



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Desdobramentos de imagens contra-hegemônicas do cu

Vicente de Paula Nascimento Leite Filho

Brasília-DF
Outubro de 2020



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Desdobramentos de imagens contra-hegemônicas do cu

Vicente de Paula Nascimento Leite Filho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem, Estética e Cultura Contemporânea como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação

Orientadora: Prof^a. Dra. Gabriela Pereira de Freitas

Brasília-DF
Outubro de 2020

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Desdobramentos de imagens contra-hegemônicas do cu

Vicente de Paula Nascimento Leite Filho

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas (PPGCOM- UnB)
Orientadora/Presidente

Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado (PPGCOM-UnB)
Membro Interno

Profa. Dr. Daniel dos Santos Colin (CENSUPEG)
Membro Externo

Profa. Dra. Liliane Maria Macedo Machado (PPGCOM-UnB)
Suplente

AGRADECIMENTOS

O corre diário: Valmir, Carmen, Sarah, Ronald, Alencar, Snard

Bloco das Xaninhas

Bloco Sambambaia/Equilíbrio Cultural

Sereias em Brasília: Ana Beatriz, Gabriela, Júlia, Luzo e Nana

Sambas de Brasília: Samba da Malandra, Samba Urgente, 7 na roda

Piauienses em Brasília: Ravel, Sany, Café, Geysa, Lucas...

Laços sanguíneos: Zinha, Manim (Tercim) e Dindinha

Culto das Malditas - Alla Soub, Jo Maravilha, Pietra Souza, Titia Maldita, Uriel, Medrita, Caleba, Brunety, Conceitinho, Rainhas do Bado, Aninha

Conexões Criativas - Centro de Dança de Brasília

Galeria Pilastra

Ju Ataide

Gabriela de Freitas

Negro Val

Polety

Maysa

Naisa

Marina

Raffiza

Saruaya

Stephany

Fany

Vanessa

Matheus

À todas as artistas e comunicadoras que colocam o cu na rela... relação!

*Eu sei que minhas deusas e meus monstros te parecerão sensuais e bárbaros.
Eu sei que você gostaria de ver reinar em minhas mãos a medida imutável dos elos eternos.
Você esquece que eu sou dos trópicos e de mais longe ainda.*

Maria Martins

*Esse teu corpo é um fardo.
É uma grande montanha abafando-te.
Não te deixando sentir o vento livre
Do Infinito.
Quebra o teu corpo em cavernas
Para dentro de ti rugir
A força livre do ar.
Destrói mais essa prisão de pedra.
Faze-te recesso.
Âmbito.
Espaço.
Amplia-te.
Sê o grande sopro
Que circula...*

Cecília Meireles, Cântico 5

RESUMO

Quais sentidos circundam a produção imagética em torno do cu? Esse é um questionamento que nos impulsiona a mapear imagens relacionadas ao cu que circundam um imaginário de vulnerabilidade e subalternização, contudo com enorme potência de significação e ressignificação na cultura, sobretudo em aspectos disruptivos referentes à sexualidade, subjetividade e autorização discursiva. Para observar esta complexidade montamos um atlas de imagens a partir dos princípios de Aby Warburg articulado a procedimentos cartográficos *queer* de Preciado, na tentativa de tatear esta imagem-cu ocultada que reaparece em formas peculiares na cultura e nos instiga a refletir como são comunicadas e que referenciais de gênero e sexualidade elas deslocam. Destas conexões, voltamos o olhar para desdobramentos de imagens do cu de caráter contra-hegemônico na contemporaneidade a partir das pregas de um corpo implicado em noções relacionadas à contrassexualidade, o *queer*, o anticolonial, o antropofágico, o fecundo, o olho aberto do esfíncter e a esfinge - dentre outras possibilidades de corpos e imagens-cu enodarem os signos que envolvem o corpo e suas relações eminentemente comunicativas.

Palavras-chave: Cu. Imagem. *Queer*. Comunicação. Gênero.

ABSTRACT

What meanings surround the production of images around the asshole? It is the questioning that impels us to map images related to the asshole that surround an imaginary of vulnerability and subordination, however, with enormous power of significance and resignification in culture, especially in disruptive aspects related to sexuality, subjectivity and discursive authorization. In order to observe this complexity, we set up an atlas of images based on the principles of Aby Warburg articulated with queer cartographic procedures by Preciado in an attempt to grope this hidden image that reappears in peculiar forms in culture and urges us to reflect on how these images are communicated gender and sexuality references they displace. We unfold these images of the ass of a counter-hegemonic character in contemporary times from the folds of a body implicated in notions related to contrasexuality, queer, anticolonial, anthropophagic, fruitful, open eye sphincter, sphinx and several of possibilities of ass images that encode bodies the signs that surround the corp and its communicative relations.

Keywords: Ass. Image. Queer. Communication. Gender.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Print da página <i>Brasil Comedy News</i>	15
Figura 2 - Print da página <i>Brasil Comedy News</i>	16
Figura 3 - Performance <i>1001 dias de calor na UFPI</i> (2017)	16
Figura 4 - Francisco Mallman - <i>Não deixar dormir quem não nos deixar sonhar</i> (2019).....	74
Figura 5 - Esboço do <i>Nascimento de Vênus</i> – minha autoria (2018).....	89
Figura 6 - Esboços do <i>Nascimento de Vênus</i> – minha autoria (2018).....	89
Figura 7 - Detalhes dos esboços do <i>Nascimento de Vênus</i> – minha autoria (2018).....	91
Figura 8 – Rascunhos de <i>Corpo Presente</i> (2018).....	92
Figura 9 - Residência <i>Corpo Presente</i> (2018). Foto: Karina Zambrana/Coletivo (2018).....	93
Figura 10 – Rasha Show – Espaço Balde (2017).....	94
Figura 11 - Residência Artística Rasha Show. Foto: Nityama Macrini/Mostra XYZ (2018).....	95
Figura 12 – Residência Artística Dança Estilhaçada. Foto: Nityama Macrini/Mostra XYZ (2018).....	98
Figura 13 – Residência Artística Dança Estilhaçada. Foto: Nityama Macrini/Mostra XYZ (2018).....	98
Figura 14 – Residência Artística Dança Estilhaçada. Foto: Nityama Macrini/Mostra XYZ (2018).....	99
Figura 15 - Práticas de encantamento da matéria. Foto: Karina Zambrana/Coletivo (2018).....	100
Figura 16 - Palestra Performática Fala Cu. (2019) Foto: Gabriela Freitas.....	103
Figura 17 - Frame da videoperformance <i>Cu Mara Já</i> -2020.....	103
Figura 18 - Vai tomar no Cu... banho de sol. (2019) foto: Janaína Moraes.....	104
Figura 19 – Prega 1 – Cuir.....	109
Figura 20 - Colagem com integrantes do Culto das Malditas postada no <i>instagram</i> de Medro Mesquita.....	112

Figura 21 - Frame de <i>Pink Flamingos</i>	115
Figura 22 - Fragmento do <i>teaser</i> da festa KIKA DJE 04.....	117
Figura 23 Imagem de Divine em <i>Pink Flamingos</i> (1972) de John Waters.....	118
Figura 24 - Imagem do Projeto <i>Cu é Lindo</i> de Kleper Reis.....	120
Figura 25: Cartaz da exposição <i>Cu é Lindo</i> na Mostra Devires (2018).....	122
Figura 26 - Imagem do filme <i>Tatuagem</i> (2013) de Hilton Lacerda.....	124
Figura 27- Cena do filme <i>Tatuagem</i> (2013) de Hilton Lacerda.....	126
Figura 28 - Frame de vídeo das Dzi Croquettes na TV Alemã nos extras do DVD <i>Dzi Croquettes</i> " (2010), dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.....	127
Figura 29 – Pêdra Costa na performance Solange, tô aberta	130
Figura 30 - <i>Bad or Red</i> (2016) de Pêdra Costa.....	131
Figura 31 - Frame do <i>teaser</i> da festa KIKA DJE 04 (2015).....	135
Figura 32 - Cartaz do Festival Kuceta pós-pornográficas de 2018.....	138
Figura 33- Foto do <i>instagram</i> de Ventura Profana, com a legenda “lampiona catuense”.....	142
Figura 34 - Bruna Kury e Ventura Profana realizando performance sem título de autoria de Kury.....	143
Figura 35- Fragmento de <i>Cuceta</i> (2017) de Tertuliana Lustosa.....	150
Figura 36 - Frame do filme <i>Bixa Travesty</i> (2018), de Kiko Goifman e Claudia Priscilla.....	153
Figura 37 - <i>Fala Cu</i> (Teresina-PI, 2019). Foto: Poliana Oliveira.....	162
Figura 38 - <i>Prega 2</i> - O ânus fecundo.....	171
Figura 39 - <i>Cultive Amor</i> . Foto de Alexandra Martins (2011-2013).....	174
Figura 40- <i>Cu é lindo</i> , de Kepler Reis.....	177
Figura 41- <i>Bixa Apocalíptica</i> , de Ventura Profana.....	180
Figura 42 - Compilação de obras de Ventura Profana.....	184
Figura 43- <i>O banquete de Platão e Sócrates</i> , de Zé Celso.....	186

Figura 44 - Desenho <i>A ceia Sagrada</i> (2018) de Edilberto Sobrinho.....	189
Figura 45 - <i>Beija-cu</i> , portal da catedral de Saint-Pierre, Troyes, séc. XII.....	192
Figura 46 - Frame do clipe <i>House of Air</i> (2017), de Brendan Maclean.....	193
Figura 47 - Fragmento do teaser das <i>Infecciosxs</i>	199
Figura 48 - Fragmento de <i>Un chant d'amour</i> (1950), Jean Genet.....	201
Figura 49 - Fragmento da videoperformance <i>Cu Mara Já</i>	206
Figura 50 - Fragmento da videoperformance <i>Cu Mara Já, take 2</i>	210
Figura 51 - Fragmento de videoperformance <i>Quando na putaria me curei, no sol me lavei</i> - de Castiel Vitorino.....	214
Figura 52 - Fotoperformance. Fotografia digital (1809 x 2713 pixels) <i>Acredito no amor como uma ventania que espanta o medo</i> - de Castiel Vitorino Brasileiro.....	214
Figura 53 - <i>Prega 3 - Olhar Solar</i>	215
Figura 54 - Capa do disco de Tom Zé: <i>Todos os olhos</i> (1973).....	217
Figura 55 - <i>O Ânus Solar</i> , Mainon Kempinski (2017).....	219
Figura 56 - <i>Tabernáculo da Edificação</i> , Ventura Profana (2019).....	221
Figura 57 - <i>Assim quem edifica transcende a cruz</i> .1,83 x 1,20 x 10 cm; madeira e ferro, 2019. Obra de Ventura Profana que integra instalação <i>Tabernáculo da Edificação</i> , exibida no Museu da Pampulha. Foto de Igor Furtado.....	221
Figura 58 - <i>Querida amiga, dentro llevamos luz</i> , de Paquito Nogales.....	222
Figura 59 -Performance de Young Boy Dancing Group. Foto David Mesa.....	225
Figura 60 - <i>EIXOCU</i> , Meujael Gonzaga (2019).....	228
Figura 61 - <i>EIXOCU</i> , Meujael Gonzaga (2019).....	229
Figura 62 – <i>Série peludinhos</i> , Élle de Bernardini.....	230
Figura 63 - <i>O Ânus Solar</i> , Mainon Kempinski (2017).....	230
Figura 64 - Ron Athey em fragmento do registro da performance <i>Ânus Solar (Solar Anus-1998)</i>	234
Figura 65 - Ron Athey em <i>Ânus Solar (Solar Anus - 1998)</i>	235

Figura 66 - Performance <i>Macaquinhos</i> . Foto: Leandro Pena. Festival Mix Brasil 2014.....	236
Figura 67 - Não se nasce mulher, torna-se traveca, Tertuliana Lustosa (2019).....	239
Figura 68 – Desenho <i>Flato Verídico</i> (2019) de Denilson Baniwa.....	240
Figura 69 – Fotografia <i>Sul-Afetivo</i> (2019) de Allan Corsa.	240
Figura 70 - Prática com Sara Bisha: <i>Vai tomar no cu... banho de sol</i> durante oficina “Reescrevendo feridas abertas do cu” com Alla Soub no ENEART- Paraíba (João Pessoa - UFPB - <i>Tudo cabe no coco</i> - 2019). Foto: Alla Soub.....	243
Figura 71 - Cartaz do filme <i>Rosa Azul de Novalis</i> (2019), de Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro.....	244
Figura 72 - Foto divulgação do filme <i>Rosa Azul de Novalis</i> (2019), de Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro.....	244
Figura 73 - Cena do filme <i>Rosa Azul de Novalis</i>	246
Figura 74 - Pintura de Michelangelo no teto da Capela Sistina (1511).....	247
Figura 75 - Prática Ânus Solares ou Anais/Solares.....	249
Figura 76 - Tríptico da Prática Ânus Solares ou Anais/Solares.....	250
Figura 77 -Práticas Anais/solares: Vai tomar no Sul... Um banho de sol.....	250
Figura 78 - Práticas Anais/solares: Vai tomar no Sul... Um banho de sol na Biblioteca Central.....	251
Figura 79 - Práticas Anais/solares: Vai tomar no Sul... Um banho de sol na Biblioteca Central.....	251
Figura 80 - Homem Vitruviano. Leonardo da Vinci (1490).....	253
Figura 81 - <i>Acéphale</i> (1936), desenho de André Masson.....	253
Figura 82 - Arte de Porca Flor (2019) para Residência pósprotopornopirataria de Bruna Kury.....	255
Figura 83 -Práticas Anais/solares: Vai tomar no Sul... Um banho de sol na Esplanada dos Ministérios.....	259
Figura 84 - Díptico da Prática <i>Vai tomar no cu... banho de sol</i> durante oficina “Reescrevendo feridas abertas do cu” com Alla Soub no ENEARTE- Paraíba (João Pessoa - UFPB - <i>Tudo cabe no coco</i> - 2019). Foto: Alla Soub.....	259
Figura 85 - Residência Artística 3 - <i>Ensaios sobre o Cu</i> – Margens do Lago Corumbá. Foto: Paulo Gomes e Colagem: Shawenne Gonçalves.....	260

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	14
INTRODUÇÃO - ABRINDO OS TRABALHOS E O CU	15
1. CORPUS-CUS.....	39
1.1 A INJÚRIA ABJETA.....	39
1.2. QUE CORPO CU, CUIR, CUÍER, KUIR: LIMITAÇÕES DE ADERIR À CATEGORIA <i>QUEER</i>	48
2. PASSEIO DA ESQUIZOJORNARTISTA.....	57
2.1 O QUE NOS MOVE AGORA?.....	57
2.2 PECULIARIDADES EROSÓFICAS NA OBSERVAÇÃO DE IMAGENS.....	67
2.3 ENTRE ATLAS E CARTOGRAFIA: DESDOBRANDO ARTEFATOS AFETADOS PARA MOVER-SE EM PREGAS DO CU.....	72
2.4 DESTERRAR DANÇAS DONDE DANTES DESERDAMOS.....	86
2.4.1 O rabo.....	87
2.4.2 As rachaduras	94
2.4.3 As sobras e as sombras.....	96
2.4.4 As invertidas.....	99
2.4.5 O rolê com as <i>prosperitchieeee</i>.....	101
2.5 Percursos performativos da pesquisa.....	102
3. PREGAS ANAIS.....	106
3.1 PREGA 01- CUIR: QUESTIONAMENTOS E QUEBRADEIRAS - <i>QUEER</i> , KUIR/CUIR, CU	109
3.1.1 Fala CU.....	162
3.2 PREGA 02 - ÂNUS FECUNDO - SABORES, OH DORES.....	171
3.2.1 Cu Mara Já.....	206
3.3 PREGA 03 - OLHAR SOLAR - BURACOS DOS OLHOS DA ESFINGE/ESFÍNCTER.....	215
3.3.1 Vai tomar no cu... Banho do sol.....	243
CONSIDERAÇÕES ANAIS.....	260

PRÓLOGO

Na trama teórica em torno do *cu* que movemos nesta pesquisa explicitamos os tradicionais choques entre binarismos: corpo e mente; singular e plural; masculino e feminino, norma culta e linguagem coloquial; erudito e popular; acadêmico e poético... Os limites são tensionados para expor a fragilidade das segregações e a potência da força performativa e performática de movimentar a linguagem. São pequenas dinamites poéticas que percebo como importantes na produção de conhecimento.

Tendo em vista que esta pesquisa se propõe a problematizar rígidas padronizações que delineiam processos hegemônicos do nosso cotidiano, tensiono um percurso de desvios das normativas que regem a linguagem acadêmica tradicional de modo a intensificar a reflexão sobre as problemáticas apresentadas, nas trilhas de romper sistemas binários e fazer florescer as dimensões poéticas. Ainda não flexionamos a linguagem neutra, embora reconheça a importância de estudá-la. Por hora, friccionamos discordâncias poéticas do percurso.

Como coloca Torquato Neto este processo consiste em “inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela”. Assim, comunicamos nossa investigação ancorada nas normas técnicas de divulgação científica ao passo que investimos em arroubos poéticos que resultam em oscilação das pessoas do discurso, da concordância de gênero, neologismos e algumas grafias consideradas erradas, como o termo “bixa”.

Desta maneira ao longo do texto, oscilo a primeira pessoa do discurso entre singular e plural. No singular ressalto percursos em que tive protagonismo e ao usar o plural exponho visões adquiridas com a orientação de pesquisadoras e artistas que atravessaram este processo e/ou convoco o leitor a me acompanhar nas tensas teias deste texto. “Sofra comigo!” requereu Pagu (GALVÃO, 2005). As concordâncias dos plurais que ocorrem no masculino tendem a cumprir a norma culta, porém em alguns pontos desvio para concordância no feminino para ressaltar que o gênero subalternizado segue na luta emancipatória. E com relação às traições das traduções, decidi manter os originais em espanhol, língua latina irmã, traduzindo apenas outros idiomas.

Vai chegar o dia que tudo que dissermos será poesia... Vai vir a noite que tudo que dissermos será putaria... Vão vir os dias e as noites que tudo que dissermos serão bixarias. Se Deus quiser. Se Deize disser. Faça-se a luz... Faceiros são os *cus*

INTRODUÇÃO - ABRINDO OS TRABALHOS E O CU

"Eleito!
Já não serei mais agora a que renunciou isolada,
A que se intimidou diante das vidas mal traçadas,
E pereceu na sombra, órfã de amor.
Procura ler nos meus olhos todos os consentimentos,
E mata a tua sede
Na pedra que se fez fonte para te dessedentar.
Deus pôs sol no meu cabelo e neve nas minhas mãos.
Se te encanta a paisagem contraditória do meu ser,
Passeia sobre ela teu cansaço contemplativo.
Depois parte ou fica para sempre... (hás de ser sempre o eleito!)
Mas – por favor -
Não me perguntes nunca de onde vim, quem fui, para onde vou."
Pagu

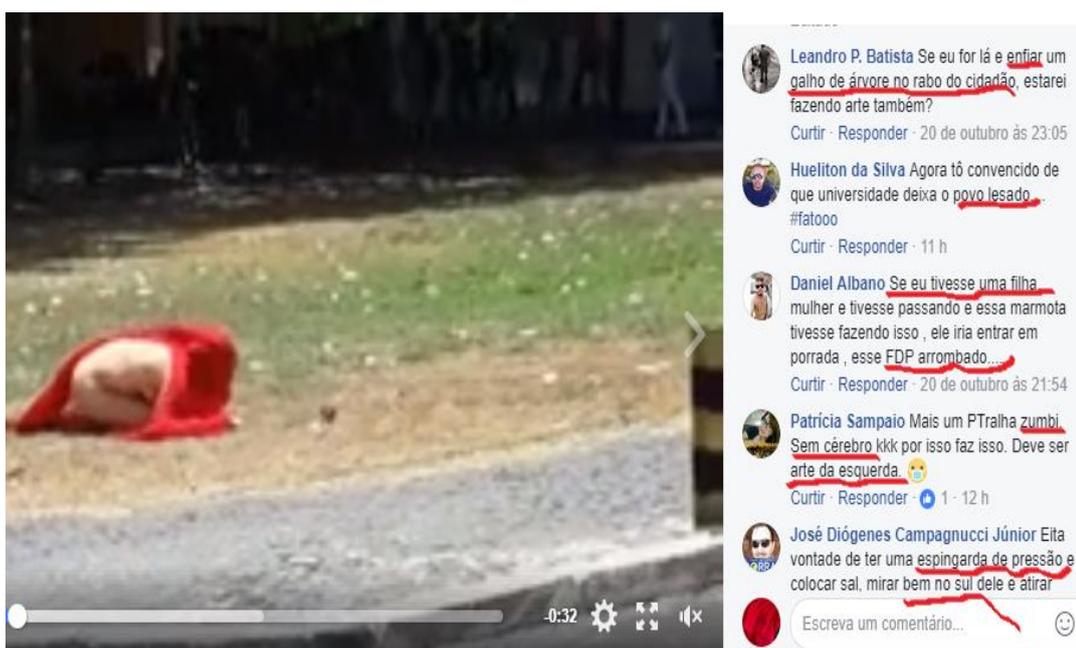


Figura 1- Print da Página Brasil Comedy News. Disponível em: <https://www.facebook.com/brasilcomedynews/>. Acesso em: 03/ago./2020

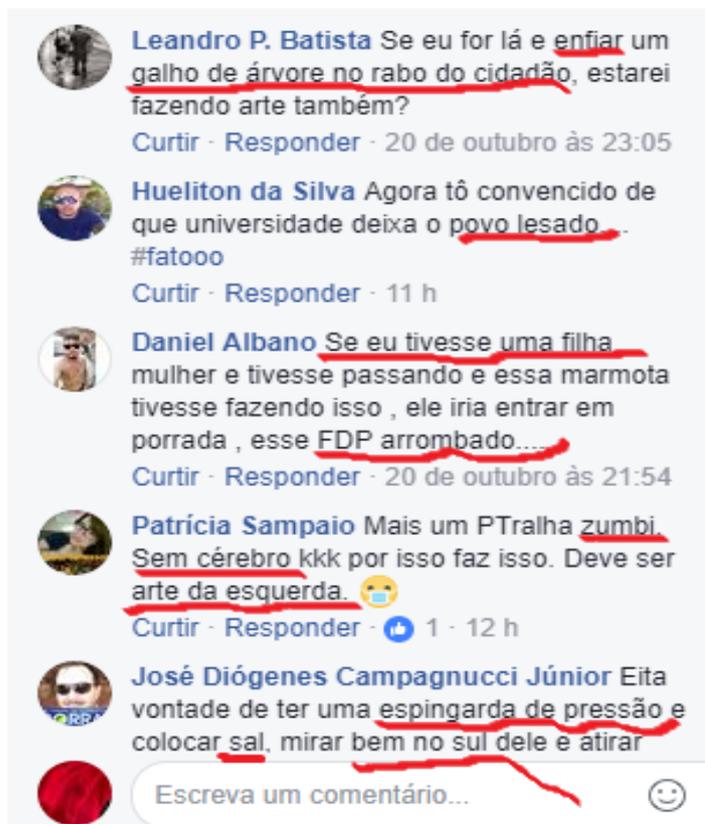


Figura 2 - Print da Página Brasil Comedy News. Disponível em: <https://www.facebook.com/brasilcomedynews/>. Acesso em 03/ago./2020.



Figura 3 – Performance *1001 dias de Calor na UFPI*

Vamos observar bem as marcas vermelhas nestas imagens (figuras 1 e 2), o vermelho no corpo e nas palavras. Uma vida poderia ter sido ceifada se a força empreendida nas redes sociais alcançasse a realidade com mais rapidez. Calma! Não queremos ser alarmistas e nem fazer análise de discurso. É importante, agora, nos abrir para alguns apontamentos do corpo nestes 05 (dentre os quase 2000) comentários em um vídeo de 32 segundos com 96 mil

visualizações e 567 compartilhamentos de uma página do *facebook* chamada *Brasil Comedy News*¹. Como nenhuma das pessoas teve pudor em se expor nas redes, creio não ser antiético expô-las nesta pesquisa para nos ajudar a refletir algumas questões.

Comentário 1º: O que leva Leandro a querer enfiar um galho no rabo de alguém? Por que no rabo? O rabo é alvo por quê? É mais frágil? Mais sensível? Causa mais dor pelo rabo? Mais humilhação?

Comentário 2º: Quem são os lesados na constatação de Hueliton? Que sentidos ele atribui ao povo lesado? Pejorativos (provavelmente)? Por que o “frágil” e o “lesado” são inferiores/ofensivos? São corpos menos importantes? Só o fato de a performance ter acontecido no ambiente universitário é suficiente para inferir que universidade lesa o povo? Que lesões ele atribui a um espaço de produção de conhecimento?

Comentário 3º: Por que Daniel preocupa-se com a filha que ainda não teve? Será que as mulheres precisam ser protegidas pelo forte braço do homem? Por que ele imagina que mulheres precisam de proteção ao invés de liberdade? Contra o que ele supõe proteger meninas? Será que ele consideraria a opinião da suposta filha? Por que ele imagina que um ato de violência contra um corpo protegeria a pretensa filha? Não estaria ele inserindo a própria filha a uma situação de violência? Que choque violento despertou nele tal reação? E se fosse um filho “homem”? Ele agiria da mesma forma? Por que para atacar aquilo que ele não suporta usa as expressões FDP (filho da puta) e arrombado (região anal alargada, rompida por estupro)? Por que a associação à puta é uma forma de insulto? Por que “arrombado” é uma injúria? Que imaginários são ativados em nossos pensamentos a partir do “arrombado”? Por que Daniel considera “arrombado” algo aviltante suficiente para empreender seu ataque virtual?

Comentário 4º: Que corpo zumbi sem cérebro é esse que nos fala Patrícia? Para ela é um corpo inferior? O corpo só é importante com cérebro? O cérebro é o centro? E o resto do corpo? Sem cérebro o corpo é o quê? Zumbi? Para Patrícia, o cérebro é mais importante e se destaca do corpo? Seria o cérebro superior ao corpo ou a parte de um todo? Por que ela associa ações sem cérebro à arte? E a uma arte de esquerda?

Comentário 5º: O que mobiliza a vontade de José ter uma espingarda de pressão? Por que acrescentar o sal? É um elemento de dor e tortura a mais? Que ódio passional o faz querer atirar com requintes de crueldade? Por que ele mira no sul? Em que pensamos quando ele fala

¹ A página, na época do vídeo, chamava-se *Teresina Comedy News* e atualmente pode ser acessada em: <<https://www.facebook.com/brasilcomedynews/videos/1603896172965198/>> Acesso em : 03 fev.2020

do sul? Provavelmente nas partes baixas? Em algo inferior? O cu? Por que atingir o sul parece ser uma punição mais eficiente?

Agora estendamos nossa visão para o outro extremo, o corpo atacado. Este é o meu corpo. Eu sofri este tipo de violência. De forma semelhante, na verdade, muitas vezes em proporções maiores e mais devastadoras, tal violência atinge várias artistas que tem ousado desestabilizar os regimes de visibilidade do corpo, apresentando-o de outra forma - seja em espaços públicos, privados, virtuais... – de algum modo a deslocar os referentes de normalidade que condicionam o corpo. Nas figuras 1 e 2 este corpo que vos² fala é exibido sem nenhuma consulta prévia.

Quem fez a gravação provavelmente não deve ter visto nem 2 minutos da performance *1001 dias de calor*³ que tem duração de quase 1 hora e foi realizada na Feira Agroecológica da Universidade Federal do Piauí. Por que quem viu a performance, ainda que tenha se impactado, não quis me agredir nem realizou nem um vídeo de caráter ofensivo? Por que as pessoas que assistiram apenas 30 segundos gravados de um carro distante do acontecido sentiram-se aviltadas e buscavam alguma punição para o suposto desvio imaginado? Que perversão⁴ envolve o corpo em performance que provoca essas reações que se voltam consideravelmente contra o cu / contra o corpo?

Evidentemente, não conseguiremos responder todas estas perguntas e elas servem de disparador para refletirmos sobre o imaginário em torno de algo que se apresenta de modo muito complexo na nossa cultura: o cu que tem provocado rupturas na imaginação política de uma sociedade fundada na mácula antropocêntrica clara, patriarcal, cisgênera, racista e colonial. Christoph Wulf nos afirma que o “ver está arraigado no imaginário” (WULF, 2012, p.32) e concebe que o universo imagético do imaginário é uma preparação para o simbólico e a linguagem. Um depende do outro para existir. A imagem é um produto da visão do mundo e

² A pessoa do discurso neste trabalho pode oscilar entre primeira do singular, do plural, e, eventualmente, incidir em terceira pessoa.

³ Esta performance surgiu num momento em que eu enfrentava dores físicas intensas por conta de medicações injetadas no quadril durante o lancinante calor do B-R-O-BRÓ (período mais quente do ano no Piauí/Maranhão) teresinense/timonense. A dor era imensa e eu mal conseguia andar quando comecei a exercitar maneiras de me estimular sexualmente. As falhas tentativas e as articulações com a ativista Adda Lygia Rissope de uma peça chamada “Canções de Amor para corpos abjetos” resultaram numa dança/caminhada ao sol com salto alto, desabafos sôfregos e cantarolados no microfone em praça pública, biquíni e um musseline vermelho que chamei de *1001 dias de calor*. Na primeira apresentação (disponível parcialmente em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bMb0GdUrotc>>) Adda Lygia anunciou a performance com o nome de um processo anterior chamado *Largada Pintada*.

⁴ Para psicanálise freudiana a perversão constitui um desvio das condutas “normais” de satisfação da pulsão sexual cujo alvo é união de genitais distintos.

produzida por uma visão interior daquele que olha. Assim, a imagem oportuniza a imaginação, que nos oportuniza um gesto criativo e vital para os processos transformação humana. Imagem e Imaginário, Real e Simbólico produzem nossos desejos, vontade de agir, potência, ódio e alegria... nossas movimentações pelo mundo.

Para Michel Maffesoli (2001), o imaginário é, sobretudo, coletivo, posto que a imaginação de cada um de nós está relacionada à coletividade que convivemos e/ou pertencemos. “O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade etc. O imaginário estabelece vínculo” (Maffesoli, 2001, p.76). E para Castro (2012, p. 14), “O imaginário revela os aspectos profundos da realidade, desafiando qualquer outro meio de conhecimento”. Além disto, as imagens que perseguem a imaginação precisam escapar e fluir, nos auxiliando a produzir conhecimento sobre nós mesmos e a repensar nossos percursos. André Breton, no Manifesto Surrealista, lançado em 1924, nos dirá: “Imaginação querida, o que sobretudo amo em ti é não perdoares.” A imaginação é avassaladora e nos conduz aos movimentos/momentos cruciais da nossa existência desejante.

Assim investimos na imaginação para observar as imagens anais reunidas. Preocupados com o imaginário preponderante sobre o cu, alvo de violência simbólica que, efetivamente, elimina subjetividades e populações associadas ao gesto de usar/usufruir dele para fins divergentes dos excretores. Acreditamos que esta relação da violência contra algumas populações vulneráveis, como as bixas⁵, não se desvincula do imaginário em torno do cu como pretendemos explicitar nesta pesquisa. Não é mister desdobrar o cu como vítima da violência, mas sim como elemento capaz de revertê-la ou desviá-la.

Neste estudo de imagens é importante atentar ao imaginário sobre o corpo. Na história do pensamento e do monoteísmo, de um modo geral, o corpo foi relegado a um lugar menor do dispêndio, da imperfeição e de impossibilidade de produzir verdades ou conhecimento devido às afetações e subjetividades que o atravessavam. Contudo, na contemporaneidade, os estudos fenomenológicos, semióticos, o pós-estruturalismo, o pensamento da diferença, a desconstrução e uma série de outras fricções no saber têm se voltado ao corpo, não apenas como

⁵ Optamos por utilizar o termo bixa com a grafia considerada incorreta para adequar-se ao uso recorrente e subversivo entre as comunidades LGBTQIA+ marginalizadas. O uso está próximo aos contextos de dissidência sexual, que, de acordo com o pesquisador Leandro Colling, se opõe à institucionalizada nomenclatura de diversidade sexual. Para o autor, a dissidência está relacionada às margens da burocracia política e eleitoreira em torno das pautas de gênero e sexualidade.

um lugar a ser dissecado pela ciência, mas também como um espaço relacional potente para produção e troca de conhecimento.

No campo da Comunicação e das Artes, Christine Greiner e Helena Katz tratam das potências comunicativas do corpo, sobretudo através da arte, em especial da dança e da performance. As ditas artes do corpo em articulação com as pesquisas de arte e mídia têm possibilitado olhares para o corpo que valorizam suas potências sensíveis de pensar, ampliando possibilidades de desenvolver estudos acadêmicos que se desdobram em várias searas do saber, dentre elas, as comunicativas. Cada vez mais as teorias da comunicação parecem declinar em perspectivas comunicacionais, que, muito embora marginalizadas, ultrapassam os limites do objeto midiático.

As arqueologias dos saberes da comunicação não podem ser restritas aos '*objetos da comunicação*', aos chamados 'meios de comunicação', mas fundamentalmente dos processos de mediação (ações pensantes), entre o corpo e o mundo, estabelecendo uma rede complexa de relações. (GREINER, 2005, p.53)

Recorrendo a Mattelart em seu trabalho sobre a invenção da comunicação, Christine Greiner (2005) nos lembra que nem só de mídias e informação se constitui a comunicação. Para a autora, a comunicação abarca uma "visão mais ampla daquela de comunicação de massa. Relaciona-se à circulação, à vinculação e aos processos de cognição, por isso não se restringe às 'mídias'" (GREINER, 2005, p.51). Assim, aprofunda-se a compreensão de "como se dava o trânsito entre as informações do mundo e as residentes no corpo" (GREINER e KATZ, 2001, p.68). Comunicação não se confunde com cognição, conforme indica GREINER e KATZ (2005). O que há de comum entre elas é o fato de serem processuais. Além disso, também reconhecem que o processo de se comunicar não está limitado à produção de significados: "Afinal, nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo" (GREINER e KATZ, 2005, p.133). De acordo com elas, experiências pré-corpóreas, tanto pela percepção da fala como do sonho, são possibilidades de comunicação.

Corpo que se posiciona (e em corolário se relaciona com o mundo à sua volta) produz comunicação ao tempo que é produzido pelas relações comunicacionais, sendo produto e produtor. "Se o corpo em torno compõe a coisa, a cultura (entendida como produto do meio, do entorno) encarna o corpo" (KATZ e GREINER, 2001, p.24). E nesta concepção relacional identificamos forte influência do corpo, suas imagens e simbologias no campo da comunicação

num fluxo retroalimentativo de produzir e ser produzido pelas realidades/mitos/imagens que atravessam os corpos.

O que prepondera em torno da parte do corpo que analisamos, o cu, é que se trata de algo NEGATIVO, é um local a ser violado em contextos hegemônicos. De antemão alertamos que não focaremos neste imaginário que reforça a violência contra vidas relacionadas/associadas a múltiplas práticas anais. O que buscamos evidenciar com este trabalho é o imaginário relacionado a formas de apresentação do corpo que destoam dos referentes hegemônicos vigentes que, eminentemente, aprisionam o corpo e o cu a um local dispendioso, sujo e vulgar.

Partindo da pergunta “Como o cu tem se apresentado em suas representações simbólicas na contemporaneidade?”, observamos que esta imagem em torno do ânus é considerada transgressora, abjeta e que deve ser ocultada. Porém, esta hegemonia tem se rompido cada vez mais de diferentes formas. A relação imediata que se faz com o cu é do lugar da injúria, como observam Saez e Carrascosa (2016): este lugar está fortemente associado à negatividade de um sistema excretor e ligado a uma sexualidade pervertida, sendo permitida sua exposição indiscriminada na sociedade apenas pela pornografia.

Esta repulsão e atração que envolve o cu o coloca num espaço indefinível; entre; que se relaciona à noção de abjeção de Kristeva (1988), ou seja, ao mesmo tempo em que a sociedade condena as práticas (artísticas, relacionais, sexuais e quaisquer outras) inerentes ao cu, também nutre implicitamente um desejo irresistível sobre ele. Kristeva (1988) aponta que o abjeto está nesse lugar limiar do outro e do eu. Assim, explicitamos que a imaginação abjeta em torno do cu faz dele uma imagem repudiada que também desejada e expõe a tensão entre o eu puro e o não eu (outro) imundo que precisa ser afastado numa complexa relação de proximidade e distanciamento.

O cu ocupa uma posição vilipendiada no mundo e está cercado por um imaginário de passividade, vulnerabilidade, da forma aberta, que deve ser penetrada ou que está disponível a penetrabilidade de algo. É, portanto, suscetível à violência por ser frágil, impotente ou incapaz de erguer-se contra o domínio das forças penetrantes do falo. Por isso, aqueles que dão o cu, as bixas, viadas, maricas, *queer...* são vistas apenas como corpos a serem penetrados, corpos-cus que são associadas ao feminino como algo inferior que merece ser subjugado e violado por ser fraco. Dentro de um imaginário social patriarcal heteronormativo, como colocam Saez e Carrascosa (2016), as mulheres é que são maculadas a ser penetráveis, devem estar abertas para que o patriarcado tape seu buraco, disponíveis para servir, devendo, portanto, serem dóceis,

gentis, frágeis e delicadas. É pelo cu, portanto, que as bixas se aproximam dos signos ditos femininos que remetem à abertura, à fecundidade e à fragilidade. Esta proximidade do cu como uma abertura passiva ligada ao feminino nos faz refletir sobre o que Maffesoli (2009) chamou de “feminização do mundo”, que ele não necessariamente associa à passividade, mas sim às formas sensíveis, como a arte, por exemplo.

Primeiro foi a dominação do homem sobre a mulher, depois sobre a natureza. De forma empírica, ao nível da constatação, observamos nas últimas duas ou três décadas uma feminização do mundo. Isso introduziu, aos poucos, a pós-modernidade⁶

De fato, este movimento pode ser percebido. Contudo, neste processo de abertura voltamos o olhar para aquelas práticas abjetas, costumeiramente associadas ao cu, e suspeitamos que este movimento de abertura envolve não só a enviginação do mundo, mas também a *análise* dele através do que Saez e Carrascoza (2016) chamam de “políticas anais”, as quais rompem com os essencialismos e binarismos dialéticos em busca de uma analética, como pontuam os autores.

O que notamos é que predomina ainda no mundo o poder do masculino aliado a uma perseguição a esta ideia de feminino, do aberto, que também parece estar ligada ao cu. Quando observamos, por exemplo, a militarização e a masculinização da política e do poder atreladas à perseguição das artes no Brasil, explicita-se uma sociedade falocêntrica que resiste a esta ideia de abertura.

Em entrevista⁷ logo após as eleições presidenciais de 2018, a professora Débora Diniz observou a persistência violenta da dominação masculina na vida pública com relação à eleição de Jair Bolsonaro e comenta sobre:

valores que nunca desapareceram da sociedade brasileira, a expectativa da masculinidade ‘macha’, do patriarcado, na figura do homem-forte como líder. E o Bolsonaro representa isso. Então, ele não é simplesmente um militar, para os militares, ele é burlesco, um personagem bufão. Mas ele incorpora o macho. Um indício disso é a entrevista da atriz Regina Duarte, em que ela diz: ‘Ele é como meu avô, meu pai’. Ele é o macho a quem é autorizado dizer qualquer coisa. Ele é o macho da ‘Casa Grande’.

Pensando por “alegorias”, como orienta a pesquisadora, acrescentamos alguns acontecidos pós-eleição de Bolsonaro: o pipocar de notícias de ministros militares passa por

⁶ Trecho da entrevista disponível em <<http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/maffesoli-e-a-feminizacao-do-mundo/>> Acesso em: 03/02/2020

⁷Disponível em: <https://blogdacidadania.com.br/2018/11/antropologa-brasileira-teve-que-se-exilar-por-ameacas-de-bolsonaristas/?fbclid=IwAR3kr29ufiF19RX42ubL0-wyvZWb1YRIEWOWfjkwd09pFAq_72AwQ1nTZxs> Acesso em : 02/fev./2020

um leve *break* com uma das raras notícias sobre mulheres no poder: uma cordial visita entre primeiras-damas (a “futura ex” Marcela Temer; e a futura, Michele Bolsonaro) devidamente nomeadas/marcadas pelos maridos e por cômodos domésticos de um palácio. O ambiente político reflete na mídia o binarismo de gênero que divide dois polos de poder bem delimitados: a vida pública ao masculino e a doméstica ao feminino. O mundo, a política, a organização social da vida é milimetrada por pênis e vaginas sob a batuta da violenta vara patriarcal. Ressaltar a presença do cu neste esquema binário é desmontá-lo, pois qualquer corpo é possuidor de cu, zona erógena que é um acesso para desestabilizar imposições de gênero.

Abordar o cu é, principalmente, tratar de perspectivas de gênero, que desestabilizam a sociedade centrada no macho, bem como ampliam regimes de visibilidade aos corpos. Além disso, veremos aqui perspectivas interseccionais que articulam as questões de gênero com o antirracismo e anticolonialismo que tem fissurado, por exemplo, a teoria *queer* - nos provocando a pensar sobre teorias *kuir*, *cuir*, *cuier* e até mesmo *teorias cu*, conforme nos instigam Jota Mombaça (2016c), Pêdra Costa (2018) e Larissa Pelúcio (2014).

Os estudos de gênero têm questionado esta fixação sobre o que pode ser o feminino, sobretudo como “mero” lugar da passividade, contrapondo-se a esta noção com veemência, posto que ela foi estruturada nas bases do patriarcado. Às mulheres, aquelas entendidas como femininas, nunca lhes foi dado o direito de se definirem, sendo, cada uma delas, o outro do homem, o não homem, determinadas e categorizadas a partir de um sujeito centrado (homem), conforme o pensamento de Beauvoir (1970). “Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o ‘sexo’ para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo; logo, ela o é absolutamente” (BEAUVOIR, 1970, p.10). Reflexões como esta fizeram emergir uma infinidade de teorias que discutem este processo de se tornar mulher, e, em consequência, quais são as sujeitas do feminismo, como questiona Judith Butler (2003), o que resultou no *boom* das teorias *queer*.

Butler nos explica que “Para Wittig e Beauvoir, portanto, ser mulher é tornar-se mulher, mas como esse processo nada tem de fixo, é possível tornar-se um ser que nem a categoria de homem nem a de mulher descrevem verdadeiramente” (BUTLER, 2003, p. 184) Em síntese, a partir do estudo da performatividade de gênero articulada nas ideias de atos de fala de Austin, Butler nos diz que o gênero inserido na lógica binária não passa de uma ficção da linguagem performada, que pode e deve ser parodiada efetivamente pelas lésbicas, gays, transexuais... *queers, os corpos cus-Brasil*, que não se adequam à encenação binária predominante. Por isso

a filósofa norte-americana considera que a relação entre gays e feminilidade explicita que o feminino não é algo próprio das mulheres.

Essa apropriação gay do feminino funciona no sentido de multiplicar os lugares possíveis de aplicação do termo, de revelar a relação arbitrária entre o significante e o significado, e de desestabilizar e mobilizar o signo. Tratar-se-ia de uma “apropriação” colonizadora do feminino? Creio que não. Tal acusação supõe que o feminino pertença às mulheres, uma suposição certamente suspeita. (BUTLER, 2003, p.177)

Em consonância com estes estudos, Virgine Despentes (2016) aponta que o feminino não é um grilhão às fêmeas e muitas são as mulheres cisgêneras e transgêneras que recusam o papel feminino associado a este lugar da fragilidade.

Para mim, a figura da perdedora em matéria de feminilidade é mais que simpática – é essencial. (...) Como mulher sou mais King Kong do Kate Moss. Exatamente como a figura do perdedor social, econômico ou político. Tudo que eu amo na minha vida, tudo o que me salvou até aqui, devo à minha virilidade. (DESPENTES, 2016, p.01)

Percebemos que este lugar do feminino é complexo e pode ser viril. Ou a virilidade para mulheres é ser perdedora em feminilidade? Para Preciado (2009) esta questão está intimamente ligada ao ânus: o autor espanhol afirma que o rechaço à feminilidade e à passividade em nossa sociedade é um repúdio à própria analidade, ao ânus e suas potencialidades. “Cerrar el ano es desfeminizar el cuerpo” (PRECIADO, 2009, p.166). Assim, Preciado, a partir de Françoise d'Eaubonne, nos afirma que o problema da diferenciação entre masculino e feminino opera por vias anais, posto que a diferença não é a ausência de pênis (falo) das mulheres, mas a cultura de aprendizagem de virilidade que institui como primeiro mandamento a ausência do ânus para o homem.

