

18º Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)

Grupo de Trabalho: Sociologia da Arte (GT 17)

Título do Trabalho: Corpos em Mutação: produzindo resistências contra o Império

Leonardo Vasconcelos de Araújo

Universidade Federal do Ceará

1 Introdução

Este artigo é uma das primeiras experiências de discussão do meu trabalho em um espaço acadêmico formal. Sou recém-ingresso no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), e essa pesquisa representa o traçado de um novo rumo em meus interesses intelectuais. Por hora, já que não tive a chance de realizar um mergulho empírico propriamente dito, minha discussão se desenrolará a partir de uma perspectiva eminentemente teórica, por meio da qual tentarei esboçar o desenho inicial da constelação¹ de conceitos que pretendo, a partir do campo, construir.

Em termos gerais, minha ideia era investigar, por meio da obra e da vida de quatro *performers* – três mulheres cisgênero² e duas mulheres transgênero³ - como e se a produção de novos tipos de corporalidade, borrando limites e fronteiras de gênero, poderia instituir insurgências contra a produção biopolítica⁴, ou seja, contra a ligação profunda entre produção de riqueza e produção da vida social.

No que toca o *corpus* da pesquisa, eu e minha orientadora, Glória Diógenes, estamos em processo de recorte das obras a serem investigadas, uma vez que chegamos a conclusão de que quatro, como eu previra inicialmente, seria um número um tanto inflacionado, ainda mais porque não quero me restringir a análise das imagens produzidas pelas artistas, embora isso tenha uma importância fundamental para o trabalho. Pretendo também compreender como suas vidas reverberam as imagens por elas produzidas; como seus corpos se colocam no mundo e como são, por ele, recebidos, já que em cada uma dessas mulheres vida e obra são indiscerníveis.

Neste artigo, portanto, pretendo discutir algumas das imagens fabricadas pelas três artistas, em duas performances diferentes.

1 Ideia presente desde as primeiras obras de Adorno, a qual dá conta da localização de conceitos no texto, de modo a iluminar a especificidade do objeto estudado. Em outras palavras, a constelação é um método de disposição das categorias analíticas em torno do objeto, como forma não só de expor sua singularidade, mas também sua opacidade fundamental.

2 “Conceito “guarda-chuva” que abrange o grupo diversificado de pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento” (JESUS, 2012).

3 “Conceito “guarda-chuva” que abrange o grupo diversificado de pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com comportamento e/ou papéis esperado do gênero que lhe foi determinado quando de seu nascimento” (JESUS, 2012).

4 O conceito de biopolítica, no pensamento de Foucault, ganha corpo a partir de *Vontade de Saber* (1976) e dos cursos ministrados no *Collège de France* intitulados *Em Defesa da Sociedade* (1975-1976), *Segurança, Território e População* (1977-1978) e *Nascimento da Biopolítica* (1978-1979). Para ele, essa categoria dá a ver a inserção do biológico no político, tendo a própria vida caído no campo de controle de saber e de intervenção do poder. A biopolítica tem como alvo não mais indivíduos, mas populações inteiras, destinando-se ao controle da própria espécie. Nesse sentido, ela vai se ocupar de processos biológicos do homem-espécie, estabelecendo sobre ele uma regulação.

A primeira que destaco é o ensaio fotográfico *Híbrido* (2015), uma parceria artística entre a fotógrafa Clara Capelo e a artista plástica Ingra Rabelo, ambas da cidade de Fortaleza. Nesse trabalho, um corpo é torcido, acrescido e suprimido de suas partes, replicado, recortado, colado e reconstruído: um “corpo depois que explode”, como diz o texto que acompanha a obra.



Figura 1: fotografia do ensaio *Híbrido* (2015). Imagem em: <http://www.claracapelo.com/#!/hibrido/c16kt>

A outra performance se intitula *Cuts: A Traditional Sculpture* (2011), da canadense Heather Cassils. Ela é um trabalho que deu origem a vídeos, fotografias e uma revista, a partir de um ciclo performático de seis meses. Durante esse período, a artista se submeteu a um rigoroso regime de treinamento com pesos, dieta hipercalórica e uso de anabolizantes, para conferir a si mesma uma estrutura muscular masculina sem recorrer a procedimentos cirúrgicos. O nome da performance, “*Cuts*”, faz referência aos cortes da operação a que são submetidas as pessoas que realizam a redesignação de gênero e, ao mesmo tempo, às marcas dos músculos sob a pele de Heather. Com essa obra, a artista busca compreender a performance transgênero não como a travessia de um gênero para o outro, mas como um processo contínuo de produção, de tornar-se.



Figura 2: parte dos produtos realizados através do ciclo performático “*Cuts: A Traditional Sculpture*” (2011). Imagem em: <http://heathercassils.com/portfolio/cuts-a-traditional-sculpture>.

Para a investigação de cada um desses trabalhos eu havia tomado como hipótese a compreensão de que a construção de um novo corpo pode apontar também para um novo repertório de práticas produtivas da multidão, compondo um cenário que visaria à superação da concepção moderna de humanidade e do sistema-mundo que Hardt & Negri (2000) definem como Império. Com essa categoria, que à época da escrita do projeto aparecia como algo central para mim, os autores buscam demonstrar que a soberania dos Estados-nação assumiu outra forma. O Império corresponderia, dessa forma, a um poder desterritorializado, a uma ordem econômica na qual a produção de riqueza foi deslocada dos processos industriais para o que os autores denominam de produção biopolítica (quando eu for iniciar a discussão teórica propriamente dita no próximo tópico, tornarei a tocar no assunto, a fim de realizar uma breve crítica dessa categoria e explicar por que ela foi abandonada por mim).

