem como há uma ecologia da natureza, sem que ambas se excluam mutuamente, Guattari propôs a tese das três ecologias (ambiental, subjetiva e social)<sup>138</sup> que se atravessam formando a vida coletiva do planeta. As relações de registro e produção dessas ecologias ou sua ético-política que o filósofo chama de ecosofia. Mas, quando digo que as obras da instalação são ecosóficas, estou a transfigurar a noção de três ecologias guattarianas, porque se Guattari trabalha a subjetividade pelo inconsciente maquínico, eu trabalho a subjetividade com as obras-ovo pelo inconsciente estético, tal como o apresentei na primeira aprendizagem. Vimos que ambas formas de agir desses dois inconscientes são bastante próximas, mas não semelhantes. No inconsciente estético, as obras não são apenas passíveis de serem sentidas por algum psiquismo sem ordem linear ou de puro registro. O inconsciente estético, ao ter sua rede sensível formada pelas figuras de quem cria as obras, os meios da criação, as obras fabricadas e outras coisas mais que possam ser agenciadas, não funciona exclusivamente pela ordem *esquiza* das máquinas. Essa ordem, típica do inconsciente esquizoanalítico, foi pensada tendo por base uma função psíquica do sujeito, o esquizofrênico, aquele que ensaia fugas do quadro edipiano. A lógica do ovo não tem função de sujeito algum como referente para o funcionamento oval, a sua exterioridade vem de uma agência que já não diz mais das funções humanas e nem por elas pode ser compreendida. Isso corrobora mais um motivo porque alcançamos o ovo somente quando deixamos de guiar o olhar pelas organizações humanas.

Há também a ecologia social do ovo e aqui mais uma dissidência com as ecologias guattarianas. Isso ocorre porque Guattari tem por ecologia social as relações agenciadas entre os indivíduos por meio de seus processos de subjetivação, ainda que atento às liminares e às

---

<sup>137</sup>Cf. BATESON, Gregory. **Vers une écologie de l'esprit (tomo II)**. Paris: Seuil, 1977.

<sup>138</sup>Guattari prefere falar em ecologia subjetiva à ecologia mental para trabalhar os modos como os agentes pensam com o mundo, uma vez que o filósofo compreende a subjetividade como sendo descentrada dos indivíduos, o que faria com que as mentalidades agissem por processos exteriores, denominados de processos de subjetivação, os quais seriam de fato os responsáveis pela nossa constituição no mundo enquanto sujeitos. GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 2006.

linhas de fuga do *socius*. O que as obras-ovo trazem de social consiste em apenas um modo social de formas de vida coletiva não estruturadas pelos organismos sociais humanos, sendo que essas formas de vida criam uma relação de alteridade desvincilhada da demarcação cultural, criam uma relação com o outro estritamente pelos *afectos* e não mais pelo organismo religioso, organismo jurídico, organismo econômico etc. Então, a diferença da ecologia social do ovo para ecologia social de Guattari é que a primeira existe plena naquilo que a segunda tem apenas como mais uma de suas linhas constituintes, a linha de fuga. O social do ovo existe no puro devir das forças!

A terceira ecologia do ovo, a ambiental, tem a natureza como produção constante de naturezas. Há, por essa ecologia, toda uma proliferação infinita de universos naturais, cósmicos, não apresentando grandes diferenças com a ecologia ambiental de Guattari, que também concebe o natural como proliferação do natural numa ordem gerativa inerente à própria lógica de criação e recriação da natureza, ainda que esta ordem seja afetada (não determinada) pelas outras duas ecologias.

Dentre as três obras-ovo, a lógica ecológica está mais visível no ovo foragido, já que ele explora a proliferação visual de modos de ver da natureza humana frente ao ovo sem se deter nos repertórios existenciais desses humanos. A câmera, ao focar a ecologia ambiental em que o ovo e a visão ocorrem, sem buscar linha de representação alguma para as forças que passam ou pedem passagem durante o jogo tenso de olhares, faz com que o ato de filmar fuja com o próprio ovo. Tentar filmar a tentativa de ver o ovo também se torna uma tentativa de vê-lo e, como não é possível enxergar o ovo por predeterminação, o próprio olhar que filma vai fugindo, distanciando-se, cada vez mais, de alguma possibilidade de ver o ovo. A obra em si se torna um ovo que foge do campo da visão. E, assim, ela transmite exatamente a agência sensível da potência visual do ovo. Durante as filmagens, as pessoas sequer têm suas vidas apresentadas para os possíveis espectadores e as possíveis espectadoras da obra. O que o vídeo mostra são as naturezas da capacidade de ver e se deixar ver interagindo e proliferando por mais que as pessoas que olhem o ovo tenham em mente algum mapa para comandar seus sentidos de observação.