Esta castração do ânus, segundo Preciado, tem implicações políticas e socioeconômicas, pois lacrar o cu é solapar aberturas para tornar-se um penetrador, e isto exige performar uma virilidade inerente a uma postura de forte, superior, provedora, capaz de gerar proles e propriedades que necessitam de um uma relação binária de possuidor e propriedade. Este binômio possuidor e propriedade se articula com os binarismos performativos/linguísticos de gênero: masculino/ativo/dominador contraposto ao feminino/passivo/dominado. Situar-se no patamar superior, o polo penetrador, é, segundo Preciado (2009), ser servo de sua identidade promissora, que o afasta da experiência frustrante/fracasso ao passo que lhe impõe a encenação de um papel paralisante e cruel. Qualquer possibilidade de abertura anal é o declínio imediato de toda estrutura binária que treme com o terror das multiplicidades de pregas dos nossos desejos.

Pelo cu, Preciado visualiza uma possibilidade de quebrar padrões de gênero e, em corolário, padrões sociais/políticos/econômicos e também estéticos/éticos/culturais. Na lógica binária, os corpos com pênis (biopenetradores) que percebem e valorizam o ânus assumem posição passiva e todas as máculas de inferiorização opressoras atreladas a marcas identitárias associadas à passividade.

Embora reconheçamos a proximidade entre analidade e feminilidade, frisamos que o lugar do cu não é o do feminino... um cu não pode ser definido como feminino ou masculino, ele ocupa o lugar da ambiguidade e é bem próximo ao lugar de abjeto na concepção de Kristeva (1988). Antes de se enquadrar em um polo ou um gênero, o cu é uma abjeção, uma insolente desterritorialização. Mas acreditamos que as proximidades com o lugar aberto e sensível identificadas com o feminino fazem do cu um lugar - dentro do sistema sexo/gênero - inferior. Além disso, obviamente, as dimensões escatológicas e abjetas também o fazem ser um lugar repudiado. Somado a isto, há o espectro feminino que rondam os que dão o cu e/ou que fecundam pelo cu, colocando os ‘homens’ que põem a “cloaca” pra jogo num lugar de passividade inaceitável para a sociedade heterossexual patriarcal.

Notamos é que aqueles que se colocam ou são colocados nesta posição de passividade⁸, de abertura para penetração devem, portanto, ser tratados como uma fêmea, de forma subalterna. Devemos aqui frisar que a situação das bixas é bem diferente da situação das mulheres. Ainda que se aproximem deste lugar de passividade, possuem experiências distintas e também sofrem violências distintas em relação às mulheres cisgêneras e transgêneras. Não basta ser bixa e dar o cu para sofrer as mesmas violências que uma mulher. A performatividade do gênero feminino é o alvo da violência e dominação masculina. De maneira genérica podemos inferir: quanto mais próximo um corpo se assemelha a um corpo “lido” como feminino, maiores são as chances de uma possível agressão. Quanto mais a performatividade se assemelha ao masculino e à virilidade, maior é a proteção e chance de ser agressor, ainda que em muitos casos sejam vítimas da própria agressividade performada.

Este é o entendimento geral e Sáez e Carrascosa (2016) também indicam o mesmo ao comentar que na antiguidade greco-romana dar o cu, ser passivo, não era o que realmente se considerava aviltante, mas sim o fato de não ser viril, ou seja, de parecer frágil. Neste contexto,

⁸ Sáez e Carrascosa observam a partir da teoria de Freud que: “(...)cada sujeito pode adotar papéis ou posições ativas ou passivas, sádicas ou masoquistas, penetrantes ou penetradas. Também nos serve para entender o que temos visto nas culturas S/M, onde os papéis do amo-escravo ou ativo-passivo são reversíveis” (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, p.140).

a homossexualidade não é necessariamente um caractere de sujeitos violados (que praticam sexo anal), mas, sim, sua suposta feminilidade. A feminilidade imbricada nas relações anais é que é taxada como repugnante. Quem ilustra bem esta afirmação é Jack Donovan⁹, homem gay norte-americano, autor celebrado pela extrema direita por repudiar pautas LGBT, defender a misoginia e a cultura de dominação do macho.

Nesse contexto, pode-se dar o cu desde que tenha postura energeticamente ativa e não amorosamente passiva, como querem usuários dos aplicativos de celular para sexo gay ao proferir: *não se curte os afeminados*¹⁰. É preciso ser discreto e fora do meio LGBTQIA para ser respeitado como homem de verdade. Nossa investigação não trata destas diferenças entre as violências sofridas pelas bixas e mulheres cisgêneras, então não vamos nos aprofundar neste tema e apenas evidenciamos que a ideia de feminino é algo repudiado, sendo o que deve ser sacrificado, submetido. Por isso, é considerado um grande ultraje para as pessoas que não são mulheres cisgêneras (não possuem o aparato reprodutor feminino) se colocarem em um papel de penetrabilidade através de um buraco comum ao corpo de todos os seres humanos.

O cu está cercado de uma série de restrições, e muitas delas atreladas ao processo de objetificação e sexualização dos corpos, que tem que cumprir papéis muito rígidos e específicos catalogados no que Foucault (1988) observou como *scientia sexualis*, que estabelece um lastro classificatório das práticas sexuais “organizando” o corpo dentro do que é bom e ruim, do que é saudável e patológico, que está atento para sexualizar tudo e municiar o jogo de controle dos corpos sob uma biopolítica que excita/reprime os desejos.

Em *Cidade Perversa*, Dufour (2013) nos alerta que o imperativo dominante da contemporaneidade é gozar. “Consuma e observe como é que eu gozo” (DUFOUR, 2013, p.39). Assim, o que ele chamou de incitação pornográfica, que se alastra da publicidade à política, produz “repertório de seres sexuais de base supostamente normais” (DUFOUR, 2013, p.47). Ele observa ainda que vivenciamos “total ausência de limites para dominação, em outras palavras, pela avidez” (ibidem, p.22) e isto estaria relacionado à obscenidade neoliberal de querer gozar a qualquer custo, aniquilando possibilidades de altruísmo e alteridade. Isto é, colocar-se no lugar do outro é algo impensável, uma vez que se pode estar se colocando como

⁹ Ver artigo sobre Donovan em: <<https://theintercept.com/2019/05/27/jack-donovan-machos-em-crise/>> Acesso em: 20/jul/2020

¹⁰ Ver pesquisa de REZENDE, Renata; COTTA, Diego. “Não curto afeminado”: homofobia e misoginia em redes geossociais homoafetivas e os novos usos da cidade. **Contemporânea Comunicação e Cultura**, v. 13, n. 2, maio-agosto, 2015.

vítima, assim é preciso afirmar o eu e um eu que goze às custas do outro. Segundo ele, “(...) para que o eu não seja vítima do outro, para que tenha todos os direitos, para que assim seja minha irredutível identidade, é necessário que o outro seja minha vítima” (2013, p.46). Esta estrutura de dominação do outro ocorre, principalmente, pelas vias sexuais.

Conter a sexualidade e controlar o desejo alheio são as principais forma de dominar o outro. Preciado (2017) explica que o sexo é correlato ao capital - feito por e para o capital. O autor observa que mesmo que existam uma série de dispositivos disciplinadores e reguladores do sexo, o ato sexual não é reprimido, ao contrário, é estimulado nas culturas capitalistas na contemporaneidade. Fala-se o tempo todo de sexo, o tempo todo somos interpelados e julgamos alguma questão sexual. A estetização sexual da vida é uma forma de nos manter excitados, super estimulados, ávidos a gozar e consumir.

Contrariamente à opinião comum, poderíamos dizer que a característica das sociedades modernas é não ter obrigado o sexo a permanecer no âmbito privado, mas sim ter produzido as identidades sexuais e de gênero como efeitos de uma gestão política dos âmbitos privados e públicos e de seus modos de acesso ao visível. (PRECIADO, 2017, p.12)

Nesta cultura midiática do gozo, o corpo feminino cisgênero, transgênero ou *cuir* são os que mais têm sido vítimas dos percalços da visibilidade e asfixias do ostracismo invisível. O movimento feminista há muito vem debatendo a objetificação do corpo feminino na mídia, questionando os padrões que a imagem feminina é submetida para satisfazer o desejo do outro. Como assinala María Llopis (2010), a mulher não é considerada ser desejante, apenas desejável, e a objetificação do seu corpo é histórica. Isto é dado bastante explorado em muitas pesquisas acadêmicas; na área de comunicação, inclusive.

Contudo, contra esta normalidade, imperativos de gozo e objetificação do corpo, principalmente das mulheres, incidem as práticas desviantes calcadas numa ideia de contrassexualidade (PRECIADO, 2014), uma experimentação da sexualidade que não tem fins reprodutivos ou de orgasmos imediatos e pesquisa uma fisicalidade do corpo não atrelada aos parâmetros desejantes vigentes.

É nesta relação contrassexual que o cu se inscreve de diversas formas potentes, sendo amplamente explorado pelo que conhecemos como cultura *queer*, que, por sua vez, povoa um imaginário multifacetado em volta do cu. Notamos que uma série de sujeitxs e movimentos têm promovido a desestabilização dos pilares da identidade de gênero. A cultura *drag*, sem dúvida, como aponta Butler (2003), referindo-se à Divine no filme *Hairspray*, vem desestabilizar as noções de natural e artificial. Também o transfeminismo tem abalado o essencialismo de

gênero, de acordo com Jaqueline Gomes de Jesus (2014). Estas rupturas no sistema sexo/gênero reposicionam o imaginário do cu, que sempre foi naturalizado como um lugar impuro e inadequado ao sexo, apesar de se saber das suas potencialidades sexuais há muito tempo na história da humanidade.

Freud é pioneiro, na história da ciência, a mostrar a relação do ânus com o prazer, como bem apontam Sáez e Carrascosa (2016) em *Psicanálise: o urso Freud muda de ambiente*. A fase anal, segundo Freud (apud SÁEZ E CARRASCOSA, 2016), constitui um enorme prazer para criança mais ou menos após seu primeiro ano de vida. Neste momento ela aprende a controlar os esfíncteres e a merda, resultado deste aprendizado e seu grande troféu. Nesta esteira teórica se este momento da vida for reprimido pelos cuidadores pode-se formar um adulto muito rígido, com compulsões por ordem e limpeza. Já se o momento for hipervalorizado, poderá resultar em sujeitos que não sabem lidar com a sujeira. Também se associa à merda ao dinheiro: entende-se que as pessoas reprimidas na fase anal tendem a ser avarentas, pois aprenderam a menosprezar a merda como algo sujo e sem valor, devendo voltar esforços para o que é valorizado, o dinheiro. Já as que tiveram a fase anal muito festejada tendem a ter problemas financeiros. O fato é que o grande trunfo de Freud nas investigações sobre sexualidade foi assinalar a posição de prazer, sobretudo sexual, do cu.

Apesar disto, a imagem que predomina em torno do cu é a de sistema excretor e seu caráter erógeno é apagado pela impossibilidade de produzir um embrião. Este é um dos motivos para repudiar relações sexuais que se dão pelo ânus. Tal proposição é amplamente disseminada, inclusive nos meios de comunicação.

Um clássico episódio desta negação do cu se deu em um debate¹¹ televisivo da campanha eleitoral de 2014, quando o candidato à presidência da república, Levy Fidelix, foi interpelado pela também candidata, Luciana Genro, sobre a recusa de candidatos defenderem como família casais do mesmo sexo. O candidato, em sua verborragia homofóbica, afirmou: “Aparelho excretor não reproduz”. Reparámos que o ódio discriminatório do candidato se voltou, sobretudo, aos casais que se utilizam de práticas anais, eminentemente os gays¹². As lésbicas

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5NPea2dyaEA>. Acesso em 05/jul/2020.

¹² No imaginário hegemônico calcado na lógica patriarcal só os gays/viados dão o cu. Quaisquer outras identidades e denominações sexuais são preconceituosamente associadas ao homossexual masculino, ainda que sejam bissexuais, travestis, transexuais, dentre outras. O apagamento das identidades transexuais e bissexuais se dá em agressões que costumemente reduzem-se ao genérico termo “viado” para se referir a pessoas que praticam relações sexuais anais.

cisgêneras¹³, também vítimas de discriminação, constituem um imaginário fetichista que alimenta os desejos masculinos e *a priori* não são repudiadas, pois os machos supõem que a prática lesbiana serve ao seu fetichismo, o que configura grande violência às relações lésbicas, pois aprisiona este tipo e relacionamento a servir as vontades do macho, anulando toda afetividade e possibilidades sexuais entre mulheres e para mulheres.

O atual Presidente da República eleito compactua¹⁴ da mesma violência ao considerar que relações homoafetivas devem se curvar à “maioria”, não devendo cobrar respeito, mas sim “respeitar” (obedecer) a hegemonia heterossexual. Não esqueçamos que a *cufobia* presidencial do Carnaval de 2019¹⁵ mobilizou conservadores da direita e da esquerda a condenar a performance que gerou o Manifesto Golden Shower em que artistas da produtora pornográfica Edyi declararam: “Somos os corpos não docilizados da escatologia social. Nossos desejos não dialogam com o sistema sexo-produtivo do cis-heterossexismo, masculino e branco. Em tempo: não somos homens, somos bixas.”¹⁶ Apesar da nossa investigação não trabalhar com imagens pornográficas, não podemos deixar de reconhecer que o Manifesto destoa dos contextos hegemônicos/midiáticos que insistem em tolher as possibilidades do cu. Voltamos nosso olhar exatamente a estas ranhuras estéticas expressas em imagens de artistas e teóricas como Kleper Reis, Tertuliana Lustosa, Pêdra Costa, Jota Mombaça, Bruna Kury, Ventura Profana, Castiel Vitorino Brasileiro e outras analistas.

Passamos por todo este percurso que associa o cu à feminização do mundo para tentar compreender em que termos se dá um movimento de análise, no qual o imaginário em torno do cu passa por um processo de resignificação, insurgindo-se contra o domínio penetrante do mundo fálico em que vivemos. Assim, visualizamos no cu um lugar, sobretudo, de abertura, que passa pela feminilidade, pela abjeção, pelo indefinível e flexível que nos abre a

¹³ Nesta pesquisa há apenas uma única imagem que aborda o corpo de mulheres cisgêneras, sendo, portanto, deficiente na abordagem de temas relacionados às lesbianidades cis ou transgêneras. Acreditamos que as próprias mulheres lésbicas devem protagonizar estudos sobre suas representações. Acompanhamos parcialmente a justificativa de Sáez e Carrascosa (2016, p.89) para a ausência de corpos lésbicos em sua obra *Pelo Cu*. Os autores explicam que a perseguição/obsessão ao sexo anal era destinada à prática realizada por corpos com pênis, “biopenetradores”, nos termos de Preciado (2009). Sáez e Carrascosa recomendam a obra de Tristian Toarmino como referência ao sexo anal na comunidade lésbica.

¹⁴ Ver declarações em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CEPO01N7HN0>>

¹⁵ Disponível em <<http://blogs.ibahia.com/a/blogs/sexualidade/2019/03/09/a-cuar-te-versus-a-cufobia-quem-vai-derrubar-bolsonaro/>> Acesso em: 04/maio/2020.

¹⁶ Manifesto em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/03/foi-ato-politico-nao-fervo-de-carnaval-diz-dupla-do-golden-shower-criticado-por-bolsonaro.shtml>> Acesso em: 30/ago/2020

possibilidades mobilizadoras de uma potência de criação e curiosidade; à vontade de saber que amplia a produção de sentidos existentes prósperos em torno da anuidade.

As imagens são plenas de multiplicidades, complexidades e peculiaridades. Entendemos as imagens como canalizadoras de memórias, ou melhor, sobrevivências, nos termos warburguanos, que nos incitam a vasculhar o *pathos* das imagens (comentaremos melhor no capítulo *Passeio da esquizojornalista*). As imagens que são trazidas aqui têm caráter artísticas e se relacionam fortemente com contextos midiáticos, posto que boa parte delas foram acessadas direta ou indiretamente via *instagram* e *facebook*. A internet tem se mostrado importante território para a resistência/sobrevivência destas imagens. Diante das complexidades dos mundos das imagens, Català (2015) pondera que uma conceituação fixa de imagem não leva em conta a complexidade e potencialidade na relação com outras imagens, que se conectam (reaparecem) não necessariamente por meio de elementos formais/materiais /figurativos, mas a partir de aspectos ligados à mente, aos desejos e ao inconsciente, próxima às concepções warburguanas:

Entretanto, os regimes visuais tornaram-se tão complexos que agora devemos destacar outro fenômeno neste processo, algo que poderia relacionar-se com o que Aby Warburg denominava de “sobrevivência”, mas que talvez seria melhor qualificar de “ressurreições”, já que supõe, não tanto a continuidade de um estilo ou de uma forma fora do seu tempo, mas o seu regresso substancial sob traços completamente distintos. (CATALÀ, 2016, p.24)

Català (2016) atesta que após o advento das imagens técnicas que ganham bojo com a renascença, seguidas pela fotografia e pelo cinema, com seus aparatos mecânicos, vivenciamos um processo de “fluidificação” de imagens no qual ele aponta duas configurações importantes para acionar as concepções warburguanas de imagens fantasmagóricas: “Uma é a relação da nova imagem com a morte; a outra é sua conexão com o inconsciente.” (CATALÀ, 2016, p.27). Observando a força da imagem de sobreviver às mortes dos corpos através do tempo, Català aponta pontos nodais entre os estudos da mente, a psicanálise e a fluidez e tecnologias das imagens, e diz que “A imagem atual é complexa, além de que por nela confluem os dois polos do mental e do visual, mas porque a esse conjunto se acrescenta um terceiro, que é a presença ativa do corpo do espectador, que se torna um fator de ativação” (CATALÀ, 2016, p. 33).

Baitello Jr (2012) também confirma o vínculo íntimo da imagem com “superação” da morte e retoma Warburg ao considerar que as imagens possuem “pós-vida”, carregam *nachleben* (sobrevivências). “Uma imagem é uma vida depois da vida” (BAITELLO Jr, 2012, p.103); a imagem tem poderes não meramente de nos fazer rever o passado, mas também de prever o futuro e é uma tentativa de contornar/mediar a necessidade primordial: corpo precisa de corpo.

Na ausência do corpo, são as imagens que remetem/produzem/reproduzem o corpo ausente, sobretudo através das linguagens visuais. A fantasmagoria das imagens insiste em vencer o tempo e revolver sonhos e desejos atemporais da humanidade expressos em remodelações do imaginário pelas culturas ao longo da história.

Para trabalhar o turbilhão de imagens coletadas nos aproximamos do método de produzir um Atlas. Esta “metodologia” atribuída a Aby Warburg se estrutura em observar as imagens como fantasmagóricas e encontrar relações não necessariamente figurativas/estilísticas entre elas, pensando conexões psíquicas e antropológicas que dialogam com processos anacrônicos e persistem na produção de determinadas imagens. Em sua tese calcada nas obras de Sandro Botticelli - O nascimento de Vênus e Primavera - ele prescrevia uma espécie de reparação da cultura pagã nestas imagens da renascença.

Warburg vislumbrava apontar pela associação entre imagens, a aparição fantasmática da cultura pagã no renascimento. Este seu método, ou “não método”, como ressalta Leopoldo Waizbort (2015) na apresentação do livro *Histórias de fantasma para gente grande* - Escritos, esboços e conferências, é o que nos cativa a investir na experiência de montar imagens relacionadas ao imaginário do cu, posto que nesta pesquisa o que buscamos é entender quais fantasmas rondam o imaginário sobre a região anal do corpo para além do lugar vilipendiado.

Afinal, “a imaginação é primeiro antropológicamente - o que nos torna capaz de lançar uma ponte entre realidades mais longínquas e as mais heterogêneas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.29). Desta maneira, a partir das manifestações destas imagens podemos rastrear não apenas um passado, mas uma imagem porvir do cu. Que possibilidades de respiro em torno do ânus resfolegam em busca de um lugar ao sol ou às sombras? Que lugares esta nossa parte baixa repudiada insiste em tentar ocupar? Que resistências e existências se retroalimentam para que outras visões de cu se ativem no nosso imaginário? Com base nestas indagações, recorreremos às trilhas do Atlas para dar vazão aos ocultamentos em torno do cu.

A perspectiva do Atlas se relaciona com o eterno retorno de Nietzsche, contudo, parece-nos difícil marcar com exatidão que estas imagens reaparecem de tempos em tempos. É certo que Warburg compara a Antiguidade Clássica com o Renascimento, mas não podemos afirmar que esta imagem da cultura pagã que obcecou Warburg esteja situada apenas nestes períodos. Evidentemente pode-se perceber em Warburg a ideia de eterno retorno em ciclos que parecem revezar entre o apolíneo e o dionisíaco, concebendo que a humanidade oscila entre os dois polos. Isto nos mostra outros princípios da montagem de Warburg: a polarização e a oscilação, e nos leva a perceber as vibrações de imagens que nos atacam o olhar, mas do que propriamente

fixá-las no tempo. Ao invés de mapear uma cronologia, Warburg parece questionar a história. Assim, as imagens perseguidas podem ser percebidas em qualquer tempo - cabe ao observador perceber seus ecos fantasmáticos, colocando-os em diálogo. Por esta razão, não visualizamos o cu no tempo cronológico, mas apontamos e montamos imagens que ao longo da história se relacionam com algumas perspectivas ligadas ao ânus. Ainda que o cu seja historicamente/imagetivamente invisibilizado/apagado/aniquilado, não interessa, aqui, rastreá-lo cronologicamente, mas sim num tempo complexo e anacrônico em que a imagem nunca some e nunca é a mesma.

Vale ressaltar que as imagens anais inquiridas nesta pesquisa não se vinculam ao contexto hegemônico que despreza o cu. A noção de contra-hegemônico¹⁷ nas Academias Brasileiras refere-se ao combate à ordem uníssona dominante e adequa-se ao sentido introduzido no Brasil pelo jornalista gramsciano Dênis Moraes, nos campos da Comunicação e difundido para outras ciências

Nesta pesquisa utilizamos a expressão “contra-hegemonia” para as imagens de cu que destoam do padrão de inferioridade associada a esta parte do corpo. Portanto, trabalhamos com imagens que destoem dos regimes de visibilidade opressor em torno do cu em busca de imagens que o valorem positivamente, dando ênfase ao movimento de resistência e lascívia dos quadris que sobrevive aos históricos processos de apagamento/extermínio. O olhar volta-se para nuances do corpo capazes de expressar desejos/sentidos/emoções (*pathos*) em imagens.

A partir das orientações de Didi-Huberman (2018) entendemos que um dos focos de observação de Warburg era a gestualidade, a dança, o que não estava escrito. Waizbord, organizador de *Histórias de fantasmas pra gente grande* (2015) aponta que a expressão humana e as formas de orientação consistiam em importantes fatores para observação destas imagens. Também nos interessa, aqui, as expressões e corporeidades humanas que nos façam perceber a nossa sensibilidade anal (analidade), que nos conduz à nossa baixaza e às partes inferiores do nosso corpo. Isto nos fez pesquisar os processos de criação que envolvem o corpo,

¹⁷ Dore e Souza (2018) ponderam que Gramsci não cunhou o termo “contra-hegemonia”, e sim o termo “hegemonia” referenciado no movimento operário e nas propostas de Lênin após 1921. Gramsci estabeleceu as noções de “guerra de movimento” - confronto com o Estado- e “guerra de posição” - disputa pela sociedade civil, que no século XX expande-se como força política. A discussão sobre hegemonia se reflete ao aparato intelectual e moral incutido pelo Estado que teria que ser apropriado pelas forças revolucionárias para constituírem sua própria hegemonia frente à dominação estatal. O termo “contra-hegemonia” teria sido criado pelo britânico Raymond Williams, que, segundo às autoras, retrocede ao partir da ideia do contra-hegemônico como confronto direto com o Estado sem considerar o peso da sociedade civil no processo de derrubar e construir hegemonias.

principalmente através de residências artísticas, que se tornaram processo metodológico crucial para realização de performances que balizaram a montagem das imagens apregoadas neste trabalho.

Ao entrar em contato com artistas dissidentes¹⁸, constantemente fomos questionadas sobre o papel da pesquisadora e da universidade neste processo. Estas fontes de pesquisa avaliam a universidade como um lugar pernicioso e burocrático, que só suga o conhecimento de populações vulneráveis sem nada devolver em troca. Jota Mombaça (2016b) questiona uma presença mais implicada da Academia. Em breve contato via *instagram* com Michelle Musa Mattiuzzi ficou nítido como se encontra desgastada a relação de usar o pensamento e a obra destas artistas e pesquisadoras dissidentes para ilustrar ideias outras de uma elite intelectual que regozija frente à tragédia social.

Além disso, muito questiona-se os impactos políticos da pesquisa, da transformação social e os benefícios diretos às comunidades acessadas e frequentemente objetificadas e abandonadas pela universidade. Tudo isto nos fez refletir como o corpo e suas marcas configuram-se uma presença política nesta teia de subjetividades. Somos demandados a examinar a nossa postura, nossa presença e nosso lugar de fala não isento neste processo. Isto nada tem a ver com patrulhamento, mas com estado de atenção. Cartografar estes platôs conflituosos é saltar por fundos buracos e raspar nas beiras. É encarar as assimetrias e violências que sofremos e praticamos.

Junto à montagem relacional das imagens do cu, a cartografia foi uma frente metodológica que nos permitiu vasculhar estas problematizações pelos estratos de saber e poder não visibilizados nas narrativas clássicas. Cartografar é uma forma de mergulhar no processo em várias camadas sem a clássica obrigação de representar/interpretar um objeto. Kastrup (2015) destaca que o funcionamento do processo cartográfico “não se identifica a atos de focalização para preparar a representação das formas de objetos, mas se faz através da detecção de signos e forças circulantes, ou seja, de pontas do processo em curso” (KASTRUP, 2015, p.33). GUATTARI e ROLNIK (2005) nos apresentam a cartografia como um percurso que vasculha forças que impulsionam ações e expressões das subjetividades, sobretudo através de

¹⁸ Leandro Colling (2018) entende que o termo “dissidência” se contrapõe ao termo “diversidade sexual”, posto que este último estaria pasteurizado pelo artificialismo institucional. A ideia de dissidência não está nem atrelada ao discurso estatal, nem ao alinhamento automático ao termo estrangeiro *queer*, que geralmente designa manifestações subversivas de gênero e sexualidade. Dissidência sexual aproxima-se de uma noção pós-identitária para referir-se a sexualidades e gêneros desviantes.

fluxos semióticos do desejo. Os debates destes psicanalistas nos trazem que a melhor cartografia para quem é qualificado socialmente como homossexual é percorrer configurações de um devir homossexual. Supomos que guiar-se pelo devir bixa, pelos rastros de suas forças anais é a melhor formas de organizarmos a produção subjetiva detectada nas imagens analisadas. Somando estas orientações ao estudo de cartografias *queer* de Preciado (2017), partimos em busca das subjetividades desviantes expressas em linhas de *pathos* que formam as imagens das rabas que pesquisamos.

Diante do exposto, decidimos partir das noções de *pathosformel* e do atlas warburgiano para cartografar as pregas do cu expressas em imagens. Entendemos que o princípio de montagem do Atlas nos permite uma potência imaginativa para relacionar estas imagens, observando quais imagens nos reaparecem dentro de sentidos que se aproximam. De forma complementar, investimos numa cartografia que desterritorializa o corpo e reconfigura interpretações de boca, olhos e cu, redefinindo espacialidades, subjetividades e ocupação de corpos dissidentes. Quais as imagens fantasmas que rondam o cu? Quais delas nos perseguem e nos reativam o olhar a partir de determinados contextos? Em suma, extraímos do Atlas um princípio para montar as imagens e da cartografia extrai-se confluências interpretativas e implicadas para discorrer sobre o fluxo de sentidos advindos das semiotizações/subjetivações relacionadas às imagens.

Com estas noções, mapeamos simbologias que percorrem esta fenda humana secreta que num jogo simbólico passa a nos revelar (ocultar novamente) uma pluralidade de seus movimentos de abrir e fechar. O método que utilizamos aqui consiste em selecionar e produzir um banco de imagens e performances a partir de um percurso cartográfico da trajetória de bixas, em especial brasilienses e nordestinas (ou com conexão nordestina). A seleção/produção destas imagens transbordou em três eixos que nomeamos de pregas (ao invés de pranchas, como usualmente chamam os quadros de montagem do Atlas).

Identificamos três rumos pertinentes: *queer*, *fecundo* e *olho do esfíncter*. Chegamos nestas três pregas ao tentar reconhecer este cu que rondava a obra arte midiática da artista Sayara Elielson Pacheco¹⁹, chamada Yolanda²⁰, e através de experimentos performáticos

¹⁹ Sayara Elielson Pacheco é nascidx e residente em Teresina/Piauí. Há 20 anos vem experimentando arte a partir de Teresina, através de trabalhos que transitam entre teatro, dança, performance, vídeo, fotografia, drag queen, texto e, mais recentemente, música.

²⁰ *Yolanda é Yolanda* é um audiovisual transgênero entre o vídeo-dança, videoclipe e documentário, seriado em 16 episódios. São retratos e autorretratos em movimento da vida não-binária de Sayara Elielson Pacheco, seus questionamentos, medos e desejos.

deambulantes da plasticidade da dança e das artes visuais. Inspirada pelas noções de “morrer” e “transmudar”, a obra de Sayara se aproxima muito de algumas simbologias do cu.

O capítulo *Corpos-Cus* desdobra-se em dois grandes tópicos: *Injúria abjeta* e *Que corpo cu, cuir, cuér, Kuir: Limitações de aderir à categoria queer*. Rascunhamos as simbologias que passam pelo cu, partimos do imaginário que parte da injúria de passividade se desdobrando numa série de relações. *Pelo Cu*, de Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2016), é uma importante referência que analisa os percursos históricos ocupados pelas relações anais na vida política e social. Além disso, passamos por Kristeva (1988), Leloup, Preciado dentre outros autores que abordam relações do cu com sexualidade, subjetividades, decomposição e fertilidade; de paciência, iminência, revolta, o lugar do abjeto, do aberto.

Por acreditar que a visibilidade e os debates do cu se alicerçam em questões de gênero e sexualidade, adentramos um pouco mais na importância das teorias de gênero no processo de reativar nosso olhar sobre o cu, bem como tratamos das desestabilizações promovidas por estas teorias no campo da identidade, cultura, relações sociais e produção de conhecimento nas diferentes áreas.

Prosseguimos com o capítulo *Passeio da esquizojornalista*, que revela as bases epistemológicas e metodológicas do meu percurso enquanto jornalista e artista que tem enveredado pela esquizoanálise (Deleuze, Guattari e Rolnik), a radicalidade das teorias psicanalíticas, na tentativa de compreender melhor como as relações simbólicas (de saber e de poder) produzem e friccionam nossas subjetividades. Após isto, trazemos as imagens que selecionamos para as três pregas.

Fazendo da sua fragilidade um lugar de potência e resistência, investigamos as abrangentes relações do cu com o *queer* e as teorias de gênero no capítulo ***Prega 1 - Cuir - Queer, Kuir, Cu*** - em que pretendemos abordar o cu à luz das teorias de gênero que desestabilizaram o sujeito universal e essencialista. *Corpos queer* são aqueles que resistem para produzir sua própria realidade para além dos parâmetros hegemônicos heterocentrados do gênero. Nos trópicos, em especial na América Latina e no Brasil, esta teoria vem sendo questionada e o *queer*, articulado com epistemologias do sul, se faz falar através de outras nomenclaturas que declinam dele em favor de concepções *kuir* ou mesmo *cu*. A proximidade do *queer* com o *cu* é quase coincidente.

O *queer*, é movimento, inadequação e resistência. Trata-se de sujeitos que recusam quaisquer qualificações de suas identidades de gênero e abominam a ideia de estar numa posição masculina ou feminina. O *queer* busca o entre, a margem inapreensível. Assim, questionam os regimes de produção desejante buscando outros referentes para desejar seus próprios corpos. O *queer* não nega sua abjeção; investe nela de forma estratégica, opondo-se à produtividade e à reprodutividade da cultura calcada em pilares neoliberais. Matheus Santos (2013) em sua pesquisa sobre o abjeto e o *queer* na arte contemporânea, observa que esta aproximação tem fissurado espaços de resistência ao essencialismo de gênero, bem como a desestabilização de uma sociedade centrada no poder masculino.

As imagens das bixas relacionadas ao *queer*, *kuir* ou *cu*, ao invés de moldar seus corpos e sucumbir o desejo do outro, fragmentam seus corpos... investem na sua precariedade, no lugar que é repudiado pelo mundo, apostam na sua impotência como forma de sobrevivência. Esta relação do *cu* com o gênero nos parece permear todas as pregas do *cu*, sendo muito próxima à ideia de corpos sem órgãos, de Artaud, desenvolvida por Deleuze, Guattari e outros autores como Pelbart (2006) assinalam que dos estados de impotência do corpo é possível extrair uma potência superior. Assim, neste tópico relacionamos imagens ligadas a esta potência de degenerar o gênero, de debater-se entre as barreiras do feminino e masculino, redistribuindo a violência proeminente à masculinidade. Por isso, o *cu* das bixas, o nosso foco aqui, está presente em todas as pregas, mas sua dimensão *queer*, *kuir*, *cuir* tentamos afunilar na ***Prega 1***.

Já no capítulo destinado à ***Prega 2 – Ânus Fecundo - Fecundação Anal***, pretendemos tratar do que entendemos por fecundar pelo *cu*, e pretendemos tratar dos signos ritualísticos, pagãos e orgiásticos que transpassam esse *cu*. O fantasma do *cu* que nos ronda aqui é o que está relacionado à nossa capacidade eminentemente de comer e ser comido. O senso comum nos fala de “comer o *cu*” (foder o *cu*), mas o *cu* também come, fode e não é só fodido. Biologicamente, o *cu* também come, é a última parte do nosso sistema digestivo a absorver nutrientes antes de despejarmos fora os resíduos concentrados no bolo fecal, que, embora não nos sirva mais, aparentemente, alimentará outras formas de vida. Comer, portanto, é antes de tudo decompor, fluidificar nutrientes, e isto está relacionado a matar e morrer um pouco. Assim, o *cu* e sua capacidade de absorção, come, nos nutre. Uma imagem que nos martela o *cu* é a da antropofagia brasileira, que devora o exterior do topo do mundo (Europa, EUA), digere na parte inferior (o *cu* do mundo, a América do Sul, o Brasil) e despeja os resíduos desta digestão, não como algo menor, mas como algo extremamente potente. A antropofagia consiste

em erguer o cu do mundo, que recusa ser um depósito de sedimentos da colônia para tornar-se um lugar fecundo.

Toda esta busca pela fecundidade, a meu ver, se conecta com a busca pela fecalidade de Artaud, mencionada na sua polêmica transmissão radiofônica “Para acabar com julgamento de Deus”. É pela impermanência que brota do cu, do nosso corpo produtor de merda, que rompemos com a moral julgadora de um Deus cristão exterior, distanciado num pedestal de temor, que não nos come e não nos incorpora. “O homem podia muito bem não cagar, não abrir a bolsa anal, mas preferiu cagar, assim como preferiu viver em vez de aceitar viver morto.” (ARTAUD, 1986, p.151). Artaud clama pela potência vital do corpo, mas não o corpo alinhado ao julgamento de um deus, mas sim o corpo desorganizado e liberto, o corpo sem órgãos.

Além desta perspectiva nutritiva, se desdobra uma dimensão simbólica do cu, que, além de comer, fecunda. Leloup nos apresenta a relação do cu com as rosas, com as flores, com a crueldade e a vitalidade da primavera e da vontade de saber, relacionando o sentar sobre o cu com a paciência da virgem Maria, com a calma e a delicadeza de ver e conhecer, tendo a coragem de enfrentar a crueldade. Isto nos leva também a observar imagens do cu que ritualizam, sagram e sangram o cu como mobilizador de signos e significantes.

Na última prega - *Prega 3 – Olhar Solar - Enigmas da Esfíncter* - buscamos apontar as imagens que associam o cu ao buraco e à borda da iminência e do além, do distante e do celeste. Esta relação do interior do nosso organismo (buraco do cu) com o exterior estelar das distantes galáxias (buraco negro do céu) não parece uma coincidência absurdamente estranha, principalmente se pensarmos que na primeira prancha do Atlas Mnemosyne, Warburg relaciona representações das vísceras de um carneiro com artefatos astronômicos.

Ao propormos um olhar para o cu ou um olho do cu, propomos uma descentralização da cabeça e da razão como fontes condutoras da existência humana. Não se trata de trocar a hierarquia da cabeça para o cu, mas perder a cabeça como foco para descobrirmos outras possibilidades de corpo no mundo. Olhar para o cu é olhar para uma coisa que não foi olhada para estarmos abertos a novos descobrimentos.

Olhar ao cu não se reduz meramente ao foco no cu e desfoque na cabeça. O cu não nos exige um olhar para a parte anatômica em si, mas uma observação dentro (do interior) e além do corpo. O cu nos conecta com o nosso olhar ao obscuro, nos conecta com o interior que não podemos ver nitidamente; assim, tatear o olho do cu nos parece uma futucada no inconsciente, uma massageada no nosso olho pineal (Bataille, 1985). Trata-se, também, de uma dedada - não

só na nossa escuridão interior, mas também o escuro exterior, relacionado ao imaginário e à realidade que se produz e que nem sempre nos é totalmente visível, porém nos afeta.

Esta relação do interior do nosso organismo (buraco do cu) com o exterior estelar das distantes galáxias (buraco negro do céu) não parece uma coincidência absurdamente estranha se pensarmos que na primeira prancha do Atlas Mnemosyne Warburg relaciona representações das vísceras de um carneiro com artefatos astronômicos.

Ao propormos um olhar para o cu ou um olho do cu, propomos uma descentralização da cabeça e da razão como fontes condutoras da existência humana. Não se trata de trocar a hierarquia da cabeça para o cu, mas perder a cabeça como foco para descobrirmos outras possibilidades de corpo no mundo. Olhar para o cu é olhar para uma coisa que não foi olhada para estarmos abertos ao estranhamento, a descobrirmos outras coisas. Ou seja, olhar ao cu não se reduz meramente ao foco no cu e o desfoque da cabeça. Trata-se de perceber que o âmago do ser ou da alma está no interior e exterior ao corpo. Portanto, o cu não nos exige um olhar para a parte anatômica em si, mas uma observação dentro (do interior) e além do corpo.

Agamben (2009, p. 61) diz que o “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo”. Isto nos impele a pensar sobre as possibilidades do escuro do céu e na percepção de que lá não há apenas a escuridão, mas a luz de galáxias que de tão distantes não conseguem superar a velocidade da luz e nos alcançar. Isto instiga-nos a notar luz no escuro do presente. Assim, entendemos como um gesto contemporâneo o encontro de fagulhas luminosas que podem fazer desabrochar toda obscuridade circundante aos nossos cus.

Enfrentando o fato das trevas que nos rondam é que pinçamos três das inúmeras pregas que formam um imaginário próspero em torno do cu para além dos ciclos de repressão sexual/social. Pela radicalidade do *cuíer*, a fecundidade do cu, as fendas do esfíncter elencamos rupturas na imaginação política calcada na colonialidade e somos conduzidas num passeio imagético que nos envolve em camadas de vulnerabilidade e violência, permeadas por possibilidades de habitar veredas revolucionárias que sequer foram reveladas.

CAPÍTULO 1 - *CORPUS-CUS*

Neste capítulo nos dedicamos a elencar algumas referências a esta parte baixa do nosso corpo que constitui *corpus* desta pesquisa. Então, começamos por apresentar algumas noções que povoam o imaginário em torno do ânus, atentando para diversas conexões feitas ao cu ao longo da história. São infindáveis as menções sobre o cu, por isso focamos em perspectivas mais próximas do que pretendemos desdobrar de modo mais acentuado nas imagens a serem montadas nas três pregas de cu que pinçamos.

1.1 A INJÚRIA ABJETA

De que corpo cu falamos? Que corpo? Em seu *Manifesto cu do Sul*, Pêdra Costa (2018), uma das produtoras de conhecimento do Cu no Sul, nos diz que este cu é movimento e orienta de cara, ou melhor de cu: “Os condicionamentos e sistemas rígidos sobre o corpo não fluem nesses estudos” (COSTA, 2018, s/p). Então percamos a rigidez... vamos lubrificar tudo que está estático para abrir-nos às possibilidades de ser cu no sul.

“1. Teu cu – 2. Ficar louco do cu – 3. É de cair o cu da bunda – 4. Ficar com o cu na mão – 5. Fogo no Cu – 6. Pior do que a carne de cu feita no fogo da lamparina – 7. Arrepiou até os cabelos do cu – 8. É de fuder o cu do palhaço – 9. Passarinho que come pedra sabe o cu que tem – 10. Que que tem a ver o cu com as calças- 11.No cu de Judas – 12. Azedou o cu do frango – 13. Merda cagada não volta pro cu – 14.Contar com o ovo no cu da galinha – 15. Até o cu fazer bico – 16. Quem aluga o cu não senta na hora que quer – 17 .Encher o cu de pinga – 18.Vai coçar o cu com serrote – 19. Vai tomar no cu tranquilo – 20. Dar um tiro no cu só pra aproveitar o buraco – 21. Enfia um rojão no cu e sai voando – 22. Vai arrastar o cu na brita – 23. Enfia um peixe no cu e diz que é sereia – 24. Bota uma dentadura no cu e vai sorrir pro caralho – 25. Enfia no cu essa merda.”

Estas são algumas expressões com a palavra “cu” coletadas no site *Buzzfeed*²¹. Acrescentaremos, em seguida, uma série de outras expressões presentes na lista de Vicente Martins e Rosemeire Monteiro-Plantin (2012) no artigo “Etnolinguística, tabuísmo e educação básica”, que nos apresenta o “cu” como palavra-tabu, ao lado de “meretriz” e “diabo” ao analisarem a obra de Luzia Homem de Domingos Olímpio. Para as autoras, o “tabu idiomático

²¹Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/rafaelcapanema/expressoes-com-cu>. Acesso em: 04/maio/2020.

decorreria da forte influência da instituição religiosa e das regras sociolinguísticas no meio escolar, de modo a promover uma espécie de interdição cultural no uso da língua materna” (MARTINS e MONTEIRO-PLANTIN, 2012, p.06). Deste modo, as linguistas inferem que fazer uso do cu na língua “é, de certa forma, violar esse interdito e com risco de acarretar, supostamente, sanção familiar, escolar, social, e por vezes, no caso dos religiosos, o uso de expressões tabu pode levar o falante a sofrer um castigo divino” (MARTINS e MONTEIRO-PLANTIN, 2012, p.06). Deste vínculo do cu como palavra-tabu na linguagem, as pesquisadoras elencam um *corpus* de tabus linguísticos com lexia simples e fraseado (unidades fraseológicas) relacionados ao cu:

Na fraseologia do cu, encontramos as seguintes unidades pluriverbais: a) compostos: centro-das-convicções, centro-do-oiti, zé-de-quinca, ás-de-copas, cu da mãe Joana, cu de velho, cu de vaca (..) (HOUAISS: 2001/2009, p.884) e b) expressões idiomáticas: dar o cu, encher cu, ficar com o cu na mão, não ter no cu que periquito roa, no cu do judas, tirar o cu da seringa, tomar no cu. (HOUAISS: 2001, p.882) Ainda sobre a fraseologia do cu, registramos outras formas tabuizadas: a) lexia simples de cu: cu, referente à região das nádegas ou ânus, frequentemente usado em expressões brejeiras (...) Sinônimos: bunda; alcofa; peida; rabo; traseiro; tutu; peidola; pacote; regueifa; cagueiro; (zuate/zuaque) e b) Expressões idiomáticas: dar o cu: fazer sexo homossexual (no caso dos homens) ou sexo anal (no caso das mulheres) level: calão carroceiro. sinônimos: cagar para dentro; cavalgar a jiboia; abusar da maçaneta; tirar leite do pau; de cu: problema de resolução imediata fácil (ALMEIDA: 2010). (MARTINS e MONTEIRO-PLANTIN, 2012, p.11)

Martins e Monteiro-Platin (2012) acrescentam, ainda, fraseologia referente ao cu a partir dos compostos “cu de” ou “cu do”. Registram as seguintes expressões, de caráter regionalista, provavelmente se referindo ao amplo uso no nordeste brasileiro:

a) cu-de-apito; cu-de-boi; cu-de-cana; cu-de-jegue; cu-de-mula; cu-de-santo (NAVARRO: 2004, P. 124); b) cu-de-boi, cu-de-burro; cu-de-cana; cu-de-mãe-chica; cu-de-manchica; cu-de-pinto; cu-cagado (GIRÃO: 2007, p.159); c) cu-cagado; cu-de-boi (CEDEBÊ e C.D.B); cu de grude; cu de mãe chica; cu do Judas (cu do juda, cu do mundo) (CABRAL: 1982, 264); d) : cu da madrugada; cu da mãe; cu da mãe chica; Cu da mãe Joana; cu da perua; cu de aço; cu de aço inoxidável; cu de bêbado; cu de boi; cu de burro; cu de cachaça; cu de cachorro; cu de cana; cu de cobra; cu de encrenca; cu de ferro; cu de força; cu de foca; cu de grude; cu de neném; cu de pinga; cu de velho; cu de bode; cu de boi; cu de Judas; cu do mundo; cu do raqueiro; cu doce; cu ladro; cu pra conferir; cu riscado (SERRA e GURGEL: 2009, p. 277-278); e) :: cu-de-judas; cu-de-sono (SIMÕES: 1994,p.205); e f) : cu da mãe Joana; cu-de-aço; cu de boi; cu de breu; cu-de-cachorro; cu de ferro; cu de foca;; cu-de-galinha; cu de jegue; cu de Judas; cu de mãe Joana; cu-de-mulata; cu de sete lares; cu-de-vaca; cu-de-velho; cu doce; cu do conde; cu do mundo (VOLP: 2009, p.235). (MARTINS e MONTEIRO-PLANTIN, 2012, p.11 e 12)

Ainda que nem todas estas construções linguísticas apresentadas remetam a algo ofensivo de imediato, o que se observa, de forma geral é que estes termos ligados ao cu são compreendidos como pejorativos, não sendo de bom-tom mencionar palavra tão abominável.