Em outras palavras, a proposta analítica que anima essa pesquisa tem como contexto a ideia de que, seja na produção artística, seja na científica, o corpo vem sendo afirmado como um deflagrador de questões, fissuras e deslocamentos. Foram essas possibilidades de regimes políticos que atravessam o corpo que instilaram em mim a necessidade de investigar experiências de produção de uma nova corporalidade –

marginal, biopotente, *post-op*⁵, performativa, ciborgue⁶ – capaz de exceder a si mesma e oferecer um outro território de fabricação de resistências e oposições.

Assim, tenho a intenção de pensar como a questão orientadora do meu trabalho pode ser reformulada a partir do encontro crítico com as leituras de *O Corpo que não aguenta mais* (2002), de David Lapoujade; *O que vemos, o que nos olha* (2010), de Didi-Huberman; *Metamorfoses do corpo* (1997) de José Gil; *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens* (2012), de Etienne Samain; e, finalmente, *Queimando o Filme: performance, gênero, afeto, coletividade*, de Pablo Assumpção (2011). Além disso, buscarei, ao final, esboçar algumas possibilidades de articulação das obras com um contexto político mais amplo, por meio das categorias de afeto e performance.

2 Um híbrido re(cortado): como pensar as relações possíveis entre imagem, corpo e política nos trabalhos de Clara/Ingra e Heather Cassils?

Como destacado na introdução, a noção de Império se colocava como central na hipótese por mim investigada: a potência das obras e sua proposta de reinvenção do corpo, seja por meio da provocação ao sistema classificatório heteronormativo⁷, no caso de Heather, seja por meio da exploração da corporalidade enquanto imagem, no caso de Clara e Ingra, parecia fazer do corpo a última fronteira de luta contra a fabricação de subjetividades *prêt-à-porter* e contra a normatização dos modos de vida, as quais teriam sua expressão no que Hardt & Negri (2000) chamaram de Império - condensador de forças transestatais que, se organizando de modo rizomático, transformaria os estados nacionais em meros reprodutores de uma política global ditada por grandes corporações.

Ao fazer isso, sem me dar conta, eu estava reescrevendo, embora com novas tintas, uma antiga fórmula: de um lado, o poder que captura/oprime; de outro, a resistência contra a captura/opressão do poder. Isso em nada diferiria do modo como, no marxismo clássico, se posicionavam, no campo de forças político, proletários e capitalistas, a não ser talvez por uma concepção mais refinada dos polos que conformam essa dualidade: em vez de um capitalismo de estado concentrador dos meios de

5 De acordo com o discurso médico, essa expressão é usada para se referir a pessoas transexuais que realizaram cirurgias de redesignação de sexo. Preciado (2002) traz o termo com a intenção de dizer que todos somos indivíduos operados por tecnologias sociais precisas.

6 Falar em ciborgues para Donna Haraway (2000) implica falar em corpos monstruosos que definem “possibilidade e limites políticos bastante diferentes daqueles propostos pela ficção mundana do Homem e da Mulher”.

7 “A ideia de “heteronormatividade” refere-se a uma tendência compulsória da cultura de reproduzir a ideologia dominante via um agenciamento estrutural da intimidade humana em instituições tradicionalmente heterossexuais, como o casamento religioso e a família. Esse agenciamento da intimidade refletiria uma temporalidade análoga à do sistema capitalista, baseada na (e dependente de) necessidade de “reprodução” (ASSUMPÇÃO, p. 46, 2011).

produção, teríamos hoje uma nova instância de soberania responsável pelas dinâmicas das trocas comerciais no mercado global, resultante do processo de financeirização do capitalismo, da globalização econômica e da interligação dos mercados ao redor do mundo (Império); em vez de uma classe trabalhadora unida pela exploração e alienação dos meios de produção, teríamos, contemporaneamente, possibilidades de resistências singulares que não encontrariam mais abrigo na categoria do proletariado.

Em outras palavras, com minha hipótese inicial, eu havia adotado um pressuposto da dinâmica do poder do tipo *Star Wars*⁸, na qual os agentes em disputa estariam muito bem delimitados e totalmente consciente de suas demandas. A modelização dessa relação por meio da fórmula “Império *versus* Resistência” definitivamente acabava por engessar a potencialidade das obras, tanto por instrumentalizá-las, no sentido de que elas passariam a serem investigadas do ponto de vista de uma resistência intencional contra um poder estabelecido, quanto porque deixaria de levar em consideração todo o magma do não dito, dos vestígios, da força imaginária que não é comportada em simbolizações sumárias e pré-estabelecidas. Dessa forma, para além das críticas que poderiam ser feitas à própria categoria de Império – Boron (2005), por exemplo, aponta que o que observamos não é um declínio do estado nacionais, uma vez que os estados centrais, hegemônicos, continuam experimentando um alargamento de seu poder de influência sobre os estados periféricos - o que vai me interessar aqui é a reformulação da minha hipótese, de maneira a privilegiar o campo dos possíveis ativado pelas artistas com quem pretendo dialogar, as relações e atravessamentos que seus trabalhos podem despertar, além dos caminhos e resultados imprevistos que o desafio lançado por elas é capaz de estabelecer. Afinal, a arte é antes de tudo uma provocação, uma insolência contra a fixidez, um ato de delinquência contra o instituído. Seu valor heurístico está justamente aí.