Diante de como foram sumariamente apresentadas as obras-ovo, cabe informar que cada uma delas apresenta a interação das três ecologias, mantendo a lógica guattariana de que as três ecologias não existem autonomamente, embora as três ecologias de Guattari não sejam idênticas às das obras-ovo. As três ecologias de cada obra-ovo existem naquilo que são as naturezas-culturas dos ovos em uma espécie de ecosofia cuja ética-política compõe uma estética dos híbridos, caracterizada por fazer a obra proliferar formas que além de não estarem

centralizadas nas zonas da natureza nem nas zonas da cultura, colocam a própria forma em movimento em sua fluidez que age. A fluidez da agência é o por onde se torna visível o desempenho das formas com o mundo, a sua performatividade.

### **4.3 O ovo do prazer e a emissão de signos contrassexuais**

Alojar-se no ovo prazer só se torna desempenho possível pela experiência do CsO, porque o ovo do prazer põe em marcha esse corpo sensível e disruptor dos organismos, sendo que o primeiro não representa o segundo, eles formam um só princípio de ativação de forças nômades. E, assim, a crueldade como ativação de forças que contaminam e desregulam os organismos ganha seu poder de agência.

Por meio desse ovo, não há espaço para os clássicos matadores da diferença demarcarem algum território como propriedade. Marque a diferença e ela deixa de diferir, eu vos digo novamente! Tente marcar o ovo e ele já não existirá como ovo. Mas a diferença do ovo existe, como toda diferença, pelo meio das coisas duras, existe por mediação. Ao quê o ovo se põe no meio?

O ovo do prazer não é produto da natureza, o que o impossibilita de servir a teorias do determinismo biológico acerca dos usos e prazeres dos corpos, tampouco o ovo seria uma construção cultural, ele não se permite ser visto pelos agenciamentos coletivos de enunciação, tais como os do masculino e do feminino, homem e mulher, heterossexual e homossexual etc. Ressalto, o ovo do prazer somente é visto pela nossa agência não humana com o prazer. Ao agirmos pela mediação entre a natureza do prazer e cultura dos prazeres, atingimos ao ovo. A primeira, longe de existir totalmente purificada em relação à segunda, vem de como nossos corpos e desejos se modulam numa ecologia ambiental. Que ecossistema o corpo vive nos instantes de prazer? No SM, por exemplo, há linhas de suor, de dor, de dilatação, de asfixia etc. que compõem com o espaço o ecossistema de prazer das sessões SM. Essa ecologia, no entanto, abre-se com outra, a social, responsável pela produção coletiva de laços por meio da busca de atingir aquelas sensações de naturezas. Essa produção coletiva do social engendra o cuidado de si como laços específicos de alteridade que, assim, somente se tornou possível pela mediação com determinadas produções de naturezas. E mais: as regras e técnicas dessa ética de si do SM tendem a serem transmitidas pelo discurso que as materializa como práticas performativas, as quais já não devem ser lidas como efeitos diretos do discurso, e sim da mediação das naturezas do prazer com as linhas sociais e discursivas do cuidado de si. Nessa relação transversal do

discursivo com o social e o natural, gerando o performativo, que vemos como performativo já não obedece a um discurso como rede autônoma, como Butler achava que obedeceria. Mas o movimento não para por aí: os discursos agem como gramática para legitimação de determinados comportamentos culturais em detrimento de outros. Essa agência do discurso não reduz a cultura ao dito e ao não-dito. Então, precisamos não confundir todos os comportamentos como práticas exclusivamente discursivas ou como práticas somente passíveis de serem entendidas pela linguagem. Por exemplo, os comportamentos desviantes não correspondem a todos aqueles identificados pela zona pré-discursiva. Existem comportamentos que compõem outra inteligibilidade desviada tanto do dito como do mal-dito. E se as práticas discursivas encontram comportamentos de outras zonas que não se originam mais pelo dito nem pelo não-dito é porque existem marcadores simbólicos construídos na vida em sociedade que necessariamente não passam diretamente pela linguagem. A todas essas modalidades de marcação simbólica podemos dar o nome de culturas.