Assim, o cu adquire também outras nomenclaturas que o tornam mais palatável ou risível na cultura, apesar do lugar de deboche ser predominante um lugar injurioso, de menosprezo e talvez caricatural; apesar desse lugar que deve ser ocultado e nunca mencionado. Existe uma curiosa necessidade de se falar de cu, de expô-lo, inclusive na cultura de mídia em maior evidência no nosso tempo: redes sociais. Apresentamos aqui um *twitter* chamado @apelidosdecu dedicado exclusivamente a postar termos que fazem referência ao imaginário em torno do cu. Isto só comprova que ainda que rechaçado, ele atença um interesse na sociedade. Registrou-se neste *tweeter* 42 postagens só com expressões que evocam o cu:

1 apertadinho; 2 biquinho; 3 chris brown; 4 uó; 5 escapamento; 6 brioco; 7 precioso; 8 rugoso; 9 cravo; 10 obscuro; 11 caverna; 12 butico; 13 vulcão; 14 poço; 15 tusta; 16 olho que nada vê; 17 uranus; 18 black hole; 19 buraco negro; 20 edy; 21 judas; 22 vagina homossexual; 23 barroso; 24 fossa; 25 terceiro olho; 26 cíclope; 27 orifício; 28 buraco; 29 forébis; 30 tóin; 31 reto; 32 cheiroso; 33 fiofó; 34 ganha-pão; 35 arroxado; 36 coió; 37 fogoió; 38 anel; 39 boga; 40 rosca; 41 toba; 42 furico.

Desta lista acima, a partir do que foi catalogado por Martins e Monteiro-Plantin (2012) no dicionário HOUSSAIS, acrescentamos os termos: “alvado, anilha, apito, berba, bogueiro, cagueiro, cesta, diferencial, feofó, finfa, fiota, fiote, fioto, foba, frasco, fueiro, loto, oritimbó, panela, pêssego, pevide, quiosque, rosa, roscofe, sim-senhor, tutu, viegas” (HOUAISS, 2001/2009, p.882 apud MARTINS e MONTEIRO-PLANTIN, 2012, p.11).

Tais expressões, aqui reunidas, serão base para pensar imagens do cu que desdobraremos nas *Pregas* de imagens que pretendemos analisar nos próximos capítulos. Por agora, acompanhemos a situação de injúria do cu que se dá não só na língua portuguesa: em *Pelo cu: Políticas anais*, Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2016) iniciam seu estudo sobre analidades apontando este lugar de injúria que o cu ocupa em diversas culturas, especialmente a espanhola:

Que te den por el culo. Tomar por detrás. Apretar las cascas. Meterle los pelos del culo para dentro. A tomar por el culo. Le han dado por detrás. Que te foolen. Vete a tomar por el culo. Le han dado por el culo. Cagar para dentro. Que te den por el saco. Vete a tomar viento. Cinco, por lo culo te hincó (...). (SÁEZ e CARRASCOSA, 2016, p.25)

Uma página inteira é destinada só a estas expressões deste lugar do insulto apontado por Sáez e Carrascosa (2016). Trata-se do “medo de ganhar uma marca, que cria uma identidade: ser assinalado como ‘o que faz isso’” (SÁEZ e CARRASCOSA, 2016, p. 28) e está fortemente associado às bixas passivas. Francesco Macarone em sua performance, trazida pelos autores,

concebe a imagem do cu como uma cicatriz aberta. Não se insulta os que metem no cu. Ser ativo não é ofensivo... Para os autores, aquele que mete, que enraba, que fode é o polo viril... nem sequer pode ser considerado homossexual, não assumindo uma postura vulnerável que mereça ser injuriada, pois “bixas são os penetrados” (ibidem, p.29); elas que são uma grande vergonha, posto que assumem a ultrajante postura de uma "mulherzinha"; a parte mais frágil do sistema binário. “Como o único corpo penetrável nesse imaginário coletivo é o da mulher, um homem ser penetrado é a maior agressão possível à sua virilidade, ficando rebaixado ao feminino, perdendo sua honra, seu *status superior*” (ibidem, p.31).

Para aqueles que são identificados como homem pela *scientia sexualis* (FOUCAULT, 1988), pelos dispositivos do biopoder, aproximar-se da performatividade de gênero feminino, ainda que não dê efetivamente o cu, é dá-lo, é ser ultrajado e colocado neste lugar inferior do insulto, posto que os que homens são impenetráveis. Sáez e Carrascosa afirmam que as únicas expressões que associam o cu a um papel ativo, como por exemplo, “estão sempre enfiando no cu” (2016, p.38) relacionam o sujeito da ação não como inferior ou ofendido, mas como aquele que importuna e incomoda, não havendo associação negativa nesta situação.

O que é aviltante é receber no cu, ser passivo, e não meter. Os pesquisadores assinalam também que mesmo em contextos políticos progressistas, “foder o cu” tem conotação negativa. Eles mencionam que é comum os movimentos sociais e trabalhistas se referirem ao capitalismo ou aos patrões como os que fodem o trabalhador. Assim, o trabalhador, é o polo passivo que é fodido, explorado, violado pelo capital. Tal analogia remete, mais uma vez, o sexo anal num campo significativo da negatividade, portanto, aqueles que o praticam são pobres coitados sofredores.

Os pesquisadores espanhóis nos mostram, ao traçar um panorama histórico de como se davam as relações de analidade, que, apesar de o sexo anal ser algo comum entre os gregos e romanos da Antiguidade, existia repúdio aos homens que desmunhecavam e a posição passiva do efebo na relação de pederastia era considerada humilhante e o pupilo teria que demonstrar virilidade ao passar desta fase a fim de se tornar um macho adulto. Sáez e Carrascosa (2016) apontam na obra de Paul Veyne dados sobre homossexualidade na Roma Antiga, que, com a militarização crescente do Império, os romanos passaram a proibir espetáculos de ópera por afeminar seus soldados, difundindo amplamente a carnificina dos gladiadores. Garaudy (1980), em *Dançar a Vida*, faz a mesma inferência, ressaltando que o militarismo másculo romano obliterou a dança e o teatro helenístico.

Na Idade Média este lugar vilipendiado em torno do cu está associado aos pecados da cidade de Sodoma. Boswell (1998 apud SÁEZ e CARRASCOSA, 2016) explica que uma das possíveis razões para a destruição de Sodoma não foi somente o fato de o povo da cidade tentar violar os anjos que o senhor enviara, envolvendo-os em relações homossexuais, mas a falta de hospitalidade com os forasteiros. Os autores apontam que: “A sodomia na Idade Média e Moderna incluía diversos ‘atos contra a natureza’, mas era empregada principalmente no caso do sexo anal” (ibidem, p.57). Os autores lembram que a sodomia, contudo, não era castigada na maior parte da Europa até o estopim das cruzadas e o anti-islamismo, quando a sodomia passa a ser heresia punida com a morte, sobretudo por motivos políticos que envolviam os templários. A sodomia permanece ilegal por séculos. A revolução francesa é o estopim na anulação das leis contra sodomia. Apenas a partir da segunda metade século XIX é que o sexo anal passaria a ser descriminalizado em alguns locais da Europa, como a Inglaterra, mas a batalha permanece por todo século XX e até hoje. Os autores apontam que, atualmente, pelo menos 85 países penalizam a homossexualidade.

Investigando o cu em algumas culturas pelo mundo, Sáez e Carrascosa observam este lugar de injúria reafirmado, e que assim o cu:

[...] é que sempre é o do ‘outro’, do estrangeiro. Na tradição europeia, sobretudo espanhola, isso do cu é coisa de mouros. Para os árabes, são os europeus que vão lá pedir para ser enrabados. Para muitos povos europeus ‘um grego’ é uma penetração anal. Para os invasores espanhóis da América, os índios americanos eram um bando de pecadores porque praticavam o sexo anal de forma cotidiana. Sempre é o povo do lado que pratica a sodomia, nunca é algo próprio da sua ‘nação’ ou da sua cultura. (SÁEZ e CARRACOSA, 2016, p.44 e 45)

Os autores apontam várias associações do cu com o outro, o estrangeiro, o vizinho, o exterior. Trata-se do sexo à irlandesesa (para preservar a virgindade da vagina até o matrimônio) ou de ciganos (discriminação racial). Para os ingleses e franceses, dar o cu é coisa dos búlgaros. Para os alemães, as bixas chegadas ao cu eram as fiorentinas, em alusão aos casos de sodomia em Florença, dentre eles o célebre processo de Leonardo da Vinci. Tal necessidade de “empurrar a coisa do cu” sempre para o outro nos remete a concepção de abjeto em Kristeva (1988) na qual o abjeto é primeiramente o oposto do eu imerso numa relação de repulsão e atração. É dizer, no processo de constituição do eu, repudia-se o outro, objeto abjeto, que definitivamente não quero para um “eu” limpo, ileso, em que reflete um herói belo e límpido nas águas claras de Narciso. Contudo, as relações com a abjeção se dão de forma mais complexas e esta sujeira abjeta localizada no outro acaba por correr e atrair o eu. Segundo Kristeva, o abjeto se relaciona com “cadáver (*cadere, caer*), o que caiu irremediavelmente,

cloaca e morte, perturba ainda mais violentamente a identidade daquele que o confronta como uma chance frágil e enganosa” (2010, p.03). São destroços que precisam cair para que haja vida, ou seja, a matéria morta que precisa ser expelida de mim para que eu viva.

O abjeto aproxima esta parte expelida/apartada, é o “rejeitado, do qual não se separa, do qual não se protege da mesma maneira que de um objeto” (KRISTEVA, 1988, p.03). Apesar de costumeiramente associarmos a abjeção à falta de limpeza e saúde, não é exatamente isto que provoca a abjeção, mas sim “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. A cumplicidade, o ambíguo, o misto” (ibidem, p.04). A partir destas considerações, Kristeva nos encaminha para algumas ponderações a respeito da formação do sujeito na psicanálise, no que tange ao desejo e aos limites do inconsciente. Para ela, são casos de abjeção quando o sujeito passa a encontrar o impossível fora de si em si mesmo, portanto não sendo o outro, mas o abjeto. Matheus Araújo Santos, em sua análise da arte abjeta, comenta sua leitura de Kristeva da seguinte forma:

O pensamento de Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur* gira em torno da afirmação de que o processo de abjeção é o principal responsável pela constituição subjetiva. A abjeção, em sua acepção, seria o modo primordial que permitiria ao “ser falante” inserir-se na linguagem; no campo do simbólico, em expressão lacaniana. A autora refere-se a este processo como um ato de separação por exclusão, uma cisão necessária entre o que se pretende constituir como Eu e aquilo que, de modo algum, pode ser reconhecido como tal. (SANTOS, 2013, p.21)

Assim, Kristeva nos aponta sujeitos que não se subsidiam pelos desejos, pela falta, posto que o desejo se volta a algum objeto. Para ela, o abjeto é uma espécie de pseudo-objeto, não é nem sujeito nem objeto, e coloca em colapso o sistema desejante amarrado a uma relação sujeito e seu objeto de desejo.

Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo* fazem uma crítica à produção desejante estruturada no Édipo e como bem aponta SANTOS (2013), questionam a dominação do significado sobre o significante. Passemos brevemente pela crítica dos autores à triangulação edípica e a relação do ânus com a sublimação, isto é, a transformação das pulsões de ordem sexual para outras instâncias, uma espécie de (des)sexualização da libido.

As disjunções são a forma da genealogia desejante; mas será esta genealogia edípica, inscrever-se-á na triangulação de Édipo? Não será o Édipo uma exigência ou uma consequência da reprodução social, enquanto esta pretende domesticar uma matéria e uma forma genealógicas, que lhe escapa completamente (...). Não acredito nem no pai nem na mãe. Não tenho nada com o papá-mamã (GUATTARI; DELEUZE, 2010, p.17)

Segundo Gallo (2009), Foucault teria identificado três inimigos contra os quais o Anti-Édipo foi escrito: os ascetas políticos (burocratas da revolução), técnicos do desejo (psicanalistas, semióticos) e o fascismo. “Os técnicos do desejo, isto é, os psicanalistas e semiólogos, que reduzem a multiplicidade do desejo ao binarismo da estrutura e da falta” (GALLO, 2009, p.367). De fato, Deleuze e Guattari (2010) condenam um tipo de papel da psicanálise que eles consideram a serviço da sociedade burguesa e capitalista ao reprimir os desejos e estabelecer patamares de normalidade para os sujeitos a partir de suas pulsões e sublimações sexuais. Isto é, eles criticam a abordagem do conflito psíquico alinhadas a uma lógica cartesiana e de ontologia binária.

Os filósofos franceses recorrem à analidade para desferir muitas de suas críticas ao modelo psicanalítico do Édipo. Uma das máximas da obra dos autores é afirmar que todo Édipo é anal, “e implica um sobreinvestimento individual do órgão para compensar o desinvestimento coletivo.” (2010, p.191). De acordo com eles, o investimento coletivo nos órgãos é o que conecta a produção social e desejante, porém as sociedades modernas na contramão da coletividade dos órgãos têm os privatizado e organizado maquinalmente seus fluxos.

O primeiro órgão a ser privatizado, colocado fora do campo social, foi o ânus. O ânus foi quem deu seu modelo à privatização, ao mesmo tempo em que o dinheiro exprimia o novo estado de abstração dos fluxos. Donde a verdade relativa das observações psicanalíticas sobre o caráter anal da economia monetária. Mas a ordem “lógica” é a seguinte: os fluxos codificados foram substituídos pela quantidade abstrata; desinvestimento coletivo dos órgãos em conformidade com o modelo do ânus; constituição de pessoas privadas como centros individuais de órgãos e funções derivadas da quantidade abstrata. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.189 e190)

Colling e Leopoldo (apud SÁEZ e CARRASCOSA, 2016, p. 13) comentam que esta proposição dos filósofos resulta em “um desinvestimento do órgão e há a constituição de pessoas privadas, centros individuais, ou seja, pessoas globais, eus específicos e discerníveis. O ânus já não é mais investido coletivamente, mas desinvestido e privado”. Deleuze e Guattari (2010, p. 190) afirmam que a sublimação é completamente anal, no sentido de que o ânus não é uma forma de sublimar, mas sim a própria sublimação que não nos faz “sair da merda”. Desta maneira, eles concluem que o “ânus, elevado e desinvestido, produz pessoas globais e eus específicos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.190). Isto é, a repressão secular em torno do cu é uma chave para entender esquemas fundadores das subjetividades contemporâneas. Todas estas incursões sobre analidade visam a minar o clássico esquema da psicanálise freudiana, questionando, sobretudo, a produção desejante, que não é concebida como falta.

Nos rastros do desejo, Hocquenghem (2009), nos aponta como o cu e a “perversão” homossexual, especificamente a homossexualidade masculina, estão ligadas. Acompanhando o

pensamento de Deleuze e Guattari, ele nos explica que a vida social se dá acima do ânus; a partir dele para baixo, tudo deve ser severamente recolhido à individualidade. Os homens que exploram aquilo que deve ser ocultado, o cu, têm sua identidade sexual ameaçada, isto é, perdem o *status* de heterossexual e de homem, passam a ser “menos homem” e aproximam-se mais da imagem de uma mulher histérica. (HOCQUENGHEM, 2009, p. 77). O poder que o falo simboliza torna-se um peso ao homem que deve esforçar-se para esboçar uma virilidade que enrijeça este poder, escondendo ao máximo a parte que sinalize vulnerabilidade, o cu. “El cuerpo está centrado en torno al falo como la sociedad en torno al jefe; aquellos que carecen de ello y aquellos que obedecen pertenecen también al reino del falo: tal es el triunfo de Edipo.” (HOCQUENGHEM, 2009, p.72). De acordo com o autor, o ânus é uma ameaça à existência fálica, o símbolo mor de poder social.

Para Deleuze e Guattari a psicanálise concebe o desejo como falta, enquanto eles, o percebem, sobretudo, como circulação de intensidades em que transcorre o corpo sem órgãos (CsO). Isto nos faz perceber o inconsciente não como um espaço de encenação do simbólico, mas uma fábrica de múltiplas intensidades. “Diferentemente de Freud - que toma o inconsciente como um teatro, local de representação - Deleuze e Guattari propõe que o inconsciente seja visto como uma fábrica, um local de produção” (GALLO, 2010, p.368). O anti-édipo compreende o inconsciente como um campo de forças e significações ao invés de associá-lo aos fantasmas cênicos/trágicos que envolvem família, castração, incesto - circundantes na figura do Édipo.

Deleuze e Guattari fraturam a psicanálise com a esquizoanálise que propõe “Destruir crenças e representações, cenas de teatro (...). Explodir Édipo e a castração, intervir brutalmente toda vez que um sujeito entoe o canto do mito ou os versos da tragédia, reconduzi-lo sempre à fábrica.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 414). Ao discutir sobre formas para esta recondução a este ambiente de produção apresentado, os autores a todo momento nos incitam a refletir sobre a prática de criar para si um corpo sem órgãos.

“É certamente pelo corpo, é certamente pelos órgãos que o desejo passa, mas não pelo organismo” (DELEUZE; GUATTARI 2010, p. 432). Os filósofos nos induzem a pensar o corpo e o desejo para além das formas preestabelecidas, organizadas, fissurando uma espécie de oposição ao fluxo funcional (de corte) dos órgãos, sem abrir mão deles, mas a partir deles rastrear o “corpo sem órgãos, o improdutivo, o inconsumível, serve de superfície para o registro de todo o processo de produção do desejo, de modo que as máquinas desejantes parecem emanar

dele no movimento objetivo aparente que as reporta a ele” (ibidem, p. 24). O cu e a analidade são bastante explorados pelos autores para desmembrar a noção de corpo sem órgãos.

Na análise de Barbara Lucchesi Ramacciotti (2012) sobre o corpo sem órgãos em Deleuze e Guattari, ela nos afirma que: “Em resumo, o corpo não se define pela forma dos órgãos nem pela função orgânica, nem como uma substância ou um sujeito, mas pelo movimento e repouso de suas partículas e pelo poder de afetar” (RAMACCIOTTI, 2012, p.117). Ramacciotti explica que a influência do pensamento de Espinosa sobre esta noção de corpo sem órgãos está alicerçada na ideia de cinética e dinâmica de Espinosa. Cinética ligada às posições de repouso e movimento e dinâmica à capacidade de afetar e ser afetado.

O cu tem sido um espaço profícuo para as investigações sobre corpo e inconsciente e por isso investigá-lo é compreender nossa produção desejante e de subjetividades. Destas complexas relações, o que nos interessa é reconhecer e assinalar como o olhar para os movimentos do cu no nosso imaginário interferem na nossa produção desejante. Neste sentido, suspeitamos que abrir-se para o cu sem o peso da carga estigmatizada pode nos abrir a outras potencialidades de corpo.

1.2 QUE CORPO CU, CUIR, CUÍER, KUIR: LIMITAÇÕES DE ADERIR À CATEGORIA QUEER

*Apocalipse Queer ou Cuíer A.P. (ou oriki de Shiva) – por Tatiana Nascimento*²²

*nós vamos destruir tudo que você ama
e tudo que c chama “amor”
nós vamos destruir
porque c chama “amor à pátria”
o que é racismo
c chama “amor a deus”
o que é fundamentalismo
c chama “amor pela família”
o que é sexismo homofóbico y
c chama transfobia de “amor à natureza”
c chama de “amor pela segurança”
o que é militarismo
y o capitalismo
c chama de “amor pelo trabalho”
o que c chama de “amor à humanidade”
é especismo, y esse seu “amor pela Palavra”
na real é só um caso histórico de má-tradução — que
conveniente, chamar deus de “ele”, mas se
liga: nós somos seu apocalipse
cuíer. y o que c chama de
“amor pela liberdade”,
“pela justiça”, toda
essa sua ideia de “civilização” é
assassinato, é genocídio,
quer matar tudo
que ri, que goza, que dança,
quer matar a gente.
mas a gente vinga
que nem semente daninha:
a gente sobre
vive!
tá vendo? já começou!
sente a pulsação vibrando
o chão: é o beat do nosso coração!
porque a gente, que você amaldiçoa
em nome do seu amor doentio
normativo,
segregador,
a gente que é amante,
a gente é que vive y espalha
amor.*

²² Disponível em: < <https://medium.com/@arianaoalves/4-poemas-de-tatiana-nascimento-3f0c3971b432> > Acesso em: 04/fev./2020

Estudos *queer* têm constituído ponto de partida importante para refletir imagens, memórias e outros arranjos que possam configurar não apenas retratos dissidentes destes seres abjetos, mas uma ação política e artística efetiva. A ligação do *cu* com o *queer* se dá fortemente, nesta pesquisa, por estas fricções das subjetividades que acontecem na arte, sobretudo na performance. O campo da estética, representação, imaginário é vasto para as teorias *queers* e nele os corpos *cus* deitam e rolam freneticamente a fim de produzir outros referentes para expressão da existência e relação de seus corpos, sobretudo no que tange a afetos e sexualidade.

O *queer* tem se apresentado como alternativa para discorrer sobre categorias que não passam mais pela ideia binária, buscando, assim, representação dos corpos em imagens e definições para além do que se convencionou chamar de masculino e feminino. Assim, busca-se referenciar sujeitos com expressões como “não binário” ou “gênero fluido”, mas nem mesmo essas expressões conseguem atender as necessidades de subjetividades múltiplas.

Na Parada Gay de Nova York em 1990 aconteceu a turbulência da explosão mundial do primeiro surto de HIV que estigmatizou em rótulos maculados um sem número de bixas, principalmente travestis, transexuais, homossexuais masculinos. Nesta parada, ecoou no *Manifesto Queer Nation*²³ que as populações identificadas como *queer* (bixa/viado/puta/sapatão) escancaravam a revolta de ter que carregar o peso da pecha bixa, da marca “aidética”, do câncer gay... tudo sintetizado numa classificação generalista que determinava que elas eram a própria morte... doentes que não “mereciam” nem a cura gay e deviam ser eliminadas.

E tenho raiva quando os jornais nos chamam de “vítimas” e alardeiam que “isso” deve logo se espalhar para a “população em geral”. E quero gritar “Que diabos sou eu?” E quero gritar no Hospital de Nova York, com suas bolsas de plástico amarelas onde lê-se “linha de isolamento”, roupa infecciosa e seus plantonistas em luvas de látex e máscaras cirúrgicas isolando uma cama como se o seu ocupante fosse subitamente saltar e regá-los com sangue e sêmen transmitindo a peste também pra eles.

E tenho raiva dos heterossexuais que se sentem presunçosamente protegidos em suas capas de monogamia e heteronormatividade, confiantes de que a doença não tem nada a ver com eles porque só acontece com “eles”. E dos rapazes que, ao verem o meu bóton “Silêncio = Morte” saem cantando “bixas vão morrer”. Me pergunto: quem ensinou isso a eles? Coberto de fúria e medo, continuo em silêncio enquanto meu bóton é motivo de piada a cada passo do caminho. E a raiva que eu sinto quando um programa de televisão sobre quilts lê os perfis dos mortos e a lista começa por um bebê, uma jovem que passou por uma transfusão de sangue, um velho pastor batista e

²³Originalmente circulou entre as pessoas que protestavam numa ação da ACT UP, (*Sigla da AIDS Coallition to Unleash Power -Coalizão da AIDS pelo empoderamento-*, um coletivo internacional de ação direta em defesa das pessoas que vivem com HIV/AIDS.) durante a Parada Gay de Nova York de 1990.

sua esposa e, quando finalmente mostram um homem gay, ele é descrito como alguém que infectou propositalmente garotos de programa com o vírus. O que mais se esperaria de um viado? Tenho raiva. (MANIFESTO QUEER NATION²⁴, 2016)

A citação é longa, mas este é um trecho mínimo da fúria que estas viadas têm para serem apoiadas e a força que elas têm de seguir contra tudo e todos. Foram humilhadas e xingadas de *queer* como um bolo fétido de escória humana, tentaram isolar e anular seus corpos, mas elas aglutinaram-se para combater uma generalização contra o movimento gay na época... lutaram para sobreviver à pior de todas as pestes: a moral social. Este momento histórico da luta contra o HIV mobilizou uma série de ativismos e grupos articulados ao combate à homofobia, ao machismo e ao racismo. Sáez e Carrascosa (2016, p. 149) apontam que esta articulação foi “referência do ativismo que posteriormente conhecemos como queer”. Por essa e outras razões o *queer* é uma categoria de resistência e combate que deve ser levada em consideração. E assim como o *Manifesto Queer* lutou contra a estigmatização das pessoas homossexuais e soropositivas em 1990, hoje as bixas reagem às teorias que tentam sufocá-las com tarjas classificatórias que sempre marcaram violentamente os corpos não alinhados à heterossexualidade compulsória²⁵. Seguimos, então, nos percursos dos estudos de gênero e feministas, não em busca de uma terminologia ou teoria que abarque a pesquisa, mas sim à procura de uma forma de tatear questões tão delicadas.

Numa sociedade ainda arraigada em categorias binárias, as performances *queers* têm produzido interferências importantes, desestabilizando, inclusive, a masculinidade hegemônica. Anzaldúa (2005) constata que os homens estão mais acorrentados aos papéis de gênero do que as mulheres e enfatiza a importância da troca e a perspectiva *queer* neste contexto, refletindo a importância de se pensar o *queer* no ambiente de mestiçagem da América Latina.

Confundir os homens que se desviam da norma geral com o homem, o opressor, é uma grave injustiça. (...) Nosso papel é o de conectar as pessoas entre si – os/as negros/as com os/as judeus/ias com os/as índios/as com os/as asiáticos/as com os/as brancos/as com os/as extraterrestres. Isso é transferir ideias e informação de uma cultura para outra (...) Os chicanos precisam reconhecer as contribuições artísticas e políticas dos seus *queers*. Povo, escute o que sua *jotería* está dizendo. O *mestizo* e o *queer* existem nessa época e nesse ponto do *continuum* evolucionário com um objetivo. Somos uma mistura que prova que todo sangue é intrinsecamente ligado entre si, e que somos crias de almas similares. (ANZALDÚA, 2005, p.711-712)

²⁴ Leitura e seleção de fragmentos disponíveis em > <https://www.youtube.com/watch?v=aNrJzEOpEM> Acesso em: 23/01/2020.

²⁵ Conceito formulado por Adrienne Rich para o dossiê "Sexualidade" da revista **Signs**, em 1980, problematiza a marginalidade/invisibilidade lésbica no movimento feminista numa crítica à sociedade patriarcal que destina e impõe às mulheres uma condição heterossexual subalterna.

Vários pesquisadores têm se dedicado a investigar o *queer* que não alcançou uma “tradução” unânime no Brasil. Sua origem etimológica é múltipla, mas a mais aceita vem da palavra inglesa considerada ofensa e eminentemente traduzida como *estranho*. Não existe unanimidade, mas algumas pesquisadorxs têm formulado noções que permeiam esta categoria.

O termo *queer* inclui simpatizantes e é paralelo ao interesse pelo transgênero, pela bissexualidade e outras situações pós-identitárias, como os pomossexuais (fusão da palavra pós-modernidade com homossexualidade) e o pós-gay. “O que me interessou nessa polêmica foi a complexificação da noção de identidade, na busca de posições mais fluidas, mas não menos politizadas. (LOPES, 2004, p.64)

Denilson Lopes, refletindo sobre estética, discorre sobre um outro termo: *camp* - que não é um substituto do *queer*, mas de certa forma traduz uma estética presente nos produtos/obras dessa cultura emergente:

O termo *camp* aponta para uma sensibilidade e para uma estética marcada pelo artifício, pelo exagero, presente no interesse por ópera, melodramas e canções românticas. O *camp* se situa no campo semântico de ruptura entre alta cultura e baixa cultura, como o *kitsch*, o *trash* e o brega. Como comportamento, a palavra remete à fecheação, ao homossexual espalhafatoso e afetado (...). (LOPES, 2004, p. 68)

É provável que haja muitos entrecruzamentos entre o *camp* e o *queer*, e assim podemos ter uma noção de que o *queer* abarca um campo muito vasto na cultura, sobretudo para aqueles que não desejam fixar-se em nenhuma categoria. Esta desidentificação, desterritorialização identitária é expressa no pensamento de Preciado (2009), que entende o *queer* como:

el cuerpo queer (ni masculino ni femenino, ni infantil ni adulto, ni humano ni animal) es aquel que se construye como sujeto que resiste y contesta a ese proceso de normalización pedagógica encontrando puntos de fuga que permitan agenciamientos desviados. Aquí queer no se entiende simplemente como una práctica sexual o una identidad sexual, sino por una parte como el efecto de un conjunto de fuerzas de opresión y de resistencia, pero también como un espacio de empoderamiento y de movilización revolucionaria. (PRECIADO, 2009, p.168)

Muitas manifestações identitárias consideradas desviantes dentro do movimento LGBTQIA se reivindicam nas características e até a terminologia *queer*. Afunilando os debates anticoloniais e de interseccionalidade (gênero, raça e classe) é cada vez mais comum o incômodo e/ou rechaço à terminologia *queer* como marcador identitário. Diversas sujeitxs reivindicam peculiaridades que envolvem processos de racialização, fatores classistas e especificidades de culturas locais latinas, dos trópicos... das bixas brasileiras que não se

consideram inscritas em uma nomenclatura e um conceito produzido nos EUA e Europa, evidenciando um confronto com as subalternizadas produções do sul global.

A pesquisadora Mariah Silva recorre a Preciado para constatar que *queer* é uma multidão, e a partir daí mescla os conceitos de antropofagia de Oswald de Andrade e de Subjetividade Antropofágica de Suely Rolnik para elaborar o conceito antropofagia *queer* no âmbito da produção de imagens que nos falam de um corpo que “possui sexualidades diversas, (...) pertence a diferentes classes sociais. O *queer* é por excelência rizoma!” (SILVA, 2015, p.?). Ela tenta destrinchar este conceito refletindo sobre a sexualidade e estética destes corpos.

A antropofagia *queer* interessa-se por corpos disformes, corpos que produzam sentido fora de contextos normativos imagéticos, corpos que não respondam a critérios inteligíveis, corpos entendidos como abjetos e sexualidades que rompam com modelos hegemônicos. A antropofagia *queer* irá, portanto, estabelecer mecanismos para composição da estética *queer*. Uma estética capaz de trazer ao holofote social questões que afrontem qualquer modelo que condicione corpos e sexualidades. (SILVA, 2015, p.41)

A artista chilena Hija de Perra em sua emblemática “*Interpretações Imundas (...)*” revela seus desejos transtornados sobre a teoria *queer*: “Tomara que a utópica ideia de minha mente transtornada se faça realidade e o *queer* se transmute em uma constante destruição e criação amorosa onde todos possamos viver com sabedoria e prazer.” (PERRA, 2015, p. 08). Isto revela como o *queer* na América Latina tem causado inquietações, como aponta Matheus Santos (2016), ao refletir sobre a impossibilidade de uma arte *queer*, posto que assumir a existência desta pretensa arte sem pensar sobre algumas imposições de saberes e práticas é “para além de estar a serviço das forças capitalistas, continuar a reproduzir o processo de genocídio epistemológico ao qual fomos submetidos desde as invasões europeias” (SANTOS, 2016, p.03). Assim, Santos (2016) tenciona as impotências de uma arte *queer* na medida que esta generalização de uma prática desviante apropria-se de uma marginalidade corrente, em voga, produzindo cânones que arrogam-se falar por subalternos sem levar em consideração dados específicos da nossa cultura para além do gênero, como é o caso da escravização de pessoas racializadas (negras e indígenas) e as políticas de embranquecimento no Brasil.

Este “descuido”, por vezes, não consegue arranhar minimamente as estruturas excludentes nem tampouco visibilizar aquelas que arriscam a vida rotineiramente nas fronteiras do gênero. Desta maneira, Santos repudia reducionismos de categorias estrangeiras, nos conduzindo ao uso *kuir* para nos referirmos às práticas subalternas desagregadoras que não cabem em bloco algum, desestruturando os padrões de gênero, e, em específico, da arte.

Glauco Ferreira (2016) também destaca o uso de variações gráficas e fonéticas do *queer* (Kuir, cuír, cuir...) para enfatizar que as deteriorações das classificações de gênero envolvem outras marcas desestruturantes, geralmente ligadas a contextos de raça e classe por exemplo. Muito tem se falado em substituir, inclusive, o “*queer*” pelo “cu” para fazer jus às perspectivas e, talvez, expectativas antropofágicas vitalistas brasileiras.

Ferreira (2016) traça um panorama sobre a problemática em seu trabalho “Arte Queer no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros”. Ele destaca que a questão vem sendo debatida há um tempo na América Latina por uma série de autoras, dentre elas, Marcia Ochoa . A partir da leitura de Ochoa, Ferreira nos impele a considerar as multipotencialidades do *queer* atentando a “diferentes genealogias conjunções locais e pondo em xeque a ideia de que seja essencialmente categoria/teoria ‘colonizadora’ e estrangeira” (OCHOA, 2011, p. 253apud FERREIRA, 2016, p.216). Gravitando nestas ponderações, Ferreira nos convida não a inquirir sobre uma arte *queer*, mas sobre a produção brasileira que “reflete sobre binarismo de gênero e sexualidade ao mesmo tempo em que questiona os processos históricos de racialização e colonização (econômica, militar, cultural, epistemológica, etc.) específicos de nosso país” (FERREIRA, 2016, p.224). O que vemos é que de alguma forma o *queer* para as bixas do sul têm se tornado uma categoria esvaziada ainda que bastante usada e debatida.

Isto de modo algum nos parece a negação da importância histórica do termo *queer*, mas sim um questionamento à redução das suas potencialidades a um mero procedimento de etiquetar as que se dizem indefiníveis. Assim o *queer* e o cu fundem-se num campo minado pleno de reivindicações por uma comunidade sem sistema central, sem cérebro, sem um eixo condutor. O que se quer das categorias (do *queer*, *kuir*, *cuír*, *cur*, *çul*...) não é que elas sejam aplicadas, mas que sejam implicadas e sensíveis aos diferentes contextos.

Todo este debate sobre identidades é intrínseco ao que se tem discutido sobre lugar de fala. No Brasil, a filósofa Djamila Ribeiro (2017) é uma das grandes referências. Para ela o privilégio, inclusive epistêmico, se dá a partir da lógica colonial de reificação de identidades. Assim, determinados grupos identitários estipulam regras de acesso a certos recursos para população em geral, de modo que as condições favorecem os “criadores” dessas regras.

Como nos fala Tomaz Tadeu da Silva (2012), “Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados” (SILVA, 2012, p.82). Na esteira destas questões de identidade, Djamila nos conduz a pensar a importância epistêmica da identidade: “O objetivo principal de confrontarmos a norma não é

meramente falar de identidades, mas desvelar o uso que as instituições fazem das identidades para oprimir ou privilegiar” (RIBEIRO, 2017, p.31). Em termos práticos, a filósofa acredita que na contemporaneidade é preciso refutar categorias universais, sobretudo as que detém o poder de categorizar. Neste sentido, ela nos apresenta uma posição prática: “Seria preciso então, desestabilizar e transcender a autorização discursiva branca, masculina e heteronormativa e debater com as identidades que foram construídas nestes contextos” (ibidem, p.28). Coadunando com o pensamento de Djamila, em seu ensaio “Pode um cu mestiço falar”, Mombaça observa a problemática racial:

A inviabilidade de manifestação da fala negra é a condição por meio da qual o sujeito branco se reproduz. Assim é que, no marco do racismo, o sujeito branco depende da produção arbitrária do sujeito negro como “Outro” silenciado para se constituir, atualizando, a partir do binômio branco/negro, uma série de outras fórmulas binárias tais como bem/mal, certo/errado, humano/inumano, racional/selvagem, nas quais o negro não cessa de ser representado como mal, errado, inumano, selvagem. (MOMBAÇA, 2015, s/p)

O debate do lugar de fala certamente tem municiado as discussões e apropriações do termo e das subjetividades *queer*, posto que fricciona a naturalização dos regimes de autorização do discurso, confrontando quem pode falar e como essas operações produzem violência ou acolhimento. Além disso, debater lugar de fala é principalmente promover exercícios de escuta. Escutar, sobretudo, as sujeitas historicamente silenciadas e oprimidas. É preciso exercitar a capacidade de escutar as camadas de subjetividades que foram e são destituídas de humanidade (pensamento e afeto/sensibilidade).

Apesar do *queer* atuar numa matriz pós-identitária são muitas as críticas à teoria/terminologia e seus desdobramentos no Brasil. Em sua fala “Arte ‘Kuir’: descolonialidades e dissidências sexuais no contexto da arte tupiniquim²⁶”, Jota Mombaça (2016a) destaca a dimensão anticolonial como perturbadora da norma, da teoria/termo *queer*. Como bem aponta Mombaça, o paradigma *queer* interroga a norma a partir da dissidência, contudo tem uma origem colonizadora e caracterizadora. Para ela, ocorre uma contradição em tentar enquadrar corpos que reagem às normativas cisgêneros e heterossexuais sob a guarda de um termo. A incoerência em tentar rotular/interpelar aqueles que rompem com quaisquer

²⁶Vídeo da fala de Jota Mombaça disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=uOjJ16zsGao&list=LLtQatu4brMkSlgoKWP_KRMQ&index=44&t=2861s
Acesso em: 27/jan./2020.

protocolos e definição é uma ressonância colonial que precisa ser destrinchada para além das academias.

Larissa Pelúcio (2014) destaca que um dos problemas da incorporação do *queer* no Brasil é que o movimento de aderência do termo partiu, grosso modo, da universidade para o uso na sociedade - ao contrário dos EUA, em que o termo usado pela população e pelos “guetos do gênero” para depois ser usado pelos pesquisadores na elaboração das suas teorias. Em sua leitura do processo de apropriação da teoria *queer* nos trópicos, Pelúcio (2014) propõe uma operação antropofágica do pensamento para deglutir o conceito no Brasil através de uma espécie de procedimento que discute a tradução nomeado como *teoria cu*, fazendo, inclusive, referência à nossa posição periférica de “cu do mundo”. Estabelece uma relação do *queer* com o cu, posto que ambos “excitam” e “repelem”:

Falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também. (PELUCIO, 2014, p.04.)

Em diálogo com a produção do argentino Nestor Perlonguer, Pelúcio critica o ambiente higienista das ciências, associando sua *teoria cu* a epistemologias cucarachas (relacionadas às baratas). Também faz uso de abordagens do cu feita por Paul Preciado a partir de Deleuze e Guy Hocquenghem.

Diante desta problematização inicial em torno desta categoria coringa que têm limitações evidentes, mas que ressoa conceitos importantes, nos perguntamos: Como nomear estes corpos e mídias desviantes que se aproximam do conceito, porém rejeitam a classificação? Independente de elegermos ou não uma terminologia fixa para tratar deste tema, segue-se fazendo referência aos estudos *queer*, seja como *cuir*, *kuir* ou mesmo *cu*, ressaltando que o cu tem uma dimensão peculiar atrelada a pautas interseccionais de antirracismo e anticolonialismo.

As leituras do *queer* são infundáveis e, apesar da nomenclatura e a fonética influenciarem na semântica dos termos, entenderemos que toda esta terminologia aqui apresentada e as que ainda sequer alcançamos, podem ser referidas no estudo de corpos, sexualidades e gêneros desviantes da norma binária. Porém, acolhemos de maneira ainda mais intensa aquelas que refutam a ideia do *queer* e procuram (des)construir sua própria identidade.

É por isso que investimos na ação de afirmar o termo *cu* para nos referir a subjetividades que promovem rupturas no gênero no Brasil, ou mesmo para empreender nossas observações

no que se referem ao *queer*. Contudo, reconhecemos que nos estudos destas temáticas não há um padrão para se referir a corpos desestabilizadores das estruturas de gênero. Tais reflexões permeiam as pregas de imagens montadas, especificamente a *Prega 01 - Cuir*, que, de certa maneira, permuta nomeações com as variações: cuíer, kuir, queer e cu; tendo em vista que produzem e são produzidos pelos movimentos do rabo que tem balançado binarismos de gênero.

CAPÍTULO 2: PASSEIO DA ESQUIZOJORNARTISTA

“Mas eu gostaria de assumir outra condição: pedra, animal, flor
E quem disse que não seria assim?”

(Maria Martins - Não se esqueça que eu venho dos trópicos)

2.1 O QUE NOS MOVE AGORA?

Para percorrer as dobras e desviantes que atravessam as imagens apresentadas nesta pesquisa é necessária disposição para perpassar pelo movimento, o movimento do corpo. Aqui o olhar e a análise voltam-se às forças moventes, às emoções que impulsionam os corpos a produzirem e comunicarem (in)certos movimentos. Comentando a obra de Warburg, Georges Didi-Huberman assinala que “toda imagem resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.33) e nos oferece mais pistas sobre este entendimento movente diante de uma imagem: “Algo que era imagem, mas também *ato* (corporal, social) e *símbolo* (psíquico, cultural)” (ibidem, p. 37 e 38). Tal percepção da imagem fez Warburg percorrer *fórmulas patéticas* em suas pesquisas sobre o Renascimento, voltando atenção a certas características tais como: “as mímicas sociais, a coreografia, a moda no vestiário, as condutas festivas ou os códigos de cumprimentos e saudações.” (ibidem, p.40). Estes procedimentos de observação, esta forma de encarar as imagens, nos soam relevantes para conduzir em alguns aspectos nossa relação com as imagens presentes nesta pesquisa.

Considerar esta forma de olhar impele a ultrapassar as barreiras do visível e nos sugere adentrar com mais afinco em práticas relacionais que permeiam estas imagens e que também constituem **platôs do comunicacional, como ato que aglutina e reverbera subjetividades em relação**. Analisar as subjetividades criadoras e (re)criadas demanda o entendimento que “as imagens não solicitam apenas a visão. Solicitam inicialmente o olhar, mas também o saber, a memória, o desejo e a capacidade sempre disponível que eles têm de *intensificação*.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.133). A iconologia e instrumentos semióticos de análise tecnocráticos são insuficientes, ou até mesmo ineficientes neste processo de mapeamento espectral das subjetividades latentes em uma imagem.

Assim, o caráter, ou melhor, a característica que evidenciamos das imagens aqui dispostas: é o movimento dos quadris, realçando sua potência revolucionária em fissurar relações, travessias, fluxos que não se fixam, encontrando-se em estado de dança. Trata-se de

imagens ora vulneráveis/obscuras, ora incisivas/explosivas... são imagens, sobretudo, as formas de olhar estas imagens, que movem **ações sensíveis**.

Isto se relaciona com desdobramentos epistêmicos da história da arte, como mostra Didi-Huberman (2013), ao apontar a “terceira via” de Burckhardt, realçando a influência do pensador suíço na obra warburguiana. Esta outra via se articula como jogo de formas e forças, que não se alinham nem à história positivista que “tende a derrubar tudo, arrastando-o em direção ao enunciado do fato cronológico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.86) nem “à história idealista - a de Hegel, em primeiro lugar - tende por sua vez, a fazer tudo alçar-se para o enunciado de verdades demasiado abstratas” (ibidem, p.86). Segundo o pensador, ao valorizar esta dimensão das imagens como “restos - risíveis ou sublimes - de um conflito em ação no tempo” (ibidem, p.90), Burckhardt ressalta a vida das imagens. Isto teria aberto caminho para o termo warburguiano *nachleben* (“sobrevivência²⁷”) e o processo de sobrevivência das imagens, fazendo “da história uma *sintomalogia* ou uma *patologia do tempo*” (ibidem, p.91). São vestígios desta obstinação metodológica, modelo fantasmal, que pretendemos incorporar no nosso trajeto.

Nietzsche é, sem dúvida, outro influenciador das empreitadas warburguianas, especialmente no que se refere ao “tempo das imagens”, que não acompanha o tempo cronológico e se vincula ao conceito de eterno retorno. Além disso, os aspectos abordados no clássico nietzscheano, *Nascimento da Tragédia* (1872), é uma fonte da qual Warburg apreende marteladas para o desenvolvimento de seus estudos que transitam entre os polos apolíneo e dionisíaco, com ênfase neste último em direção ao chamado *pathosformel* (fórmulas de pathos) da imagem.