Uma outra possibilidade de reelaboração da minha hipótese seria então a seguinte: como as propostas de reinvenção do corpo, presentes nas performances já citadas de Clara Capelo/Ingra Rabelo e Heather Cassils, poderiam instituir dispositivos deflagradores de novos possíveis, tanto do ponto de vista de um alargamento das fronteiras do corpo, ou seja, como uma possibilidade de resposta à pergunta-desafio de Lapoujade (2002), “O que pode o corpo?”; quanto da ideia de que este se constituiria como uma espécie de condensador das dualidades – corpo/mente, biologia/cultura, homem/mulher - que estão na base do imaginário ocidental e de seus símbolos? Em outras palavras, o corpo

⁸ Título de uma franquia de ópera espacial norte-americana criada pelo cineasta George Lucas, na qual as forças da resistência, representadas pela Aliança Rebelde, lutavam para derrubar o Império Galático que dominava todo o universo e que tinha como principal representante o jedi caído *Darth Vader*. (Fonte: Wikipedia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Star_Wars)

entendido como o *locus* privilegiado de reinterpretação de nossa própria humanidade e de emancipação política pela via do desejo.

Apesar do título do artigo atestar o contrário, a categoria “Império” passa a ocupar uma posição diferente em meu trabalho, não mais como constituinte da hipótese orientadora da pesquisa, mas como uma contribuição interessante para pensarmos as relações de dominação e poder no século XXI, uma vez que, ao apontarem para as redes de captura simbólica e de formas de vida nesse período histórico, Hardt & Negri (2000) destacam possibilidades de insurgência e de abertura de novos horizontes políticos.

Tendo como ponto de partida o remodelamento de meu problema de pesquisa, passo agora a realizar um diálogo com algumas das imagens que povoarão meu trabalho, na tentativa de destacar seu estatuto autônomo como produtoras de questões específicas. Essa inspiração vem da ideia de abordar as imagens não como meros objetos de arte, estáticos e bem definidos em seus objetivos, mas como materialidades pensantes, como portadoras de pensamento, formas que pensam (Samain, 2012).

Dizer que as imagens pensam pode parecer estranho à primeira vista, mas por trás dessa imagem poética, existe uma camada analítica que Samain (2012) vai tentar demonstrar a partir de Gregory Bateson e de sua teoria dos sistemas. Em uma longa citação do epistemólogo inglês, Samain pretende jogar luz sobre o processo por meio do qual as imagens produziram pensamentos. No trecho em questão, Gregory descreve um sistema no qual um lenhador corta uma árvore com um machado. Cada golpe efetuado pelo lenhador se ajustará ao golpe anterior, em um processo capaz de corrigir constantemente a si mesmo, sendo determinado pelo sistema global árvore-olhos-cérebro-músculos-machado-golpe-árvore. O que teríamos aí, então, seria a circulação de uma informação pelo sistema: a transformação de diferenças é o que, segundo ele, podemos chamar de ideia ou unidade de informação; uma diferença criada a partir de uma outra diferença, anterior. Ainda de acordo com Bateson, citado por Samain (2012), o que pensa é o sistema, por meio de um processo de tentativa e erro, cuja composição é formada por um sujeito em conjunção com seu meio ambiente.

Tão importante quanto o modelo comunicacional batesoniano para fundamentar a proposição de Etienne (2012) – as imagens são formas que pensam - é a transformação epistemológica iniciada por Aby Warburg e sua ideia de *Atlas Mynemosine*. Warburg tinha a intenção de “escrever” uma história da arte sem palavras, e para isso iniciou um projeto grandioso, realizando composições de imagens. A última versão do *Atlas* antes de sua morte continha 63 painéis de 170 por 140 centímetros, contendo algo em torno de 1000 reproduções fotográficas. A partir da organização de uma constelação de imagens, sua

ideia era realizar uma espécie de arqueologia simbólica, por meio da qual poderia traçar linhas de conexão entre representações do imaginário humano sobre certos temas, como a relação do homem com o sistema cósmico, como se pode ver abaixo.



Figura 3: Painel B. Relação entre o homem e o sistema cósmico. Imagem em: <https://warburg.library.cornell.edu/image-group/panel-b-introduction-1-3?sequence=944>

Nesse painel, podemos perceber, segundo o texto⁹ que o acompanha, que não se trata somente de traçar relações entre imagens individuais, mas um quadro composto no qual cada imagem ilustra a relação fundamental do homem com o cosmos. É esse sentido, portanto, que Etienne dá a sua afirmação de que as imagens pensam: é como se cada imagem representasse um golpe do machado do lenhador, e, seguindo a metáfora, é como se o talho aberto por esse instrumento, a cada vez diferente porque resultante da diferença produzida pelo golpe anterior, nos aproximasse um pouco mais do sentido que se colocaria em movimento, pelo “simples” fato de essas imagens estarem juntas. Ao repousarem uma ao lado da outra, é como se elas conversassem; como se pudessem produzir afirmações não só sobre si, mas sobre suas relações simbólicas. Dizer um pouco mais sobre nós mesmos.