A emissão de signos contrassexuais do ovo dos prazeres vem pela mediação entre os gêneros, as sexualidades e os sexos burlando esses três matadores da diferença de seu papel de demarcar as intensidades do desejo. O ovo do prazer, enquanto força cósmica, emerge onde já não há gênero, sexo ou sexualidade a definir, onde o prazer já não encontra um rosto, onde o ovo é constante contrassexualidade. Dessa forma, o ovo do prazer se põe no meio das compulsões dos demarcadores sociais do desejo, abrindo passagem para uma emissão de signos de desejo dissidentes da norma. É importante observar que o ovo não traça o trabalho da mediação, e sim nasce com ela. Com a mediação é que se prolifera os signos contrassexuais do ovo. E como isso de fato se atualiza? Acontece que nos acostumamos a pensar o desejo sexual pelas separações ontológicas modernas e, mesmo com a pretensão pós-moderna da quebra de fronteiras, da destruição dos holismos e a inserção de visões sobre as volatilidades e pluralidades das relações na pauta dos estudos de gênero, feministas, *queer* etc., não chegamos a operar como de fato as forças inumanas agem naquilo que temos por corpos, gêneros, sexos e sexualidades sem achar que essas forças estariam ainda, de alguma maneira, subordinadas às gramáticas do discurso e às marcações simbólicas da cultura. Essas duas visões, o discurso e a cultura, que jamais deixaram totalmente o construtivismo de lado, tinham seus próprios inimigos à época que emergem. E se entendermos a localização dessa emergência, saberemos qual a importância de cada uma dessas linhas de pensamento ainda que devamos estar cientes que hoje ambas são linhas limites para a compreensão do desejo. Ora, o inimigo histórico do construtivismo era o determinismo biológico, mas afirmar que as naturezas não determinam o comportamento começou a falhar com o advento de novas teorias que apontavam a influência

do biológico nos comportamentos, como foi o caso do surgimento das novas teorias da neurociência e do desenvolvimento da genética. Mas o construtivismo cultural não começou a ser atacado pelo que a princípio seria um filho do inimigo clássico (o determinismo biológico). As teorias do discurso logo começaram a solapar os sonhos de que a cultura determina por meio dos símbolos nossas formas de agir, pensar e sentir. Por exemplo, a retirada da percepção dos gêneros, dos sexos e da sexualidade da zona cultural tinha como inimigo comum as teorias do construtivismo para as quais nossos corpos e os usos que fazemos deles estavam condicionados por leis culturais que agiam sobre uma natureza uniforme. As teorias do discurso e seu atual desdobramento nas teorias da performatividade nos levaram a ver que na produção de masculino e feminino, de heterossexual e homossexual e outras sexualidades existem outras forças agindo. O problema foi restringir tais forças aos efeitos discursivos, o que, além de manter a natureza no plano da uniformidade (a natureza seria mais um efeito de práticas discursivas que lhes confere materialidade), aprisionou os símbolos da cultura à linguagem discursiva. Como dar aos corpos mediações entre o natural e o cultural? Como pensar o símbolo para além dos jogos linguísticos entre significante e significado?