Didi-Huberman destaca que o uso da polarização - embriaguez dionisíaca e lucidez apolínea - por Warburg “não podia servir para recompor uma classificação de artes de suas ‘épocas’” (ibidem, p.133) e sim a cada nível específico de análise, expandindo a polaridade. Ainda assim, a presença de Nietzsche em Warburg é categórica:

Nos trabalhos especializados de Warburg, portanto, a inversão nietzscheana é filologicamente diagnosticada e antropológicamente reformulada. Onde Nietzsche

²⁷ Trata-se de um conceito de Warburg que está ligado à pós-vida das imagens. A tradução deste termo remete à sobrevivência da imagem, como entende Didi-Huberman (2013). Já para Agamben (2005), as traduções recorrentes, de sobrevivência e renascimento, não se aplicam, pois ele considera tais traduções essencializantes e isso engessa o dinâmico movimento da cultura pagã. Independente das divergências, o que concebemos é que *nachleben* é uma espécie de fantasma, espectro, áurea/aura que transita entre um pesadelo e sonho, um sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2013) manifesto na cultura, em imagens, que resiste em embates de atualização pelo tempo.

clamava por uma beleza livre de qualquer ‘bom gosto’, uma intranquilidade estética, ou mesmo uma consciência da dor como ‘fonte originária’ da arte, Warburg partiria de sua própria aversão a uma ‘história da arte estetizante’ para mostrar a que ponto a própria arte renascentista foi ‘vital’ por integrar todos os elementos de impureza, feiura, dor e morte. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.129)

As linhas fractais que formam a imagem *pathos* (ou o *pathos da imagem*) são alinhavadas por Warburg, de acordo com Didi-Huberman (2013, p.119), pela oscilação entre Burckhardt (que fornece a fórmula) e Nietzsche (repercute o *pathos*). O autor francês, a partir da analogia com sismógrafos, compara os dois e explica que: “Um (Burckhardt) escolheu a distância, o outro (Nietzsche) optou por ser atingido. Um escolheu transformar o saber no professor - ‘sem nada exigir’(...) O outro optou por transformar o saber, pelo que existe de todas as suas forças” (2013, p.119). O esforço de Warburg e o nosso em apreender as forças do *pathos*, do domínio de Dionísio, nos demanda desdobrar um pouco mais os embates de Apolo e Dionísio.

Um aspecto ressaltado por Didi-Huberman é a oposição entre a visão/imagem (apolínea) e a sensação/festa/música/dança (dionisíaca).

Ali onde Nietzsche opunha as ‘artes da imagem’ às ‘artes da festa’ (dionisíacas), Warburg respondeu - e Burckhardt o apoiou - que as artes da imagem eram antropológicamente inseparáveis das artes da festa: o *intermezzi*, as entradas triunfais, as representações devotas ou pagãs do Renascimento, todas estas manifestações da ação [*Handlung*] humana constituíram, para Warburg, o próprio meio a partir as formas pictóricas adquiriram sentido. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.132)

Também não podemos deixar transparecer uma dúvida que nos arrebatou: será que mesmo as “artes da imagem” - apolíneas - que trazem “manifestações da ação humana” são indissociáveis das “artes da festa” - dionisíacas -, que entendemos como música e artes do corpo (teatro e dança)? Ainda que no entendimento warburguiano a imagem e o olhar carreguem esta capacidade delirante da embriaguez, será que, como Nietzsche observou, não existe uma tendência do espectro apolíneo em estar condicionado não só ao visível, mas a “um direcionamento/condução” do olhar? Ou à passividade do espectador que está tranquilizado, como indivíduo “apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]”(SCHOPENHAUER *apud* NIETZSCHE, 1999, p.30)?

Com o recente recrudescimento da censura e a perseguição de artistas, sobretudo da dança/cênicas/performativas no Brasil atual, estas produções, que dentro da orientação nietzscheana, aproximam-se do dionisíaco, têm sido deslegitimadas (não sendo consideradas arte) em detrimento duma “arte bela”, que podemos associar a verves apolíneas. Ou seja, a “arte verdadeira” apregoada pelos setores conservadores da sociedade (muitas vezes calcados em

valores do fundamentalismo religioso, triunfo da ignorância e um *pathos* social adoecido) valorizam uma arte voltada ao olhar excessivamente racional, iluminado, utilitarista, preciso, eurocentrado e cristão, que anseia à representação e ao enquadramento dos sentidos em prol de um significado, de uma mensagem messiânica, de uma fantasia colonial bem floreada.

Embora esta alienação do olhar nada tenha a ver diretamente com Apolo, as condições de acomodação deste olhar prezam pela anulação dos impulsos catárticos dionisíacos em detrimento de uma arte ordeira, extremamente aprisionada à apreciação estética que culmina numa passividade do espectador. Vale ressaltar que esta passividade do espectador tem sido cada vez mais incentivada de distintas formas pelas forças reacionárias regentes neste país.

O *pathos* que tradicionalmente alinhamos ao dionisíaco poderia constituir o comunicacional e estética do conservadorismo no Brasil? Ou é o *ethos* apolíneo que o compõe? Certamente não são os desejos avassaladores e selváticos de Dionísio que atuam neste processo, mas sim uma deturpação do *pathos*, que move as paixões ao radicalismo político de cultuar um “messias” e de apreciar o grotesco como as farsas histriônicas de um salvador transgressor, guerreiro/gladiador na arena. Uma teia complexa envolve a estetização da política conservadora que vivenciamos, mas como estudiosas das emoções das cenas/imagens nos cabe observar algumas dimensões do *pathos* que interferem neste processo.

No contexto atual, a posição do espectador/público/sociedade não é de emancipação, é de plateia. É próximo à crítica platônica assinalada por Rancière (2012), que reconhece uma patologia nos espectadores, que não passam de ignorantes convidados a assistir sofrendores. Derrida (1995), ao criticar a ideia de representação do teatro tradicional em reverência ao teatro da crueldade artaudiano, observa que esta lógica de representação que condiciona as paixões à passividade caramelada pela “doçura” das palavras se replica em várias instâncias sociais: “Esta representação, cuja estrutura se imprime não apenas na arte mas em toda a cultura ocidental (as suas religiões, as suas filosofias, a sua política), designa portanto mais do que um tipo particular de construção teatral.” (DERRIDA, 1995, p.153). Nesta estrutura de representação predomina uma espécie de subalternização dos sujeitos. Derrida os avalia como “escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do senhor” (ibidem, p.154). Ele aponta que tal submissão impregnada na cena é refletida no social. Esta passividade, que por vezes é associada ao *pathos*, desvincula-se da sua força e produz um adoecimento da cena e, por conseguinte, do social.

Para Derrida (1995, p. 155), o ocidente sempre se esforçou para destruir a potência da cena e a “relação com a palavra é a sua doença”. Assim, as artes da cena (o teatro, música e

dança), que são frequentemente vistas como manifestações do dionisíaco, são deturpadas em prol de um posicionamento submisso do espectador. O autor arremata:

(...) esta concepção que consiste em fazer sentar personagens num certo número de cadeiras ou de sofás colocados em fila e em contar histórias, por mais maravilhosas que sejam, talvez não seja a negação absoluta do teatro. Seria mais a sua perversão. (DERRIDA, 1995, p.156 - 157).

Contra tal estrutura, Artaud se opõe e tenta desorganizar os órgãos do corpo e da cena como uma forma para reativar o que estamos identificando, talvez apressadamente, com o dionisíaco.

Com base nestas reflexões, chamamos a atenção para o fato de que a construção da cena e de imagens se dão por processos de subjetivação que acompanham ora motivos dionisíacos (dançantes/ativos), ora apolíneos (cristalizados/passivos). Suspeitamos que quanto mais dionisíacos, mais incontroláveis são as subjetividades (o ser se perde e se choca nos seres outros), ao passo que processos apolíneos direcionam as subjetivações para formatar um indivíduo harmônico. Entendemos que as imagens de Warburg e as nossas perseguem a cena aberrante de Dionísio, demarcamos, contudo, que nem todos os movimentos festivos, corpóreos e passionais de uma cena designam o *pathos* libertador, posto que quando *perverso* (Derrida, 1995) torna-se aprisionante.

Fazendo uma alegoria genérica ao olhar do brasileiro, temos telespectadores e *whatsappers* entretidos com *fake news*, ou melhor, farsas bulfônicas com pitadas megalomânicas de violência. Estes olhares vidrados nas telas recusam a densidade do informacional e suas bases lógicas ao tempo que se cegam/se anulam de lidar com as emoções, negando a potência de conflitos e não conseguindo transformar as experiências de perda. Em termos psicanalíticos não sabemos, não desenvolvemos saber para lidar com a falta; em termos esquizoanalíticos estamos estagnados e incapazes de desdobrar/mover e recriar nossos desejos.

O desejo atravessado pelas emoções é a força que impulsiona o conhecimento afetivo, lógico e ético do mundo. O processo de autoconhecimento trata de lidar com seus afetos, com as questões pulsionais do inconsciente que repercutem na relação eu e outxs. Quando este percurso é sufocado pela luminosidade das claustrofóbicas luzes da razão, as vontades de saber e de poder se deterioram. Como nota Cláudia Maria de Castro (2008, s/p): “Dionísio necessita ser expresso para que não se torne destruidor.” Se não ocorre a sensibilização das possibilidades

de relação (arte e comunicação), as emoções adoecem... as patologias psíquicas e sociais (afetivas e relacionais) prevalecem.

Este *pathos* corrompido reforça o princípio apolíneo da individuação (*principium individuationis*) (NIETZSCHE, 1999) na medida que enfraquece as importantes sombras dionisíacas plenas de encantos ditirâmbicos e encontros cálidos que enlaçam a tecitura social. A quebra destes elos éticos/estéticos lança o espectador numa arena que domestica o olhar a espetáculos de carnificinas atroz, um fenômeno já conhecido e teorizado de estetização da política/vida, que usurpa os complexos debates políticos em prol de “entretenimento vulgar”.

Não nos cabe, nesta pesquisa, aprofundar esta deturpação. Apenas estamos situando alguns direcionamentos perniciosos das forças do *pathos* na sociedade brasileira para entender melhor como elas interferem na produção imagética anti-hegemônica das analidades aqui estudadas.

Cabe, então, sinalizar que a produção destas imagens se encontra num campo de batalha social em que as artes têm sido perseguidas por não sucumbirem a forças estéticas arbitrárias/ordeiras (apolíneas) dominantes na linguagem. Tal insubordinação é acompanhada de uma série de debates sobre as desterritorializações entre as *artes do corpo e da festa*, do campo da arte em colisão com a dureza da realidade da vida. Jota Mombaça assinala um componente deste processo ao tratar a obra de Pêdra Costa, trazendo perspectivas de uma arte que festeja as frágeis margens de subjetividades precárias e sexualidades dissidentes que fraturam a cultura colonial.

Menos interessado em definir paradigmas artísticos a partir dos quais desenvolver seu trabalho, Pedrx, por diversas vezes, reivindica essa posição fronteiriça, no limite das linguagens artísticas, como também no limite que separa arte e política. Em seu movimento de borda, interroga tanto o domínio da arte – “pouco me importa a invenção ou a poética artística. Nem gosto desses termos.” –, quanto o da política – “Pelo que compreendo, [o movimento gay] busca uma categorização e um status social do que é ser gay; busca uma aceitação. Eu não busco isso.” –, instigando, dessa maneira, o transbordamento dessas categorias e a contaminação de uma pela outra. Como na descrição do perfil de seu projeto *Solange, tô Aberta!* no facebook, trata-se mais de “festejar as margens e comemorar a precariedade” que de consolidar-se em zonas artísticas e políticas seguras. (MOMBAÇA, 2014, s/p)

As imagens que ecoam da ação artística de Pêdra relacionam-se com as imagens observadas por nós. A contraconcepção - contracepção/anticoncepção de arte inflamada por Pêdra tensiona as definições de arte, detona as barreiras da linguagem e, conseqüentemente, desterritorializa os domínios de Dionísio e de Apolo.

É certo que a partir desta percepção warburguiana de que artes da imagem e das festas são inseparáveis, é possível concatenar uma profusão de sentidos associados ao corpo, suas pulsões - presenças e ausências - nas imagens. Porém imagens provenientes de ações artísticas em profusão performática e midiática como as de Pêdra percorrem alguns desvios que precisam ser pontuados.

Ao envolvermo-nos com o material imagético trabalhado nesta pesquisa, nos deparamos com os impasses,²⁸ impossibilidade de passar Didi-Huberman (2016), provocados pelas **artes da performance**, que, na segunda metade do século XX, gerou fissuras e hibridações entre linguagens artísticas que se traduzem em movimentos de ruptura e desterritorialização nos campos da arte. Muitos são os pesquisadores que situam as artes visuais e plásticas como nascedouro da performance. Renato Cohen (1989), em seus estudos, observa esta origem nas artes da imagem e este percurso deambulante com possíveis fins cênicos: “Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade.” (COHEN, 1989, p.30). O fato é que a produção imagética advinda destes circuitos performáticos reforça a concepção warburguiana que as artes da imagem e da festa caminham juntas, ao passo que sacolejam ainda mais as fronteiras impostas não só na arte, mas também nas formas de pesquisar estas obras.

Didi-Huberman enaltece Warburg como precursor e preconizador do conhecimento pela imagem, referindo-se, principalmente, a seu singular processo do Atlas Mnemosyne. Reconhecemos a potência desta forma de conhecer e questionamos a possibilidade também de produzir e receber conhecimento pela performance. E, de fato, é o que tentamos realizar neste estudo. As imagens, aqui, são fruto de performance. Chamamos a atenção para a potência do corpo em estalos performativos, bem como para o exercício de alcançar e montar estes estados de excitação no próprio corpo da pesquisadora, e, conseqüentemente, da pesquisa.

Isto me levou a produzir imagens decorrentes de ações artísticas e comunicativas investigativas que almejam reconhecer no corpo vestígios das performances analisadas: isto é,

²⁸ Destacamos que o impasse se relaciona com o *pathos* e com as emoções, como aponta Didi-Huberman: “A emoção seria um impasse, um impasse se dá quando não conseguimos passar” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.21). Ele ressalta que para Kant este impasse emocional seria um defeito da razão, enquanto para Hegel é um caminho pelo qual não saberíamos o que é passar, posto que a passagem é feita de impasses. É este lugar entre do desconhecido em que se espraia a performance, desviando das cadeias de sígnicas (significante e significado) da linguagem. Bia Medeiros (2014) relaciona a potência da performance (com sua dureza real e a criação de impasses) com a docilidade artificial da linguagem.

performo para reconhecer a ação comentada, agindo - e não apenas analisando-a -, numa posição científica e distanciada. A subjetividade e a corporeidade da pesquisadora também são relevantes na metodologia, e, mais do que um suporte de recepção dos temas pesquisados, apresenta-se como vetor de destaque dos atravessamentos provocados pela análise do material.

O pensamento de Mombaça colabora para situarmos melhor a peculiaridade desta pesquisa. No fragmento acima em que comenta a obra de Pêdra Costa já compreendemos que dissertar sobre determinados acontecimentos e formas artísticas exige uma postura diferenciada. Mombaça observa o “movimento de borda” de Pêdra, que não se direciona a produzir arte, mas, sim, a interrogá-la.

Diante deste tipo de trabalho, várias são as indagações de como abordá-lo. Mombaça sugere que o pesquisador não deve se eximir no processo, recorrendo à clássica e desgastada relação de observador devidamente distante de seu objeto. No seu texto “Para desaprender o *queer* dos trópicos: Desmontando a caravela *queer*”, Jota Mombaça (2016) questiona as metodologias vigentes dos estudos de gênero no Brasil, em especial aquelas relacionadas ao *queer*. Ela compreende os questionamentos acadêmicos brasileiros que reivindicam atenção às nuances do *queer* nos trópicos em busca de abordagens não colonizadas, porém desferiu uma crítica sobre o modo de pesquisar e propalar isso.

Jota Mombaça chama atenção ao trabalho de Pedro Paulo Pereira que, ao contrapor-se à pesquisa subjetiva de Preciado, narra a experiência da travesti Cida: “o autor em nenhum momento alude à própria história, ou assume a implicação que o próprio corpo tem no tipo de produção conceitual que ele leva adiante em seu texto” (MOMBAÇA, 2016b). Jota interpela sobre as dimensões de conhecimento conectadas ao corpo, ao passar por... passar na pele e dispara: “seu texto se sustenta por sobre um apagamento sistemático das próprias marcas corpo-políticas de quem escreve – o que desdobra uma continuidade insuspeita entre o que o autor faz e o que ele critica.” (ibidem). Somos incitados a confrontar a disciplina e a desaprender o *queer* e as metodologias que abordam subjetividades complexas como objetos.

Desaprender o *queer* dos trópicos tem assim o sentido de uma desnaturalização radical dos procedimentos acadêmicos, incluindo uma problematização das relações sujeito-objeto que ajudaram a consolidar a elite teórica *queer* do Brasil, assim como uma revisão crítica dos efeitos de interpelação que a apropriação do *queer* desdobrou em territórios como o nosso. Em tempo: não posso deixar de registrar que esse texto não necessariamente escapa àquilo que critica, pois que consiste em mais um exercício teórico sobre o *queer*, produzido desde a posição de bicha gorda não binária e acadêmica, e não num programa de ação para as pessoas dissidentes sexuais e de gênero. A diferença deste texto é que, se ele interpela algo, é a própria elite *queer* e seus procedimentos críticos, fazendo de objeto aqueles que, até agora, não

participaram do debate senão como sujeitos: as pessoas pesquisadoras. (MOMBAÇA, 2016b)

Apesar de reconhecer as limitadas intersecções entre a produção de conhecimento teórico e “programa de ação” (provavelmente referenciada em FABIÃO²⁹), Mombaça não desiste de friccionar estas fronteiras e ao esboçar o que nomeia de submetodologia e/ou metodologia anal, a pesquisadora aguça a necessidade de encontrar percursos epistêmicos para as intrépidas questões do corpo da e na pesquisa “em prol de uma abordagem contextual e transitória que force a produção de conhecimento a assumir a precariedade que a constitui, abrindo-a à multiplicidade de estratégias e procedimentos metodológicos requerida por esse corpo indisciplinar.” (MOMBAÇA, 2016c, p.344). Este tipo de conclamação nos atingiu e por este motivo colocamos o nosso cu não na reta, mas na relação de pesquisador e pesquisa.

Somos instigadxs a desenvolver as imaterialidades latentes que fervilham neste percurso e buscamos possibilidades de um método anal, conforme descreve Mombaça:

Meu trabalho consiste, basicamente, em vasculhar arquivos coletando rastros a partir dos quais tecer trajetórias possíveis. Estes arquivos não se resumem a documentos históricos (blogs, revistas, jornais da época etc.); pode-se, inclusive, dizer de alguns deles que não tem materialidade senão como experiência neste corpo que escreve. Falo de uma memória-do-cu, que tanto me habita quanto está por ser criada; memória-do-cu que não represa, mas transborda, fertilizando campos de terra incógnita. (MOMBAÇA, 2016c, p.350)

Toda esta discussão inquieta, sobretudo, os mais conservadores guardiões dos cânones do conhecimento que se confundem ao distinguir dados científicos ou de uma obra de arte. Apavoram-se vacilantes em não conseguir determinar se o que lhes chega é uma performance ou uma pesquisa. É intencional que este tipo de pesquisa tensione estes impasses, sobretudo em um momento em que os muros erguidos em nome do pensamento estão ruindo e as fronteiras da arte se debulham. Da mesma forma que arte e vida se confundem na performance, arte e ciência se confundem na pesquisa.

Estas fissuras não são novas e há muito uma série de pensadores têm se interrogado sobre estes tópicos. “Não seria a ciência um sintoma do nosso modo de vida?” perguntara Nietzsche em seus diálogos com Sócrates (NIETZSCHE, 1999, p.14). A angústia intempestiva

²⁹ São várias as referências de Eleonora Fabião que exploram a ideia de programa e ação. Uma das usadas por Mombaça encontra-se em: FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Sala Preta**, v.8, PPGAC-USP, 2008.

do alemão era produzir *O nascimento da tragédia* e ainda persistir nas formas enquadradas do saber, porém ele não nega a sua entrega à catarse dionisíaca e tenta fazer o livro “aproximar-se - ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida ...” (NIETZSCHE, 1999, p.15). O pensador germânico inflama a “procurar seus co-entusiastas e atraí-los a novas trilhas ocultas e locais de dança” (NIETZSCHE, 1999, p.16). A evocação à dança não nos parece ser uma metáfora, mas um imperativo necessário à formulação de pensamento.

Estariam as proposições de Nietzsche muito distantes das de Mombaça? “Levantai vossos corações, ó meus irmãos, alto, mais alto! E não esquecei tampouco as pernas! Levantai também as vossas pernas, vós, bons dançarinos, e melhor ainda: erguei-vos também sobre a cabeça!” (NIETZSCHE, 1999, p.23). Somos demandados, aqui, a colocar o cu pra cima. Há uma operação de inversão: a cabeça, que representa a razão/mente, (posição superior) move-se para a parte inferior, enquanto as pernas e as ancas vão pra cima. Nietzsche nos induz a ressignificar os domínios do intelecto e apresenta a dança e a raba como locais de saber subalternizados, que necessitam, por vezes, se sobrepor à hiper-racionalidade da cabeça. Este chamamento nos chega com bastante força, sobretudo em uma pesquisa com ênfase nas expressões das partes baixas do corpo e na sexualidade.

De antemão, frisamos uma característica emancipatória das imagens que analisamos: a de implodir oposições binárias do pensamento hegemônico. O conhecimento sensível/emoções, o que talvez possamos chamar de **aprendizados do pathos**, tem sido aprisionado numa posição de passividade e ilusão. Reconhecemos, contudo, existir nestes saberes uma espécie de atividade (ações sensíveis) nas imagens que estão aqui apresentadas. Não trazem uma acomodação do olhar para serem vistas, ao contrário, incomodam, demandam um posicionamento que não é prontamente determinável, que transita entre o físico e o simbólico, gera intriga.

É preciso saber que estas imagens reverberam o passar, o corpo que passa, passações, que, inclusive, travam impasses, que perpassa pulsões, que se joga ao ciclo de intensidades, mergulha desejos, emerge delírios e produz paixões... o que delineamos aqui são formas patéticas, posto que o buscamos/assinalamos está próximo às “fórmulas” *phatos* (atribuída à Aby Warburg) presentes nestas imagens que induzem pulsões, paixões e desejos e que movem os seres e suas subjetividades de tempos em tempos. Lançar-se sobre os estudos desta produção desejante nos exige reformular as abordagens clássicas e investigar melhor como podemos tratar de temas tão delicados, como é o da sexualidade, sobretudo em tempos de perseguição à sensibilidade intelectual no Brasil.

Desta maneira nos dispomos a descobrir quais sutilezas epistêmicas fagulham as potências do saber numa pesquisa em comunicação e arte que desvela as penumbras da subjetividade em direção a sexualidades desviantes.

2.2 PECULIARIDADES EROSÓFICAS NA OBSERVAÇÃO DE IMAGENS

Devido às polêmicas encampadas pelo triunfo da ignorância em ascensão no país, faz-se necessário pontuar o cuidado que destinamos ao tratamento das imagens apresentadas. Inquirições sobre os saberes de gênero e sexualidade irradiam destas imagens e tal temática, que têm alvoroçado vários tipos de debates no Brasil, nos exige bastante responsabilidade na abordagem de assuntos ainda tabus. A sensualidade das imagens transitando entre o erótico e o patético promovem fraturas entre a arte e o pornográfico e nos mobiliza a repensar representações e visibilidades das forças e máquinas desejanter. Por isso, é preciso também sensibilidade no exercício de escuta das subjetividades vulnerabilizadas dissidentes expostas nesta pesquisa.

Aprofundar nossa observação nas relações subjetivas inerentes à produção de tais imagens nos faz ressaltar que a forma de lidar com elas aproxima-se do que muitas pensadoras reconhecem como abordagem erótica do saber, que trataremos mais adiante. Tendo em vista os complexos embates entre enunciável, visível e performático friccionado em nossa observação, evidenciamos algumas relações entre arte e sexualidade que saltam das imagens desta pesquisa.

Ao tratar do erotismo, Lou Andreas-Salomé nos fornece elementos epistemológicos de como estruturar conhecimento sobre estes temas que oscilam entre o “físico” e o “espírito”, que necessitam travar embates entre a materialidade do funcional, do palpável e daquilo que se interpõe como mistério. Suas orientações nos recomendam ora o estilo “livre e exaltado, ora marcado por uma estreiteza filistina” (ANDREAS-SALOMÉ, 2003b, p.19). Isto nos remete a uma operação cartográfica de movimento que oscila entre aproximação e distanciamento do “objeto.” Salomé esforça-se para concentrar o olhar no que ela chama “vida física”, sem, contudo, “entronizar excessivamente os interesses da fisiologia” (ibidem, p.19). A análise de imagens anais não pode se restringir apenas a características físicas, fisiológicas e anatômicas que evidenciem cus, em especial no campo da comunicação, em que afunilamos a profusão de sentidos destas imagens arte midiáticas.

É interessante notar que Andreas-Salomé compara os verdadeiros estímulos do erotismo com “processos através dos quais a imaginação se exprime com energia, em particular com os da criação artística” (ANDREAS-SALOMÉ, 2003b, p.33). A autora reconhece um profundo parentesco entre a arte e o erotismo:

Ambs os casos integram misteriosas sínteses do passado e do presente, o que constitui a experiência fundamental, e nos dois casos existe a embriaguez de sua interação secreta. Nestas obscuras regiões de fronteira, pouco ou quase nada está ainda estudado sobre o papel que pode desempenhar, em um caso como em outro, o plasma germinativo; mas como o instinto da criação estética e o instinto sexual apresentam analogias tão extensas que o êxtase estético desliza insensivelmente em êxtase erótico - ou talvez, este tenha revestido diretamente a animalidade, tendo o corpo como matéria de criação - tais fatos parecem demonstrar um crescimento germinado a partir da mesma raiz. Parecem representar idêntico ascenso de uma vitalidade primitiva (ANDREA-SALOMÉ, 2003b, p.33 - 34)

Esta constatação nos faz pensar sobre as imagens que estudamos, que têm uma intensa carga erótica e artística e constituem “forças arcaicas de uma apaixonada emoção” (ibidem, p.33). Também nos inclina a relacionar com as buscas por fórmulas patéticas de Warburg: O *pathos* perseguido por Warburg nas imagens que se relaciona com as expressões de forte emoção - dor e amor - também trazem a memória de estímulos artísticos e sexuais - eróticos.

Em nossas imagens, em especial, também nos parece relevante perguntar se há contornos pornográficos - na medida em que algumas destas imagens destinam-se a circuitos comerciais - ou melhor, pós-pornográficos (posto que em sua totalidade as imagens propõem-se a subverter os padrões pornográficos vigentes). Identificamos, portanto, que não se trata de pornografia em seu sentido clássico associado à prostituição e mercantilização do corpo. Também não se trata de rechaçar completamente a imagem pornográfica - da crueza e brutalidade da vida como ela é - mercadoria (BENSUNSAN, 2004, p.134), mas de focar como essa imagem abrupta se desaloja dos esquemas de dominação dos corpos como mercadorias. Isto se dá através de processos artísticos que fissuram uma série de linguagens, dentre elas, as muito recorrentes/entrecruzadas/usadas pelas mídias como o audiovisual e a fotografia.

Destas várias conexões entre arte, comunicação e sexualidade nos perguntamos: Como (quais metodologias) trazer à tona (pesquisar e transmitir saber-visível / enunciável / performático) as travessias/atravessamentos (processos de subjetivação e agenciamentos) desejanter das bixas que têm fissurado os regimes de visibilidade vigente e em corolário à comunicação e as relações de saber/poder?

A pesquisa em artes oferece caminhos para enveredarmos por estas questões. O professor Pablo Assumpção (UFC), ao apresentar “matérias sensíveis”, palestra no Programa

de Pós- Graduação em Artes da Cena, vinculado à Escola de Comunicação da UFRJ, em novembro de 2017, também chama a atenção para a especificidade deste questionamento no que se refere às formas que o saber alcança, ou melhor, toca as subjetividades que ele reconhece como desviantes de histórias. Segundo Assumpção, estes devires minoritários “formam-se na periferia do social hegemônico e, portanto, desde sempre desviada pelos dispositivos da história.”³⁰ Ele recorre às “exigências do inesquecível” para a pesquisa histórica, tratada por Agamben (2016) em *Tempo que resta - um comentário à Carta aos Romanos*, que nos diz: “aquilo que o perdido exige não é ser lembrado e comemorado, mas permanecer em nós e conosco enquanto esquecido” (AGAMBEN, 2016, p. 53) Tal passagem instiga Assumpção sobre epistemes que possam abordar estas subjetividades esquecidas:

Como lidar com o desperdício ontológico da corporeidade minoritária, cuja marca é a confusão do excesso afetivo? Como aproximar-se, portanto, da produção cultural minoritária, queer, negra, etc. indígena... Que hermenêutica forjar para estar junto dos coletivos minoritários e suas poéticas, o que significaria para pesquisa da arte ao mesmo tempo ressaltar o esquecido sem, entretanto, pretender revelá-lo. Honrar o desperdício ontológico sem instituir a representação. (...) Não estaríamos convocados a uma hermenêutica, dos corpos dos afetos, ou de alguma outra coisa que é irreduzível a oposição categórica entre matéria e logos? (ASSUMPCÃO, 2017)

Logos ou Lobos? Ruídos nos fazem questionar esta necessidade angustiante de escangalhar-se por uma titulação, uma hermenêutica, um lugar ao *logos*, para estar legitimada a tratar dessas temáticas. Antônio Bispo dos Santos costumeiramente relata seus embates com a institucionalidade acadêmica, dentre eles, a recusa de título *honoris causa*, pois Bispo parte da compreensão que seu saber ancestral e quilombola não precisa ser outorgado pelo conhecimento colonial ocidental.

Susan Sontag também assinala as angústias enquanto pesquisadora-artista ao proclamar que “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987, p.23). O que propomos, portanto, enquanto passeio metodológico, não é uma interpretação, nem mesmo uma análise de imagens - não se pretende revelar ou dar a ver significados. Jamais cometeríamos tamanho atentado à sensibilidade artística. A operação/ ação, aqui, é cartográfica, e, portanto, em nosso contexto é antropofágica, como destaca Sueli Rolnik (2016), ou melhor de devoração, como teoriza Castiel Vitorino Brasileiro (2018).

O reconhecimento destes procedimentos não é nenhuma novidade. São diversas as epistemes ocidentais que há séculos reivindicam esta erosofia, uma relação erótica com o saber.

³⁰ Disponível em: < <https://web.facebook.com/ppgacufrj/videos/766774123522485/>> Acesso em: 02/dez/2019.

Das marteladas nietzschianas no pensamento eurocidental têm reverberado fortes ecos desde a modernidade. Maffesoli (1998) em *O elogio à razão sensível* bem aponta este movimento em torno de uma erótica com o saber.

O mesmo Maffesoli também reconhece que

[...] as diversas práticas juvenis, as múltiplas formas do hedonismo contemporâneo, os numerosos excessos que, em todos os domínios, marcam a vida social, obrigatoriamente se constata que, aí, o pathos está onipresente e que, portanto, convém saber dar conta dele. (MAFFESOLI, 1998, p.252)

Assim, nos parece pertinente saber mais sobre a dimensão do *pathos* nos processos de comunicação através das imagens, que interferem fortemente nas relações entre sujeitos e na produção da vida social. A erótica apresenta-se como uma possibilidade importante de abordagem.

Em *A sombra de Dionísio: por uma sociologia da orgia*, Maffesoli assinala as conexões indissociáveis do orgiástico com o societal e nos apresenta como em diferentes épocas e culturas os cuidados com aspectos sexuais, sensoriais e sensíveis são cruciais para a manutenção da vida e como a desatenção com o sexual provoca colapsos mortíferos. Uma relação erótica com o conhecimento é evocada por Maffesoli (1998): “um saber erótico que ama o mundo que descreve” (MAFFESOLI, 1998, p.16). Ele observa que a “vida cotidiana repousa sobre as múltiplas experiências de forte carga erótica” (1998, p.113). É esta latência do erótico no social que impulsiona o autor a propor o pensamento - teoria e metodologia erótica que acariciam o “objeto” de saber a ser descrito de “modo enamorado” que enfatiza as potências fecundas do viver.

O autor defende ainda que tais procedimentos não se restringem apenas ao campo das artes e podem ser reincorporados em outras áreas, sobretudo nas que se dispõem a “compreender o mundo social, as múltiplas formas de socialidade urbana, as numerosas atrações sociais, as pequenas criações cotidianas, coisas que possuem uma beleza específica irreduzível à simples razão.” (1998, p.192). Ou seja, tal erótica pode contribuir com o processo de conhecer o mundo em uma série de zonas do saber. Analogamente, acredito que os procedimentos geralmente associados à pesquisa em artes podem ser demandados em qualquer área de saber que se disponha conhecer sensivelmente um objeto. Conhecer sensivelmente implica estar atento às singularidades dos processos de subjetivação, percebendo a importância dos mesmos nas relações humanas e nos seus respectivos (re)posicionamentos.

A erosofia, então, nos orienta a um posicionamento neste percurso de produzir e disseminar conhecimento sobre o cu das bixas e os impactos que isso têm no comunicacional e no social. Monica Udler Cromberg (2015) entende que a erosofia surge da união entre filosofia (pai) e literatura (mãe). Compreendemos, portanto, que é uma forma de conhecer que transita entre o conceituar e emocionar.

A erosofia não quer compreender, nem muito menos expor: ela não quer *philia*, ou seja, não quer fazer amizade com a sabedoria, perguntar seu nome, onde mora, quantos anos tem, qual seu signo etc. Ela quer dormir com a sabedoria, quer fazer amor. Não sentir amor: fazer amor. A erosofia quer a práxis – desde que seja uma práxis erosófica, um fazer, um experimentar, não com a razão, mas com a CARNE DA ALMA. (CROMBERG, 2015, p.125)

Uma relação amorosa com o saber. Diferente da filosofia que têm uma relação de amor filial/fraternal (*philia* - amizade) com o saber, Eros se move pela busca. Um amor que se move pelos desejos, pela falta ou a recriação dela? Hilan Bensusan (2012), ao desenrolar sua noção de *errogênese*, apresenta a relação do Eros com o erro e diz que o desejo persegue o erro e cita dois fragmentos de Heráclito que dizem que “207. Eros é eris, eris é quebradeira. (...) Eris é a força de desindividualização: colocar-se à disposição. A danação dos ingredientes.” Isso nos leva a conceber a erótica do saber como movimentos instáveis plenos de errância.

Cromberg (2015) traz um fragmento de Heráclito³¹ (“por ser rarefeita, toda realidade é fraca”) que deságua e justifica sua escritura e investigação erosófica. Ela retoma o conceito de *imaginal*, trazido do sufismo, e argumenta que o imaginal intensifica o real. Focar no imaginal é investir na interioridade, segundo a autora, “parir ao contrário” - pra dentro do ser. “Só pela umidade vaginal do perceptor é que a realidade é capaz de penetrar, e só esses líquidos, as secreções de minha vontade intencional, são capazes de efetuar a ereção do objeto, a fortificação da realidade.” (CROMBERG, 2015, p.130). A pensadora afirma que é o imaginal que adensa e dá tessitura ao real.

Dedicar-se a esta introspecção é voltar-se à subjetividade e se perceber como potente agente de transformação a partir das ressonâncias consigo e com o outro. É uma posição perante o saber de dar e mover contornos a um “objeto”, valorizando aspectos de transformação social. Trabalhamos o pensar como um processo libertador, que envolve amor e autonomia, conforme

³¹ Cromberg explica que o fragmento advém de uma “doxa erosófica” que foi publicada juntamente com mais três autores na obra *Heráclito: exercícios de arqueologia* de Antunes, Bensusan e Ferreira (Ideias & Letras, 2012).

as concepções de Paulo Freire. Todas estas referências nos direcionam a desenvolver um “pensamento acariciante, que pouco se importa com a ilusão da verdade, que não propõe um sentido definitivo das coisas e das pessoas, mas que se empenha sempre em manter-se a caminho.” (MAFFESOLI, 1998, p.177) Isto se relaciona com a postura erótica frente o conhecimento:

Não esqueçamos, o próprio dessa lógica é ser movente, acariciante, pode-se até dizer erótica, isto é, que repousa sobre a atração, sobre as afinidades, sobre os processos emocionais e afetuais cuja importância pode ser vista contemporaneamente. Ela não tem o rigor da lei causal, mas não deixa de indicar, com precisão, as grandes tendências sociais. (MAFFESOLI, 1998, p.217)

Entendemos, assim, que esta pesquisa tem o foco e a forma (mais adiante, mais detalhes) no desejo, nas sensações, e nesta onda, fareja detectar o *pathos* das imagens, na medida em que se concentra nas manifestações orgiásticas do corpo, na expressão imagética de desejos - contidos/silenciados/recalcados - insurgentes. Para isto, portanto, é necessária uma investigação dos processos de subjetivação relacionados a estas imagens, sendo, portanto, necessário também lançar da mão da cartografia. Nesta pesquisa performática, balizada na erosofia, remontamos as linhas do *pathos* partindo da metodologia do atlas, ao mesmo tempo em que tentamos rascunhar os fluxos desejantes nos processos de subjetivação que irradiam das imagens por meio da cartografia. O corpo em performance é a chave e o vetor desta investigação.

2.3 ENTRE ATLAS E CARTOGRAFIA: DESDOBRANDO ARTEFATOS AFETADOS PARA MOVER-SE EM PREGAS DO CU

Atlas Mnemosyne é um conjunto de milhares de cópias fotográficas afixadas sobre painéis revestidos de tecido preto produzidas por Aby Warburg para organizar os caracteres patéticos (*pathos*) das imagens que ele pesquisava. Segundo Daniela Gregori (2016), do Instituto Goethe³², na versão derradeira do Atlas havia 63 painéis de 170 por 140 centímetros, com os detalhes das ilustrações visíveis. Didi-Huberman (2018) afirma que o Atlas advém de um caderno de estudos de Warburg intitulado *Schemata Pathosformel*, que continha esboços, listas que “fracassaram”, mas foram retomadas décadas depois através das imagens do Atlas.

³² GREGORI, Daniela. O atlas mnemosyne de Aby warburg pensando com imagens. Instituto Goethe, 2016. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html> Acesso em 02/fev./2019.

Este projeto inacabado/inesgotável de Warburg não foi teorizado pelo próprio, porém é bastante comentado por um dos seus principais exegetas, Didi-Huberman, que o apresenta como uma “forma visual do saber, uma forma sábia de ver” (2018, p.18), o que imbrica e subverte paradigmas epistêmicos (do saber) e estéticos (do ver/visual). Partindo de Foucault, Deleuze nos diz que o saber se dá a partir dos arranjos entre o visível e o enunciável, entre o ver e o falar, entre luz e linguagem. O saber é um agenciamento prático, um ‘dispositivo’ de enunciados e visibilidades” (DELEUZE, 2005, p.60). Para Didi-Huberman, o Atlas desvincula-se de axiomas dados e rompe com a tradição platônica que preza a ideia para moldar epistemes. O grande trunfo desta prática é o agenciamento das imagens, suas montagens e desmontagens, a possibilidade de expô-las em relação a partir de conexões inapreensíveis que sobrevivem através dos tempos.

A noção de sobrevivência, inclusive, é uma das principais proposições warburgianas em sua observação de imagens em busca de traços do reaparecimento da cultura pagã na Antiguidade Clássica em obras artísticas do Renascimento, o período conhecido como *quattrocento*. Warburg perseguia a *Nachleben der Antike*, a vida da cultura Antiga, que atravessa as imagens ao longo dos séculos. A tradução precisa do termo *nachleben*, suscita polêmicas chochas, mas a ideia está ligada à sobrevida, sobrevivência, vida póstuma... pós-vida. É o imemorial que não se deixa morrer... o esquecível/esquecimento que não se deixa abater por completo e ronda o inesquecível... Aquilo que sofre com os processos de apagamento do tempo, mas persiste, como um fantasma que sempre faz ecoar sua fantasmagoria, fantasias fantasmáticas que insistem em reaparecer.

É importante sobrelevar como esta noção de *assombração* é reivindicada pelas bixas numa tentativa de não deixar suas histórias morrerem. A obra de Pêdra Costa, a poesia de Francisco Mallmann ou as teorias de Jota Mombaça frequentemente evocam a invasão dos sonhos da sociedade. Em *de_colon_isation* (2016), Pêdra trabalha a *Anti-colonial Fantasy* (*Fantasia anti-colonial*) através do seu cu, do seu colón, questiona a dominação colonial impregnada nas fantasias que as sustentam. Mombaça reivindica a necessidade de tornar-se pesadelo, de assombrar o imaginário ocidental e nos atiza a pensar e fortalecer a produção ficcional anticolonial e antirracista das bixas dissidentes, de modo que, neste sentido, tem aprofundado seus estudos sobre Octavia Butler³³. Francisco Mallman realizou um trabalho

³³ Octavia Estelle Butler (Pasadena, Califórnia, 22 de junho de 1947 — Lake Forest Park, Washington, 24 de fevereiro de 2006) é escritora afro-estadunidense que trabalha com ficção científica feminista abordando o racismo.

visual que consiste numa frase impressa no tecido "uma bicha te produzindo pesadelos". O nome da obra é *não deixar dormir quem não nos deixar sonhar*.



Figura 4 - Francisco Mallman - *Não deixar dormir quem não nos deixar sonhar* (2019)

Este mote não é incidental, assim como a disputa das bixas em produzir imagens e afetar imaginários também não. Elas têm consciência que batalhar por estas visibilidades não é apenas sobreviver em imagens, é voltar-se contra a política de morte da qual são alvo para poder manter-se vivas, fazendo-se perpetuar por gerações, municinando, injetando vida através das imagens que produzem. Ventura Profana³⁴ proclama a “prosperidade travesti”, importante conceito da sua trajetória artística e espiritual, marcada pela performance e pregação. Ela evoca profecias de vida e prosperidade, conclamando a dissidência sexual a bradar por suas vidas: “Eu não vou morrer”. Mesmo repudiando o elitismo, racismo e transfobia dos circuitos de arte contemporânea, Ventura persiste em “fazer arte” não para pertencer ou ser reconhecida como artista, mas para fazer da arte um campo de batalha onde ser vista é estar viva. Assim, ela põe

³⁴ Ventura Profana é pastora nascida na Bahia. Viveu bastante tempo no sudeste, em especial Rio de Janeiro. Sua vivência travesti e espiritualidade resultou em composições estéticas que têm sacudido as estruturas dos circuitos acadêmicos e de arte contemporânea brasileira. Sua vasta obra inclui performances, audiovisual, colagem, clipes, shows musicais com ênfase na sua pregação que semeia profecia de vida enaltecendo transexuais, travestis e bixas pretas e reivindicando a defesa destas vidas ameaçadas e conclamando a força e prosperidade destas comunidades dissidentes, fortalecendo a espiritualidade negada e a humanidade retirada pelos padrões hegemônicos lastreados em radicalismo religioso. Bee, dá uma olhada nessa parte porque está confusa e nem sei como arrumar porque não entendi. Ela profetiza? Eu acho que essa parte explicativa nem precisa, uma vez que vc vai falar disso no próprio corpo do texto.

seu cu pra culto e sobrevive e subverte a religião e a arte... resistindo nos espíritos, roubando almas, convertendo e curando corações.

Quando você dormir
Vou entrar no seu sono
Vou levar sua alma
Vou roubar sua calma
Espelho meu, existe alguém pior que eu?
Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu?
(Demoníaca - Sueli Costa e Vitor Martins)

Isto nos faz pensar que o cu das bixas propalado imagetivamente é *nachleben* das bixas na história. Desta maneira, ao dispor imagens nesta pesquisa, o que tentamos é identificar como a vida das bixas resiste/sobrevive/persiste na sua produção artística, tensionando ruídos em estruturas estéticas midiáticas. Reconhecer esta cultura cu/cuir/queer... é revelar a força dos seus cus presentes na imagem. É importante pensar o gesto de revelar como uma possibilidade de ocultamento do que já é oculto, e não como uma entrega das bixas numa bandeja. É dizer, desdobrar as pregas dos cus é oferecer camadas para percebê-lo. Tais camadas nos alcançam quando nos dispomos a reconhecer a força destes cus que se fazem reaparecer, exigem não ser esquecidos. Uma maneira de encontrar as potências destas vidas em imagens é a busca de suas *pathosformel*.

Quando somos fisgadas também pela ideia warburgiana do *phatosformel*, estamos mais interessadas em movimentos do *pathos* do que em fórmulas. Isto é, buscamos o percurso das emoções afloradas pela arte das bixas. O que pretendemos é destacar as (re)aparições da “prosperidade travesti” (Ventura Profana) “fúria travesti” (Vulcânica Pokaropa), “CURA - feitiço/mandinga/malícia” (Castiel Vitorino). Percorremos “debate, desejo e combate” (DIDI-HUBERMAN, 2013 p.213) do cu das bixas, as marcas do *pathos* inebriantes em suas imagens.