Não se trata, portanto, de abandonar um tipo de registro (escrito) por outro (imagético), mas de revelar o quanto, em meio a uma cultura acadêmica inflacionada pelo poder analítico da linguagem, a imagem pode apontar para novas camadas

⁹ O texto completo pode ser acessado em: <https://warburg.library.cornell.edu/image-group/panel-b-introduction-1-3?sequence=944>.

compreensivas, não só pelo fato de ela nos pôr a pensar, como por portarem, em si mesmas, pensamentos. Trata-se, finalmente, de reivindicar um poder heurístico para a imagem, não só do ponto de vista estético, mas da dimensão cultural que compõe qualquer fenômeno social.

Seguindo esse raciocínio, o que aconteceria, que possibilidades seriam despertadas, se eu colocasse as duas imagens iniciais para pensar em conjunto?



Figura 4: fotos *Híbrido* (esq.) de Clara Capelo/Ingra Rabelo e *Cuts: A Traditional Sculpture* de Heather Cassils (dir.).

Como pensam essas duas imagens, ambas produzidas por mulheres, quando passam habitar uma mesma constelação simbólica? O que dão a ver sobre a relação de Clara, Ingra e Heather com o corpo?

Nesse mesmo contexto, o de que as imagens se constituem como materialidades pensantes, Didi-Huberman afirma que o “que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (p. 29, 2010). Então, além de pensar, ou seja, de gerar conteúdos informacionais pela produção de diferenças, as imagens respondem a nosso olhar com um outro olhar. As imagens nos olham. Mas o que isso quer dizer afinal? É que, ao me sentir olhado pelas imagens que antes me pareciam completamente submetidas a meus próprios protocolos narcísicos, isso me impede de continuar hipostasiando o conceito de identidade, na medida em que as distinções entre sujeito e objeto são destituídas de seu estatuto anterior (Safatle, 2006). Em outras palavras, ao olhar uma imagem, passo a experimentar algo mais que um reflexo de mim mesmo, algo da ordem da não-identificação, que tem a ver com uma noção de razão não vinculada a uma racionalidade

comunicacional (Safatle, 2006), mas que parte da concepção de que há uma opacidade fundamental do objeto, que se comunica ao sujeito quando aquele o olha.

A noção lacaniana de objeto estético pode ser útil para pensar esse olhar/ser olhado pela imagem como uma experiência de descentramento, uma vez que “tais reflexões sobre a estética convergem na necessidade de pensar o objeto estético como formalização de uma experiência de não-identidade que permita o advento, no sujeito, de uma expressão que não é mais *expressão de um eu*, mas *expressão de um sujeito profundamente descentrado*” (SAFATLE, 2006).

É nesse sentido que Didi-Huberman (2010) afirma que todo ato de ver passa necessariamente “pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios, [...] devemos fechar os olhos para ver o quanto o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (p.31). Ou seja, ao nos depararmos com uma imagem, somos confrontados com algo de vazio que nos olha e que, ao mesmo tempo, nos conforma; nos colocamos diante da opacidade fundamental do objeto e de nós mesmos, desse indizível em torno do qual nos constituímos. É o que dá conta a ontologia negativa de Adorno e, em uma aproximação do filósofo alemão com Lacan, o que pode ser entendido pela noção de *objeto a*, objeto condensador de gozo.

Se concordarmos com a ideia de Freud de que o sujeito se instaura a partir de uma perda, e seguindo a ideia de Didi-Huberman (2012) de que a modalidade do visível é um trabalho do sintoma, no qual o que vemos é suportado por uma obra de perda, podemos arriscar dizer que toda experiência de confronto com uma imagem carrega consigo a possibilidade se não de um refundamento do sujeito, de seu deslocamento. Pois, como afirma Lacan no seminário VII, se toda arte é uma experiência de organização em torno do vazio, o mesmo pode ser dito do sujeito que olha. Assim, cada olhar que dirijo a uma imagem traz consigo o poder de provocar em mim uma experiência de reorganização em torno de meu próprio vazio.

Retomando as duas imagens produzidas pelas artistas em questão, podemos apontar - dentre as muitas coisas que nos dizem por meio do processo gerativo de produção de diferenças acionado pelo diálogo entre elas – indícios de um dizer, através de um fazer ver, sobre as possibilidades do corpo; sobre o que ele pode.

A primeira imagem, a da esquerda, foi produzida por duas artistas cearenses, no segundo andar de um edifício cinquentenário localizado no Centro de Fortaleza chamado *Dona Bela*, o qual é morada de vários artistas, em alguma tarde ensolarada do ano de 2015. Nesse dia, a atriz, performer e diretora de teatro Andrea Pires emprestou seu corpo

para as incisões, torções e recortes realizados por Clara, tomando por base os desenhos de Ingra. O que vemos é um corpo feito em pedaços, um torso nu, formado por cinco pares de seios. Ele não possui cabeça, braços ou pernas. Do umbigo para cima parece que o vemos de frente, mas, à medida que nosso olhar vai descendo, não mais sabemos distinguir a parte da frente da parte de trás. Na economia do corpo, que é também é uma economia do gozo, esse corpo é destituído do que lhe identifica: falta-lhe um rosto. Poderia ser o corpo de qualquer mulher. Mas porque de uma mulher? O que nele me leva a dizer que estou diante de um corpo feminino? A ausência do falo, tal qual a descrição de Freud sobre o mito do processo de diferenciação sexual na criança, o momento fundador em que o menino percebe em sua mãe uma ausência demarcando para sempre uma diferença que jamais fará Um (daí porque Lacan vai afirmar que não existe relação sexual)? Se, com Butler, entendermos o gênero como performance, a que performance de gênero este corpo se vincula, uma masculina ou feminina? O fato de um corpo feminino ter servido de suporte para a criação desse corpo é suficiente para que eu possa determinar a que gênero essa imagem pertence?