Ao longo de minha aprendizagem na antropologia, fui pensando que a agência tem a força de nos livrar dessas ciladas teóricas, uma vez que ela não relaciona as coisas por discursos ou por símbolos, mas compara as coisas e os seres pela capacidade que eles e elas têm de agir. Voltemos aos estudos da agência nas sociedades amazônicas:

Na concepção da arte tradicional indígena, a relação entre modelo e cópia é uma relação que passa muito mais pela capacidade de agir do artefato do que pela imitação da imagem do modelo. Se os Wayana dizem que o tipiti, para você espremer mandioca, é uma cobra sem cabeça, o interessante na comparação, que os Wayana fazem entre esse artefato e esse animal, é que o que liga os dois é aquilo que o artefato é capaz de fazer e aquilo que a cobra é capaz de fazer. A cobra se enrola na vítima e a tritura, a espreme. A *agência* da cobra é que vai ligar os dois, não a forma do tipiti e a forma da cobra, mas o modo como o corpo da cobra é feito e é, conseqüentemente, capaz de agir. A cobra é como se fosse uma tecelagem ou um cesto, quando ela engole a presa ela pode se expandir e depois espremer. O tipiti funciona da mesma maneira<sup>139</sup>.

O que o pensamento ameríndio nos ensina é que toda agência não pode ser resumida à forma ou ao símbolo, nos ensina que o agir, muitas vezes, é o que nos leva a comparar as coisas e os seres, de modo que esses elementos não são mais representações uns dos outros. A capacidade de agir é que confere a identidade da coisa ou do ser. Essa sacada falta na percepção

---

<sup>139</sup>LAGROU, 2015, s/p.



de Preciado em relação ao dildo, pois, na teoria da contrassexualidade, as coisas e os seres vistos como dildos foram percebidos de tal maneira por uma emissão de signos performativos discursivos, reiterando os velhos jogos do significante com o significado. Preciado chega a dizer:

O dildo é a verdade da heterossexualidade como paródia. A lógica do dildo prova que os próprios termos do sistema heterossexual masculino/feminino, ativo/passivo, não são senão elementos entre outros muitos em um sistema de significação arbitrário. O dildo é a verdade do sexo enquanto mecanismo significante, frente a como o pênis aparece como falsa ideologia de dominação. O dildo diz: o pênis é um sexo de mentira. O dildo mostra que o significante que gera a diferença sexual está preso ao seu próprio jogo. A lógica que o instituiu é a mesma lógica que o vai trair. E tudo sob o pretexto de uma imitação, da compensação de uma incapacidade, de um mero suplemento protético<sup>140</sup>.

Preciado mantém a cadeia dos signos (leia-se os signos da matriz heterossexual) como matriz para explicar o próprio caráter arbitrário dessa cadeia, não deslocando os dildos e pênis do jogo da representação. Se o dildo mostra que o pênis é uma ficção tal como é o híbrido de borracha, ainda ficamos presos à paródia das nossas idealizações sobre os corpos, os sexos e os prazeres. Ora, o que permitiria qualquer objeto ser tomado como pênis ou como dildo se esse objeto não tiver a forma do dildo nem a do pênis? O que permite que encaremos determinados objetos como dildos ou tomemos o pênis como dotado de certas capacidades que o faz dildo é o poder de agir deles. Se ambos, dildo e pênis, são próteses que desregulam os limites do natural e do cultural, como quer Preciado, isso somente se torna possível porque o dildo e o pênis agem como próteses. Não há paródia de um pelo outro, o que existem são semelhanças na capacidade de agir que erroneamente se costuma interpretar pelos significados de referência de um dos elementos em relação ao outro, como no caso do pênis sendo referente primeiro ao dildo, limitando a potência do dildo à paródia do pênis, o que acaba por manter as zonas ontológicas do verdadeiro e do ficcional. A teoria contrassexual pela paródia apenas borra as fronteiras entre essas zonas, mas não as media, impedindo a potência da hibridez, que não se permite mais comparar apenas por uma de suas zonas. Entre os Wayana, não há paródia entre a cobra e o tipiti, tanto o animal como o objeto se tornam uma mesma natureza-cultura, animal-objeto. Sem querer universalizar os modos de agência ameríndios, nós precisamos estar cientes de uma lógica geral a toda agência a partir desse exemplo amazônico, a saber, a agência permite a semelhança entre os mundos por aquilo que os mundos fazem agir, em semelhança ao caso

---

<sup>140</sup> PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 73.

dos ameríndios no exemplo cobra-tipiti, mas poderia ser por desigualdade em outras agências. É esse princípio geral da agência que tomo para entendermos porque realmente é possível encarar a função do dildo como a do pênis sendo iguais. Todavia, em um ponto Preciado não erra: o dildo e o pênis são agentes protéticos. O único limite na interpretação de Preciado é o de que a sua teoria ainda se prende ao discurso performativo em vez de se lançar a agência performativa. A respeito dessa agência que caminho agora para o término dessa aprendizagem com o ovo do prazer.