Do *pathosformel*, em especial, destacamos o “paradigma coreográfico”, identificado por Didi-Huberman como uma dimensão que valoriza as “técnicas do corpo” presentes nas imagens. A dança é considerada elemento constituinte da produção imagética.

A ideia de *Pathosformel* seria elaborada, em grande parte, para dar conta dessa intensidade coreográfica que atravessa toda a pintura do Renascimento e que, em matéria de graça feminina - de venustidade -, foi resumida por Warburg, além de sua denominação conceitual, uma espécie de personificação transversal e mítica: a *Ninfa*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.219)

As formas dançantes e a concentração na figura da ninfa exaltadas nas análises warburgianas de obras renascentistas remete a uma feminilidade transgressora e misteriosa:

entre a deusa e a mulher. A diluição e potencialização da Vênus. Segundo Didi-Huberman,) a ninfa instaura um paradoxo: “Aérea, mas essencialmente encarnada, esquiva, mas essencialmente tátil” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.220). Embora as nossas imagens não sejam renascentistas tampouco da Antiguidade Clássica, muitas destas associações conceituais atribuídas à *Ninfa* estão presentes nas imagens das bixas quando estas explicitam suas feminilidades subversivas; suas travestilidades e enaltecimento do traviarcado, místicas bixarias, sereísmo de suas brisas e, sobretudo, pela dança que ergue suas rabas. A imagem da Vênus é frequentemente retomada, relida e reposicionada pelas bixas e transgêneras que são cobradas/violentadas a alcançar tais padrões para se enquadrarem no padrão feminino. Esta imagem gera um impasse para as bixas que rejeitam padronizações e, portanto, “parodiam/recriam” padrões produzindo suas singulares míticas e paixões.

Esta sobrevivência passional/pulsional das imagens está relacionada aos processos do inconsciente, o que faz Didi-Huberman elaborar a noção de “sintoma” para tratar das dinâmicas oscilantes e pulsionais das imagens:

Enquanto as ‘sobrevivências’ de Tylor, os ‘resíduos vitais’ de Burckhardt, as ‘formas afetivas primitivas’ do dionisiaco segundo Nietzsche, e os ‘princípios gerais da expressão’ de Darwin constituem *fontes* indiscutíveis - entre outras - das ideias warburgianas, a ‘formação do sintoma’ segundo Freud constitui, antes, um *interpretador*: parece-me que pode ajudar a esclarecer ou a desenvolver, a *desdobrar* os modelos temporais, corporais e semióticos empregados por Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.244)

De fato, a articulação de uma “antropologia de imagens” com um “trabalho da memória inconsciente” é notada e identificada por Didi-Huberman como uma espécie de “história da psique”. O próprio Warburg definia sua biblioteca como uma “coleção de documentos sobre a psicologia dos modos de expressão humana” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.247). Não nos cabe aqui aprofundarmo-nos nos tópicos e estruturas psíquicas da teoria freudiana, mas reconhecer como estudar estas imagens é expandir a compreensão sobre os movimentos da mente humana refletida na produção de imagens e processos histórico-sociais.

Refletir a psicologização das imagens da arte é detectar seus sintomas e desenvolver a habilidade de relacionar subjetividades (in)visíveis. (Des)Montar um Atlas, como preconiza Didi-Huberman (2018) é estimular o conhecimento pela imaginação, pela capacidade de adivinhar o passado, remontar o presente a reinventar e reviver futuros.

Para além do Atlas, somos compelidos a passear por estas “expressões” humanas através da investigação de subjetividades. Em nosso percurso, entendemos o Atlas como uma referência

importante para organizar ou organicizar as vidas ressoantes das imagens, porém ela se torna insuficiente por uma série de diferenças guardadas em nossa pesquisa - a primordial é que praticamente não analisamos pinturas.

Nossa pesquisa é marcada por uma série de precariedades, de dificuldade de concatenar fontes e materiais para dispor a relação imagética nos moldes warburgianos. Não há recursos nem a maturidade para desenvolver uma pesquisa idêntica à “ciência sem nome” de Warburg. Diante do turbilhão precário da pesquisa e do país, não se produz aqui milimétricas pranchas de um atlas, mas sim disformes pregas de um cu. Ao invés de lâminas do Atlas, desdobramos pregas de um parangolé.

Foi na primeira metade da década de 1960 que Hélio Oiticica começou a experienciar e a teorizar os parangolés, que seriam capas coloridas e performáticas que só ganhavam qualidade estética de arte em movimentos corpóreos. Envolve a presença de um participante que move a estrutura indumentária, que transita entre figurino, cenário, bem como envolve a presença do olhar do espectador que constrói uma obra e um campo sensível para si conforme disponibiliza seu olhar para acompanhar e seu corpo para experimentar as movimentações inusitadas de um parangolé.

Pensar no parangolé como espaço para acolher as imagens anais que elegemos é entender que sua potência insurge contra a ordem de mapeamento, ainda que faça uso dela e desemboque na transgressora forma de recepção e transformação do real: a dança. Nesta seara, o caminho do cartógrafo não tem a obrigação de gerar um mapa e a metodologia do Atlas, composição do conhecimento pelo imaginal, não precisa resultar numa tabela de tábuas estáticas de imagens. O movimento das imagens não deve amargurar-se a um destino e pode ir muito além de uma lista de pranchas e figuras. O princípio agenciador é a dança das imagens que ressoa na presença dançante dos corpos. A dança dionisíaca e desintelectualizante (OITICICA, 1986, p.73) são forças motrizes desta experiência. Para Oiticia, o parangolé é imbuído de emancipação do corpo com a posição ética de não instituir uma nova moral, mas sim de destruir todas as morais que dão as mãos a princípios de expressão viciados na intelectualidade. Emancipar o corpo é comprometer-se com uma emancipação política e social, como assinala: “Toda a aspiração humana de ‘vida feliz’ só virá à realização através de grande revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes que o digam! O Programa do Parangolé é dar ‘mão forte’ a tais manifestações” (ibidem, p.82). É pensando nesta pulsão desmoralizante insubordinada que reconhecemos que a intenção do parangolé não é propor uma

inovadora moral metodológica para antropologia de imagens, mas exatamente desmoralizá-las dos cânones condutores, que não aceitam lidar com o que *extravaza*.

A performance, o movimento dos panos, dos corpos, as ondulações das camadas num perambular de molambos nos conduz não necessariamente a uma montagem, mas a um passeio imagético e sensorial das reverberações não hegemônicas do cu. É esta movimentação que nos faz inquirir subjetivações ocultas entre as pregas anais.

Que mistérios guardam as pregas? Que movimentos acontecem entre elas? Que emoções se movem por suas brechas? Que forças do *pathos* as atravessam, as tingem em imagens e fluem nos corpos? Que corpo atravessa *corpus* para observar imagens destes estados performáticos de corpos tomados por grandes emoções?

É quase inevitável escapar da relação da prega com a noção de dobra foucaultiana que Deleuze dissecou ao tratar das dobras do pensamento, a subjetividade. Os filósofos franceses operam pela tradição filosófica e retornaram aos gregos para demonstrar que eles instituíram a importância da subjetividade na composição do tecido social. É certo que isto advém de um pensamento eurocentrado e colonial que considera a cultura helênica como berço da civilização. Epistemologias anticoloniais têm proposto sentidos não necessariamente contrários, mas múltiplos. De acordo com o pensamento de Foucault, o que Deleuze quer explicitar é que os contornos subjetivos passam a ter uma importância social na cultura grega: “Longe de ignorarem a interioridade, a individualidade, a subjetividade, eles inventaram o sujeito, mas como derivado, como produto de uma ‘subjetivação’. Descobriram a ‘existência estética’, isto é, o forro, a relação consigo (...)” (DELEUZE, 2005, p.108). O pensador francês enfatiza que esta “relação consigo” é dobra dos esquemas de poder e saber e retroalimenta os sistemas dos quais é oriunda.

Assim, a subjetividade nasce dos embates do poder e do saber. “O saber, o poder e o si são uma tripla raiz de uma problematização do pensamento” (DELEUZE, 2005, p.124). Deleuze verifica que Foucault prezava pela “dimensão que devia ao mesmo tempo se distinguir das relações de forças ou de poder e as formas estratificadas de saber: ‘a absoluta memória’.” (ibidem, p. 106). Esta memória que subsiste às eras, de certa forma, é trabalhada por Warburg ao tentar compreender a vida das imagens ao longo do tempo em seu conceito de *nachleben*. Esta sobrevivência das imagens se dá por um lugar imemorial que resiste na memória dos estratos do saber e das forças de poder. Deleuze, por conseguinte, diz: “Mas o tempo como sujeito, ou melhor, como subjetivação se chama ‘memória’” (DELEUZE, 2005, p.115). Ele demarca que esta memória não se opõe ao esquecimento, o que nos faz recordar verbetes que

apresentam *Mnemosyne* (a entidade grega que nomeia o Atlas de Warburg), que também geria os tempos e os perigos do esquecimento. Deleuze entende o “esquecimento como impossibilidade de retorno e a memória como possibilidade de recomeçar” (2005, p.115). Sobre esta “absoluta memória” complementa:

Não esta curta memória que vem depois e se opõe ao esquecimento, mas a ‘absoluta memória’ que replica o presente, que replica o lado de fora e que não se distingue do esquecimento, pois ela é ela própria e é sempre esquecida para se refazer: sua dobra *pli* com efeito, confunde-se com o desdobramento (*repli*), porque este permanece presente naquela como aquilo que é dobrado. (DELEUZE, 2005, p.115)

Deleuze reconhece que esta “relação consigo”, “absoluta memória”, os processos de subjetivação, foram fatores fundamentais para expansão da cultura grega no mundo, inclusive através da relação de dominação com outros povos: “é preciso duplicar a dominação sobre os outros mediante o domínio de si” (DELEUZE, 2005, p.108). Em outras palavras, fortalecer a própria subjetividade em detrimento das outras, como uma tática de dominação. A potência da subjetividade frequentemente é desviada para subjugar o outro, que se efetua, sobretudo, por meio de processos de sujeição. Este é um impasse da subjetividade na modernidade:

A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose. (DELEUZE, 2005, p.113)

O eu cristalizado é implodido; a ideia de sujeito fixo, repudiada. Para Deleuze, o trabalho cartográfico de Foucault não se refere a uma história de sujeitos, mas de “processos de subjetivação, sob as dobras que ocorrem nesse campo ontológico tanto quanto social” (ibidem, p.124). Por esta via, Deleuze entende que “(...) o ‘eu’ não designa o universal, mas um conjunto de posições singulares ocupadas num Fala-se/Vê-se Combate-se, Vive-se” (ibidem, p.122). Ao comentar as dobras do pensamento deleuzeano, Jean-Luc Nancy (2017, s/p) afirma que não se trata de uma filosofia do ser, mas algo que “não conhece o ser e que nada quer com ele.” Nancy nos mostra os desvios desta filosofia que é percurso, e não território: “Nem paisagem, nem rosto, ou é rosto desdobrado, ou ainda um rosto segundo suas dobras, não o espelho de uma

alma, mas o lugar de uma verdade presente.”³⁵ (NANCY, 2017, s/p) O eu dilacera as sínteses e desliza em pregas de ser e caos.

Destes embates do eu, das relações consigo, é que surgem os processos de resistência entre pregas dos diagramas de força (poder) e dos estratos de saber (enunciáveis e visíveis): “A fórmula mais geral de relação consigo é: o afeto de si para consigo, ou a força dobrada, vergada. A subjetivação se faz por dobra” (DELEUZE, 2005, p. 111). O sexo é vital nesta relação consigo e somos levados a compreender a subjetivação como uma espécie de desdobramento das interioridades e do fora que se efetuam na sexualidade. Por isso, Deleuze a todo momento recorre à obra *História da Sexualidade* de Foucault, delineando como as formações sociais e subjetivas perpassam a história.

Em tempos de biopolítica³⁶, o cálculo sobre a vida exige a disciplinarização das sexualidades, tendo em vista que isto compõe intensivamente as subjetividades e as encaminha para processos de sujeição, engessamento do sujeito, que segue se debatendo na resistência às armadilhas paralisantes. Deleuze verifica todo este movimento e anuncia: “Esta afecção de si, esta convenção do longínquo e do próximo, vai assumir importância cada vez maior.” (DELEUZE, 2005, p.126). Pensando nesta importância é que desdobramos o que poderia ser um possível Atlas em pregas de um percurso, de um passeio por subjetivações que resistem orgiasticamente à subalternização do sujeito clastrofobicamente localizado.

Acatamos a utilidade de examinar “fórmulas patéticas”, mas as fraturas sexuais e sociais (em oposição ao racismo, colonialismos e sexismos) despertadas pelas imagens nos instigam a observá-las de forma mais implicada com as subjetividades entrecruzadas. Isto nos leva a trilhar um percurso metodológico cartográfico próximo aos gestos genealógicos foucaultianos e aos parâmetros “caosmóticos” de Guattari (2006), que valoriza a necessidade de pesquisar não o ser e suas expressões, mas sim os processos de ser.

“A produção de subjetividade constitui matéria-prima a toda e qualquer produção” (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 36), afirmam os cartógrafos do desejo, que reiteram ainda: “Todos os fenômenos importantes da atualidade envolvem dimensões do desejo e da

³⁵ Disponível em: <<https://machinedeleuze.wordpress.com/2017/04/08/dobra-deleuzeana-do-pensamento-por-jean-luc-nancy/>> Acesso em: 29/nov/2019.

³⁶ Termo relacionado ao conceito de biopoder de Foucault que se refere à gestão governamental sobre a vida das populações. Foucault (2008) entende o termo assim: “a maneira como se procurou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças... Sabe-se o lugar crescente que esses problemas ocuparam desde o século XIX e que desafios políticos e econômicos eles vêm constituindo até hoje” (FOUCAULT, 2008, p.431). O liberalismo é apontado como condição de inteligibilidade da biopolítica.

subjetividade.” (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p.36). Por isso, reafirmamos a importância de observar atentamente os processos de subjetivação, pois eles movem os desejos que impulsionam a produção da vida. A prática cartográfica exige um olhar às estruturas que tentam conduzir o desejo, bem como às rupturas dos “diques de contenção” que sempre serão insuficientes para aprisionar os indômitos e caudalosos veios do desejo.

Esta investigação, portanto, envolve adentrar as sexualidades, principalmente em uma pesquisa como esta que se volta às precarizadas subjetividades *queer/cuir/cu*. Preciado alerta sobre o risco de se produzir cartografias identitárias neste campo:

O perigo da cartografia identitária das minorias é funcionar, como diria Foucault, como “um ato de vigilância”, cobrindo de alguma maneira o mapa que os dispositivos de controle impulsionam para se converter, então, num arquivo de vítimas que, mais do que criticar a opressão e a sua diferença, acabam por estetizá-la. (PRECIADO, 2017, p.03)

O autor espanhol critica as cartografias que cristalizam identidades numa imagem de poder centralizadora que ele associa ao leão, a partir da simbologia tratada por Antonio Negri, que apresenta o leão como símbolo de dominação. Preciado considera que “a maioria desses estudos tinham como ponto central a cultura gay, urbana, branca e de classe média frequentemente naturalizada e separada de toda a influência e relação com a subcultura lésbica, transgênera ou transexual (PRECIADO, 2017, p.05). O filósofo reivindica a cartografia da *zorra*, da raposa, que valoriza arranjos de poder que operam pelas margens, como as matilhas e lobos deleuzeanos³⁷. Ele nos alerta para a importância de analisar o biopoder e seus dispositivos que empreendem constantemente investimentos para controlar as subjetividades calculando a vida.

O biopoder controla a vida com a intenção de preservá-la, direcioná-la, funcionalizá-la e utilizá-la (usá-la, dar utilidade) em prol de subsidiar o consumo e a manutenção do capitalismo. Assim, ele retoma o pensamento de Monique Wittig que vê a heterossexualidade como uma política “que faz parte da administração dos corpos e da gestão calculada da vida no âmbito da biopolítica” (PRECIADO, p.12 2011). A heterossexualidade seria, assim, uma tecnologia do biopoder. O autor espanhol entrecruza reflexões com a noção foucaultiana de

³⁷ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

*sexopolítica*³⁸, que condiciona os corpos a práticas limitantes que faz do sexo algo correlato ao capital com funcionalidades e finalidades a serem cumpridas.

Assim, “biopoder não faz mais do que produzir as disciplinas de normalização e determinar as formas de subjetivação” (PRECIADO, 2011, p.12), o que implica estar atento às espacialidades bem como aos aparatos e dispositivos semióticos. Nós, que pesquisamos o campo da comunicação, não podemos nos furtar em observar que as mídias, meios e tecnologias da comunicação são determinantes na produção de subjetividades e, portanto, precisam ser “sabatizadas” num percurso cartográfico. Preciado retoma Guattari e frisa a importância da comunicação no processo produtivo de subjetividades. O autor considera necessário que uma cartografia se atente à “**tecnologias de representação, de informação e de comunicação que (como autênticas máquinas performativas)** não se contentam com a veiculação de conteúdos dados, mas vão além ao produzir a subjetividade que pretendem descrever” (PRECIADO, 2017, p.10 – grifos nossos).

A comunicação e suas ramagens são tecnologias que produzem subjetividades, dispositivos do biopoder no alinhamento e disciplinarização das subjetivações. Lauretis bem observa o papel das mídias como tecnologias de gênero: “O sistema sexo/gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural, quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (...) a indivíduos dentro da sociedade” (LAURETIS, p. 212,1994). Nesta esteira, Preciado pontua que:

O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais. (PRECIADO, 2011, p.14)

³⁸A noção de “sexopolítica” está atrelada ao conceito de “Império Sexual”, trabalhado por Paul P. Preciado. Ele considera este Império como regulador das práticas sexuais, que, correlatas ao capital, normatizam da multiplicidade de anormais. A sexopolítica, portanto, é a política que gere os dispositivos disciplinadores que conduzem a sexualidade para lastros heterossexuais por meio da territorialização precisa do ânus, da boca e da vagina. A identificação sexual é central para governabilidade, produzindo, então, “políticas sexuais” que subsidiam o controle das sexualidades. De acordo com Preciado (2011, p.11) “A sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo”. Explica que não se trata apenas da regulação da reprodução e acrescenta que: “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...” (PRECIADO, 2011, p.14).

Neste movimento de reapropriação incidem os processos de resistência assinalados por Foucault. Guacira Lopes Louro (2003, 2008, 2009) destaca que este foi um dos temas explorados por Foucault em suas teorizações do poder. Para Foucault, o poder se exerce em relação e não pode ser possuído ou atrelado a uma instituição; ele se constrói em ações micropolíticas. O poder se dá num jogo conflitante com o saber fissurando subjetivações e sujeições que (des)dobram-se na dinâmica das relações e retroalimentam as relações de poder e saber.

Luizan Pinheiro (2016), em seu livro *Anarcometodologia – o que pode uma pesquisa em arte*, afirma que “todo o conhecimento acadêmico, historicamente desenvolvido desde épocas remotas se constitui em *cheiradas de cu* variadas e diversificadas” (PINHEIRO, 2016, p.14). A constatação dialoga diretamente com a visão deleuziana que concebe a história da filosofia como uma enxada: “Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto, seria monstruoso” (DELEUZE, 2008, p.14). O filósofo francês enfatiza que: “o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer” (DELEUZE, 2008, p.14). Balizado por cheiradas no cu de Pinheiro, Guattari nos diz que “Todo objeto de pesquisa não existe, a escritura o cria” (PINHEIRO, 2016, p.28) Cheiramos estes cus para parir pelo cu nossa própria monstruosidade que se articula por um pensamento que segue a “linha de fuga do voo da bruxa” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.59).

Apropriar-se das técnicas, tecnologias, dispositivos... tudo que nos classifica e nos restringe com o ar de deboche é o que fazem as imagens queer/kuir/cu perverterem a seriedade sóbria e seletiva do saber e da história, assim como indica Foucault: “O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que a utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto” (FOUCAULT, 1998, p.26). Nesta “retroalimentação”, os investimentos subjetivos para manter as relações de poder ocorrem como ruídos que impedem que os poderes se reutilizem perfeitamente, dando brechas a outras ações e reações.

Convicto nesta concepção foucaultiana, Preciado enfatiza que o “corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder” (2011, p.14), e, neste sentido, coloca que tecnologias de normalização dos corpos e da vida (biopoder) portam “fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão *queer* tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual” (PRECIADO,

2017, p.14). É importante guardar esta noção de fracasso associada ao *queer* e em corolário dos percursos cartográficos entranhados a esta associação. Desta cartografia foucaultiana desdobrada em pesquisas de Eve K. Sedgwick e Michael Moon ou Judith Butler, Preciado (2017) elabora conclusões provisórias das quais nos cabe destacar que o “espaço público na modernidade ocidental é um espaço de produção de masculinidade heterossexual” (PRECIADO, 2017, p.13).

Outra dessas conclusões que ressaltamos é que junto com a cientificização da vida e do sexo em ascensão no século XIX, os *sujeitos sexopolíticos*, além de objeto de conhecimento científico, também se tornam “figuras de espetáculo e representação pública” (PRECIADO, 2017, p.13) e isto nos exige uma atenção com os dispositivos semióticos e processos de comunicação que precisam ser considerados nos estudos cartográficos:

O importante dessa análise foucaultiana não é somente pensar a identidade sexual como um efeito de um processo de construção política, mas sim identificar as técnicas semiótico-técnicas, visuais, arquitetônicas e urbanísticas através das quais é realizada essa construção. (PRECIADO, 2017, p.13)

Todas estas orientações sobre cartografia são levadas em conta; contudo, as singularidades e percalços dos contextos cus e suls nos fazem escavar nossos próprios percursos, ao invés de tentar aplicar cartografias dadas a nossa experiência. Suely Rolnik (2016, p.23) frisa que a cartografia “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”, diferindo-se do mapa, que captura “um todo estático”. A cartógrafa, portanto, está implicada na produção daquilo que tenta conhecer/traduzir/transmitir, posto que a tentativa de tradução da experiência implica envolvimento, e não distanciamento do que pesquisa. “O segredo só existe para ser traído, trair-se a si mesmo” (DELEUZE, 2005, p.63). O gesto de trair-se é, de alguma forma, transformar.

A tarefa cartográfica é também a de provocar fissuras no espaço, transformações, ao mesmo tempo que se as observa. Isto se aproxima do pensamento freireano sobre a prática do ensino, já que na sua visão tal prática necessita ser transformadora, implica na preparação de sujeitos transformadores. Rompe-se, aí, com a lógica binária e bancária de emissão/recepção... revolve-se o percurso, ao invés de se prender em partidas e chegadas; expande-se, efetua transformações. “Presença que se pensa a si mesma, que se sabe presença, que intervém, que transforma, que fala do que faz mas também do que sonha, que constata, compara, avalia, valora, que decide, que rompe” (FREIRE, 1996, s/p). É nesta relação com o conhecimento que transcorre uma pesquisadora cartógrafa educadora.

É um fluxo retroalimentativo de desterritorialização e sedimentação; de mover e acompanhar as areias desérticas em tempo que as percorre. Tal envolvimento proporciona fortalecimento de laços éticos, como Freire nos diz, resulta em responsabilidade consigo e com o outro, o que não quer dizer estar em estado de vigilância, mas sim atento e forte... cuidadoso com os atravessamentos das subjetividades:

Como presença consciente no mundo não posso escapar à responsabilidade ética no meu mover-me no mundo. Se sou puro produto da determinação genética ou cultural ou de classe, sou irresponsável pelo que faço no mover-me no mundo e se careço de responsabilidade não posso falar em ética. (FREIRE, 1996, s/p)

São estas inquietações sobre uma pesquisa implicada, guiadas, sobretudo, pelas críticas de Jota Mombaça que nos provoca a romper com os paradigmas colonizadores eurocentrados. Isto nos coloca numa travessia que está entre a montagem de um atlas e o traçado de uma cartografia, que vão se chocar e conseguir reconhecer e transmitir os signos evocados pelo cu das bixas através de práticas corpóreas, estados de performance... fricções discursivas nos enunciados e nas formas visíveis. Assim pegamos o beco, o desvio e colocamos nosso cu não na reta, mas na rela... relação... no gesto de relar, ralar e relacionar-se. Acariciamos o conhecimento que emerge das relações no procedimento de devorar as táticas coloniais, não para apreendê-las, mas para regurgitá-las, ou, como prefere Mombaça, cagá-las.

“O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago” (ROLNIK, 2016, p.23). Partindo de um gesto antropofágico, salientamos subjetividades que nutriram o percurso pesquisador *bixa jornartista* que vivenciei até aqui. Apresentamos aqui os movimentos que impulsionaram uma inquietação sobre masculinidades na pós-pornografia a desdobrar-se numa investigação sobre a representação dos desejos, sensualidades, sexualidades, corpografias, hagiografia das bixas; dos cus do mundo.

Escarafunchando estes desejos e lançando-me em experiências corpóreas (áudio/vídeo/dança e áudio/vídeo/performance) alcançamos o cerne, a carne, desta pesquisa: comunicação destes desejos bixas (um exercício errante do percurso, de desejos de diva/ninfa contida) apagados, negados, alvejados de e por nefastos, afastados de qualquer possibilidade de visibilidade e em consequências censurados duramente para grande circulação artística e midiática. Esta potencialidade de subjetividades ocultadas é visível aqui por meio das imagens anti-hegemônicas do cu selecionadas.

As relações entre imagens desdobradas em relações performáticas mobilizaram ciclos de afecções corpóreas culminantes nos “resultados” (relações imagéticas) que nos chegam não necessariamente como descobertas, mas sim como desdobramentos de um imaginário anti-

hegemônico. Indicados os fundos buracos (eróticos e patológicos) epistêmicos das pregas imagéticas desta pesquisa em comunicação e arte, remontamos esquemas metodológicos que atravessam práticas corporais que foram a parte principal deste nosso percurso-passeio. Banhamos pregas das metodologias do Atlas e da Cartografia num mar de erosofia pleno de sereias performáticas.

2.4 DESTERRAR DANÇAS DONDE DANTES DESERDAMOS

Durante esta pesquisa, iniciada no 1º semestre de 2018, que aconteceu principalmente em Brasília, muitas durezas e delicadezas dilaceraram meu percurso enquanto pesquisadora, comunicadora, jornalista, artista e, queria ter a audácia de dizer, enquanto piranha/sereia, sem receio, mas a batalha agora é outra. Estes acontecimentos sensíveis vibraram/vibram intensamente no corpo, que se coloca em movimento para receber e reverberar mistérios que me perseguiram, ora em “imagens fantasmas”, ora em “rotas fugidias”. As inquietações começaram a dar tônus aos problemas desta pesquisa quando iniciei práticas em dança em Brasília, principalmente no Centro de Dança do DF, na Asa Norte, há menos de 10 superquodras da Universidade de Brasília.

A importância da dança e dos movimentos do corpo nesta pesquisa não se resumem a identificar estas ações/pulsões/paixões dançantes em suas representações iconográficas. Permitir que ela ressoe no corpo é uma ferramenta primordial para compreender esta sobrevivência fantasmática. A dança nos transmite a resistência fantástica ao nos contaminar com as poéticas e políticas insubmissas presentificadas nas imagens que sussurram, gemem de prazer e de pavor num gesto sensório peremptório que mantém a chama, isto é, comunica as necessidades e latências das bixas ao longo da história.

Talvez a força da comunicação esteja em dar prosseguimento a chamadas imemoriais... Comunicar é a necessidade que as chamadas dos desejos têm de continuar flamejante, ainda que com brutais oscilações que quase as apagam. Para que estas chamadas se alimentem e reacendam, precisam ser passadas, ser comunicadas.... e assim atravessam o tempo em imagens, em discursos, em pensamentos, paixões... que se movem por eras e eras pelo corpo, que insistem em deixar marcas pelo espaço, que se tornam comburentes e abrasivos.

Dançando pude debater os impasses da pesquisa que inicialmente visava investigar masculinidades nos circuitos de pós-pornografia, mídia e arte contemporânea. Através da

dança, performance e da música, as angústias e ignorância de lidar com questões estéticas, eróticas e éticas das transgressoras artes das bixas, recompuseram-se em torno de um caminho também marginalizado, porém mais necessário e viável em tempos de violências desmedidas e padronização da diferença: a prosperidade do cu, que, como a dança das rabas, desagrega o eu em busca de pontes relacionais entre as subjetividades apartadas que aboliram exercícios de escuta e têm se degladiado, causando deterioração das teias sociais. O cu aparece neste percurso como a impotência do elo e uma potente conexão.

Apresentamos brevemente, a seguir, pistas que iluminaram as imagens anti-hegemônicas do cu que reunimos.

2.4.1 O Rabo

Corpo Presente com a carioca/mineira/americana Denise Stutz foi a primeira residência artística que realizei em Brasília no Centro de Dança do DF, no primeiro semestre de 2018, bem no princípio deste mestrado. No primeiro dia Denise conduziu práticas de *view points* com 10 mulheres cis de sexualidades várias, e 03 homens cis. Há um certo desconforto em ter que usar estas limitadas categorias de gênero, sobretudo para referenciar os homens marcados pela homoafetividade: o performer Zé Reis (cisgênero), Meujaela (bixa de gênero misterioso, próximo à feminilidade) e eu (bicha das margens). Tenho certeza que Meujaela se incomoda com o peso de ser lida como homem. Eu incomodo-me. Quanto a Zé Reis, nada posso afirmar.

Estava imersa em frustrações com o começo da minha pesquisa (masculinidades na pós-pornografia), principalmente pelo fato de as entrevistas informais com possíveis fontes terem sido um enorme fracasso, pois as fontes rejeitavam a categoria masculino, sentiram-se ofendidas de serem interpeladas por masculinas e repudiavam veementemente quaisquer binarismos de gêneros. Eu já sabia que estas artistas recusavam as herméticas caixinhas do gênero, mas ainda assim cometi o erro de identificar estas pessoas a partir de suas genitálias e outras marcas anatômicas. Assim, encontrava-me desamparada, pois as produções audiovisuais pornoterroristas que pretendia estudar não assimilavam a restritiva categoria de análise que estava utilizando para fazê-lo: masculinidade. Isto não quer dizer que não devemos pesquisar e discutir toxidades e possibilidades de outras masculinidades, mas no contexto mencionado não era o caso.

Após este primeiro erro, ocorre mais outro: não encontrando vazão para o masculino no contexto de sexualidades subversivas, parti para o outro polo: o feminino. Já havia visto Mombaça e outras pesquisadoras travestis ou em travessia reivindicar que tivessem sido interpeladas por uma identidade limitante, que fosse a feminina. Já li a professora Débora Diniz (2013) aconselhar que se fosse para subverter os padrões de gênero, ao invés dos erros gramaticais “x” e outros termos que não marcam a diferença “o”, “a”, usasse-se o feminino, posto que o gênero esquecido das ciências e que a subversão às violências de gênero deveriam ser feitas dentro da gramática. Embora não concorde com esta visão, esta “simpatia pelo feminino” me iludia a inverter o polo da investigação e procurar as formas que as bixas manifestavam suas feminilidades.

A clássica figura de feminilidade do ocidente é a Vênus - símbolo de beleza da mulher. Na curta visão preponderante, quanto mais perto a uma imagem de Vênus, mais próximo se está do ser mulher. Tanto que é muito comum esta figura ser relida, reatualizada e parodiada pelas transfeministas, posto que este é o padrão imposto a todas e, principalmente, às que tem que passar pela constante violência da legitimação por conta de ausência de útero.

Trans Vênus me rondava, sobretudo, após intensificar os estudos das fórmulas patéticas warburgianas e a constante presença da Vênus e das ninfas em seus trabalhos. Quando Denise Stutz solicitou que apresentássemos possíveis projetos de criação, eu levei os “fantasmas femininos” plenos de interrogações sobre a “categoria” mulher, que resultou numa série de croquis chamados “Eu sou minha própria Vênus”.



Figura 5 – Esboço do Nascimento de Vênus – minha autoria (2018)



Figura 6 – Esboços do Nascimento de Vênus – minha autoria (2018)

Em uma tentativa desastrosa de questionar os padrões de feminilidade, apresentei minhas angústias. Logo após as apresentações, uma das colegas residentes disse ter-se incomodado com minha apresentação. Ela relatou não saber como me identificar e disse que reconhecia em mim uma imagem masculina abordando o feminino. Além disso, ela questionou que o padrão de feminilidade que tentei fissurar é um símbolo de violência para muitas mulheres, mulheres cis, provavelmente. Para ela, reforcei uma imagem que objetifica o corpo feminino e que é humilhante para muitas mulheres. Logo um debate entre as mulheres, todas cis, da residência se iniciou: cada uma com opinião diferente, concordando ou discordando parcialmente da companheira. Foi extremamente acalorado e profícuo. Denise tentava mediar e obtinha um sucesso parcial. Num dado momento, ela solicitou uma pausa das debatedoras para que eu comentasse sobre o trabalho e os efeitos discutidos.

Prontamente agradei as críticas e expliquei que estava em processo de romper com binarismos de gênero. Disse que minha pesquisa artística atravessava a acadêmica e estava num momento que podemos entender como crise de criação. Evidente que um mal-estar se instaurou, mas todas estavam muito dispostas a discutir respeitosamente temas tão delicados. Este foi, sem dúvida, um dos momentos mais proveitosos da pesquisa, pois dançando e conversando, escutando, observando, sentindo, pude, aos poucos, reelaborar meu problema de pesquisa - não sem ajuda das diversas artistas, educadoras e pesquisadoras que compartilhavam momentos valiosos comigo.

Denise sublinha a importância de discutir estas questões em consonância com os temas de apropriação cultural. Ela sugere que eu tente pensar este meu “não lugar” no gênero como um exercício de empatia com apátridas, por exemplo, como os curdos. Solicita que eu pense nas etnias, nas pessoas racializadas e chama atenção para o fato de nem uma pessoa ter questionado as referências que fiz a Sojourner Truth em seu emblemático texto “E não sou eu uma mulher?”³⁹ fruto de sua intervenção na *Women’s Rights Convention* em Akron, Ohio, Estados Unidos, em 1851. A exposição da mulher negra passou em branco ao longo do debate. As mulheres racializadas não foram levadas em conta na discussão - uma evidência de nosso racismo estrutural. Posteriormente, questionei para poucos colegas se havia praticado uma espécie de “*black face*”, posto que as imagens que de alguma forma se referenciavam às

³⁹ Sojourner Truth (1797-1883) foi militante abolicionista e dos direitos das mulheres. Em 1843 alterou seu nome para Sojourner Truth (Peregrina da Verdade). Na ocasião do discurso citado, ela possuía 54 anos. O texto referido encontra-se disponível em:

<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/> Acesso em 04/fev./2020.

mulheres negras haviam sido feitas com pigmentos de café, que, ao mesmo tempo que oferece tez escura aos contornos, é um pesado signo de um ciclo econômico escravocrata no Brasil. Não havia pessoas que se identificassem como negras e a questão ficou em suspensão.

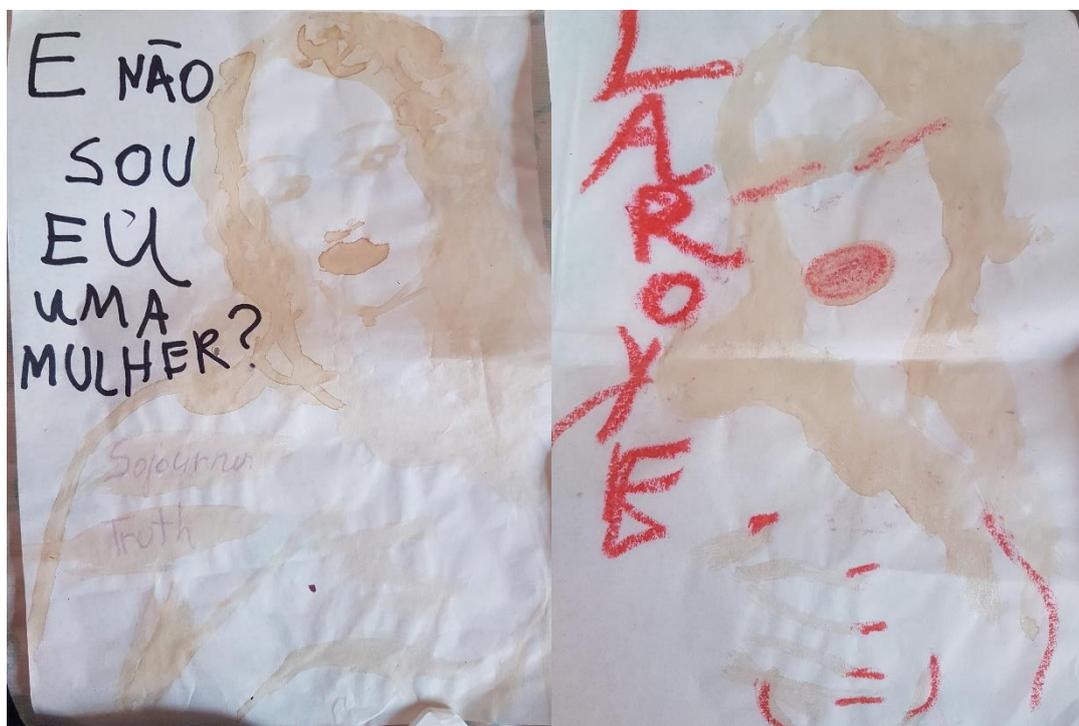


Figura 7 – Detalhes dos esboços do *Nascimento de Vênus* – minha autoria (2018)

Em síntese para a pesquisa, este debate, em linhas gerais, sinalizou-me que não seria apropriado que um corpo lido como masculino manuseasse estas imagens femininas. Uma colega, que conheci na residência, disse-me que apreciou a delicadeza da apresentação, realçou que ficou encantada com a vulnerabilidade exposta e me sugeriu a leitura de *A fragilidade*, de Jean-Claude Carrière. Da época, ainda possuo anotações sobre a minha e sobre as outras apresentações, talvez influenciadas pelos escritos de Didi-Huberman e Warburg, numa tentativa de compreender o que eu estava buscando e que elementos deveriam ser observados nos trânsitos, gêneros, corpos, imagens... para desembocar num processo imaginal de pesquisa que fosse mais cuidadoso. Havia versos de *Cântico Negro*, de José Régio: “A minha glória é essa:/ Criar desumanidades! / É não acompanhar ninguém.” Destaco, ainda, as palavras soltas anotadas: mistério, membrana, vulto, lençol, fantasma, liberdade, proteção, perda com peso, cama, luz/escuro, objeto relacional, corpo coletivo, cântico negro, sensualidade, música, construindo mundos, e silhueta.

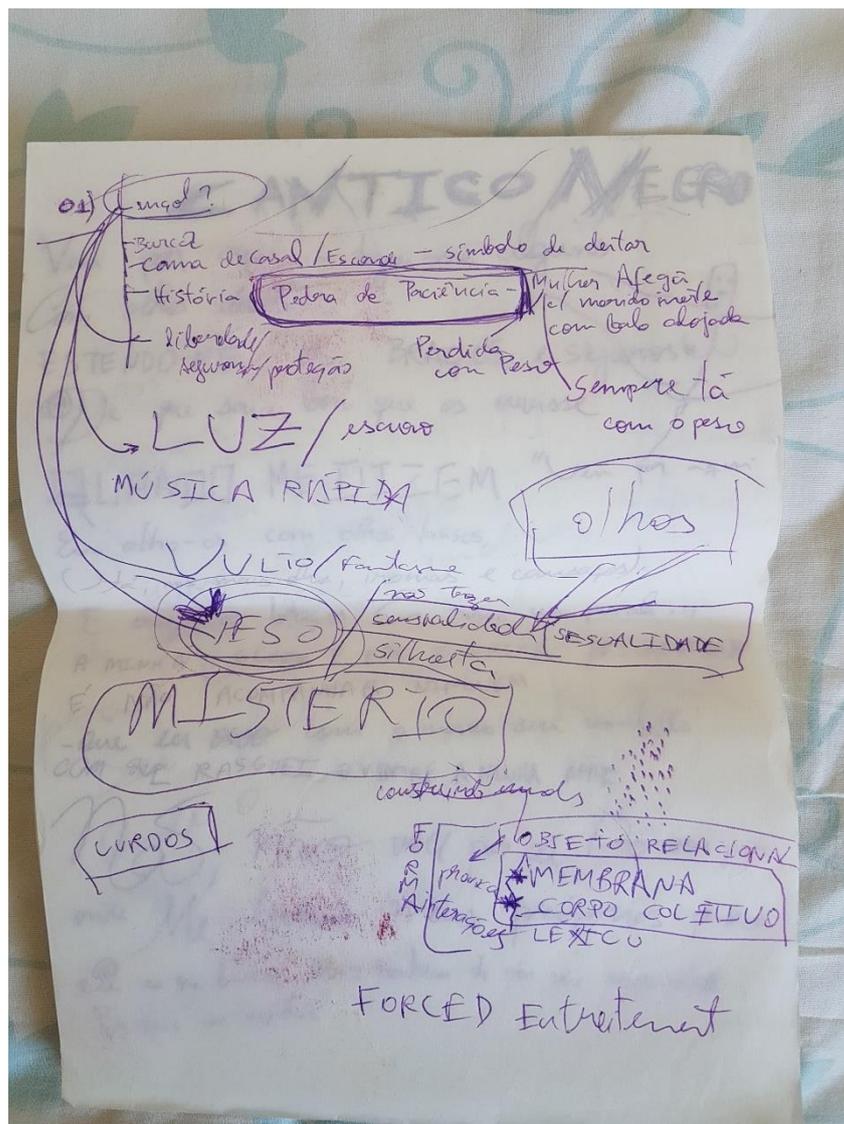


Figura 8 - Rascunhos de *Corpo Presente* (2018)

Bruna Martini⁴⁰ fez-me a proposição mais incisiva. Reconheceu os meus esforços de discutir o tema, porém afirmou que isso podia ser feito de uma maneira menos abrupta e sugeriu-me que, ao invés de falar de padrões femininos, por que não falar sobre meu rabo?

Fiquei impactado: era óbvio e extremamente coerente com o material que eu já dispunha. Bruna, além de atriz, é musicista e disse-me que tinha uma composição que havia feito para um espetáculo em fase inicial do qual ela fazia a direção. A letra da música contém

⁴⁰ Atriz, diretora, comedianta, performer e pensadora da cena. Nascida em Brasília, trabalha com teatro pândego, errante, místico. Já foi premiada como melhor atriz no Festival de Teatro Universitário (Festu-), no Rio de Janeiro, com “Stanislove-me” em 2016 e em 2017 com “Ab-Reação”. Premiada também com o Prêmio SESC: Entre Quartos 92017, [\(está correta essa parte em destaque?\)](#) e “Stanislove-me” (2018).

provocações sobre o rabo. Ela ofereceu a canção para que eu apresentasse no compartilhamento público que faríamos no final da oficina.

Uma avalanche de situações aconteceu e acabei não usando a música para performar na residência, mas a sábia indicação de Bruna deu uma guinada na minha pesquisa que começava a focar em imagens de rabas em direção a uma estética cu e passei a investigar não apenas a exibição desta parte do corpo, mas os sentidos que irradiavam do cu, sobretudo em contextos kuir sudacas, como os de Hija del Perra⁴¹, que sempre identifiquei como mais ou menos próximo às minhas vivências.



Figura 9 - Residência *Corpo Presente* (2018). Foto: Karina Zambrana/Coletivo (2018)

⁴¹ Tentar definir a chilena inmunda [vc quer manter inmunda como no espanhol – com nm? Se sim, sugiro colocar **itálico**] Hija del Perra (1980-2014) é contrariar sua trajetória de luta e de vida. Sempre combateu os aprisionamentos definidores das categorias de gênero e sexualidade trabalhando com performance, arte drag e monstrosidade, tornando-se importante referência intelectual e militante para as populações que rejeitam as definições *queer* lastreada pelos estudos norte-americanos. Para defender seus posicionamentos investia em estéticas abjetas que retomava o que é considerado sujo e inadequado dentro dos parâmetros higienistas predominantes nas sociedades modernas.

3.4.2 As rachaduras

Também no Centro de Dança do DF, em setembro de 2018, aconteceu o RASHA SHOW, uma residência artística/oficina com Bebel Frota, Cleydinha Silva e Yang Dallas - artistas de Teresina (PI). O Rasha, na gíria da cultura Hip-Hop, em algumas regiões está associado à disputa, a batalha... Na cultura das bixas e em alguns dialetos pajubás está associado à figura feminina, à mulher cis, à “rachada”, que porta uma rachadura, buceta.

No “extinto” Galpão do Dirceu, na periferia de Teresina, tentando burlar, se contraporao machismo enraizado no movimento hip-hop e dando ênfase à cultura *queer* das “afeminadas”, artistas realizaram um evento que convidava os b-boys a serem bee(bixas)boys, a compartilharem suas feminilidades em performances que transitavam entre as dublagens clássicas do mundo drag e as tradicionais batalhas de mcs da cultura hip-hop num acontecimento nomeado de *Rasha Show*, que borrava as fronteiras entre festa, batalha e espetáculo.