Na outra figura, provavelmente produzida em um estúdio artístico¹⁰ do hemisfério norte, Heather fabrica uma ambivalência proposital. Seu corpo é marcado por signos que se vinculam a experiências performativas¹¹ de gênero opostas: se seu rosto é maquiado com a intenção de ressaltar seus atributos femininos - o que pode ser confirmado pelo batom vermelho que confere a seus lábios originalmente finos um volume e brilho suculentos, clara alusão aos lábios vaginais; pela suavização das linhas de seu rosto, extremamente branco e limpo; e, finalmente, pela maneira como o cabelo cai em seu rosto, devolvendo o reflexo da luz (sinal de limpeza) – o tórax, por outro lado, remete ao universo sígnico masculino – músculos e veias desenharam um mapa todo próprio debaixo de sua pele; um feixe de pelos leva do umbigo ao púbis, recoberto por um suporte atlético usado por esportistas homens para proteger a região genital de eventuais impactos, conferindo volume a uma região que, nas mulheres, é associado a uma topologia da falta. Na imagem de Heather, o pescoço serve de zona de passagem, fronteira, entre uma cabeça feminina e um corpo masculino, um híbrido, uma mestiçagem que, diferente de outra figura mitológica mestiça, o Minotauro, um ser formado por uma cabeça de touro e

10 Como ainda não tive oportunidade de ter contato com Heather Cassils, não tenho como, atualmente, fornecer informações contextuais sobre a fotografia em questão. Por isso, tomarei como dados apenas o que puder ser dito a partir da imagem.

11 Butler (2002) afirma que o gênero não pode ser entendido de um ponto de vista essencialista, sob pena de o “sexo” se tornar “ontologicamente imunizado das relações de poderes e de sua própria historicidade. Como resultado, a análise da sexualidade é colapsada em uma análise do “sexo”, e qualquer investigação da produção histórica da categoria “sexo” em si mesma é precluída por essa causalidade invertida e falsificada” (p. 121). Ao contrário, segundo a Judith, o gênero poderia ser determinado pelos atributos biológicos do homem ou da mulher, uma vez que se representaria como pura performance.

um corpo de homem, conseguiu escapar do labirinto aprisionador do sistema classificatório de gêneros. Em Cassils, não há solução de continuidade entre a cabeça “macia”, feminina, e o corpo “duro”, masculino.

Ao colocar essas imagens para dialogar, percebo que ambas colocam o gênero em questão, mas a partir de perspectivas diferentes.

O *Híbrido* de Clara e Ingra, com sua economia corporal fragmentária, ataca as demarcações de gênero por meio de uma performance da supressão. Naquele tronco recortado e desdobrado, nada aponta para uma performatividade específica, a menos que escorreguemos nos critérios biologicistas de diferenciação sexual, ou seja, no estabelecimento de uma separação, pela existência ou não de um pênis. Desconsiderando esse critério puramente biológico, nada ali aponta para um homem ou uma mulher. Essa imagem estabelece um corpo inventado (e todo corpo não é já uma invenção?) que, ao materializar performaticamente uma negatividade (a própria ausência de um rosto indica o abandono do *locus* privilegiado da identidade), o vazio em torno do qual são estabelecidas as demarcações sociais de gênero, apresenta um corpo aparentemente despido de suas camadas simbólicas. Corpo como materialidade pura, como forma e volume fora do tempo.

Uma analogia pode ser feita com o projeto minimalista - analisado por Didi-Huberman (2012) – dos artistas Donald Judd e Robert Morris. A ideia desse experimento estético era “eliminar toda ilusão para impor objetos ditos específicos, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são” (DIDI-HUBERMAN, p.50, 2012). Em outras palavras, fabricar objetos incapazes de nos olhar de volta. Mas essa possível aproximação para por aqui. Ao longo do texto, o filósofo vai descosturando os argumentos dos artistas, ao demonstrar que, mesmo em relação às formas mais simples¹², uma relação intersubjetiva se impõe entre sujeito e objeto. Nesse sentido, a tentativa de fabricação de uma forma pura, tinha como intenção recalcada proteger o sujeito de sua opacidade fundamental, imposta na relação dialética (negativa) com o objeto.

Dessa maneira, ao contrário dos sólidos puros de Judd e Morris, de dentro da falta onde sua carne está imersa, esse corpo é capaz de me olhar. Eu e ele estabelecemos uma dialética mediada por uma ontologia comum, negativa. Através de uma falta, esse corpo reivindica uma presença marcante.

¹² Essa estética tinha a pretensão de fabricar um objeto deposto de qualquer ilusionismo espacial, de fabricar uma “literalidade” geométrica de volumes *sem equívocos*” (DIDI-HUBERMAN, p.71, 2010), ao eliminar todo detalhe que pudesse apontar para uma dimensão espaço-temporal exterior ao próprio objeto.