A emissão de signos contrassexuais do ovo atravessa as ecologias sensíveis diversas e em contato. Porém, essas ecologias refazem o que entenderíamos como as três ecologias guattarianas – ambiental, subjetiva e social – e até mesmo as três agências da rede latouriana – social, cultural e discursiva. E esse refazer tem a ver com algumas lacunas nessas duas teorias, em especial nas suas bases. Por exemplo, não há uma ecologia da cultura na antropologia de Bateson que serve de base à teoria de Guattari. A possível ecologia cultural aparece embutida ora dentro do conceito de ecologia social de Guattari, ora nas maneiras como a ecologia da mente proposta por Bateson percebe o mundo. Já na teoria da rede de Latour, demonstrei que existe um olhar sobre a separação dos modernos entre social e cultural, mas sem me deter ao modo que essa teoria não tem uma percepção da mente como nova zona que os modernos insistiriam em conferir autonomia. Se o conceito de cultura flutua em Guattari pela subjetividade e o social, o de mente se encontra diluído em Latour pelas naturezas e culturas. Faço aqui a mediação das culturas com a mente para prosseguirmos na compreensão da emissão de signos contrassexuais do ovo. A ecologia subjetiva de Guattari pode ser lida, para uma melhor compreensão de si, como modos de mentalidades individual-coletivos que nos constituem segundo as intersecções entre o social, o cultural e o discursivo materializadas concomitantemente por *performances*. Perceba que estou associando rede e agência. Então, as *performances* que desempenhamos na vida social servirão de mapas de sentidos para compreender os programas particulares das redes ou agências. A *performance* se transforma em uma via de acesso à compreensão de uma nova ecosofia, cuja forma é sempre fluida. As redes possuem formas que são as responsáveis por permitir a identificação delas enquanto coletivos particulares, porosos, interligados. No entanto, vimos ser a porosidade das formas ou sua fluidez o que permite à forma agir sem se prender a um dos modos de sentido da rede (o social, o cultural e o discursivo que ajudam a constituir nossas mentalidades). É exatamente quando formas de coletivos de gênero, de sexo e de sexualidade abrem-se à fluidez que o caminho para chegarmos ao ovo dos prazeres se inicia, permitindo à agência da contrassexualidade exercer seu desempenho e abrir passagem ao CsO.

O SM, em sua produção de CsO, não pode ser inteligível pelos discursos sobre as práticas nem marcado pela cultura que as atravessa e concluído pelas leis dos coletivos de praticantes que o exercem. Isso tudo não constitui uma regra única explicativa particular e autônoma dessas práticas. Caso tentemos explicar o SM especificamente por alguma zona científica (a cultura para os/as culturalistas, o social para os sociólogos e as sociólogas, a mente para os/as cientistas *psi* e o discurso para os/as especialistas em linguagem), limitaremos nossa análise, em especial no que concerne à compreensão das múltiplas forças do CsO do SM, desse corpo sensível que perpassa as injunções de saber-poder transversais, indo da cultura dos prazeres às naturezas do prazer, fazendo desregular os organismos para além daqueles oriundos dos dispositivos de poder discursivo. Uma obra como o ovo dos prazeres e as demais da instalação-performativa só têm razão de ser arte porque foge de algum contorno de razão discursiva, cultural, social e mesmo mental. Há momentos em que a *Cosmologias da Crueldade* apenas se permite sentir e ser sentida pela mediação entre essas zonas, em outros momentos sentimos somente o CsO. O figural de cada ovo-obra e o figural de toda instalação vêm da agência das forças que já não tem repertórios simbólicos, sociais, culturais, discursivos e psicológicos como explicadores do que ela seja. O ovo é contra o simbólico da mesma forma que se torna contrário às outras zonas. Mas isso é um instante dessa agência do ovo, um momento de seu desempenho com as forças-mundo não representáveis. O ovo, por agir sem organismo formado, sem lei discursiva que o explique, sem cultura que o marque, sem psicologia que ache um inconsciente para ele, nos coloca diante de algo que age como o CsO, que age como o ovo dos Dogon, como age o ovo-óbvio da vida. O que faz cada obra de arte aqui proposta um ovo e toda a instalação levar à crueldade por essa agência do ovo? Entre cada um dos conceitos-ovos aqui tematizados há a desregulação dos organismos como poética do cruel.