Eu já havia feito uma residência com imersão mais intensa com estas artistas há pouco mais de um ano, na edição que aconteceu no já não existente Espaço Balde, também em Teresina. Nesta época estávamos voltados mais para a técnica de dublagem *drag* do que das batalhas. Havia cerca de 08 performers e cada um se jogava em uma música de preferência. Eu interpretei *Escorrega Sebosa*, dos Novos Baianos.



Figura 10 – *Rasha Show* – Espaço Balde (2017)

Meu primeiro contato com o *Rasha* (dezembro de 2013) se deu numa apresentação chamada *Ulêlêlê*, que desdobrava a tradicional batalha de b-boys em algo próximo às clássicas dublagens das drags e da estética burlesca e careteira. Desde esta época tenho me correspondido

com uma das travartistas - Sayara Elielson Pacheco - para mim, Saruaya, sobre temas sensíveis e diversos... Minha primeira correspondência com ela trata de sua apresentação no Rasha Show em que “dublou” *Cocada*, de Rita Ribeiro, com imagens trágicas e glamourosas de bixas travestis. Creio ter sido um dos primeiros e mais impactantes contatos com a noção de corpos *queer* que depois desdobrei em corpos *cus*.

No Centro de Dança do DF, 2018, a residência não se encaminhou para o formato dublagem, e sim para uma estrutura cênica do *Rasha Batalha*, pois como são muitos performers, forma-se uma espécie de corredor onde eles começam a se desafiar. Antes, contudo, há uma espécie de “jogo de malevolências” ao som do *reggae* para ambientar o público ao que seria a batalha que finaliza com todas caídas e duas resistindo em pé em espécies de minipalcos.



Figura 11 - Residência Artística *Rasha Show*, Foto: Nityama Macrini/Mostra XYZ (2018)

A batalha foi algo bastante questionada pelo grupo, pois alguns artistas consideravam que estava se tornando um exibicionismo violento. É preciso contextualizar que o grupo era diverso: artistas do hip-hop, da periferia de Brasília, atrizes/cantoras profissionais, não artistas, bailarinxs, entre outros. Os contextos socioeconômicos eram variados, mas realmente havia vivências periféricas. O fato é que havia uma espécie de oposição entre as que investiam em duelar com acrobacias típicas da dança *break* e outros que gostariam de se dedicar ao que podemos chamar de drama *queen*.

Uma discussão se instalou pela agressividade e centralização em torno de uma ideia de masculinidade. Algumas das participantes reivindicaram mais cultura drag e menos cultura hip-

hop, posto que este formato privilegiava os homens atléticos e passos acrobáticos. O choque de culturas provocou um debate sobre a necessidade das bixas serem violentas.

Este não é um tema novo. No Manifesto *Queer Nation*, originalmente de 1990, por exemplo, as bixas já eram conclamadas a lutar por suas vidas e não mais sucumbirem à violência patriarcal da heteronorma. Jota Mombaça (2016d) atualiza esta necessidade ao demandar a redistribuição da violência, que precisava ser deslocada das mãos do homem branco proprietário e heterossexual colonizador. Não se trata de lutar com as mesmas armas e praticar os mesmos gestos genocidas, mas como ser violenta para garantir sua sobrevivência? A questão está aberta, Mombaça aponta o campinho da imaginação política.

Neste contexto específico da batalha Rasha, como lidar com a nossa agressividade? Investir nas acirradas disputas de *lyp sinc* da cultura drag? Ou na força física que expõe a realidade brutal da cultura hip-hop? As discussões travadas nos fazem refletir que mais do que se angustiar com uma disjunção, é preciso promover a hibridização, uma espécie de aliança entre as vítimas alvejadas pela mesma estrutura violenta que as atira no jogo competitivo autodestrutivo. A competição foi identificada como algo que desviava potências de “raiva” e de revolta para combater um outro que não era seu rival real. O principal ponto, portanto, é romper com a banalidade competitiva, que não passa de mais uma técnica do colonizador, como bem aponta o pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015) ao comparar a violência das competições futebolísticas, que foram exportadas da Inglaterra, com a magia da capoeira, que tem todas as características de um embate, porém não elege um vencedor e não humilha um vencido; se apresenta mais como um aprendizado e uma brincadeira do que uma disputa.

É importante entender que tal debate se constituiu em um dos elementos chaves desta pesquisa. Tratar de imagens anti-hegemônicas do cu é travar um embate com uma cultura que inferioriza, ridiculariza e exclui aquelas que são dadas a estas práticas. Assim, as artistas que têm reivindicado a prosperidade para aquelas que sempre estiveram por baixo têm desenvolvido estratégias de resistência que implicam transformar o seu lugar de “passividade” em reviravolta. Apropriar-se e ressignificar a violência sofrida têm gerado complexos debates entre as *queer/Kuir/cu*.

2.4.3 As sobras e as sombras

Dança estilhaçada, com Leonardo França (Salvador-BA), foi uma experiência intensa no Centro de Dança do DF em setembro de 2018. Neste processo de criação recebi como um

descentramento do eu, do corpo do performer para o espaço cênico. Uma reflexão acentuada do que está ao redor, valorizando composições cênicas em que o performer desvia o olhar central para si e pulveriza a atenção em outros elementos. Uma espécie de ação desterritorializante.

Desterritorializante dá até um nó na língua, um engasgo na linguagem, e talvez seja desse jeito mesmo que estas metodologias voltadas aos processos de subjetivação provoquem um certo baque, um bug, um erro... um impasse e talvez até um medo, mas é sobre correr risco, perder-se...

Foi isso que Leonardo França aconselhou-me a fazer: ao ver como eu estava atrapalhada em explicar-lhe as potências e reminiscências dos buracos (que observava no jardim?) do jardim do Centro de Dança e que expandiam-se até o Museu da República e a Catedral... Enquanto me perdia tentando explicar-lhe a força das rodas, dos buracos, dos espaços circulares... de se reunir em torno de um buraco, de um palco, das poesias que Sayara havia me enviado e que de alguma forma se ligavam a isso... Fiquei preocupado de estar sendo muito confuso e lhe relatei esta angústia. Ele surpreendeu-me e disse que o mais bonito daquilo tudo era como eu me perdia, como o desencadear dos fluxos não estava restrito a dar um sentido, sem enquadramento de significações, com narrativas bem amarradas. Sugeriu-me, então, que me focasse em me perder durante a apresentação. Sempre ouvi o contrário e no dia da apresentação tentei planejar a perda, então perdi-me. Não tanto como eu gostaria porque perder-se exige cuidado com o público que se perderá junto com você... e creio que a tensão de ter tudo sob controle não me permitiu envolver-me na delicadeza da perda.

Mesmo assim, foi super importante/emocionante fazer parte deste grupo empenhado em descentramentos e cuidados com aqueles que não eram uma mera plateia, mas pessoas que estavam compartilhando a atenção delas. E assim estávamos atentas e fortes a tudo que estava à volta, aos buracos do céu, das árvores... os buracos de sol na pele que atravessavam a copa das árvores, os cigarros que se acendiam como pretexto de aglutinação... fazer fuleragens, como diria Bia Medeiros (2014), ou só pra dizer bobagens, relembrar a importância de contar histórias em torno das brasas, uma pausa na contagem de tempo pra reviver a potência dos bons encontros.

Esta vivência foi essencial para entender que a imaginação frutifica nas zonas de penumbra, e que elas nos chegam com mais afincos pelos momentos e movimentos de perda do que precisão, nos momentos/movimentos de escuridão. Assim, se nos apropriamos de uma metodologia movida pelo imaginal, como o Atlas, e assumimos os riscos da cartografia,

precisamos estar dispostos a lidar com a perda... revolver o resto e repousar a atenção nas sombras.



Figura 12 – Residência Artística *Dança Estilhaçada*. Foto: Nityama Macrini/Mostra XYZ (2018)



Figura 13 – Residência Artística *Dança Estilhaçada*. Foto: Nityama Macrini/Mostra XYZ (2018)

Existe alguma importância em se perder? Perder é o contrário de vencer, o perdedor ou o perdido são figuras abomináveis na sociedade e no conhecimento... Até quando o conhecimento se voltará aos vitoriosos? Quando olhará os que foram vencidos? No seu manifesto *Cu do Sul*, Pêdra Costa é enfática em dizer que “perdemos” em tudo... Ao invés de negar o seu lugar de derrota, ela assume e retira forças desta vulnerabilidade para seguir e garantir que os ditos “fracos”, ou frutos de “fraquejadas”, tenham vez e tenham voz, sendo, assim, uma forma de romper com a posição subalterna cravada nas marcas subjetivas e **desejantes** de sua existência.



Figura 14 – Residência Artística *Dança Estilhaçada*. Foto: Nityama Macrini/Mostra XYZ (2018)

2.4.4 As invertidas

Pude acompanhar as *Práticas de encantamento da matéria*, com Elizabeth Finger (PR/SP), por mais ou menos três tardes no Centro de Dança do DF. A proposta era investigar a eroticidade dos corpos, das matérias (cabelo, lã, plástico e bolas de plástico) com as quais nos relacionávamos em cena. É dizer, dar qualidade erótica às coisas e ao ambiente numa tentativa de alcançar estágios de excitação divergentes das relações de dominação preponderantes. Como define a própria Finger na descrição da Residência ofertada são “terrenos instáveis, movediços, moles e cheios de buracos. São práticas de encantamento e erotismo da matéria. Encantamento como essa estranha combinação entre o deleite e a perturbação. Erotismo como uma busca constante por atravessamentos, perfurações, fusões.”⁴²

Ela não esconde sua inspiração em *O Erotismo*, de Georges Bataille. A coreógrafa propunha reflexões sobre as noções de orgasmos como pequenas mortes e como atravessar estes abismos entre o eu e o outro em que nos lançamos em transgressoras e abjetas situações, desejando estas mortes e renascimentos.

Em sua metodologia, principiava com exercícios da *kundalini* (a serpente energética composta pelos chakras da coluna vertebral - da cabeça ao cóccix), que têm ênfase na

⁴² Acesso em: <https://elisabetefinger.com/praticas-de-encantamento/> Acesso em: 09/ 11/ 2020

respiração. Em seguida havia uma série de outras práticas voltadas à fisicalidade, até que, em dado momento, ela propunha as “invertidas”, que consistiam em erguer o sexo acima da cabeça, ou seja, ficar de cu pra cima. Um gesto comum nas imagens que analisamos, que se relaciona ao gesto de colocar o cu pra culto; valorizar em vez de negar os lugares de “pequenas mortes”, num gesto de dizer *sim* à vida, reativar o que foi pacificado (passivo), fazer reaparecer aquilo que foi apagado. Ainda que curta, cartografar esta experiência em consonância com as imagens ampliou nossa visão crítica diante do nosso *corpus* e dos nossos corpos.

Foi a última residência artística que fiz e infelizmente não concluí, por conta de problemas decorrentes do processo acadêmico ocasionados por “deslize” da Universidade de Brasília. Não vem ao caso esmiuçar os detalhes desfavoráveis diante das prósperas experiências de coleta de imagens-cu realizadas, não porque sejamos hipócritas de negar os conflitos, mas sim porque redesenhemos aqui suas armações.



Figura 15- Práticas de encantamento da matéria. Foto: Karina Zambrana/Coletivo (2018)

Faz-se necessário, porém, apontar que os marcos investigativos desta pesquisa, curiosamente, não se concentraram na universidade. É dizer, encontrei mais apoio para aprimorar minhas questões no Centro de Dança do DF sob gestão do Conexões Cultura (2018) do que no próprio espaço acadêmico, que, mesmo sendo importante ao investir e mobilizar valorosas trocas, não soube acolher saberes subalternizados. O que há de errado com a universidade ou com a forma de se conceber a produção de conhecimento na contemporaneidade? Não nos cabe agora propor respostas que renderiam diversas teses. Mas é importante enfatizar que um espaço que se propõe a pensar a sociedade ao mesmo tempo que

nega possibilidades potentes de pensamento enfrenta graves contradições e processos de exclusão (epistemicídios) que precisam ser reconhecidos e combatidos.

2.4.5 O rolê com as *prosperitchieeee*

É difícil tentar cartografar, expressar ou verbalizar tantas experiências que me salvaram em Brasília-DF.

Os passeios de bicicleta, as pedaladas com Negro Val⁴³ e posteriormente com Polety⁴⁴ pela Boca da Mata, Samambaia, Setor Comercial Sul... As inúmeras palestras e eventos (Museu Nacional, Teatro dos Bancários, Galeria Pilastra, Casa Akotirene-Ceilândia, Complexo Cultural-Samambaia...), o curso de Pensamento LGBT Brasileiro, eventos e oficinas/residências artísticas na Casa da América Latina-UnB (CAL-UnB), Esplanada, as pesquisas no *google/instagram*, o Setor Comercial Sul e seus sambas, as amigas do PPGCOM e das asas capengas do Plano Piloto tratadas como sereias. São tantas situações e localidades, desde as povoadas às inabitadas que friccionaram meu cu e o pensamento anal sobre o movimento/reconhecimento de cus.

O acolhimento do Culto das Malditas, onde pude escutar e aprender muito sobre corres e quebradas das manas que batalham diariamente para construir imagens de prosperidade e resistência de seus cus, de suas precariedades e prosperidades que se combinam numa ginga malemolente e ardilosa que as mantém vivas. A primeira vez que me senti segura em andar pela UnB com meu batom nos lábios foi após uma peça delas que correu em 2018 após um evento chamado *Banquete dos Mendigos*. Infelizmente a coragem foi minada num bombardeio de ego e arrogância que tive que suportar ao ter que encarar uma aula obrigatória do PPGCOM.

Mas saber da existência delas, saber do saber delas, que existem outros conhecimentos além da arrogância de esbravejar autoridade científica em alemão me fez sobreviver, me fez estar aqui e acreditar que posso pesquisar nossos cus, nossos carmas, nossas curas. E assim me envolvi de exposições, residências artísticas, oficinas, imersões, palestras e vários “rodejans” (algo próximo a rolê, atividade, função, situação), como elas mesmas dizem. Curação foi um gesto/afeto que aprendi com as Malditas e a teia de prosperidade fina e afiada que elas espalham.

⁴³ Artista piauiense de Amarante com ênfase em trabalhos de dança que reside no DF atuando como coreógrafo e professor de Libras.

⁴⁴ Ator e artista visual de Samambaia-DF

Foram tantos aprendizados proporcionados a mim, ao meu ânus, do selim da bicicleta à maquiagem borrada. Foram muitas as experiências que me fizeram entender os riscos e a resistência de uma dissidência que ousa ser visível, mas que deixa raros rastros na constante fuga de um mundo macho mortífero.

Na tentativa de não deixar as brasas do saber das bixas morrerem, incorporamos, nesta pesquisa, as experiências corpóreas performáticas desenvolvidas a partir do estudo das imagens, dos relatos, das teorias, das vivências, dos afetos com as bixas e seus cus. Toda esta teia complexa relacional concatenou algumas ações que pulsaram no *corpo pesquisadore* (aquela que pesquisa dores) *jornartista*.

3.5 PERCURSOS PERFORMATIVOS DA PESQUISA

Além dos processos formativos que atravessam a dança e o corpo para o entendimento de uma imagem contra-hegemônica do cu, realizei experimentos performáticos que de alguma forma pudessem transmitir imgeticamente e corporalmente as percepções do cu assinaladas.

O critério de seleção das imagens presentes nesta pesquisa é baseado nos percursos performativos que acompanharam a observação/montagem de imagens e cartografia das subjetividades. Diante das teorizações das centenas de imagens contra hegemônicas do cu comecei a realizar performances que se alinhavam com agrupamentos de imagens que selecionei ao longo da pesquisa. As imagens resultantes das pregas partem do afunilamento das imagens de performances a partir de três eixos analíticos desenvolvidos. Durante o percurso, determinadas demandas artísticas performáticas alinharam-se aos eixos e resultaram em **três ensaios sobre o Cu:**

I- Fala Cu - relacionada às pregas de imagens cuir e a selvageria/animalidade:



Figura 16 - Palestra Performática *Fala Cu*, 2019. Foto: Gabriela Freitas

II- Cu Marajá - relacionada às pregas de imagens de fecundidade e as plantas:

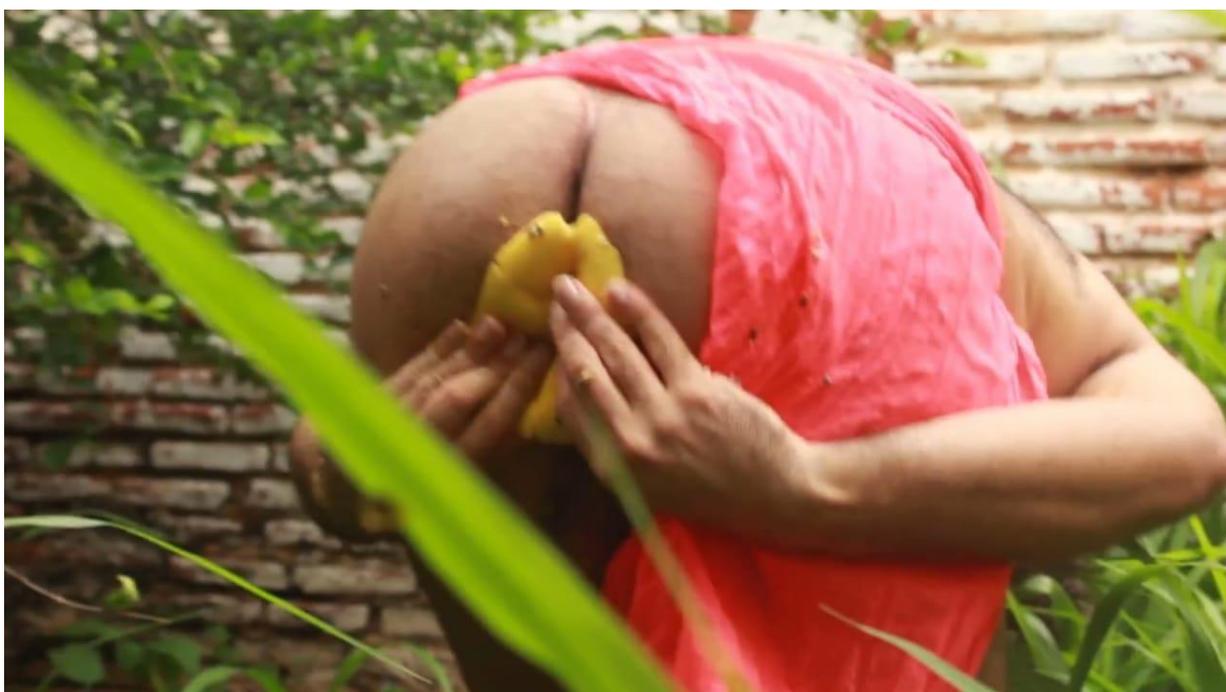


Figura 17 - Frame da vídeoperformance *Cu Marajá* -2020

III- Vai tomar no sul - relacionada às pregas de imagens tópicas, oculares, celestes e solares:

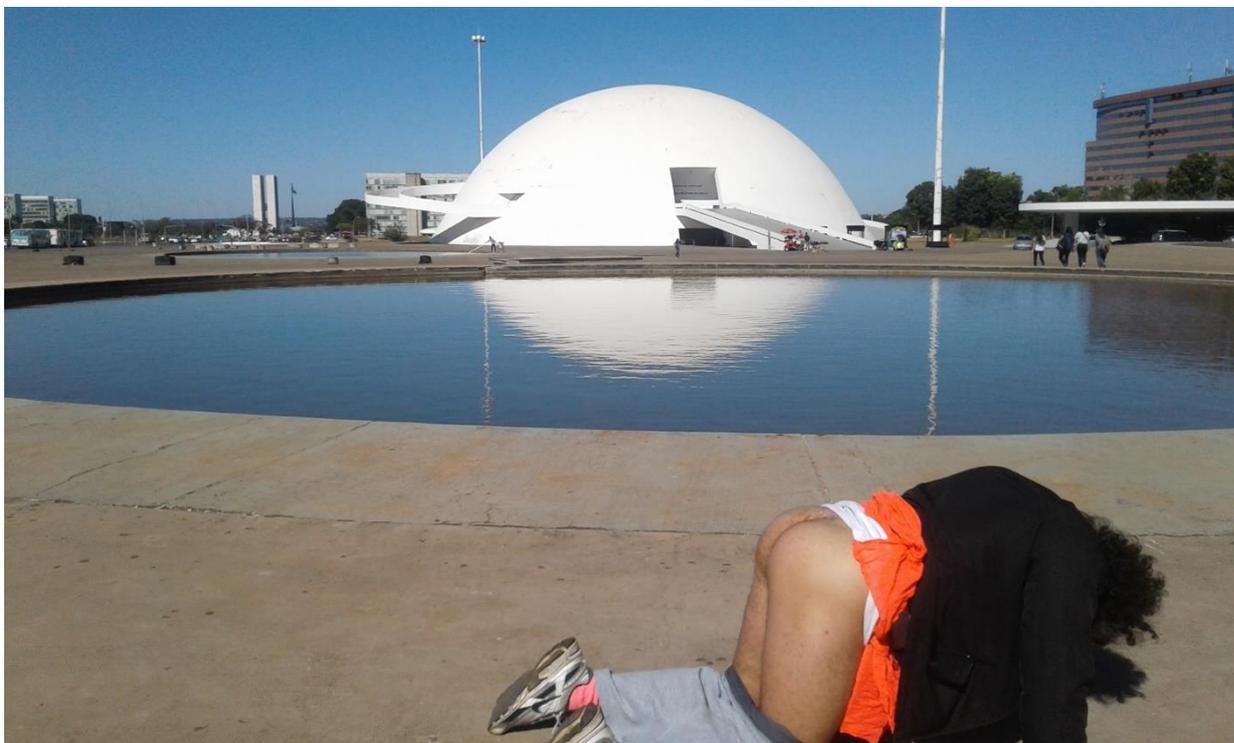


Figura 18 - *Vai tomar no Cu... banho de sol*, 2019. Foto: Janaína Moraes

Estes processos tornaram-se parte da pesquisa, pois através deles conectamos as reflexões proporcionadas pelos estudos de gênero, colonialidade, comunicação, corpo. O trabalho necessitou se expandir para que as imagens analisadas ganhassem corpo, transmitissem vidas, compondo um elemento imagético a mais na batalha por mentes e corações no vasto terreno da criação e produção de sentidos. Cada um destes três experimentos será apresentado durante a análise das pregas que resultaram deste mergulho metodológico. Foram estas experiências performáticas que decidiram quais imagens das centenas analisadas seriam compartilhadas neste trabalho.

A busca *pathos* das imagens, a cartografia das subjetividades e a relação corpórea (guião principal de todo processo de seleção de imagens) desenvolvida nos permitiu alcançar três eixos de análise nas seguintes pregas:

Prega 1- Cuir – produzida juntamente com e a partir da performance *Fala Cu*

Prega 2 - Ânus fecundo – produzida juntamente com e a partir da performance *Cu Mara Já*

Prega 3- O olho solar - produzida juntamente com e a partir da performance *Vai tomar no Cu... banho de sol*

Além dos experimentos corpóreos e estudos teóricos, vale ressaltar que a vasta correspondência com a artista Sayara Elielson Pacheco e o acompanhamento de suas mais recentes criações, em especial a websérie *Yolanda*, colaboraram para que eu pudesse alcançar estas três camadas de observação das imagens analisadas. Desdobramos imagens num jogo de aproximação e distanciamento que aglutinam sentidos num determinado eixo ao mesmo tempo que extravasam as bordas para o outro. Entendemos que as imagens selecionadas estão num giro que as faz circular pelas pregas num movimento de atravessar-se em pontos que não se fixam numa prega, mas que irradiam presenças (um *pathos*) que as tornam atrativas entre si, aconchegando-se apertadamente na montagem das pregas.

CAPÍTULO 3: PREGAS ANAIS

"E depois de uma tarde de quem sou eu
E de acordar a uma hora da madrugada em desespero...
Eis que as três horas da madrugada eu me acordei
E me encontrei
Simplesmente isso:

Eu me encontrei calma, alegre
Plenitude sem fulminação
Simplesmente isso
Eu sou eu
E você é você
É lindo, é vasto
Vai durar

Eu sei mais ou menos
O que vou fazer em seguida
Mas por enquanto
Olha pra mim e me ama
NÃO ⁴⁵
Tu olhas pra ti e te amas
É o que está certo.

Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca
E tudo isso ganhei ao deixar de te amar
Escuta! Eu te deixo ser... Deixa-me ser!"

* Texto "Depois de uma tarde...", de Clarice Lispector in *Água Viva*, 1973⁴⁶

E eis que depois, dantes e durante e diletantes e delirantes e deambulantes debates por tardes e noites e ardes... sim, é necessária toda esta “licença poética”, que não pede licença, para amolecer os duros territórios da razão. Olhar para si na escuta do mundo é um caminho dos saberes da subjetividade. Isto condiz com esta pesquisa, que pretende deflorar/deflagrar os tão desvalorizados saberes do *pathos*, o conhecimento que conseguimos quando nos permitimos observar nossas afecções.

São os estados de paixão que advém e produzem a sensibilidade, bem como interferem na consciência e, portanto, no conhecimento. Por isso, acreditamos ser importante permitiros exercícios desestabilizadores do *logos* como tentativas de dar organicidade ao saber sobre as subversivas bixas que ousaram e ousam elevar suas rabas, movem *pathos* e nos ajudam a

⁴⁵ Grifo nosso.

⁴⁶ Declamação de Maria Bethânia disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdSeZd7Kois>. Acesso em: 14/ago./2020.

conhecer melhor a complexa dinâmica das relações sociais, produzindo conhecimento sobre nossa sensibilidade, vulnerabilidade e potência comunicacional.

Evidentemente, é preciso bastante cautela ao lidar com estas forças passionais que sobressaem destas imagens, posto que o que se pretende aqui é amalgamar saberes e aprendizados que as paixões imagéticas (*pathosformel*) nos mostram. Sem cair na operação científica clássica de dominação e contenção da paixão, é preciso um esforço constante para não se verter pelos extravasamentos coléricos do *pathos* que beiram a insanidade e a banalização da violência. Tampouco tentamos pedantemente domar fluxos de pensamento e desejo em definições instrumentais. Tanto a contenção como o descontrole completo são deturpações de como lidar com os afetos e, enquanto pesquisadores, nos interessa desenvolver um pensamento crítico e sensível que nos faça abranger as possibilidades de observar e agenciar nossos desejos.

Lidar com esta instabilidade necessita do que Glissant (2013) chama de “sensibilidade às condições iniciais”, uma vivência poética que considere a diversidade, que lide com as “imprevisibilidades de nossas existências e de nossas influências sobre os outros” (GLISSANT, 2013, p.91) em prol de compor o “Todo-o-Mundo é a própria poética da relação, que permite sublimar em pleno conhecimento de si e do todo, o sofrimento e a anuência, o negativo e o positivo ao mesmo tempo” (GLISSANT, 2013, p.90). Entendendo a comunicação como subjetividades em relação, e nos parece que destacar sua potência poética e erótica é estar disposto a construir uma comunicação que efetivamente acolha esta pluralidade complexa e nada explícita.

Toda esta potência relacional nos causou angústia, pois o tormento da falta nos persegue numa terrível sensação de que deixamos de abordar uma infinidade de aspectos relevantes que rodeiam o cu. Somado a isto há a dificuldade de tentar distribuir nossas imagens em três eixos principais. É complexo dissociá-las, posto que elas nos arrebatam de tal forma que parecem inseparáveis. Entendemos que destrinchá-las em três partes nos faz ponderar com mais intensidade algumas características que, mesmo comum a todas, sobressaem-se em algumas. Dividir traz o pesar de tentar controlá-las, mas a incontrolável indisciplina destas imagens atravessa a História. Não seria o descontrole do/pelo Tempo o tecido da vida, das relações?

Observar as imagens que seguem é uma ação, e não apenas um estado de passividade diante de fantasmas e fantasias, posto que nos exige a criação um olhar relacional. O encantamento não nos entorpece e não bloqueia nossos estratagemas. Deste modo, debulhamos vulnerabilidade em embates entre o ressentimento e resistência que berram nas pregas do **cuir**

(**Prega 1**); seduzimo-nos pelas cagadas de fecundidade e deparamo-nos com nascedouros outros de prosperidade desabrochando nas pregas do **ânus fecundo (Prega 2)**; até saudar “abstratamente o infinito” em travessias de decifração dos mares do mistério e do mítico que remodelam as pregas anais dos infinitos olhares sobre o **Olho Solar (Prega 3)**.

Estas pregas foram montadas a partir do princípio warburgiano que rastreia os *pathosformel* (fórmulas de *pathos*) das imagens, assim buscamos sintomas que nos revelem emoções que pulsam das pregas do cu. Em aliança com a perspectiva cartográfica que nos contaminou, observamos esta imagem atentos aos sintomas destas formas de *pathos* presentes nas subjetividades, assinalando as forças desejanças que circundam os processos subjetivos de produção e disseminação das imagens aqui analisadas.

A distribuição das imagens por estas pregas se dá pelo que entendemos como “*semelhanças semânticas*”, isto é, uma proximidade não apenas de formas figurativas ou iconológicas, mas, sobretudo, uma proximidade advinda de um olhar “antropológico” - antropologia das imagens, como coloca Didi-Huberman (2013). Vasculhamos nas imagens vestígios de intenções comuns e/ou sentidos próximos que as perpassam. Além disso, reiteramos que o critério de escolha só foi possível graças aos experimentos de corpo e de dança consolidados nos **três ensaios sobre o cu (Fala Cu, Cu Mara já e Vai tomar no cu... banho de sol)**.

De um modo geral, a primeira prega (**Prega 1 - Cuir**) de imagens que montamos extravasa um *pathos* que transita entre a fúria e o deboche; a segunda (**Prega 2 - Ânus Fecundo**) se articula com um sintoma de fecundidade no ânus; e a terceira (**Prega 3 - Olho Solar**) nos fornece lampejos que relacionam o cu com uma passionalidade divina, celeste, uma espécie de tópica ritual e miracular. Todas as pregas mantêm um elo “patológico” (não relacionado a concepção de doença, mas de paixão arrebatamento) que ronda a resistência/raiva, o rito e o resplandecente/arrebatador. Ao discorrer sobre cada imagem esperamos tornar mais nítidos os caracteres que as unem e, em especial, se aglutinam em cada prega. Com estas orientações, rebolemos bastante os globos oCULares por estas pregas!

3.1 PREGA 1- CUIR: QUESTIONAMENTOS E QUEBRADEIRAS - *QUEER*, KUIR/CUIR, CU

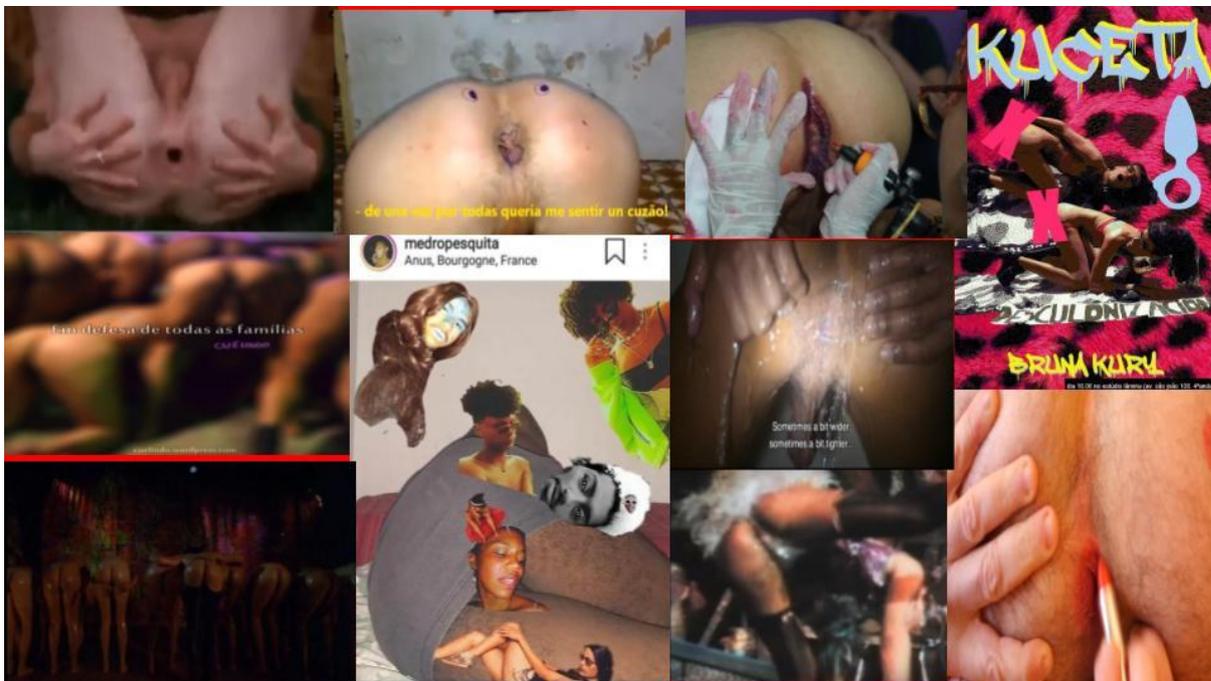


Figura 19 - Prega 01 - Cuir

“Eu tô cansada de ouvir
Vem vem
Vem sentando”
(Prostituto- Deize Tigrona)

"Eu vou comer o cu do Freud. Ele fala, ele analisa, ele sonha com a pica..."
(*Solange, tô Aberta*, Fuck Freud)

“Saqueia carro-forte e incendeia camburão
No presídio feminino, organizou rebelião
Porque matou o marido foi parar no xilindró
Rejeitou o pai e a pátria; preferiu se virar só
Não mexe com ela, que é boca de confusão
Violência feminina pra acabar com os machudão
Sapatão insubmissa, promíscua e revoltada
Putta feminista, rebelde e desbocada
Brinquedo du-du-du-du cão
Brinquedo du-du-du-du cão
Brinquedo du-du-du-du-du-du-du-du cão”
(Brinquedo do Cão - MC Katrina)

Fúria debochada e vulnerabilidade violenta se unem num impulso transformador catártico que nos salta aos olhos quando nos deparamos com as imagens desta prega associada ao universo complexo do termo guarda-chuva *queer*, que na vivência brasileira ganha contornos mais revoltosos, anti-racistas e anticoloniais. O *queer* está intimamente ligado com a ideia de

esquisito, e a priori estas imagens nos causam uma irreverente estranheza, sendo quase sinônimo de “inadequação”. Nada mais inapropriado na nossa cultura ocidental do que tratar de cu, mostrá-lo. O chamado *bundalele* é um gesto milenar, sendo já mencionado no século I⁴⁷, na obra *A Guerra dos Judeus* do historiador judeu-romano Flávio Josefo. O registro imagético é exíguo, mas o performático atravessa séculos e atualiza-se no corpo.

Dar as costas, portanto, é um sinal de grosseria; trazer sua imagem ao espaço público constitui uma grande afronta e é comum associar as nádegas expostas a uma ideia de protesto. Trata-se do intratável, de uma agressão inconcebível e intolerável, de ousadia sem precedentes. Pois é justamente as subjetividades ousadas, transitando entre alegria e acidez, que nos deslocam nesta prega.

Orbitando pelo Culto das Malditas (coletiva de artistas dissidentes que começa a se aglutinar, principalmente, com música e performance entre maio/junho de 2016 no *OcupaMinc-DF*⁴⁸) (Figura 20), podemos perceber um leque de audácia irradiando destas imagens aberrantes que pelo cu debocham da nossa cara e nos provocam “na desmedida” que de alguma forma nos divertem. Todo este tom debochado não se cristaliza em gracejos superficiais e constitui, principalmente, em uma tática para reagir à violência sofrida diariamente. É por isso que elas investem na agressividade de evidenciar o cu. Não há ingenuidade; conscientemente encampam suas rabas como arena de luta em que predominam vitalidade e violência de um humor cáustico. É dizer, reafirmam os componentes trágicos e revoltosos que compõe a comicidade do seu deboche.

Selecionamos uma imagem do *instagram* - como a maioria das pinçadas nesta pesquisa, transeuntes de um contexto artístico e midiático, entre galerias de arte e redes. Esta imagem aparece com um viés de entretenimento, mas com uma impactante carga política, plena de uma reatividade sardônica e corrosiva. Uma das narrativas das próprias malditas sobre o que é ser Maldita é:

Culto das Malditas é quando nos reunimos expondo nossas loucuras, amores, dores, consciências, raivas, cansaços e inúmeros sentimentos que nossos corpos inferiorizados seguram por imposição do centralizado, opressor e limitante

⁴⁷Mais informações em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/bundalele-e-uma-tradicao-milenar.phtml>> Acesso em: 10/fev./2020

⁴⁸ OcupaMinc-DF ocorreu em 2016 na FUNARTE-Brasília como parte do movimento de ocupação dos órgãos públicos federais vinculados à cultura, que aconteceu em todo Brasil como protesto à extinção do Ministério da Cultura pelo então presidente, Michel Temer, alvo dos manifestantes que o acusavam de ser um dos líderes golpistas do rito de exceção encenado em 2016 pelas instituições públicas brasileiras, que resultou no *impeachment* da presidente eleita Dilma Rousseff e desencadeou o fortalecimento de vertentes fascistas pelo país.

cistema⁴⁹burguês. Dando gritos de desordem As Malditas discutem sobre questões raciais, gênero, sexualidade, sistemas de opressão, classes sociais, autocuidado, fortalecimento, empoderamento dos corpos marginalizados e novos modelos de sociedade. O Culto das Malditas apresenta sobrevivência e tática de mudança partindo da caça, híbrida de luxos e guetos, performance permeando da alta classe ao submundo, até mesmo fora do planeta, sendo mal-dita, nossos corpos carregam destruição de estruturas e paradigmas e nossa ação leva à criação. (Descrição fornecida pelo Culto das Malditas em 2019)

A convivência com as Malditas trouxe a perspectiva do cu como uma instituição. Em tempos de falência das instituições, elas proclamam ao cu um valor institucional de propulsão de suas vidas. Numa das “clássicas” chamadas ao público que elas realizam em seus shows, temos a conclamação: “Preparem-se para o tutorial de como destruir o sistema com as forças dos seus cus”. A ideia de lutar, de guerrear, é redirecionada para um local considerado pouco estratégico, a retaguarda. Deixar a parte traseira do corpo exposta de alguma forma é um grave erro bélico; demonstra usualmente fragilidade e derrota. Nos clichês que povoam a língua portuguesa, é a clássica “posição em que Napoleão perdeu a guerra”⁵⁰. Notamos nos discursos e nas imagens das Malditas uma inversão, que propõe o cu como força destrutiva, e não mais como alvo a ser atacado.

A posição do vencido passa a ser a do vencedor, do conquistador. É um enaltecimento da parte que sempre perde. Aquilo que é considerado fraco e facilmente dominado, o cu, para as Malditas, é fonte de força. Como elas reverterem tamanha fraqueza em tanta força? A inversão é o primeiro passo. Despentes (2016) destaca seu interesse na potência de inversões como maneira de afrontar a realidade, acrescido de generosas doses de humor. O sarcasmo é um elemento que confere poder corrosivo ao cu. Na imagem das malditas, acompanhamos uma espécie de vulnerabilidade debochada e subversiva, características do *queer*, que ressoa por todas as imagens desta prega. Onde o sistema quer corpos produtivos, as malditas oferecem o cu desfalecido, corpos e cus entregues ao deboche, fazendo fracassar a lógica bem sucedida do mundo real e normal.

⁴⁹ Referência à fusão entre sistema e cisgeneridade.

⁵⁰ Apenas em português existe esta expressão que parece ter sido cunhada com a intenção de humilhar Napoleão Bonaparte (inimigo da coroa portuguesa no início do século XIX). Neste link é possível conferir algumas hipóteses sobre a expressão. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/por-que-se-fala-na-posicao-em-que-napoleao-perdeu-a-guerra.phtml>>. Acesso em: 12/fev/2020

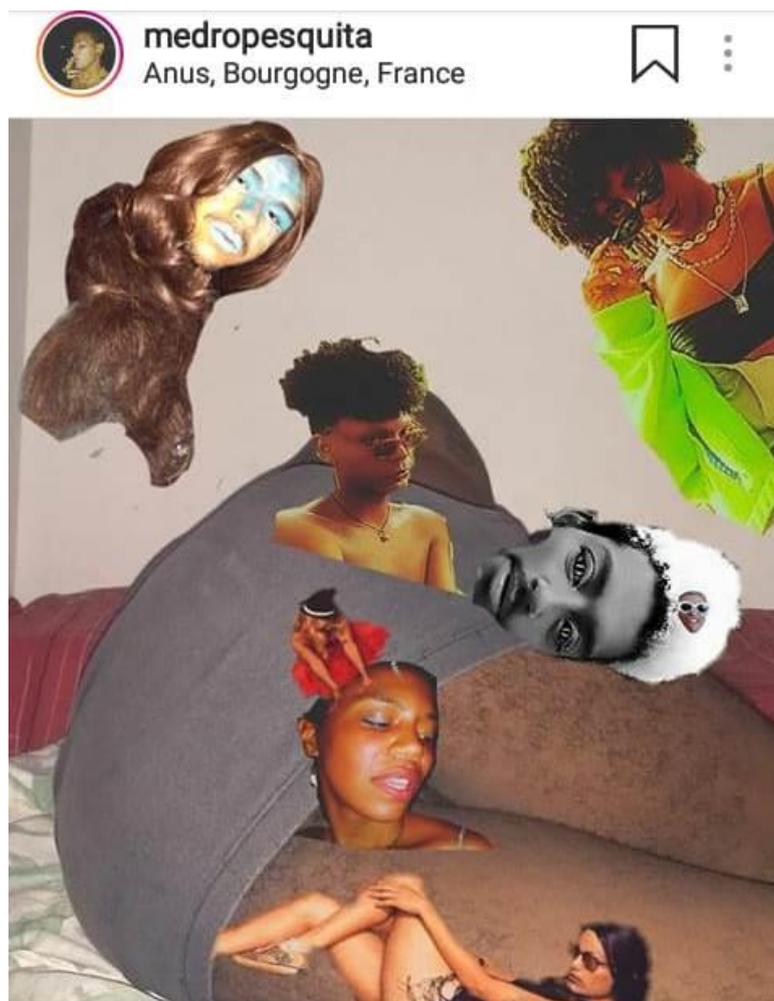


Figura 20 - Colagem com integrantes do Culto das Malditas postada no *instagram* de Medro Mesquita

Judith Butler, apontada como principal guião dos estudos *queer*, também reconhece a força de parodiar, presente nas culturas *queer*, e pontua que o poder não se encerra em relações restritivas, sendo-lhe intrínseco possibilidades de violação, de modo que “o foco normativo sobre as práticas lésbicas e gays deve recair sobre o deslocamento parodístico e subversivo do poder, ao invés da fantasia impossível de sua completa transcendência.” (BUTLER, 2003, p.179). A filósofa nos indica que a potência de debochar das *queer*/kuir/cuir é uma poderosa arma de deslocamento do poder: “as categorias parodísticas servem ao propósito de desnaturalizar o sexo” (BUTLER, 2003, p.177). Butler nos oferece a “visão da heterossexualidade como um sistema compulsório e uma comédia intrínseca, paródia constante de si mesma, como uma perspectiva gay/lésbica alternativa” (BUTLER, 2003, p.176). Onde a farsa heterossexual vacila, a cena *queer* emerge e o cu surge.

Rir é uma forma de resistir, é uma poderosa forma que as camadas populares têm para subverter a oficialidade da vida e suas opressões. O riso popular, carnavalesco, de acordo com

Bakhtin (1996), ao analisar a cultura popular da Idade Média com ênfase na obra de Rabelais, relaciona-se ao realismo grotesco e, portanto, ao baixo corporal. “No realismo grotesco (isto é, sistema de imagens da cultura cômica popular) o princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica.” (BAKHTIN, 1996, p.19). O filósofo russo aponta a paródia e o riso como poderosos instrumentos de subversão e renovação das estruturas sociais e evidencia que “O caráter do riso e sua ligação com o baixo material e corporal permanecem sempre idênticos” (ibidem, p.76). O riso estava vinculado à carnalidade (a gula e o gozo), ao júbilo e às festividades, sendo condenado pelo cristianismo primitivo, tendo caráter extraoficial, considerado uma espécie de sacrilégio.

Rir, na obra de Rabelais, segundo Bakhtin, opõe-se à seriedade da oficialidade e é uma forma de dominar o medo. “O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.” (ibidem, p.78). O riso era um enfrentamento à cultura do medo imposta pela religião e “esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo” (ibidem, p.78). Segundo Bakhtin, este caráter libertador de reagir ao medo em busca de formular verdades outras seria uma das bases fundantes da autoconsciência renascentista.