Em Heather Cassils, ao contrário, o movimento de deambulação que ela realiza pelo gênero se dá a partir de duas camadas. Na primeira e mais exterior há uma abundância de signos, um híbrido – significante que atravessa as obras das três artistas – cuja reivindicação de existência advém da positividade da afirmação radical de uma diferença que, ao se encarnar em um mesmo *locus*, é, ato contínuo, desnaturada. Ao suportar duas ordens performativas antagônicas, cabeça-feminina-mole e tronco–masculino-duro, é como se o corpo de Heather funcionasse como um sistema de potência, a tensão elétrica fluindo faiscante dos polos negativo e positivo.

Outra imagem que esse corpo imediatamente evoca é a do mito de Aristófanes. De acordo com ele, Zeus, seguindo os conselhos de Gaia e com a ajuda dos Titãs, derrota seu pai Chronos. No entanto, vencido o desafio, ele realiza um acordo com os Hecatônquiros para que estes vigiem os Titãs, os quais volta a aprisionar. Em repreensão à traição de Zeus, Gaia pare os Andróginos, indivíduos formados por quatro pernas e quatro braços. Esses seres são ligados pela coluna, possuindo órgãos genitais masculinos e femininos. Por serem criaturas completas, são dotados de grande força e agilidade, o que lhes confere ambição pelo poder, momento em que passam a representar uma ameaça a todos os deuses. Por isso, seguindo conselho de Têmis, Zeus divide-os ao meio, para assim torná-los fracos e despossuídos. A partir daí, esses seres divididos passam a vida condenados à procura de sua metade para sempre perdida.

No entanto, em vez de resgatar o mito e, com ele, a ideia de que devemos procurar nossa completude na metade sexuada que nos falta, o andrógino de Cassils se aproxima, na verdade, da experiência analítica, uma vez que parece propor a substituição da busca do outro, pela procura de si mesmo, “que é constituída pelo fato de ele ser apenas um ser vivo sexuada, e não mais imortal” (LACAN, p. 195, 1988). Nesse corpo, a libido entendida como órgão irreal – “irreal na medida em que este se articula ao real de um modo que nos escapa” (LACAN, p. 195, 1988) - se corporifica por meio de entalhes na carne do sujeito, como músculos que rasgam a pele, próteses que preenchem vazios e a maquiagem que intensifica e suaviza as formas do rosto. De acordo com Lacan (1988), essa libido opera uma dupla função: a de ser para o Outro, ou seja, de situar o sujeito em suas relações de grupo; e de o erotizar. O corpo de Cassils, assim, realiza costuras simbólicas que nele se encarnam, como uma petição de autonomia tanto erótica, quanto existencial.

Em relação à segunda, e mais interna, camada de apreciação da imagem de Cassils, vale tudo o que foi dito sobre a relação dialética entre sujeito e objeto; sobre a opacidade constitutiva dos termos que a conformam; e, finalmente, sobre a ideia de que as imagens nos olham.

A partir da experiência desses corpos reinventados, tentaremos pensar, com Daniel Lapoujade (2002), sobre sua potência, não no sentido da dicotomia aristotélica entre potência como ato virtual e ato como potência atualizada. Tampouco a partir da perspectiva do agente, ou seja, daquele que, agindo sobre a forma, produz o ato no corpo que possui a potência (Lapoujade, 2002). Segundo o filósofo, nenhuma dessas concepções é capaz de dar conta do fato de que o corpo já não aguenta mais. Antes de ser um postulado ou uma tese, essa afirmação pode ser constatada, antes de tudo, no modo como os corpos são representados pela arte contemporânea.

Sobre isso, vamos ouvir o que ele tem a dizer:

Mesmo nas situações mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. Os corpos não se formam mais, mas cedem a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem serem atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não aguenta mais, *aquele que não se ergue mais* (p. 82, 2002).

Em outras palavras, o corpo não aguenta mais, não por que foi apartado de sua capacidade de agência, mas é desde sempre que ele não aguenta mais, uma vez que essa é sua condição mesma de ser corpo. Nesse sentido, o corpo desmorona à medida que nos aproximamos do que o sustenta. Daí porque Lapoujade (2002) vai propor a definição de uma potência própria do corpo, superior àquela que advém da ideia de um ato praticado, ou seja, de “uma potência liberado do ato” (p.83).

Se, então, a condição singular do corpo é sofrer – pensamento que se coaduna com a ideia freudiana de pulsão de morte, ou seja, a busca do cancelamento de todas as forças que mobilizam o corpo por dentro e por fora, o desejo pelo estado de ataxia absoluta que advém do apagamento do próprio sujeito – a potência do corpo se localizaria na transformação do que o adocece naquilo que o tornaria saudável. O sofrimento não como uma doença, mas como um meio para alcançar a saúde.

Se o corpo não suporta mais aquilo que o submete do exterior, com sua disciplinarização pela lógica finalística da repetição e da automação – quem de nós tem a chance de, durante um momento do dia que seja, inventar movimentos com nosso corpo sem qualquer motivo, como quando éramos crianças? –, e se também não aguenta os agenciamentos que o capturam por dentro, alienando-o de sua própria capacidade de produzir sentido sobre o mundo, as imagens trazidas por mim, ao dialogarem entre si, constituem o território onde a dor é encarnada como potência, como vitalidade. O que

pode um corpo mutilado, sem pernas, braços ou cabeça? O que pode um corpo cuja existência se inscreve na zona liminar¹³ entre os gêneros?