## 5 A APRENDIZAGEM INTERMINÁVEL

[...]cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo. O artista tem necessidade de igualdade, tanto quanto o explicador tem necessidade de desigualdade. E ele esboça, assim, o modelo de uma sociedade razoável, onde mesmo aquilo que é exterior à razão — a matéria, os signos da linguagem — é transpassado pela vontade razoável: a de relatar e de fazer experimentar aos outros aquilo pelo que se é semelhante a eles<sup>141</sup>.

A aprendizagem pelos prazeres, a minha experimentação pelas *performances* SM foi possível enquanto arte porque com elas achei um modo de expressão que me permitiu compartilhar as sensações do mundo SM. Esse mundo se tornou relatável, audível, palpável, visível em materialidades sensíveis outras. Nesse processo, o que se disse do prazer acompanhou também o que não se diz e, assim, fui tecendo uma espécie de rede na qual não é mais possível saber onde o ato faz a regra ou a ação. As obras-ovo não são o término da aprendizagem. Não houve discurso do prazer que me fez produzir uma prática artística do prazer. Como nos adverte Preciado, existe a cilada de que o discurso produz as práticas, e outra, a de que as *performances* constroem os discursos. Nas palavras do autor: “De algum modo, a noção de técnica havia permitido a Foucault a passar dos discursos às práticas, a noção de performatividade recorre em Butler a um caminho oposto, levando desde as *performances* aos discursos”<sup>142</sup>. O que sabemos dos prazeres convive lado a lado do que não se pode dizer deles. A dissidência de certos prazeres frente à regra que tenta torná-los inteligíveis não se fez da técnica à regra ou vice-versa. Ela ocorreu por mediação das práticas de sensação e representação que envolvem este trabalho dissertativo-experimental. Essa mediação foi sendo posta em marcha com a natureza, com as formas sociais de experimentar o prazer, e com os modos como a cultura tece símbolos de toda sorte a respeito de ter ou não prazer. Mas, tratarmos o prazer pela subjetivação significa dizermos que existem sujeitos de prazer, uma mentalidade dos prazeres emerge, eis mais uma zona pela qual caminhamos durante as aprendizagens aqui delineadas.

---

<sup>141</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante** – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 79.

<sup>142</sup> PRECIADO, 2011a, p. 81, nota de rodapé nº 18, tradução minha.

A mediação das obras idealizadas e materializadas pelas forças sensíveis do ovo foi a saída para não aprisionar o prazer, não o fazer objeto específico de alguma ciência ou arte que somente o compreenderia por alguma zona ontológica distinta. Daí me valer do conceito de agência e *performance*-agencial, uma vez que eles nos permitem entender como as forças do mundo agem de modo transversal por poderes, saberes, discursos, práticas humanas e inumanas de toda sorte sem se prenderem às marcações culturais, aos efeitos discursivos, à produção de naturezas ou às forças do psiquismo. Isso não deve ser lido como ausência do corpo em prol de um sensível que flutuaria entre coisas, pessoas, objetos e ideias. Por exemplo, as obras-ovos são forças corporais: corpo sonoro da paisagem supersônica, corpo-ovo do objeto ovo do prazer, corpo-imagem do ovo foragido. A agência dessas materialidades corporais constitui o próprio sensível dessas obras que, assim, não existiria independente da forma de cada obra referida. Acontece que, como demonstrei ao longo dessa aprendizagem, as formas não são fixas, as formas despertam sensações, pensamentos e ações, e é nesse feixe de desempenhos representáveis e irrepresentáveis que se fabrica a sensibilidade e a potência política das formas artísticas. O desempenho ajuda a constituir o próprio corpo da obra enquanto arte. A materialidade dos corpos artísticos tem na fluidez da forma o agenciamento de produção e recriação de si mesma, de fazer materialidade tornar-se corpo em processo. Dessa maneira, a fluidez, longe de acenar um adeus ao corpo, inaugura uma nova modalidade de corpo.