Tripudiar os cânones e dar vez ao cômico constitui-se, então, um dos poderes do cu em sua cruzada pela destruição do *cis-tema*, que também usa o humor como arma para agredir e rebaixar populações vulneráveis. Ao invés de solapar aos ataques sádicos que recebem, contra-atacam, apropriando-se dos excessos ao seu favor e revestindo o exagero grotesco com o mais refinado e analítico deboche, que está intimamente ligado à sexualidade, às partes baixas e aos territórios considerados obsceno.

Na contemporaneidade, a obscenidade é banalizada e perde verves de resistência: “A obscenidade tornou-se estritamente sexual, isolada, limitada ao domínio da vida privada. Ela não tem lugar no sistema oficial de concepção de imagens” (ibidem, p.93). Este tratamento dado ao obsceno nas culturas ocidentais modernas despotencializa seu caráter grotesco, acoplando-o meramente ao pejorativo do *status quo*, distanciando-se dos traços subversivos que Bakhtin verifica estarem latentes no período medieval. Assim como a obscenidade, o cômico e a praça pública foram “amputadas do todo que as mantinha, o ‘baixo’ material e corporal ambivalente, e perderam por causa disso seu verdadeiro sentido.” (ibidem, p.93). Bakhtin contrapõe Henri Schneegans no que se refere à ideia de grotesco como apenas o “exagero do negativo” (ibidem, p.268), como algo puramente degradante, próximo ao sentido moderno atribuído ao grotesco.

O grotesco na sociedade moderna foi reduzido a chistes superficiais, que geralmente humilham e violentam as partes já rebaixadas da sociedade. Quando afrontam os poderosos, limitam-se a exagerar negatividades que não alcançam uma crítica sagaz estrutural, sendo incapazes de elaborar um sarcasmo aguçado que desperte outras verdades ou novas consciências. A alegria festiva do obsceno que eleva os subalternos e confrontava as estruturas dominantes foi diluída num tipo de humor que se alastra pelos *stand-ups comedies* embranquecidos e aburguesados, que amortiza a potência do baixo, promovendo a baixaria da mesmice, digladiado em negatividades sem nenhuma fagulha crítica e completamente alienado das dimensões políticas e sociais estruturantes.

Pelo cu, a escrachada performance das camadas populares plena das espalhafatosas pitadas picantes das bixas travestis retoma a potência obscena, fazendo aquilo lido como *grotesco* ser capaz de mover estruturas repressoras. Bakhtin insiste em nos mostrar outras capacidades do grotesco, que, ainda que calcadas nos excessos, afloram ciclos de renovação.

Contrapondo-se à violência do grotesco, a alegria presente na imagem prepondera sobre qualquer aspecto meramente negativo/ofensivo do cu. O riso debochado cintila numa atmosfera bufa que se relaciona aos vestígios renovadores da cultura popular medieval:

Compreendia-se que o riso não dissimulava jamais a violência, que ele não lamentava nenhuma fogueira, que a hipocrisia e o engano não riam nunca, mas pelo contrário revestiam a máscara da seriedade, que o riso não forjava dogmas e não podia ser autoritário, que ele era sinal não de medo, mas da consciência da força, que estava ligado ao ato de amor, ao nascimento, à renovação, à fecundidade, à abundância, ao comer e ao beber, à imortalidade terrestre do povo, enfim que ele estava ligado ao futuro, ao novo, ao qual ele abria o caminho. (BAKHTIN, 1996, p.82 - 83)

O deboche provocador evoca espectros das integrantes travestis e transexuais que sobrevivem ao Brasil, país líder de homicídios contra pessoas trans no mundo, de acordo com o dossiê⁵¹ de 2019 da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais). Apesar deste devastador contexto, os cus delas ascendem graciosamente um rumo para plenitude.

Trilhando pelas veredas da ousadia, temos na figura 21 uma cena clássica do cinema *underground* americano: o cu em exposição na festa da célebre personagem Divine, no filme *Pink Flamingos*⁵² (1972), de John Waters. A cena se dá no contexto que se adequa às premissas do realismo grotesco de Bakhtin. O clima é de celebração próximo às festividades populares,

⁵¹ Dossiê disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2020/01/dossic3aa-dos-assassinatos-e-da-violc3aancia-contra-pessoas-trans-em-2019.pdf> / Acesso em : 12/fev./2020

⁵² Em suma, o filme trata das peripécias de Divine e de seus adversários, casal Marbles, na disputa pelo prêmio de pessoa mais podre. Repleto de cenas perturbadoras e abjetas, o filme tornou-se um marco da contracultura americana.

com bastante comida e bebida. A cena das contrações anais que compõem o cardápio de entretenimento é antecedida por Divine recebendo presentes, dentre eles uma cabeça de porco, enquanto sua mãe lambuza-se com comida (ovos⁵³), uma mulher que faz *streaptease*, dança com uma cobra cercada por músicos e convidados regozijando-se em risos. Certo momento da festança, um homem, que parece ser contorcionista, faz algumas torções agachado, retira sua micro tanga e expõe sua bunda, abrindo e fechando o ânus... O movimento faz oscilar uma imagem que ora expõe parte do canal retal, uma pequena vermelhidão que indica uma espécie de pequeno prolapso retal (quando o revestimento interno da mucosa retal - parte interna do ânus - fica para fora do corpo), ora um arredondado buraco escuro, que é a imagem que trazemos em nossa prega. Toda esta movimentação anal desperta o choque e diverte profundamente os espectadores.



Figura 21 - Frame de *Pink Flamingos*

Pink Flamingos geralmente é alinhado à estética do *Camp*. Pelas notas de Sontag (1987) sobre o termo *logo*, aproximamos suas observações com o grotesco, posto que ela elenca várias características que se avizinham como o não natural e o exagero, embora o *Camp* nos pareça contrapor o grotesco por privilegiar a estética em detrimento do conteúdo. De fato, a presença desta sensibilidade em *Pink Flamingos* já foi observada em trabalhos como os de Sabrina

⁵³ Vale lembrar que a relação de ovos com imagens grotescas existe em obras como *História de Olho* (2003), de Georges Bataille.

Tenório Luna da Silva (2007) e, junto a isso, outros autores como Leandro Colling e Denilson Lopes já apontaram as aproximações entre *camp* e *queer*. *Queer or camp: is that the question?* Ser ou não ser *queer* ou *camp* não nos parece ser a questão que queremos tratar, ainda que *Camp* seja lido como estilo, qualidade; e *Queer* seja interpretado como xingamento a priori, sendo depois estetizado, teorizado e até mesmo ressentido, como comentaremos adiante. Nos cabe apontar um complexo ponto de inflexão: a questão da homossexualidade e da cultura lgbt de um modo geral. Reduzir as potencialidades do cu a duas palavras inglesas (*queer* e *camp*) é assumir tacanhamente que estamos limitados a perpetuar um único polo opositor à moral colonizadora, quando existem tantos e tão indetermináveis que escapam sintetizações.

O fato de a imagen de *Pink Flamingos* pertencer a uma cultura norte-americana, ainda que permeada de transgressão, não possui um comprometimento explícito com questões sociais de minorias.

É preciso reconhecer que um turbilhão de estranhezas estéticas que se acoplaram ao *boom* da teoria *queer* tem dimensões políticas consistentes, sendo oposto ao *Camp*, que é despolitizado ao priorizar jocosidade frente indignação, conforme nos situa (SONTAG, 1987 apud SILVA, 2007). As bases do movimento *queer* em plena efervescência e a perseguição homossexual no fim da década de 1980 são, eminentemente, políticas e transgressoras. Inclusive, é comum, na atualidade, as *queer* repudiarem as representações gays, principalmente pelos pactos das GLS (gays, lésbicas e simpatizantes) com a cisgeneridade, colonialidade e branquitude, em defesa de comunidades vulnerabilizadas dentro da já vulnerável sigla LGBT.

Além disso, a relação do *queer* com o ativismo é bastante explicitada e pesquisada por Leandro Colling (2015). Em síntese na sua análise de ativismos em Portugal, Argentina, Chile e Espanha, notamos que a todo momento o autor demarca as intensas diferenças entre o movimento LGBT e ativismo *queer*. Dentre algumas das diferenças, podemos destacar a questão da desobediência civil e da interseccionalidade, que são pautas privilegiadas *queer* e desprezadas pelas LGBT. O *queer*, em sua travessia pelo indeterminável, desestabiliza e provoca a moral e, atravessado pelo riso, desfere fendas sobre a rígida/séria organização política social.

As imagens *queer* fazem tremer a vigilância da biopolítica. Em imagem muito próxima a este cu aberrante de *Pink Flamingos* (mas que não constitui a prega 1, *Cuir*) é a do cu do

*teaser*⁵⁴ produzido pelas organizadoras da festa KIKA (Figura 22), que aconteceu em 2015, em João Pessoa (PB), e tem uma temática bem como *djs*, com projeções e exposições ligadas aos circuitos dissidentes do nordeste brasileiro. Numa tentativa assoberbada de equivalência/pertencimento a uma cultura globalizada tem-se traduzido uma série de experiências dissidentes latinas como *queer*. São várias as críticas à *queer* e às necessidades de afirmar latinidades, etnicidades, antirracismo entre outras peculiaridades. Inclusive, a decisão de privilegiar o termo *cuir* se dá exatamente como um esforço de politizar e expandir epistemes, bem como combater a alienação da cultura estrangeira imperialista.

Levantar pautas políticas com muito deboche é algo crucial às produções *queer* dos trópicos, como os *teaser* da festa KIKA DJE 04. O *cu* (Figura 22) apresenta-se numa abertura a estes movimentos de oscilação, simulando a boca de uma face que contraria qualquer tipo de controle sobre o corpo. O curto vídeo começa com um *cu*, “ex-cu doce”, lamentando⁵⁵, pois está preso, “castrado”, a um corpo enrustido, que não valoriza suas potencialidades anais. Com muito humor, este *cu* sai do dramalhão mexicano, destaca-se deste corpo e cai no funk em busca de liberdade, ou seja, de ser um “cuzão” (aqui já pontuamos a positividade dada a um termo usualmente ofensivo) ao som de um funk e ilustrações - exibidas em *stop motion*.



Figura 22 - Fragmento do *teaser* da festa KIKA DJE 04

⁵⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=xOza_wPuEok&app=desktop. Acesso em 23/jul/2020.

⁵⁵ Nas legendas do vídeo acompanhamos a narrativa deste *cu* atormentado com as proibições frustrantes de seu “dono”.

É esta irreverência que notamos no corpo trans, gordo espalhafatoso de Divine, um ícone das contraculturas drags e LGBT, ao mesmo tempo de pornoterroristas, ao ponto de se tornar a sensação das subculturas punk estampada em camisas e bottons do movimento, como diz Sabrina Silva (2007). Sem dúvida *Pink Flamingos* é uma referência das culturas *queer* e até hoje influencia uma geração de bixas, sobretudo a elegância petulante e aura de diva decadente de Divine. É nesta chave transgressora que exala sexo, que a imagem de arreganhar o cu constitui um ato de rebeldia, próprio da insurgência do *queer*, ainda que no contexto fílmico possa ser vinculado ao grotesco extravagante do que pode ser definido como *camp*, o choque ao *status* quo nos leva a interpretar a imagem também como algo que reivindica a insurgência de não ser identificável, própria do *queer*.



Figura 23 -Imagem de Divine em *Pink Flamingos* (1972) de John Waters.

Se em *Pink Flamingos* e sua atmosfera surreal encontramos uma imagem anal com a sensibilidade *camp* e seus aspectos estetizantes, apolíticos e americanizados, Kleper Reis⁵⁶ com

⁵⁶ Kleper Reis é um artista nascido no Mato Grosso do Sul, que passou longo período em Salvador (BA). Trabalha com performance e yoga. Realizou o XVIII Curso Livre de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Desenho e Percepção Visual no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e formou-se em Teatro pela Universidade/RJ. Mais informações em: <<http://mostradevires.com/artista/kleper-reis/>> Acesso em: 10/fev./2020 Foi na Bahia que a sexualidade repercutiu fortemente em suas criações artísticas e onde o projeto *Cu é Lindo* foi estruturado em uma exposição na Mostra Devires, no Instituto Goethe. No site, há uma descrição que informa que na obra “Cu é lindo”, o artista “Fecunda-se como autopeiese, passagens e subjetivação. Vida em ação!” Mais informações em: <<http://mostradevires.com/programacao/cu-e-lindo/>> Acesso em: 10/fev./2020

seu projeto artístico *Cu é Lindo*⁵⁷ nos oferece uma “sensibilidade cu” que reitera as dimensões políticas e afetivas do *queer*, parodiando os discursos reacionários para tensionar as amarras sociais. Na Figura 24 vemos, mais uma vez, o recurso parodístico quando lemos a frase: “*Em defesa de todas as famílias*”. A defesa da família é uma pauta fundamentalmente cristã, sobretudo no Brasil, onde a promiscuidade entre religião e Estado alcançou níveis perigosos que remontam a históricos e abomináveis quadros fascistas. Um suposto ideal de família, completamente excludente e patriarcal, é uma das principais bandeiras de um projeto ideológico que cinicamente diz combater ideologias.

Parodiando este discurso, Kleper nos apresenta uma família de cus, um aglomerado que ergue e valoriza suas rabas e que como todas as outras precisa ser defendida. Kleper valoriza a dimensão familiar que se dá como uma célula social extremamente subjetiva e particular que articula princípios de cuidado em prol dos seus membros. Rompe com o modelo heteronormativo cisgênero e conservador que perpetua as mais variadas violências e se posiciona em prol da diversidade de arranjos afetivos.

⁵⁷ *Cu é lindo* é um projeto multiartístico que se apresenta como um processo de cura dos traumas causados pelas violências causadas pela dissidência sexual que marcam a vida Kleper Reis desde a infância. Uma exposição sobre “amor em tempos de ódio”, nas palavras de Rafael Siqueira de Guimarães. Mais informações podem ser acessadas em: <<https://cuelindo.wordpress.com/>> Acesso em: 10/fev./2020

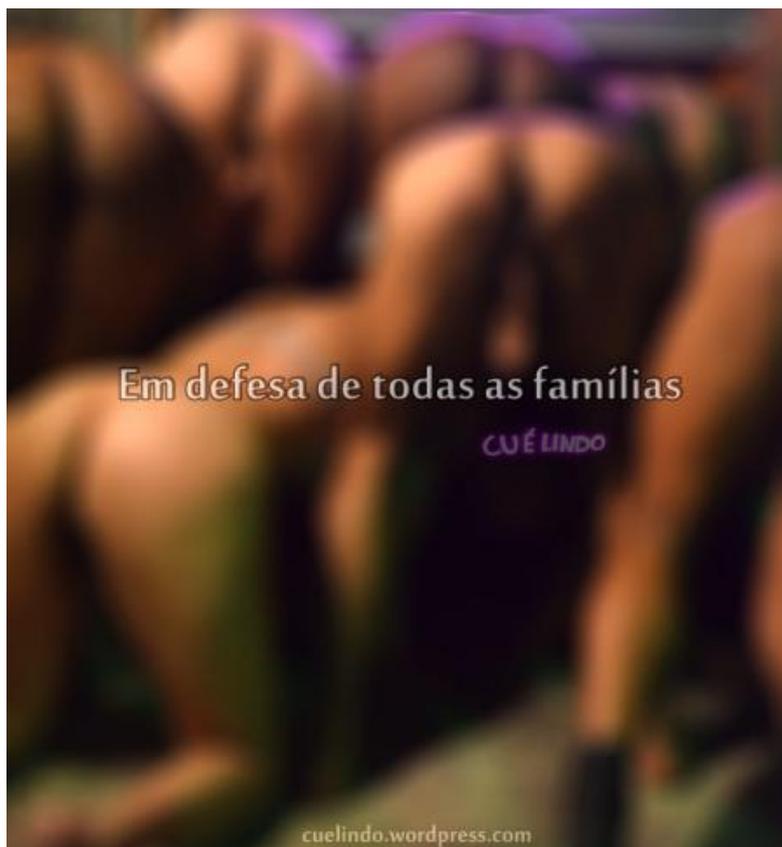


Figura 24 - Imagem do Projeto *Cu é Lindo*, de Kleper Reis

Trata-se de um protesto direto ao projeto de Estatuto da Família (2015). Para o artista, as propostas que definem a união entre homem e mulher como prerrogativa para formação familiar provocam indignação, o que faz Kepler reagir em seu blog⁵⁸: “Tal noção de família evidencia o assombro egoísmo da profunda relação da ação colonial, do universalismo científico, da perversão religiosa e da corrupção estatal.”

Para o padrão estético convencional, de imagens nítidas, Kléper oferece a afronta escurecida das rabas que se reúnem e, além da frase ironicamente panfletária, arremata com um celebrativo “Cu é lindo”. A imagem é turva, esboços de escrotos e genitálias emolduram a necessidade de evidenciar o cu e legitimá-lo como parte do nosso corpo que precisa e pode promover cuidados, saúde sexual e saúde mental. Apesar de embaçada, é uma nítida tentativa de libertação dos pesados ditames da “família cristã”, que condena o sexo e não suporta a diversidade de práticas sexuais, estigmatizando, sobretudo, homossexuais e transexuais. Kleper declara os danos causados pelas violências sofridas e percebe o projeto como uma tentativa de cura e cicatrização das feridas das agressões discriminatórias:

⁵⁸ Disponível em <<https://cuelindo.wordpress.com/>> Acesso em: 10/fev./2020.

A religião cristã em muitas dimensões sempre me obrigou a andar no caminho errado, ela sempre foi a manifestação da tentação do pecado de me fazer negar o que existe de mais profundo, lindo e verdadeiro em mim. KLEPER É LINDO. AFETO HOMOSSEXUAL É LINDO. TRANSEXUAIS SÃO LINDAS. LÉSBICAS SÃO LINDAS. A ÁFRICA E TODOS OS SEUS POVOS E RELIGIOSIDADE SÃO LINDOS. O XAMANISMO É LINDO. OS POVOS INDÍGENAS SÃO LINDOS... É UMA LISTA DE AFETOS GIGANTE QUE A CULTURA DO ÓDIO TENTA EXTERMINAR. “CU É LINDO” é a prova de minha inocência. Parem de nos matar!”⁵⁹

Cura, vida e amor são os principais aspectos realçados por Kleper, que se viu como CURandeiro de si, “um Deus capaz de ser o contador de minha história de vida, de recriar os mitos da criação e de criar minha vida, autopoiese” (REIS, 2018). Trata-se de um processo do qual ele enaltece sua vitalidade, sua fertilidade em promover vidas que estão em risco. Cu foi a artilhos e sábia maneira que o artista encontrou para reafirmar que as subjetividades degradadas e excluídas, como o cu, podem e devem ser valorizadas e queridas. Ele recorda que uma das fortes inspirações que desencadeou o ensejo do cu, ocorreu na mudança para Salvador e descobriu o poema “Objeto encontrado”, de Adélia Prado.

Era um momento difícil, mas foi em um dia, quando comprei um livro de poesias reunidas da Adélia Prado, que, pela primeira vez em minha vida, ouvi uma narrativa positiva sobre o Cu. Sobre esta parte de mim tão querida e desejada. Sobre esta dimensão de mim tão interdita e impossível. A cultura patriarcal, machismo, em alguma dimensão associa o cu à vagina, assim toda a atividade sexual do Cu deve ser abjetada. Onde quer que a mulher apareça ela é massacrada e menosprezada, e se for uma mulher preta pior ainda. São muitas densidades de observação e reflexão. Nunca tive a oportunidade de agradecer a Adélia por isso. Foi mais importante do que todos os anos de terapia que fiz. Gratidão, Adélia, você ajudou demais no meu processo de aceitação de mim mesmo. Você é parte fundamental deste processo de cura! Asé⁶⁰

De tal ordem é e tão precioso
o que devo dizer-lhes
que não posso guardá-lo
sem que me oprima a sensação de um roubo:
cu é lindo!
Fazei o que puderdes com esta dádiva.
Quanto a mim dou graças
pelo que agora sei
e, mais que perdôo, eu amo.⁶¹

(Objeto encontrado -Adélia Prado)

⁵⁹Entrevista com Kleper disponível em:

<<http://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/cu-e-lindo-me-faz-sair-do-pecado-diz-autor-de-polemica-exposicao/>>
> Acesso em: 10/fev./2020.

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Disponível em: <<http://www.casadobruco.com.br/poesia/a/objeto.htm>> Acesso em: 10/fev./2020

Curioso neste processo artístico de Kleper é que ele existe há mais de 10 anos e é fruto de uma série de acúmulos de estratégias estéticas de Kleper advindas da sua necessidade de tratar dos traumas relacionados à repressão sexual: “‘CU É LINDO’ é um processo de artecura inacabado, ainda não chegou ao final.” (REIS, 2018). Neste percurso, um dos pontos que consideramos culminantes foi a exposição *Cu é Lindo*, que foi realizada na Mostra *Devires*, em Salvador - BA, em 2018, repudiada publicamente por um deputado baiano e atacada por vários grupos conservadores. Para Kleper, isso se traduz na ascensão do fascismo no Brasil e na importância de combatê-lo por vias estéticas.

O fascismo é uma força que vai contra a vida, é uma força assassina que retira o direito à vida e à existência. Olha o que está acontecendo com a Renata Carvalho, essa grande artista, ela, sua criação artística, está sendo censurada! Olha o que aconteceu com a Marielle Franco e com a Matheusa Passareli. Olhemos para o mapa da violência no Brasil! O fascismo é a força que usa das estratégias mais odientas e mentirosas para se sustentar. Tenho medo. (...) A exposição “CU É LINDO” traduz e condensa algumas dimensões do espírito de luta de nosso tempo. (...) É uma ode à cultura da vida, do direito à vida e da dignidade da pessoa humana. (REIS, 2018)



Figura 25: Cartaz da exposição *Cu é Lindo* na Mostra *Devires* (2018)

O cartaz da exposição ressalta a vontade de vida e fertilidade associada à alimentação em torno do cu, que desdobrar-se-á com mais detalhes ao tratarmos da Prega 2 *Ânus Fecundo*. Também nos remete ao brilho solar do esfíncter, que discutiremos na Prega 3, *Buraco do olho do esfíncter*. O que cabe destacar é que o trabalho transgressor de Kepler Reis tem sido aclamado como um dos mais importantes recentes trabalhos do fértil campo da arte *queer* e comprova que mesmo, marcada pela ironia e o deboche, a alegria do *queer/kuir/cu* se manifesta por meio de múltiplas sensibilidades e sutilezas.

Os circuitos de dissidência sexual *kuir*, *cuir*, *cuier*, *cu*, abrilhantam-se com a delicada “beleza *cu*” que Kleper nos oferece nesta busca por si, nesta desconstrução do eu, nestas mortes do eu embolorado que fertiliza algo novo em si sem culpa, sem peso do passado, mas com a leveza de estar passando por um processo de se encontrar e, para tanto, não tranca seu *cu*, não se fecha na individuação, não se prende em identidade, mas lança-se num lindo processo de liberdade, de encarar seus medos, suas partes obscuras... assim como as do mundo, deslocando-se. É corajosa e bonita esta sua *recherche* pela vida, pelo fim dos elos que acorrentam e enfeiam seu *cu*, sua existência.

Pleno de afetos, Kepler sacrifica os signos do eu e do belo, coloca-se em terceira pessoa e atreve-se a se amar, se perdoar, se nomear lindo, assim como o outro, o mundo, o diferente, e nos instiga a olhar a beleza do que violentamente julgamos horroroso, desconhecido, abjeto. Pede-nos lindamente que olhemos, que apenas escutemos aquelas partes que nos são desconhecidas, exóticas, diferentes das demais. Clama a olhar as travestis, as pretas, os *cus* do mundo. Olhar para aquilo que não se olha, que não tem vez, nem voz, nem visibilidade nítida - sem julgamentos; apenas olhar e considerar sua existência, por mais estranha que pareça. Uma marca das culturas *queer/kuir/cuir* é este descentramento proposto por Kleper, que se dá pela luta incessante da interseção sexualidade e vida-obra.

Sexualidade a florada segue sendo uma marca *queer/kuir/cuir* e do *cu* quando vem à tona. Tratar destas partes do corpo sexualizadas de forma sarcástica, como já dissemos, é a estratégia máxima na disputa por poder de corpos indóceis, como os *queer/kuir/cuir*. A divertida cena da “polka do *cu*”, do filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda (Figura 26), é um hino de deboche escancarado à família tradicional brasileira. A imagem, que é a quinta a ser apresentada de nossa Prega 1, parecida com a de *Cu é lindo*, traz uma reunião de bundas num ambiente noturno, com iluminação artificial e bem baixa, na penumbra do palco da trupe Chão de Estrelas, que é uma trupe de artistas que se alinha aos caracteres atribuídos aos corpos *queer/kuir/cu*. É em meio a estas existências artísticas marginais que acompanhamos no filme o tórrido romance entre Clécio, líder do Chão de Estrelas, e seu cunhado Fininha, soldado do exército. Apesar de campos opostos, ambos têm que lidar com a repressão da moral religiosa em plenos anos de chumbo da ditadura militar brasileira.



Figura 26- Imagem do filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda

Para Clécio e as artistas do Chão de Estrelas, uma das principais dificuldades do período que perdura com outros relevos menos explícitos até hoje é a censura. A insubordinação debochada é a principal arma para lutar contra os dispositivos disciplinadores e aglutinar público em torno da mudança de costumes. É importante dizer que o Chão de Estrelas faz referência ao Grupo Vivencial Diversiones, que surgiu em Olinda, em 1974, e tinha essa proposta ousada para tratar de temas tabus, levando questões da sexualidade para os holofotes. A enciclopédia do Itaú Cultural conta que o grupo surgiu “[...] sob a influência do tropicalismo e da contracultura. Regido pelo sistema de produção cooperativada e pela criação coletiva, desenvolvendo uma espécie de teatralização da subjetividade de seus integrantes”⁶². Para Colling (2015, p. 158), o grupo é um dos precursores do “artivismo das dissidências sexuais e de gênero”. A leitura livremente inspirada de *Tatuagem* concatena no cu o símbolo desta arte dissidente. É pelo cu que pesados paradigmas são quebrados em aliança ao prazer dionisíaco do teatro, que se potencializa com a catarse coletiva. Assim, um bando de cuzinhos reboletivos surgem na tela com uma música que nos fala com muita naturalidade da pluralidade do cu.

A música do sergipano DJ Dolores (abaixo) tem uma letra controversa para os costumes coloniais brasileiros e já na introdução é reveladora: “A única coisa que nos salva/A única coisa que nos une/A única utopia possível é a utopia do cu”. Esta sentença alinha-se inteiramente com a imagem que vemos: uma variedade de cus que nos afasta do pedestal do individualismo

⁶² Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo514477/grupo-de-teatro-vivencial>. Acesso em: 10/fev/2020.

ao perceber que todos temos cus. Isto nos leva a crer que se existe algum princípio universal que nos une é mais provável que ele seja anal, ao invés de moral.

Tem cu que é amarrado
Tem cu escancarado
Tem cu muito seboso
Tem cu que é bem gostoso
Tem cu que é uma bomba
Que quando peida zomba
Tem cu que sai da linha
Tem cu que é uma gracinha
Tem cu, tem cu (várias vezes)
Tem cu que tem medalha
Tem cu do coronel
que traz felicidade pro povo do quartel
Tem cu que é carente
Tem cu que é de parente
Tem cu que é dos outros
e tem o cu da gente
Tem cu, tem cu (várias vezes)
Tem cu que é democrata
Tem cu que é tirano
Tem cu pra todo mundo
E tem cu que faz planos
Tem cu que é zangado
Tem cu que é gozado
Tem cu que é malvado
Tem cu pra todo lado
O papa tem cu
O nosso ilustre presidente tem cu
Tem cu a classe operária
E se duvidar até Deus tem o onipresente, onisciente, onipotente
cucucucucu...

Nem os deuses escapam dos olhos do cu. Desbravar os pântanos do *pathos* é esbarrar com Dionísio e sua arquetipologia, que se faz presente principalmente quando estas nossas imagens cu nos levam para lados festivos da orgia. Apesar de enfileirados e aparentemente bem comportados na imagem, os cus no Chão de Estrelas estão em êxtase cênico e a apresentação enfileirada irrompe num ritual contagiante que forma roda, entoa cantos e celebra o deboche; desbunda numa algazarra em meio ao público.



Figura 27 - Cena do filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda

É este espírito da festa que organiza os corpos que expõem seus cus, azeita sua união e constitui uma família nada estatutária. Posições de glúteos audazes corroboram em arranjos interpessoais destemidos. A fixidez da noção de família tradicional, combatida por Kleper, de certa forma é algo comum entre as queer/kuir/cu nas suas imagens e suas relações. A tentativa de instaurar outras formas de gerir a vida familiar é uma vibração que ecoa fortemente também nas Dzi Croquettes⁶³. Matheus Santos (2016) lembra que as redes afetivas e a criação coletiva irreverente era uma marca transgressora do Vivencial, que, assim como as Dzi Croquettes, resistiam, ao passo que popularizaram a existência e a cultura das bixas brasileiras.

No início da década de 1970, enquanto Divine e The Cockettes explodiam nos EUA, as Dzi Croquettes balançavam paradigmas rebolando as rabas nos cabarés cariocas. É certo que elas não eram precursoras, afinal Madame Satã e tantas outras bixas da região, que desconhecemos pela oficialidade, já causavam frisson na cena brasileira. Porém, não podemos deixar de ponderar que as Dzi têm o mérito de arreganharem-se em níveis de grande circulação que fincaram marcos na história brasileira das bixas.

Na imagem que trazemos aqui (Figura 29), assinalamos uma atmosfera burlesca, bufônica, que nos indica que há muitos carnavais as bixas brasileiras têm esfregado o cu na cara da sociedade. Imagens assim mostram a ousadia em plena Ditadura Militar, tanto que os

⁶³ Foi um grupo de artistas com 13 bixas, na sua formação mais conhecida, que fez sucesso na década de 1970, desconstruindo padrões de gênero, abusando de recursos comuns dos shows de transformistas com humor sardônico para criticar estruturas autoritárias predominantes na época do regime militar brasileiro.

espetáculos da trupe cuir foram censurados. A moral burguesa não suportava (e não admite até hoje) tamanha liberdade corporal que anunciava uma vida livre, contrária ao sistema de controle dos corpos apregoados pela moral cristã neoliberal. É certo que o neoliberalismo incentiva uma sexualização ávida, conforme comenta Dufour (2013), mas as tópicas sexuais tornam-se muito perigosas ao *cis-tema* quando movem a ordem familiar e suas amarras com propriedade, patrimônio e herança. Os modos de vida das Dzi alardeavam purpurina e perigo para os regimes arcaicos.



Figura 28 - Frame de vídeo das *Dzi Croquettes* na TV alemã (nos extras do DVD *Dzi Croquettes*, 2010), dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

Também parodiando o modelo conservador de família, as croquettes eram a Dzi Família, como apresenta o filme *Dzi Croquettes* (2009), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, que retrata a rotina transgressora do grupo, em que Lennie Dale era o “pai” e Wagner Ribeiro, a “mãe”. As 13 parentas bem bixas se aglutinavam em esquetes carregadas de humor e atrevimento para comunicar ao público que não eram homem, nem mulher, mas, sim, gente. No filme, as Dzi sobreviventes lembram a origem do nome e nos recontam o intuito de parodiar as *The Cockettes*, que estouraram na América do Norte no início de 1969, em São Francisco. O *The* abraçava-se com uma pronúncia abusada de *Dzi* e a coqueteria nos trópicos se refaz com o popular croquete que nos recorda a materialidade da carne, a dureza do real e a lascividade saborosa dos corpos. Entranhadas de deboche já no nome, as *Dzi* realizavam intensas coreografias repletas de influência da *Broadway* de Lennie Dale, além das sagazes esquetes de Wagner Ribeiro, transbordantes de subjetividades subversivas que latejam nas suas carnes, formando uma família diversamente brasileira e muito alegre.

Riso festivo e resistência caminham juntos na burla de modelos familiares. A busca pela alegria e gozo configura-se numa espécie de militância, de tarefa revolucionária, que faz frente a um regime social que opera pela proibição e medo. Mais do que engraçadas, mostram-se poderosas, pois usam o riso para desmontar a violência desenfreada que almeja destruir o outro.

O riso nasce de desnivelamentos, de depressões que se produzem bruscamente. Se puxo a cadeira... à suficiência de um personagem sério sucede de repente a revelação de uma insuficiência última (puxamos a cadeira de seres falaciosos). Fico feliz, de qualquer modo, com o fracasso experimentado. E perco minha própria seriedade, rio. Como se fosse um alívio escapar da preocupação de minha suficiência. (BATAILLE, 2016, p.126)

Estar vulnerável parece ser um requisito para mover emoções, sendo um traço decisivo no tocante à obra de arte. Vulnerabilidade, para Bataille (2016), se liga ao fracasso e à insuficiência de um “Eu massacrante”. Com bundas peludas e reluzentes em brilho, seus tutus de balé, meias rasgadas, suas botas encardidas ou saltos estratosféricos, as Dzi Croquettes expõem suas intimidades, suas fragilidades e precariedades. Isto atravessa o tratamento caricatural e frequentemente pejorativo dado às populações LGBTs. Rir destas caricaturas é, de alguma forma, escapar de ser um corpo tão abjeto. Quando o que é eventual entretenimento compõe a vida cotidiana, a posição vulnerável, o que era alívio vira uma verdade a ser enfrentada pelo público.

Mergulhar nos platôs da vulnerabilidade e transformar isso em combustível de mudanças comportamentais parece ser o grande trunfo que provoca hipnotizante encantamento e estranheza diante das Dzi Croquettes, que estouraram nos idos da década de 1970.

Debochar da estrutura familiar em cena repercutia em reorganizar as relações afetivas e conflitos para estarem juntas, descobrindo uma coexistência específica, uma família tradicional. Sobre as intersecções entre as vivências das Dzi e sua experiência cênica de resistência, Cysneiros comenta:

O formato da ambiguidade dado à apresentação doava-lhe um sentido para além do esvaziamento de conteúdo imediato; suas verdades, ditas de modo irônico, duvidoso, jocoso, realçavam e reforçavam a instabilidade do terreno que sustenta os nossos valores, objetivos, sentidos, conceitos. Sua marca é o movimento; fazer contato com os “Dzi” é ser movido, mexido. (CYSNEIROS, 2013, p.211)

Ele também comenta como as possibilidades estéticas da performance permitiam que as subjetividades atravessassem a cena de modo a garantir mais liberdade para encenação que se fazia plena de improvisos e ventilava a resistência contra a dominação e disciplinarização dos corpos vigentes, numa época duramente militarista, sob a égide de uma forte repressão sexual.

Assim, a performance é situada como um instrumento artístico transformador que nos permite desestabilizar a ficção/fixação num sujeito único/universal:

Utilizando-se da performance, então, foi possível, não só para os “Dzi”, mas também para os seus seguidores mais apaixonados, tientes, efetivar existências mais autênticas à medida que borraram a linha que separa realidade e imaginação. De tal modo, permitiram que seus *selves* operassem na complexidade da existência, fugindo à simplicidade e previsibilidade dos modelos social e performativamente fixados. (CYSNEYROS, 2013, p.213)⁶⁴

A performance é certamente uma estratégia sensível para tratar de assuntos tão delicados como o cu que inflama imaginários, subjetividades e realidades. Em todas as imagens podemos observar que o cu está em estado dançante ou performático, que, conforme a concepção warburguiana, é uma presença recorrente no *pathosformel* das imagens. Não é à toa que as imagens destas pregas são inerentes a ações performáticas, ações que não têm um roteiro definido de repetição, que não possuem uma programação, mas insistem em se restaurar e se tornar visíveis.

Sem dúvida as performances e performatividades das DZI são um marco nas referências e teorias *queer* brasileira. São considerados marco porque o nosso racismo e colonialismo nos faz esquecer nomes como Madame Satã e Xica Manicongo, que também dançaram e performaram suas rabas, friccionando padrões de gênero. Uma das autoras e artistas muito importantes a tratar deste debate da colonialidade dos desejos e da sexualidade através de performances que problematizam o cu é Pêdra Costa⁶⁵.

A produção artística que inicialmente inscreveu seu corpo nesse “cenário cu”, com um certo destaque, foi *Solange, tô aberta*, uma parceria de “apologistas ao travestismo” entre Pêdra e Paulo Braga (Paulo Belezebitchy), principiada em 2006. Mobilizadas pela batida do funk carioca que reelabora discursos de liberdade sexual em referências como Deize Tigrona, Gaiola das Popozudas, Tati Quebra Barraco, dentre outras que pautavam o discurso da mulher que goza, as artistas iniciaram este empreendimento audiovisual performático *queer*. No documentário⁶⁶ *Cuceta* (2010) realizado por Claudio Manoel, Pêdra conta mais sobre o contexto da existência de Solange:

⁶⁵ Pêdra Costa é performer e antropóloga visual. Atualmente estuda na Academia de Belas Artes de Viena e trabalha com artistas internacionais *queer*. Seu trabalho passa pela estética do pós-pornô e por uma investigação anticolonial. Informações disponíveis em: <<https://capacete.org/pedra-costa/>> Acesso em: 02/fev./2020. Mais informações em: ><https://cargocollective.com/pedra/About-Pedra-Costa>> Acesso em: 02/fev./2020.

⁶⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/112440887>. Acesso em 02/fev./2020.

A Solange existe para abrir espaço de sobrevivência para esses os outros corpos, esses outros desejos. A gente não nasceu assim com nenhuma intenção de ser *queer*... o que a gente tem parecido com o *queer* é isso de não querer uma identidade (...), mas a gente passou a ser reconhecido pela cultura *queer* internacional.)

Uma das músicas mais emblemáticas compostas por *Solange*, *tô aberta*, na época, é *Cuceta*. Seguem alguns fragmentos:

O cu é um buraco
Que todo mundo tem
O cu é um buraco

Que todo mundo tem
Eu tenho uma cuceta
E você, uma buceta

Ah, meu amor
Não vem com por favor
Deixa eu te dar
Minha cuceta sem dor



Figura 29 – Pêdra Costa na performance *Solange, tô aberta*

Daí já notamos que a produção de Pêdra há um certo tempo está comprometida com a “descolonização de afetos e desejos”, apropriando-se da cultura de massa, provocando ruídos na linguagem e dando vazão às questões que envolvem corpos e sexualidades dissonantes.

Da vasta obra de Pêdra atravessada pelo cu, escolhemos um frame da videoperformance *Bad or Red* (2016) como a imagem desta Prega 1, figura 30. Ela inicia a performance com a imagem de uma roda gigante (em típica paisagem do hemisfério norte), com uma voz “feminina”, em *off*, descrevendo o substantivo feminino *miragem*. Dentre as descrições

aparecem “falsa realidade, sonho, ilusão, quimera (...)”. Neste vídeo, Pêdra nos expõe seus conflitos desejanter sobreviventes que resistem em um mundo que insiste em colonizar seu corpo, seus afetos, enquanto ela tenta imaginar... mirar em outras possibilidades de existência neste mundo.

Enquanto vemos imagens de algumas roupas, calcinhas, partes de cômodos da casa e do seu corpo, intercaladas com imagens de carros, ruas, espaços urbanos enquanto a voz em *off* nos traz sentenças do texto de Paola Rodrigues, tais como: “Não consigo me concentrar, me perco nas possibilidades, mas isso não é viver... imaginando o que seria (...)”, perto do fim de vídeo vemos Pêdra que parece estar se preparando para encarar o mundo lá fora - a realidade? Próximo desta preparação, ela nos surpreende com um toque final: o batom vermelho sendo passado nos lábios do seu cu.

Dentre as palavras finais, ouvimos: “A dor é só mais uma coisa nas nossas vidas. E vai estar sempre lá, mas talvez a gente consiga. Talvez não seja certo viver fingindo. Mas eu tenho certeza que não é certo viver dormindo”. Deparamo-nos com um momento de profunda delicadeza e coragem, em que Pêdra não nega sua fragilidade e seus fracassos, mas não faz deles uma conformação, e sim uma potência para continuar e resistir.

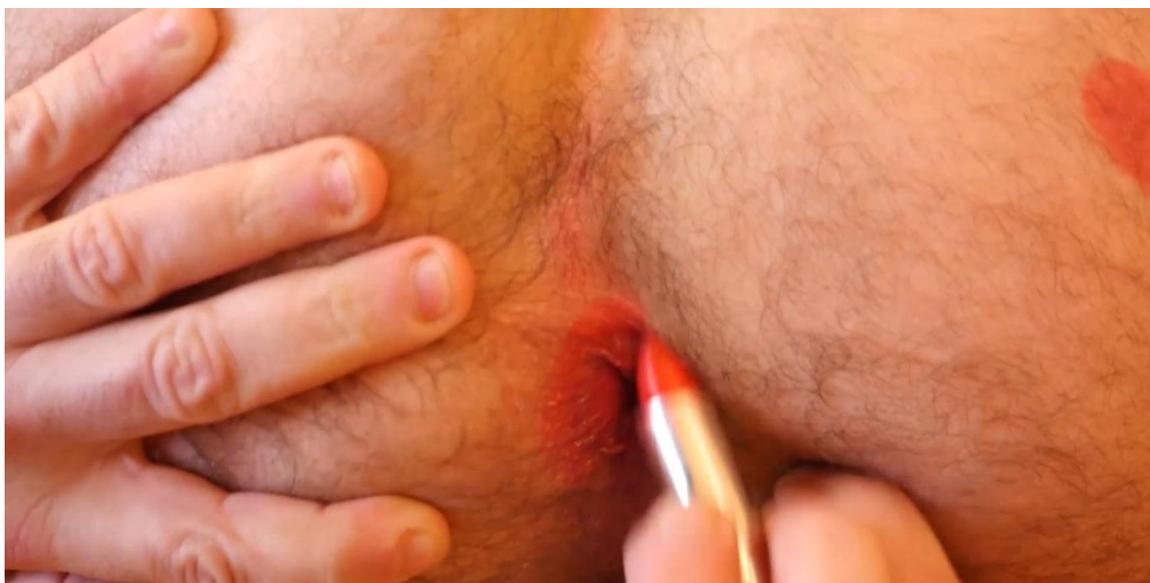


Figura 30 - *Bad or Red* (2016), de Pêdra Costa

Esta dimensão do fracasso parece percorrer há um certo tempo a obra de Pêdra e se reflete inclusive em um dos trabalhos. Na descrição sobre a artista de uma das suas performances podemos compreender melhor como o fracasso atua na sua criação.

Fracasso e precariedade são palavras impregnadas em sua biografia e obras de arte. Ao interpretar o artista como exibicionista, ela mostra a performance como um lugar para interagir com a presença do público e perturbar seu olhar, através de sentimentos, desejo e empatia. A ação funde as categorias sociais de público e privado, privilégios e subalternidade, igualdade e alteridade.⁶⁷

Mombaça também salienta esta interessante perspectiva nas biografias de Pêdra, que costuma se apresentar como artista fracassada e comenta:

Apresentar-se como artista fracassada me pareceu, nesse caso, não tanto uma forma de inscrição subalterna, mas, sobretudo, uma maneira de indicar a via do fracasso como linha de fuga dos “projetos de artista bem-sucedido” (identidades prontas-para-consumir que a rede de sistemas artísticos projeta e difunde), ou seja: como via de criação. (MOMBAÇA, 2016c, p.343)

Tudo isto se reflete também nas concepções de Pêdra acerca do cu, especificamente o do sul. No seu manifesto *Cu do Sul* (2018), ela reconhece o fracasso que ronda as lutas que entremeiam o cu e as bixas, porém conclama a ginga e a malícia como forma de sobreviver:

Não lutamos contra nada. Nossas lutas sempre foram derrotadas. Já aprendemos na História do mundo. Somos Mandigueiros e Curandeiros. Nossa Dança e Nossa Ginga é nossa luta, a nossa forma de amar, de brincar, de estar em conexão com a nossa comunidade. Somos sempre coletivos, nunca individuais. A Malícia é a base de toda nossa vida contra o projeto colonizador. Não se aprende e não se ensina a Malícia (...). Nosso cu é nosso poder. Por isso tantas interdições, fantasias religiosas sobre nossas bundas. A antropofagia não nos une mais. Já os comemos, como condição violentamente pela educação civilizatória colonial. Agora vomitamos e ao Sul do Mundo, ao Cu do Corpo. (COSTA, 2018)

O cu exposto por Pêdra insinua um lugar de delicada vulnerabilidade que se constitui em enorme força. Sua malícia é sua forma de parodiar o teatro dos horrores do gênero aprisionado na produtividade heterossexual. Sua dança e sua ginga movem e removem identidades... deforma os padrões.

O cu de Pêdra e do *teaser* da festa KIKA (Figura 31), coincidem com a *ética marica* (ética bicha) de Paco Vidarte, quando este ressalta que “Me fascina pensar num movimento LGBTQ que colocasse em prática uma política do buraco negro: absorver tudo, apoderar-se de tudo, chupar tudo sem dar nada em troca” (VIDARTE, 2007, p.89 apud SÁEZ e

⁶⁷Disponível em: http://www.mataderomadrid.org/ficha/9749/de_colonisation-part-iii:-the-bum-bum-cream.html?fbclid=IwAR38libtLoql7mdCfhumf6FtLpMIEIeYoz2UPmeOPAH2ZtWvGBGJzHyGWTg Acesso em: 10/fev./2020.