Penso em arriscar uma resposta para essa questão, e me dou conta de que a pergunta, assim colocada, extrai seu sentido do fato de fazer borda, ou seja, de servir como limite, contra o qual se baterá o pensamento, em sua tentativa constante de alargá-lo um pouco mais. Fico, então, com o palpite de que, provisoriamente, a ideia de Lapoujade (2002) parece se encarregar de uma primeira aproximação teórica da proposta de experimentação sobre a corporalidade formulada pelas artistas. No entanto, tentando mover essa borda ainda um pouquinho para o lado ou para cima, à pergunta de Lapoujade, devolvo uma outra: o que diz de si um corpo cuja imagem, lembrando a de um Frankenstein inacabado, se impõe como acontecimento? O que diz, quando me olha, a criatura andrógina de Cassils, cuja experiência de encontro com o outro se dá, não na ilusão de uma metade complementar, mas em seu corpo, flecha que, ao ser atirada, retorna para o próprio arqueiro?

Essas imagens dizem da possibilidade de serem golpes de machado contra o que a elas resiste; golpes que convocam outros golpes, contendo os últimos as informações diferenciais dos primeiros, a partir das quais se juntam para acumular seus efeitos, aumentando a cada vez a fenda contra a qual se batem. Golpes que chamam golpes. Golpes que fazem matilha.

Em *Metamorfoses do Corpo*, José Gil (1997) afirma que o xamã é quem, nas sociedades primitivas, se encarrega de fazer com que os indivíduos passem de um código a outro, guiando aqueles que se aventuram a fazer essa travessia, cuja passagem, sempre arriscada, confere aos que a completam a possibilidade de elaboração de novos sentidos sobre si e sobre o mundo. Todo artista seria então uma espécie de xamã, um guia na travessia pela floresta dos signos, mas não por reduzir a distância entre realidade e significado, e sim ao se colocar como um último desafio, quando tudo mais falha, contra a opacidade do mundo. O princípio radical da função da arte seria, como diria Lacan, citado por Safatle (2006), uma maneira de formalizar objetos que mostrem a destruição dos protocolos de identidade e representação, uma vez que ela é uma das maneiras

13 Das fases destacadas por Gennep, a que vai interessar a minha pesquisa é a segunda, a da liminaridade, na medida em que, mesmo sendo destacada do quadro compreensivo dos ritos de passagem, ela pode servir como marcador de um tipo de experiência que não encontra lugar no espaço social. As experiências de modificação corporal, especialmente as transgênero, como pode ser observado em uma das obras que trago acima, são muitas vezes recebidas com uma violência e uma desconfiança extremas, não só por se colocarem fora do sistema de classificação de gênero heteronormativo, mas por realizarem uma verdadeira “bagunça” nos rígidos moldes que delimitam as fronteiras de demarcação de gênero. No entanto, diferentemente da liminaridade ritual de Gennep, minha apropriação desse conceito visa destacar um tipo de experiência ou modo de vida que, em vez de buscarem uma integração, como os ritos de passagem, realizam uma afirmação radical pela diferença, um devir-liminar que não visa categorização.

possíveis em que o sujeito pode se auto-objetivar em uma não-identidade. Fazer de uma experiência de si, sobre si, uma experiência a qual todos podem, de alguma forma, se conectar.

Para investigar um pouco mais a fundo a potência política dessas obras analisadas por mim, chamo Pablo Assumpção (2011) para conversar. Ele vai se referir à importante contribuição da “virada do afeto” nos estudos da performance, a qual provoca um deslocamento de enfoque em relação ao papel nuclear conferido à linguagem, nesse campo de estudo, a partir pensamento de J.L. Austin. Essa mudança viria, entre outras coisas, reforçar a noção de que as “as estruturas de sentimento” agenciam formas de identificação, pertencimento e modos de existência, criando espaços, culturas e novos possíveis” (ASSUMPÇÃO, p. 40, 2011). Essa ideia de criação de mundos, Assumpção vai buscar do teórico da performance José Muñoz (1999, 2009).

Bom, é exatamente aqui que a categoria de afeto, para encerrar esse tópico, vai se mostrar importante para mim: porque ela parece possibilitar a articulação de micropolíticas da subjetividade a uma esfera política e social mais ampla.

A perspectiva, na sociologia, de superação das dicotomias *indivíduo/sociedade*, *agência/estrutura* e *subjetivismo/objetivismo* proposta por autores clássicos, a partir de seus pontos de vista específicos, como Bourdieu, com a noção de *habitus* e campo, Giddens, com sua Teoria da Estruturação, bem como Elias, com a ideia de que a sociedade seria uma rede de funções interdependentes, guia meu horizonte de pesquisa, embora não seja minha intenção aqui fazer a defesa do ponto de vista de nenhum dos autores citados. No entanto, considero importante demarcar minha filiação teórica a essa ideia fundamental que evoca a síntese das dualidades a que me referi, ainda mais porque esse debate epistemológico ainda está longe de encontrar uma solução.