Destarte, se falo em aprendizagem pelas *performances* sadomasoquistas foi porque não caminhei dos discursos sobre o BDSM ou dos discursos sobre os prazeres dissidentes aos meus experimentos com as técnicas de dominação e submissão. E se corroboro com uma visão de performatividade na concepção da instalação “Cosmologias da Crueldade”, não inverti o caminho, indo das obras aos discursos. O que aconteceu nas minhas aprendizagens deve-se, principalmente, ao fato de ter agenciado o prazer no pensamento antropológico com o prazer que vivo nos experimentos sadomasoquistas tendo obras de arte não como resultado, e sim como mais alguns agentes dessa mediação.

Mas falar de mediação pressupõe sempre esferas *a priori* não unidas e que em algum momento se uniram. Engraçado que a resposta a essa questão vem de uma pergunta, a saber: O que faz da multiplicidade um vínculo? O que vinculou a *performance*, as artes audiovisuais, a escultura, a antropologia, a filosofia, a literatura etc. numa aprendizagem foram os processos de diferença de que cada uma delas é capaz. Se a *performance* se mostrou como um guia para atravessar esses processos foi unicamente por ser o experimento mais diretamente sensível de produção da diferença pelo meu corpo com outro e com modos de pensar desses outros. Em cada passagem clariceana, em cada passagem pela antropologia simétrica, pela filosofia de

Deleuze e Guattari, por cada território de pensamento e criação aqui experimentados, eram as linhas de diferença desses modos de pensar que uniam os meu pensamento e prática a eles. Por que as etnografias sobre BDSM não foram sequer citadas neste trabalho? Ora, tudo que me chegou etnograficamente sobre o tema, em especial vindo de etnografias brasileiras, me pareceu extremamente viciado naquilo que eu tentei fugir como o diabo foge da cruz, e do que fujo com tanto pavor, que é da vontade de saber caduca que tende a matar a potência que as coisas e os seres têm de diferir. Logo estará à míngua o ser que por aqui achar que farei teoria do gênero pela *performance*, que matarei a *performance* com a arma perversa das identidades, que sufocarei a arte com a busca de saber qual possível segredinho ela esconderia por meio das obras. Deixo essa tarefa esdrúxula de matar a potência de toda coisa viva para os tão viciados em demarcar territórios e que, em sua compulsão, se esquecem que todo território carrega a potência de se desterritorializar.

No mais: embora fale em mediação, em tudo aqui há uma distância infinita. O ato de mediar jamais é fechar um sistema, mas abrir universos a porosidades infinitas com outros universos. E, assim, concluir por infinitude nunca chega a ser conclusão. A aprendizagem pelos nossos prazeres vem sempre ao tom do interminável e o quadro que deixo não tem outra impressão de mim que a de ter tocado o prazer, de ter chegado à cor que agora sou. Estou aqui, sinto a minha respiração por cada palavra, cada sílaba, cada letra que agora se esvanece nessa cor. O branco do ovo se tornou mais próximo. Encontro-me nele.

## REFERÊNCIAS

ALBACAN, Aristita Ioana. O Flashmob como Performance e o Ressurgimento de Comunidades Criativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 8-27, jan./abr. 2014.

ARTAUD, Antonin. O Umbigo dos limbos. *In*: \_\_\_\_\_. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

\_\_\_\_\_. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1971.

BATESON, Gregory. **Vers une écologie de l'esprit (tomo II)**. Paris: Seuil, 1977.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

\_\_\_\_\_. **Routes**: travel and translation in the late twentieth century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. **Retóricas de la Antropologia**. Madri: Júcar [1986], 1991.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CONTADOR BORGES, Luiz. Pérolas furiosas. *In*: SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: um manifesto do menos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. Apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel. *In*: SACHER-MASOCH, Léopold. **A Vênus das peles**. Rio de Janeiro: Taurus, 1983.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia (Vol. III). Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DOYLE, Jennifer. Sheree Rose: A Legend of Los Angeles Performance Art. Disponível em: <<http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/los-angeles/sheree-rose-performance-artist.html>>. Acesso em: 10 mar. 2015.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. **Les mots, la mort, les sorts**. Paris: Gallimard, 1977.
- \_\_\_\_\_. Ser afetado. **Revista Cadernos de Campo**, n. 13, p. 155-161, 2005.
- FERREIRA, Paulo Rogers. **Os afectos mal-ditos: o indizível nas sociedades camponesas**. São Paulo: Editora HUCITEC, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.
- \_\_\_\_\_. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. **Revista Verve**, São Paulo, v. 5, p. 260-277, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Lisboa: Vega – Passagens, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREUD, Sigmund. **Trois essais sur la théorie de la sexualité**. Paris, Gallimard, 1987.
- GADELHA, Juliano. A montagem como ritual ou como nasce uma *drag queen*. In: RODRIGUES, Lea Carvalho (Org.). **Rituais, dramas e performance**. Fortaleza: Editora UFC, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Masculinos em mutação: a performance drag queen em Fortaleza-CE**. 2009. 262 p. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, 2009.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GRIAULLE, Marcel. **Masques Dogon**. Paris: Insitut d’Ethnologie, 1963.
- GRIAULE, Marcel; DIERTERLEN, Germaine. Los Dogon. In: FORD, Dillan (Org.). **Mundos africanos: estudos sobre las ideas cosmológicas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O inconsciente maquínico**. Campinas: Editora Papyrus, 1988.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.



KRAFFT-EBING, Richard Von. **Psychopatia sexualis**. Londres: Velvet, 1997.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: uma entrevista com Els Lagrou. **Revista Usina**, julho, 2015. Disponível em: <<<http://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/?blogsblog=confirming#subscribe-blog>>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica** (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LATOURETTE, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 57, n. 01, 2014.

\_\_\_\_\_. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A origem dos modos à mesa: Mitológicas III**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Do mel às cinzas: Mitológicas II**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **O cru e o cozido: Mitológicas I**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud. O artesão do Corpo sem Órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

LISPECTOR, Clarice. “Em busca do prazer”. In: \_\_\_\_\_. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A descoberta do mundo**. São Paulo: Editora Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. O ovo e a galinha. In: \_\_\_\_\_. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MORAES, Eliane Robert. **Sade - a felicidade libertina**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

\_\_\_\_\_. **Marquês de Sade - um libertino no salão dos filósofos**. São Paulo: EDUC, 1992.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrasexual**. Barcelona: Anagrama, 2011a.

\_\_\_\_\_. Multidões *Queer*: notas para uma política dos “anormais”. **Revista de Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, p. 11-20, janeiro-abril/2011b.

\_\_\_\_\_. **Testo Ionki**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O mestre ignorante** – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Edições Liberdade, 2006.

\_\_\_\_\_. **Geopolítica da cafetinagem**. 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. Novas figuras do caos – mutações da subjetividade contemporânea. *In*: SANTAELLA, Lúcia; VIEIRA, Jorge Albuquerque (Orgs.). **Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências**. São Paulo: Face e Fapesp, 1999. Disponível em: <<http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/caos.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies, an introduction**. London: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. **Environmental theatre**: an expanded new edition. New York: Applause, 1994.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SHAKTI, Agne. **Dicionário de fetiches e BDSM**. São Paulo: Ideia & Ação, 2008.

TAKEMOTO, Tina. Love is still possible in this junky world: Conversation with Sheree Rose about her life with Bob Flanagan. **Women & Performance**: a journal of feminist theory, v. 19, n.1, 95-111, 2009.

TARDE, Gabriel. **Monadologia e sociologia** – e outros ensaios. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

VAN BEEK, Walter E. A. Haunting Griaule: Experiences from the Restudy of the Dogon. **History in Africa**, v. 31, p. 43-68, 2004.

\_\_\_\_\_. Dogon Restudied: A Field Evaluation of the Work of Marcel Griaule. **Current Anthropology**, v. 32, p. 139-167, 1991.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.