Sendo o afeto um dos principais objeto de captura da máquina de guerra capitalística, faz sentido imaginar que a produção de afetos rebeldes - seja no campo da produção artística, com as obras que trouxe para dialogar aqui, seja através de experiências coletivas de performatividades terroristas, como o “dar pinta” analisado no artigo do Pablo ao qual me refiro – podem ajudar a renegociar “os termos de reciprocidade entre sujeito e mundo que parecem saturar – mas nunca saturam completamente – a situação histórica de cada um de nós” (ASSUMPÇÃO, p. 43, 2011). Concordando com Assumpção (2011), parto da noção de que afetos individuais são também afetos sociais e, é claro, políticos:

A minha dor, o meu silêncio, a minha raiva, embora me delimitem numa situação cultural partilhada, são na verdade solicitados por esta situação e, portanto, são, a rigor, afetos sociais. Já que os afetos emergem de dentro de (em relação a)

Por isso, a noção de performance como afetos encarnados nas imagens fabricadas por Clara/Ingra e Heather, muito embora, pela limitação de espaço, só tenha sido trazida no final, é um viés possível de investigação sobre o desejo como reivindicação de autonomia do sujeito, bem nos moldes lacanianos, a fim de pensar a arte, e mais especificamente as performances dessas mulheres, como um lugar onde seja possível produzir experiências de invenção, através do corpo, de novos mundos e dobras de sentido.

Conclusão

Mais do que de um avanço sobre as complexas relações entre arte, corpo, política e performance, que atravessam, de ponta a ponta, meu trabalho e também a obra das artistas com que estabeleci essa colaboração empática - materializada sobre a forma de um produto acadêmico, mas que se pretende um pouco mais do que isso – quis aqui realizar uma pequena revisão da problemática que anima meu projeto, a partir das leituras que realizei durante o primeiro semestre do doutorado. Meu intento principal foi, portanto, o de investigar a autonomia das imagens produzidas por Clara, Ingra e Heather como deflagradoras de problemáticas específicas, além de apontar possíveis desdobramentos políticos que elas possam trazer.

Do ponto de vista teórico-metodológico, tenho a pretensão de ir aonde quer que meu contato com essas mulheres vá me levar. Um deitar-se com autoras, autores e saberes os mais diversos que possam, com sorte, me apontar alguns caminhos novos, o que implica a possibilidade de não realizar um trabalho tradicionalmente sociológico, no fim das contas. Nessa pesquisa, da mesma forma que na obra das artistas, a palavra híbrido faz traço, se presentifica como marca indelével. E se é assim, é porque ela contém muito de mim mesmo.

Na elaboração do conceito de transferência, central para a psicanálise desde então, Freud percebe que a natureza fundamental dos temas tratados em qualquer análise não pode prescindir de uma relação pessoal intensa entre terapeuta e paciente. Do modo como vejo, o mesmo vale para a relação entre pesquisador e a matéria que conduz seu desejo de saber. Sendo assim, tudo que atravessa o “objeto pesquisado” atravessa de algum(ns) modo(s) também o investigador, esse farejador de pistas, em uma

relação que vai se conduzir melhor ou pior, a depender da maneira como essa transferência seja manejada.

Não quero aqui defender uma espécie de metodologia “terapêutica”, até porque a ideia da transferência, como fluxo direcionado da libido, vale para todas as relações, mesmo as não analíticas. O que afirmo é, na verdade, bem simples: que a anatomia da minha pesquisa está atravessada pelos afetos que tanto em Heather, quanto em Clara e Ingra, são capazes de inventar um corpo cuja organização não é definida pela biologia e pela noção transcendental de organismo, mas que é montado de acordo com o trançado do desejo partilhado pelas imagens das três artistas, em sua tentativa de instituir novas dobras de sentido; de criar para si um outro corpo, um corpo-sem-órgãos.

Assim, embora não pretenda resistir às tentativas de enquadramento – até porque acredito que fazer borda é fundamental para a mobilização de um agir - não parto de um desejo de fincar raízes, de ser algo para o qual se possa olhar e dizer “isso é um trabalho de...”. Ao contrário, essa pesquisa quer se fazer tão híbrida quanto às imagens que lhe dão vida.

Referencial Bibliográfico

- ASSUMPÇÃO, Pablo. Queimando o filme: performance, gênero, afetividade e coletividade, in: **O corpo implicado: leitura sobre corpo e performance na atualidade**/Antonio Wellington Oliveira Júnior [organizador]. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. 180p. ISBN: 978-85-7563-946-7.
- BORON, Atílio A. **Empire and Imperialism: a Critical Reading of Michael Hardt and Antonio Negri**. Londres: Zed Books, 2005.
- BUTLER, J. **Gender trouble: Feminism and the subversion of identity**. London: Routledge, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**; Tradução de /Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I: a vontade de saber**. São Paulo: Edições Graal, 1988.
- _____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.
- _____. **Segurança, Território, População**. Curso no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **Nascimento da Biopolítica**. Curso no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GENNEP, Arnold Van. **Los ritos de paso**. Madri: Alianza Editorial, 2008.
- HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX”, in: **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**/organização e tradução Tomaz Tadeu – 2 ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos** / Jaqueline Gomes de Jesus. Brasília: Autor, 2012.
- KUNZRU, Hari. “‘Você é um ciborgue’: um encontro com Donna Haraway”, in: **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**/organização e tradução Tomaz Tadeu – 2 ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- LACAN, Jacques. **Seminário XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.
- LAPOUJADE, Daniel. “O corpo que não aguenta mais”, in: **Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo**/organizadores Daniel Lins e Sylvio Gadelha – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2002.
- PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de la identidad sexual**. Madri: Ed. Opera Prima, 2002.
- SAFATLE, Vladimir. **A Paixão do negativo: Lacan e a dialética** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2006. ISBN 978-85-393-0333-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.