CARRASCOSA, 2016, p.76). Para Sáez e Carrascosa (2016), esta analética constitui uma estratégia de resistência das bixas através de “uma analidade ativa, de um cu ativo, de um cu que seleciona, escolhe, decide, capaz de criar sua própria ética, não uma ética universal, e que, além disso, não facilita ao poder nenhum saber” (SÁEZ e CARRASCOSA, 2016, p.77). Aquelas que dão o cu sempre foram expostas como exóticas, tendo sua sexualidade inquirida pela mídia, a ciência, a antropologia de modo objetificada.

Romper com o determinismo das categorias é, de certa forma, negar princípio subjetivo que organizou a modernidade em uma noção antropocêntrica europeia e branca de humanidade; sendo humanos aqueles sujeitos racionais que controlam suas emoções e determinam a si o mundo. Preciado (2009) ..pontua que FHAR⁶⁸ (Frente Homossexual de Ação Revolucionária) foi um importante movimento a situar a sexualidade como algo central para manutenção ou destruição do capitalismo por meio de “procesos de domesticación a través de los que se produce el sujeto dócil de la sociedad fordista.”. Preciado (2009) analisa que nas últimas décadas do século XX, as identidades gays foram capturadas pelo liberalismo econômico a serviço de uma política que lhes garantia o direito de consumo e visibilidade midiática desde que dentro de um patamar de “bom comportamento” que não questionasse o cerne das estruturas repressivas.

Preciado (2009, p.163) recorda que Guy Hocquenghem, pouco antes de morrer, publicou o panfleto “Lettre ouverte el ceux qui son! passés du col Mao au Rotary”, que assinala que a busca pela visibilidade vitimou a ação de movimentos sociais imersos na sua espetacularização. Preciado é enfático:

Porque no basta con haber tenido el ano abierto. Es necesario seguir haciendo de él un campo relacional. ¿Cómo sobrevivir a los efectos normalizantes de las políticas de la identidad? ¿Cómo sobrevivir con el ano colectivo y abierto? (PRECIADO, 2000, p.163)

Em sua crítica à biopolítica Preciado (2014) observa que os sistemas biológicos e de comunicação insistem em binarismos, pois

[...] reforçam a estigmatização política de determinados grupos (as mulheres, os não brancos, as queers, os incapacitados, os doentes...) e permitem que eles sejam sistematicamente impedidos de acessar as tecnologias textuais, discursivas, corporais etc. que os produzem os objetivam. (PRECIADO, 2014, p. 168)

⁶⁸ Movimento parisiense fundado em 1971 numa aproximação entre feministas lésbicas e ativistas gays. O movimento enfrentava o Estado burguês buscando a normalização das reivindicações do movimentos sociais ligados à questão homossexual.

Ainda quando as tecnologias biopolíticas concedem relutantes e enfadados ampliar o leque de categorias identitárias, o fazem de maneira que as subjetividades desviantes jamais protagonizem ou retratem a complexidade de suas próprias experiências.

Em consonância com o pensamento de Preciado e Guy Hocquenghem, Vidarte argumenta que a ética marica “sirve, entre otras cosas, para sacarle los colores a los colectivos mayoritarios, a muchas maricas que no ven más allá de la longitud de sus pestañas, de su descapotable, de su despacho en el partido, de su empresa” (VIDARTE, 2007, s/p). Além disso, repugna a condição *bicha* atrelada a instrumentos de poder do capitalismo e mercado na mesma proporção que repudia a esquerda que retrata caricatamente seus “algozes” como degenerados sexuais. Como bem lembram Sáez e Carrascoza (2016), o proletário é “fudido” pelo patrão, como se o sexo anal fosse algo ultrajante e cruel. É contra esta postura totalizante que não abrange as subjetividades singulares que Vidarte baliza sua “Ética Marica”:

Por eso no dejo de darle vueltas a una Ética Marica en la que no siempre primen los intereses de clase y los privilegios de cuna, una ética que no comparta los presupuestos de las éticas universalmente aceptadas, sancionadas socialmente, mayoritarias, sólo porque se considera que defienden reivindicaciones más globales, más generales, más comunes. (VIDARTE, 2007, s/p)

Quando vemos o cu com outros olhos e belos lábios, ele deixa de ser um mero objeto repulsivo de análises, dejetos e apropriações identitárias. Passa a ter desejos, potência, vontade de fala, de beijo, de embelezamento, de afeto, de ser considerado uma região sensível e inteligível, capaz de mover afetos e saberes que confrontam velhas estruturas. Quando assistimos a singularidade dos lábios do cu serem pintados, sabemos e sentimos que a lógica repressora e definidora foi ameaçada em prol do “aparecimento” de subjetividades que não aceitarão mais serem definidas e interrompidas de forma subserviente.

Outra imagem do *teaser* da festa Kika nos revela um *pathos* do cu que vibra nesta sintonia:



Figura 31 - Frame do teaser da festa KIKA DJE 04 (2015)

Após um ciclo de repressões e frustrações que castravam o ex-cu doce, o cu gargalha, festeja, abandona os impedimentos e se liberta; desaquenda. Apesar de o vídeo de Pêdra conter uma atmosfera intimista, quase bucólica, e o da KIKA DJE 04 estar no meio de um frenético momento festivo, ambos passam a mensagem que suas pregas podem pensar, imaginar, sentir... podem ser lábios, querem saborear o mundo, experimentá-lo de outra forma que não a violência do ostracismo. E assim o cu segue, se desterritorializa, se resignifica. Recusa definições que o contenham e busca autonomia nos processos de subjetivação.

Cansadas de ter que se explicar, que justificar sua existência; de serem objetos de pesquisa, hipóteses para teorias que expliquem a homossexualidade ou mesmo a homofobia, ou ainda, relações entre homofobia e homossexualidade enrustidas ou outras fantasias e patotas de uma sociedade centrada na pulsão heterossexual, barram interdições sobre seus corpos chafurdados pela lama conceitual que invade suas vidas sem nenhuma contrapartida. Quando tomam as rédeas de suas pregas, as bixas quebram o engessamento das supostas identidades, cuja maior serventia é definir o lugar distante dos eixos de normalidade, demarcando sua posição de exclusão. Recordamos o relato de Mombaça (2016c) em que Pêdra se mostra resistente às categorias acadêmicas e à asfixia da pesquisa científica. Esta resistência está relacionada à postura de ser “buraco negro” diante de um conhecimento iluminador, catalogador e castrador.

Com o pretexto de articular políticas públicas para populações vulneráveis, o movimento LGBT tem se submetido a esta negociação identitária e vem tentando caber nos catálogos taxonômicos do poder colonizador. De fato, nos sistemas de governo que orquestram

a distribuição de recursos na contemporaneidade, sem a averbação de identidade fixa não há como pleitear políticas públicas e conquistas concretas. Contudo, pelo cu tem-se instaurado o desmantelamento dessa estrutura e a disputa por direitos parecem ganhar contornos ainda não completamente nítidos. O que se pode perceber com muita intensidade dentro dos movimentos *queer*, *kuir*, *cu...* é uma forte necessidade de negar a subserviência da “compreensão” de sua existência, não mais submetendo os corpos à dissecação de uma categoria, sendo dado apenas a obscuridade dos seus cus, obrigando aqueles que têm ânsia por clareza dos fatos e dos corpos a lidarem com o ruído, o silêncio e o vazio.

Acabou-se o diálogo informe. Porque as condições deste saber vêm manipuladas de antemão, porque as condições do diálogo são manipuláveis, partem de um desequilíbrio de poder, de quem tem o poder para escrever sobre nossas vidas, coisificar-nos, classificar-nos, documentar-nos, converter-nos em objeto. Esse contexto homofóbico e machista já está prescrito de antemão, por isso não temos que cair no jogo: não responder, não pedir nada, não dizer nada. Ser somente um buraco negro (SÁEZ e CARRASCOSA, 2016, p. 77)

Nesta perspectiva não interessa à “ética cu”; não interessa ter que negociar uma aceitação compactuada em delimitações identitárias. Só interessa transbordar a definição, corromper a ordem estabelecida e errar. O cu também passa pelo lugar do *errorismo*, sinalizado pelo filósofo Hilan Bensunsan (2012), ao nos situar sobre o erro, o Eros e os efeminismos⁶⁹ como lugares potentes para percorrer o desejo e as possibilidades de existência e de vida. “O desejo persegue o erro. O movimento errorista internacional abençoa os que preferem errar a se afeiçoar ao seu quadrado. O movimento errorista internacional conclama a que se persiga o erro. Eros atende. É que Eros é dilapidação.” (BENSUNSAN, 2012). O cu, especificamente o de Pêdra e das bixas, passa por este lugar inclassificável, indefinível, inapreensível... que erra incessantemente e não pode ser localizado, é fractal e jamais capturado; um lugar bastante trazido pelo pornoterrorismo, como bem aponta Bensunsan (2012), fissurando uma erótica do terror.

O eros errante parece marcar a produção de Pedra, que desenrola uma erótica de terror e sedução em torno de seu ânus que conhecemos, sobretudo, pelo que nos chega por meio de sua produção audiovisual marginal. Cabe ressaltar que o audiovisual tem configurado uma relevante estratégia de resistência das bixas para disputar regimes de visibilidade dos corpos. É

⁶⁹ Hilan Bensunsan define assim este termo: “O efeminismo pode insinuar uma confederação, uma Internationale das muitas errâncias femininas. O errático, erótico, também aparece aqui: ninguém sabe. Toda *scientia sexualis* é cheia de *terrae incognitae* já que quanto mais se sabe, mais se erra. Frua, flutua, não permita que a experiência se conclua.” (BENSUNSAN, 2012, s/p) Isso nos leva a crer mais ainda que o cu se aproxima do feminino, por esta outra via: erro, a possibilidade de errar o feminino.

através de produção destas imagens que o cu das bixas parodiam as fantasias de gênero e coloniais, também tensionando a circulação de outros referentes de sexualidade destoantes em torno de suas práticas ditas abjetas. Estas cisões provocadas são forças centrífugas, ou seja, opõem-se à força de centramento do sujeito essencialista, ou do sujeito centrípeto, abordado por Bensunsan. Para ele, os sujeitos centrípetos tentam fixar o desejo.

os sujeitos centrípetos, inspetores dos desejos dispersivos, são por sua vez produtos do dispositivo de terror anal que Beatriz Preciado diagnostica no seu epílogo à tradução espanhola d'*O Desejo Homossexual* de Hocquenghem: “Cierra el ano y serás propietario, tendrás mujer, hijos, objetos, tendrás pátria. A partir de ahora serás amo de tu identidad.” E ela conclui que assim nasceram os homens heterossexuais no fim do século XIX: são corpos castrados de cu. (BENSUNSAN, 2012, s/p)

Disto entendemos que a revolução do cu na cultura e no conhecimento consiste em propor formas de não ser guiado/controlado por sistemas nervosos centrais, e sim de dilatar pelas bordas, pela periferia, se inebriar pela insubordinação e vasculhar desconhecidos territórios de vulnerabilidade.

Nesta varredura, a vulnerabilidade metamorfoseia-se em violência reativa de maneira complexa, como podemos observar na obra de Bruna Kury⁷⁰ no cartaz (Figura 32), do festival Kuceta⁷¹ - oitava imagem da Prega 1 - em que o deboche de Bruna se transforma numa espécie de arma para sobreviver. De quatro, ela faz de uma posição vulnerável, uma posição de ataque que explode várias incógnitas x, provavelmente referindo-se às sexualidades indecifráveis dos circuitos de pós-pornografia os quais Bruna integra como uma das pornoterroristas em atividade mais intensa no Brasil.

⁷⁰ Artista e ativista com vasta prática e pesquisa em pornoterrorismo. Foi uma das curadoras do Festival Kucetas Pós-Pornográficas (2018).

⁷¹ No site há a seguinte descrição: “O evento é protagonizado por corpos negros, trans, soropositivos, sexomarginalizados, desviantes e construído sob a perspectiva de apoiar e fortalecer uma comunidade e uma rede formada por pessoas que contrariam, combatem e são vítimas da norma, moral e economia heterocapitalista.” Disponível em: <<https://monstruosas.milharal.org/2018/06/11/kuceta-pospornografias-festival-de-cultura-e-politica-sexodissidente-em-sao-paulo/>> Acesso em: 03/fev./2020

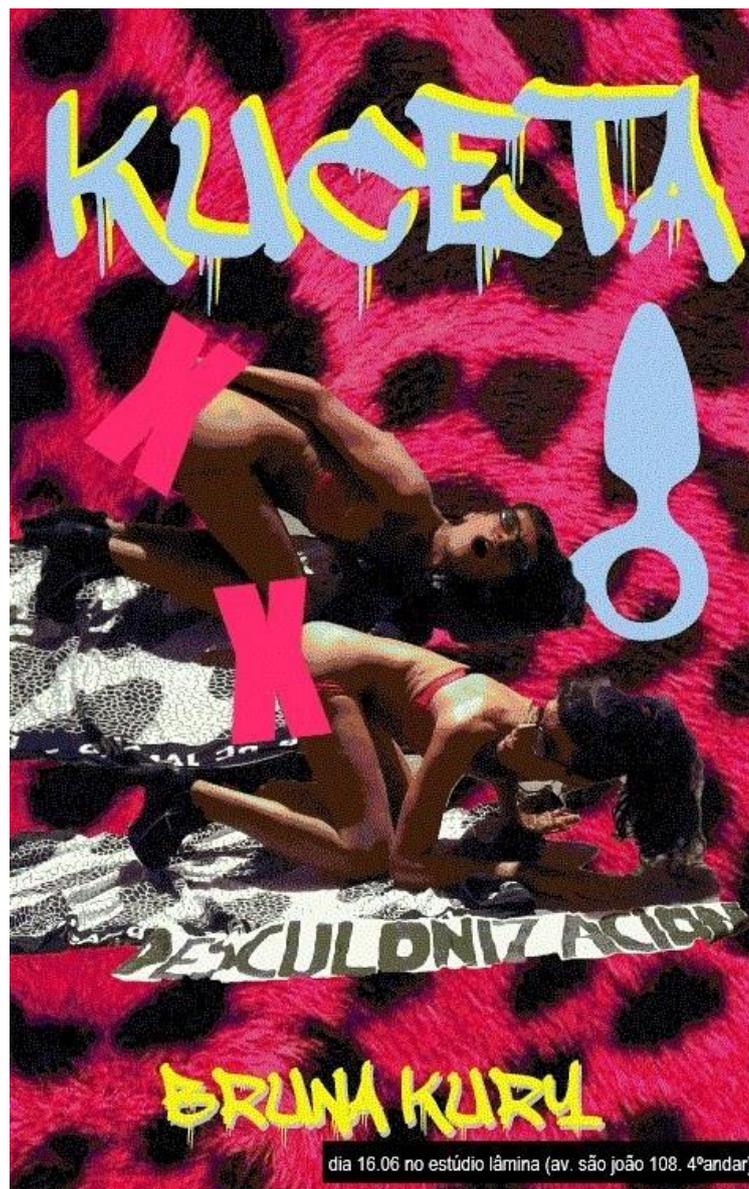


Figura 32 - Cartaz do Festival Kuceta Pós-pornográficas (2018)

O pós-pornô é um movimento que desponta no século XXI, enquanto conceito, e surge de um impasse do movimento feminista norte-americano em meados dos anos 1980 sobre a pornografia. Parte do movimento acreditava que a extinção da pornografia era necessária para combater o estupro e outras violências sexuais que, sobretudo as mulheres, sofrem. Já outra parte que ficou simbolicamente representada na figura de Annie Sprinkle⁷², não acreditava em negar a pornografia, mas sim em parodiá-la, revertê-la a favor das sujeitas que eram sub-

⁷² Sexóloga e performer feminista norte-americana. Ex-atriz pornô, Sprinkle atua como produtora de filmes e editora de revistas com temas ligados a uma pornografia que prioriza o desejo feminino. Um de seus trabalhos mais conhecidos é a performance *Public Cervix Announcement* em que expõe seu cólix à exibição pública com o auxílio de um espelho e uma lanterna.

representadas e, em consequência, violadas nas produções pornô. A intenção do movimento questiona a violência machista e sexista da indústria da pornografia protagonizado por mulheres cis e trans, travestis e bixas, sujeitos não hetero masculinos, na tentativa de guiar os fluxos desejantes.

A pós-pornografia foi aproximada do movimento punk e dos circuitos de arte dissidente e foi ganhando vários contornos que resultam em diferentes vertentes. As obras de María Llopis e Diana J. Torres contribuem muito para entender um pouco mais sobre pós-pornografia, em especial na Espanha. Érica Sarmet (2014), Nogueira (2016) e Taís Lobo (2014) nos ajudam a compreender um pouco mais dessa movimentação no Brasil. Seria um equívoco alinhar a produção de Bruna Kury ou de Pêdra Costa, por exemplo, à pós-pornografia que se produz nos EUA ou na Europa. Kaciano Gadelha pondera este aspecto observando que o é funk que impulsiona a pós-pornografia no Brasil ao comentar sobre a obra de Pêdra Costa, *Solange, Tô Aberta* (STA):

Não queremos divã, queremos funk, porque Freud inventou uma máquina de desejo-linguagem apropriada para nos fuder ainda mais, para nos fazer confessar o desejo, então vamos fuder Freud⁷³! O funk está na linha de fora, um acerto performativo de Solange⁷⁴. Desde o Sul, o pornô se fez pós, toda importação não vingará, porque a genealogia do pós-pornô sul-americano ou sudaca não se filia ao que significa o mesmo termo na sua versão estadunidense com Annie Sprinkle nem parte de seu manifesto. (GADELHA, 2019, p.202)

Não se trata aqui de submeter a produção da artista a uma tutela ou patente de pós-pornografia, mas sim entender que a obra de Bruna é marcada por pesquisas peculiares que trabalham a raiva do corpo como resistência aos cânones violentos da sexualidade hétero e cisgênera dominantes.

Bruna Kury, assim como Pêdra, e muitas artistas e pesquisadoras dissidentes brasileiras têm problematizado a terminologia *queer* para identificar suas obras, ainda que as classificações genéricas dos espaços acadêmicos e de arte englobem boa parte desta produção sob a égide do termo americano. A artista demarca sua posição no Manifesto da Coletiva Vômito:

Manifesto Coletiva Vômito
Entulhos e Acúmulos Coletiva Vômito

Não reivindicamos aceitação, queremos a destruição e a ruína do heterocapitalpatriarcal, por outras conjunções nas relações, por afetos livres e

⁷³ O autor provavelmente faz referência a música “Fuck Freud”, de *Solange, Tô Aberta* (STA) para fundamentar sua crítica à psicanálise freudiana que compreendia a homossexualidade como uma perversão, um desvio psíquico.

⁷⁴ Referente à *Solange, Tô Aberta* (STA), performance show musical de Pêdra Costa.

sinceros; queremos com nossos corpos-bomba e desobedientes a detonação dos gêneros. O *queer* já não nos é suficiente, queremos revolução trans, sudaka, mestiça, pobre e precária. Arte com excrementos, desprogramações sociais, guerrilha e subpolíticas desviantes no cotidiano.

Estamos em crise, em colapso, no olho do furacão, queremos visibilizar a sujeira por de trás, descentralizar, mostrar quão cômodos e privilegiados são os que nos desprezam e atiram pedras. O quanto são assassinos covardes!

Já não aguentamos mais engolir goela abaixo vossos ditames/ditaduras!

Vomitamos a nós mesmas para nos reinventar, para não sucumbirmos caladas, para perturbar a norma e implantar desconforto aos que nos subjulgam, vomitamos nossa própria carne, nossa radioatividade, nossos vírus para que todxs se infeccionem, purpurina de nossos ossos.

...contracondutas e trocas dentro da nossa rede de afeto! Subvertemos seu evangelho e fazemos nossa anti igreja, psicomagias inventadas e rituais que conjuram prazeres (teatralidades anti coloniais e performances grotescas onde fazemos nossas revoluções pessoais e coletivas)...

Somos contra igreja, família, farmácia, polícia, estado, capital, academia, heterossexualidade compulsória, assistencialismo benevolente, cooptação de corpos, ciência patologizadora, europa, eua, especismo, arte, meritocracia, direitos autorais, hierarquia, escolarização ditatorial, esteticismo burguês, fundamentalismos religiosos, higienistas, supremacia branca...

Para que não guardemos nossas náuseas, que possamos expelir para nossas secreções fluírem em gozos não normais, para que nos descolonizemos e possamos nos comunicar com outras palavras.

Pela autonomia das corpos.

*A Coletiva Vômito, criada por Bruna Kury, é uma estação de revolta que muta!²⁶⁹ (grifo do próprio Manifesto)⁷⁵

Muito se tem debatido sobre as tentativas de reapropriação da terminologia *queer* através de neologismos que dão uma outra configuração semântica, fonética e estética. Na América Latina as releituras seguem em torno do kuir e cuir. Sarmet (2014) observa que a grafia cuir “remete explicitamente à palavra ‘cu’, cuja ressignificação política já vem sendo proposta há alguns anos.” (SARMET, 2014, s/p). Assim, o cu tem sido uma fonte de reivindicação política para confrontar e disputar espaços de fala, sobretudo na produção teórica dos estudos de gênero e sexualidade.

Estas bases anais teóricas repercutem na performance de Bruna Kury que salta como revide. Daniel Colin, em seus estudos de descolonialidades/desculonização de artistas brasileirxs, destaca a reivindicação de Kury ao comprometimento da vivência pós-pornográfica de Bruna com a desCULonização da vida. O próprio Colin (2019) declina preferência, pois, além de incluir o CU na grafia, o termo sugere uma “aura de deboche ao termo original no inglês que, a meu ver, agrega humor político, carnalizador e antropofágico à noção” (COLIN,

⁷⁵ Disponível em: <<https://brunakury.weebly.com/coletivavomito.html>>. Acesso em: 01/fev/2020.

2019, p.188). O pesquisador também a chama atenção para uma declaração de Bruna à revista *4 paredes*, em que ela pontua que: “[...] prefiro usar kuir, ou cuir, porque, para mim, quem é queer/kuir/cuir aqui nos trópicos somos nós travestis, negrxs, precárixs” (KURY, *apud* COLIN, 2018, s/p.). Assim, a precariedade em torno do cu se vincula à precariedade de grupos marginalizados nos trópicos, que se aglutinam em busca de possibilidades de dar vazão aos seus fluxos desejantes. Produzir imagens, performance e outras linguagens é uma das formas de fazer esta vazão escoar.

A imagem que utilizamos de Bruna Kury, presente no cartaz, advém de uma das performances da artista, quando ela foi penetrada por uma faca, com o auxílio de Diana Pornoterrorista, no Festival Anormal — México, 2017. Colin (2019) faz a análise da imagem original pontuando que o corpo da performer remonta ao que ele chama de “CU-Escorpião”, ao invés do x na imagem editada do cartaz, uma faca no cu, uma espécie de plug anal, que se move numa dança selvagem e sutil. Colin (2019) observa que “o cu de Bruna se arma em autodefesa contra o sistema cisheteropatriarcal que garante e impõe a marginalização socioeconômica e de gênero sobre as vivências trans e travestis.” (COLIN, 2019, p.196). A faca é o símbolo de agressão na trajetória de Bruna, que foi submetida a uma grave situação de violência sob a mira de uma faca, como relata Colin (2019). Os agressores a ameaçavam, assim como ameaçavam suas amigas transexuais, de enfiar uma faca nos seus cus. Esta simbologia da faca também aparece em uma imagem muito forte da artista pastora Ventura Profana (Figura 33), que também nos remete à ideia de resistência e autodefesa das corpos cuir, posto que na imagem, apesar do cabo do facão não estar dentro da cavidade anal, posiciona-se, a nosso ver, não ocasionalmente nas suas nádegas.



Figura 33- Foto do *instagram* de Ventura Profana, com a legenda “lampiona catuense”

Sobre a performatividade do cu de Bruna Kury, o autor comenta dois momentos (um no México com Diana Pornoterrorista; e outro no Brasil, com Ventura Profana) em que as facetas anais, como o movimento corpóreo indicado na foto das pregas (Figura19) e a complementar anexada (Figura 34), adquiriram sensibilizações diferentes:

O cu de Bruna engole o cabo do facão, mas a partir dele e com ele se metamorfoseia em um cu-escorpião, alegoria carnavalesca que representa tanto o corpo-travesti vítima das violências cotidianas, quanto ambigualmente o corpo-travesti armado contra as mesmas violências. O cu-escorpião de Bruna Kury, apesar de escandalizar os mais recatados por seu devir-fatal, permite-se ainda assumir duas facetas, cada qual referente a um dos dois acontecimentos analisados: se por um lado o cu pode ser festivo, porque se exhibe, tem prazer e dança no ritmo do funk proibidão, o qual enfatiza ainda mais a atmosfera hipersexualizada suscitada pela performance, como é o caso da ação realizada no México; por outro, também pode ser afetuoso e delicado, quando tem prazer e acaricia sutilmente o corpo de Ventura, na medida do possível, em silêncio. A relação que se instaura entre Bruna e Ventura, ambas travestis brasileiras racializadas, aliás, pode ser um exemplo eficaz acerca de processos decoloniais que preveem interações de sujeit*s subalternizad*s em jogo de alteridade de lócus fraturados (...). (COLIN, 2019, p. 198)



Figura 34- Bruna Kury e Ventura Profana realizando performance sem título de autoria de Kury, que Colin (2019) reconhece como *performance da faca*

É importante destacar que neste processo de disputa de narrativas e epistemologias encampados por Bruna Kury, Ventura Profana e outras bixas travestis veem a questão da raça como um fator importante a ser considerado, juntamente com a transexualidade, conforme a fala de Bruna Kury apud Colin (2019):

[...] sempre penso muito: a questão da racialidade tá presente [...], mas a questão da transexualidade também, porque conforme a transição vai acontecendo e a própria feminilização [...] Quanto mais eu me sinto bem comigo mesma, mais eu me sinto mais próxima da morte [...]" (KURY apud COLIN, 2019, p. 197).

Não podemos deixar de observar que na maioria das imagens desta prega são corpos negros reivindicando suas subjetividades constantemente negadas. Bruna implica as ameaças para sua vida rebelando-se esteticamente às estruturas sociais principais que obliteram o avanço de seu corpo: o racismo e a transfobia que são pilares da estrutura colonial.

Assim, a produção dela e de artistas como Pêdra Costa, Kleper Reis, o Culto das Malditas e praticamente todas as brasileiras que mencionamos aqui nesta pesquisa estão comprometidas/marcadas com o processo de desColonização, que, inclusive, está presente no trocadilho que intitula obra *De_colon_isation part III: the bum bum cream*, de Pêdra Costa, na qual a performer utiliza um dildo câmera que registra o cólon retal, que já teve uma apresentação organizada pelo Programa Orientado a Práticas Subalternas (P.O.P.S)⁷⁶.

⁷⁶ Programa Orientado a Práticas Subalternas é o primeiro módulo de Estudos Críticos de Matadouros. Organizado pelo Centro de Residências Artísticas e seu grupo de pesquisa residente Ayllu, este programa piloto analisará fenômenos como migração e dissidência sexual e promoverá a produção de conhecimento crítico coletivo a partir de perspectivas (in) conscientes de raça, sexo e classe como ferramenta para mudança social e prática libertadora.

O processo de desumanização enfrentado pelas corpos colonizadas, que não é um privilégio de brasileiras, mas integra a produção de artistas *sudacas* de um modo geral. Pensadoras como María Lugones (2014) são acionadas para refutar os arranjos coloniais de gênero que fazem perpetuar o processo de dominação e desumanização de sujeitas, que, por não serem consideradas humanas, não são dignas de vida, como enfatiza Tertuliana Lustosa (2016) em seu Manifesto Traveco Terrorista.

Vale ressaltar que no processo de resistência destas artistas, só a revolta não basta, destaca Kury. Ela defende que é preciso gozar, é preciso ter prazer. Para a artista e pesquisadora, o gozo das sujeitas marginalizadas pela colonialidade de gênero é uma das principais armas de resistência. Por estas imagens podemos absorver, portanto, que o prazer é um atravessamento relevante e que as formas de *pathos* que perpassam as imagens são mediadas pela festividade que, em termos warburgianos/nietzschianos, podem se alinhar ao dionisíaco ao mesmo tempo que atravessam profunda delicadeza em direção a uma necessidade de resistir e de demarcar a sobrevivência e expansão da dissidência sexual em combate à machulência - referente à masculinidade tóxica - numa tentativa de redistribuição da violência, conforme apregoa Jota Mombaça:

A premissa básica desta proposta é a de que a violência é socialmente distribuída, que não há nada de anômalo no modo como ela intervém na sociedade. É tudo parte de um projeto de mundo, de uma política de extermínio e normalização, orientada por princípios de diferenciação racistas, sexistas, classistas, cissupremacistas e heteronormativos, para dizer o mínimo. Redistribuir a violência, nesse contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada à nossa revelia, uma guerra estruturante da paz deste mundo, e feita contra nós. (MOMBAÇA, 2016d, p.10)

Segundo ela, a masculinidade tem o privilégio de performar violências específicas, se opondo ao polo de sujeitas vulnerabilizadas que performam uma suposta fragilidade. Tais sujeitas são o alvo direto dos portadores de aparatos performativos de violência, os machos, que estão vinculados à ordem e à razão, aos dispositivos disciplinadores da sociedade. Assim, as parcelas que não se alinham ao ideal de gênero masculino são ensinadas a não reagir e a resignar à violência que sofrem. Contudo, Mombaça insufla que é preciso imaginação política para mudar esta percepção, que lima a capacidade de se defender, pois fissurar o imaginário com outras formas de violência produz efeitos disruptivos. “Nesse sentido, o projeto de

redistribuição da violência depende de que acreditemos na nossa capacidade de autodefesa e, a partir disso, mudemos nossa postura perante o mundo.” (MOMBAÇA, 2016d, p.14). Compreendemos que redistribuir a violência está relacionado a uma habilidade de lidar com nossos fluxos desejanter, pulsionais, passionais. Redistribuir a violência soa como uma necessidade/aprendizado que as bixas precisam ter para se manterem vivas, aprendizado este que é intrínseco a reorganizar sua raiva. No manifesto *queer nation*⁷⁷, notamos que esta é uma necessidade que há tempos vem sendo demandada.

Cada sentença deste manifesto sintetiza a problemática *queer* e prenuncia a força do movimento que se iniciava. Separemos alguns trechos que nos parecem vitais para a compreensão da necessidade de um reposicionamento frente à violência e de ter prazer, irradiar alegria e deboche que transbordam pelas imagens desta pregação imagética que analisamos.

Começemos pelo direito de ser torto:

Devemos olhar para nossas vidas e enxergar o que nelas há de melhor, o que há de torto (*queer*) e o que há de norma (*straight*) e mandar a norma à merda! Lembrem-se que temos pouco, tão pouco tempo. E eu quero ser um amante para cada um de vocês. No ano que vem, vamos pra rua nus! (MANIFESTO *QUEER NATION*, 2016, p.04)

O Manifesto recusa a eliminação dos nossos multifacetados modos de vida, que gargalham furiosamente, como mênades dionisíacas. Ressaltamos que o termo “dionisíaco”, assim como “demoníaco”, figuravam nas observações de Warburg sobre as fórmulas de *pathos* expressas na produção de imagens humanas. Este furor soa nas insurreições *queer*.

Recuso-me a aceitar uma criação que elimina pessoas em sua terceira década de vida. É cruel, vil e sem sentido e tudo o que eu tenho em mim vai contra este absurdo. Inclino o meu rosto para as nuvens e uma gargalhada furiosa, mais demoníaca que alegre, irrompe da minha garganta, enquanto lágrimas escorrem no meu rosto e, se esta doença não me matar, devo acabar morrendo de desgosto. (Manifesto *Queer Nation*, 2016, p.05)

Há necessidade de se aglutinar para redistribuir a violência, pois consciências únicas e isoladas são dolorosas, SENDO IMPORTANTE ESPAÇOS DE COMPARTILHAMENTO DAS EXPERIÊNCIAS E SABERES DAS BIXAS, COMO A UNIVERSIDADE, MAS NÃO SOMENTE, SENDO NECESSÁRIO VÁRIOS ESPAÇOS DE TROCA AFETIVA, INCLUSIVE⁷⁸:

⁷⁷Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-53-manifesto-queer-nation/>> Acesso em: 23/jan./2020

⁷⁸ A caixa alta das letras é intencional para que se observe mais atentamente a deterioração dos espaços de troca sobre visibilidades desviantes dos corpos dissidentes.

A sua vida está nas suas mãos. Quando eu arrisco tudo me assumindo, eu arrisco por nós duas. Quando eu arrisco tudo e funciona (e às vezes funciona, experimente tentar), eu me benefico e você também. Quando não funciona, eu sou e você não. (Manifesto Queer Nation, 2016, p.08)

É imprescindível não se calar frente a violência. “Demonstre alguma raiva! Se a raiva não empoderá-la, tente o medo. Se não funcionar, tente o pânico. Grite! Tenha orgulho! Faça o que for preciso para sair do estado habitual de aceitação. Seja livre! Grite!” (MANIFESTO *QUEER NATION*, 2016, p.6) Este fragmento coaduna com o pensamento de Audre Lorde (2013) que ressalta a raiva como proposta contra o racismo ao frisar que o silêncio jamais a protegeu de nada e destaca que “Mulheres respondendo ao racismo significa mulheres respondendo à raiva” (LORDE, 2013, s/p)

O teor do Manifesto não nega a raiva diz que é preciso organizar habilidades para imobilizar o agressor, gentilmente ou se necessário for, abruptamente:

Quanto mais consentimos que homofóbicos inflijam violência, terror e medo nas nossas vidas, mais frequente e obsessivamente seremos o objeto do seu ódio. O seu corpo não pode ser um alvo aberto para a violência. Vale a pena protegê-lo. Você tem o direito de defendê-lo. Não importa o que eles digam, a sua diferença deve ser defendida e respeitada. É melhor você entender que a sua vida tem um valor inestimável, porque se você não começar a acreditar nisso, então ela poderá ser facilmente tomada de você. Se você sabe como, gentil e eficazmente imobilizar o seu agressor, então, seja qual for o meio, faça-o! Se você não tem essa habilidade, então considere arrancar-lhe a porra dos olhos, enfiar o nariz dele no próprio cérebro, rasgar-lhe a garganta com um caco de vidro – faça o que puder fazer, o que tiver que fazer, para salvar a sua vida! (ibidem, p.09 - 10)

Neste processo é vital debater as visibilidades *queer/cuir* e as infinitudes de estranhezas de suas múltiplas formas

Qualquer um que diga que 'sair do armário' não faz parte da revolução está enganado. Imagens sexuais positivas e aquilo o que elas manifestam salvam vidas porque elas afirmam estas vidas e tornam possível que as pessoas vivam com amor próprio ao invés de viverem com o próprio desprezo. Como o famoso *Black is beautiful* (Preto é lindo) mudou muitas vidas, assim também *Read my lips* (Leia os meus lábios) afirma a nossa diferença face ao ódio e a invisibilidade. (ibidem, 2016, p.10)

A necessidade de debochar do patriarcado, heteronorma e da cisgeneridade classista e racista, em síntese, a machulência, é uma das mais mordazes críticas do *queer* nos trópicos atrelada à pauta de defesa da vida e redistribuição da violência, como pontua Mombaça (2016d). Esta pauta ecoa por todas as subjetividades criadoras dessas imagens que analisamos. No show das Malditas, durante o carnaval de 2019 (bloco de carnaval *Tutakasmomas*, em Brasília), Medrita faz referência à Monstra Errática, MC Katrina e Jota Mombaça, que, por sua vez, se referenciam em Pêdra Costa e em especial nas Ludditas Sexxuales e proclama: “Se não podemos ser violentas não é nossa revolução”. Não se sabe exatamente quem bradou a frase, o

que se sabe é que tem sido unísono e ruidoso o coro e no *côro* das bixa *queer/cuir* a emergência de fazer da sua feminilidade, passividade, anialidade, dar o cu, a sua força para se erguerem violentas e enfrentar seus agressores, garantindo suas existências plenamente vivas. A opção pelo deboche não exclui a via violenta, porém exclui a violência encabeçada pela colonialidade capitalista e protagonizada pelo macho, posto que é esta violência que promove a necropolítica (MBEMBE, 2016) que não se importa com vidas negras e cuir.

Notamos que existe um apelo a refletir e a reagir sobre a violência; uma espécie de ressentir para reposicionar. Aqui, ressentir não se aproxima das visões de Kehl (2007) e Pelbart (2017), não se trata de remoer a indignação e paralisá-la na impotência, mas de uma válvula que deixa a dor aflorar, a raiva revolver-se para a reação ser desdobrada, ao invés de canalizar em alvos diretos.

Para Maria Rita Kehl (2007), o ressentido é tão puro que não quer se sujar com a vingança e espera pela justiça exógena, por vias coletivas. Ela percorre autores como Sheeler (ressentimento como envenenamento), Nietzsche (uma espécie de fraqueza/covardia, adiamento da vingança imaginada) e Freud (que não aborda o termo ressentimento, mas sua análise metapsicanalítica passa pelas noções freudianas de luto e melancolia para abordar o tema). A autora possui uma visão de que o ressentimento é um sinal de submissão e passividade. Segundo ela, o ressentimento é o avesso da luta, da reação e da revolta. O ressentido não quer mudança, e sim uma vingança que não seja praticada por ele.

É certo que a luta é inerente à trajetória das *queer/cuir*, assim como o fracasso. Pêdra Costa, no Manifesto Cu do Sul, não nega a derrota constante. Totó Fruta do Conde⁷⁹, talvez uma das primeiras personagens cuir brasileiras, da peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, invade o ato cênico alarmando a todos: “Eu sou uma fracassada! Eu sou uma fracassada!”. Segundo a noção de ressentimento de Kehl (2007), as bixas que lutam e não lamentam não seriam ressentidas, posto que resistiram, porém no seu entendimento, elas não poderiam deixar de não ser na medida em que o trauma da injustiça sofrida é retroalimentado, posto que assumem o lugar de perda, de fraqueza, de fracasso, de “vítima”. Parece-nos acertado dizer que o lugar das cuir são, antes, o de revoltadas, ao invés de ressentidas.

⁷⁹ É um personagem homossexual masculino com traços afeminados da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (escrita em 1933 e publicada em 1937), encenada pela primeira vez em 1967 pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. Totó tem aparições mínimas e histéricas ao longo da peça, revelando as representações estereotipadas da homossexualidade na cultura brasileira. Segundo Trevisan (2004) Totó é sofredora, sedutora e perigosa.

Entretanto, o discurso dominante nos faz parecer vítimas amarguradas, que, ao enaltecer nossas passividades, cus e as dobraduras de nossas fragilidades, nos trata, portanto, como ressentidas. Toda esta situação nos lança vários questionamentos: É possível rebelar sem negar a própria condição vulnerável? Ou a revolta e a raiva exigem uma reação que arroga superioridade e força dominadora? Romper a imposição da condição subalterna exige negar a condição vulnerável que ocasionou a subalternidade? Diferente de Kehl (2007), vemos ressentimento não como obstáculo e sim como possibilidade de emancipação.

As pessoas racializadas, que lutam contra o racismo, enaltecem a raça, que é uma categoria colonial e esse é o fator que lhes marca como inferiores na estrutura da sociedade racista. Ou seja, valorizam a condição que as vulnerabiliza para romper com a dominação imposta; afirmam sua identidade contrapondo-se às reificações identitárias coloniais. Acredito, portanto, que não devemos negar nossos contornos vulneráveis perante a estrutura cisgênera, heteronormativa, patriarcal e colonial.

A força parece estar justamente em não fugir da impotência e assumir a vitalidade de se transformar, desestabilizando o algoz e defendendo sua vida. Isto não se trata de negar os conflitos, as disputas de poder e a força vital, mas de entender que ela pode ser rearranjada para além das estruturas imperantes de violência. Assumir o cu, a vulnerabilidade, é fraturar a ordem social, ao invés de se desgastar na fantasia de transcender o poder por uma força de reversão milagrosa. Dar o cu, ao invés da face em riste com punhos cerrados, é declinar ao *front* dado e recriar trincheiras, infiltrando-se com o que há de mais baixo e produzindo uma tentativa de manchar o poder, de borrar suas nítidas barreiras limitadoras.

Reelaborar a raiva e/ou ressentí-la irrompem como um lampejo para as barricadas na guerra declarada contra nós, à nossa revelia. Podemos entender que a ação de artistas que recriam formas violentas e fazem do cu uma festa, um beijo e uma arma, ressignificam os processos violentos e afetivos habituais - hegemônicos - instaurando possibilidades relacionais que coreografam formas de ser violentas (reagir às agressões) e de se autocuidar, o que significa, *a priori*, permanecerem vivas.

Bruna Kury, através dos circuitos de pós-pornô, têm friccionado esta produção de imagens que podem repercutir, produzir pesadelos e ruídos no imaginário vigente. Uma das suas principais ações, neste sentido, que envolvem circuitos artemidiáticos diretamente, é a produção do DVD *Pornopirataria*, que contribui na circulação de imagens de bixas, transexuais, sapatonas e travestis numa postura de insubmissão que fratura patamares vigentes de violência.

Assim como o cuir, *kuceta* também é um termo da dissidência artística e sexual do Brasil. O Festival *Kuceta Pós-Pornográficas* foi inspirado em festivais como *Muestra Marrana*, *Bienal de Arte e Sexo Dildo Rosa*, *Pornífero*, *Anormal Festival*, *Arrecheras Heterodisidentes*, e *Monstruosas*. Conta com CURadoria de Kury e Paulxs Castello e trabalha com temas ligados à pós-pornografia, como define a publicação do site⁸⁰: “É sobre dedicarmos esse encontro a abrir-nos e a preencher de sentidos e diversidades em pulsação, mas óbvio que também reboharemos nossas rabas até o chão, chão chão.” *Kuceta* é uma releitura parodística do termo buceta em junção travestida de cu, com “k” e que tem sido reivindicado por artistas travestis no seu combate à transfobia. Trata-se de uma variação *Cuceta*, termo que podemos observar em trabalhos de Pêdra Costa ou de Vulcânica Pokaropa⁸¹, que usa a nomenclatura *Cucetas Produções* para nomear o canal em que ela organiza entrevistas com artistas dissidentes que integram sua pesquisa de mestrado.

Tertuliana Lustosa produziu um filme chamado *Cuceta* (2017), em que ela reforça o vocábulo *Cu* em vez de apenas o caractere fonético. Soa como uma necessidade de afirmar o cu neste processo, ao mesmo tempo em que reafirma a buceta - os buracos mais perseguidos do corpo humano. É complexo, pois a ausência da buceta, muitas vezes é usada para humilhar/violentar mulheres trans e travestis que são diminuídas enquanto mulher. É um grave caso de transfobia, que desautoriza a experiência feminina de transexuais pelo fato de não possuírem buceta. Em confronto direto a esta violência, talvez numa tentativa de redistribuí-la, Tertuliana fricciona um outro imaginário e confunde os dois buracos na sua potência transexual anal. Ela parodia o órgão original, cria seu próprio órgão, recria seu corpo, enfrenta a violência que sofre e reorganiza, confundindo, os padrões desejantes. Este processo de recriador de si foi registrado no filme *Cuceta*, como informamos acima, do qual separamos um frame (Figura 35). Sobre o filme, a sinopse diz:

Cuceta aconteceu enquanto arte e ritual de transição, enquanto comida baiana, tatuagem, modificação corporal. Uma travesti vai ao encontro de Dr. Elton Panamby para realizar o procedimento que mudaria a sua vida: a cuceta, uma tatuagem sobre a região anal e perianal. Muito mais que um risco no corpo, a sua vida se transformaria completamente.

⁸⁰Disponível em : <<https://monstruosas.milharal.org/2018/06/11/kuceta-pospornografias-festival-de-cultura-e-politica-sexodissidente-em-sao-paulo/>> Acesso em: 02/fev./2020

⁸¹ Vulcânica Pokaropa, byxa travesty degenerada com formação em fotografia e mestre em Teatro pela UDESC, atua como performer, compositora, produtora da série “Desaquenda” em seu canal no *Youtube* *Cucetas Produções*, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCWL4Key_oqqWkVAqS-AMrvg> Acesso em: 08/fev./2020. Ela também é integrante da Cia Fundo Mundo – companhia de circo formada exclusivamente por pessoas trans, travestis e não binárias.



Figura 35- Fragmento de *Cuceta* (2017) de Tertuliana Lustosa

O ambiente ficcional a partir da biografia de Tertuliana nos conduz para uma experiência *queer/kuir/cuir/cu*. Assim como a maioria das artistas que trabalham com analidades, Tertuliana também questiona o lugar *queer* na vivência brasileira, que tem se mostrado cada vez mais *cu*. No *Manifesto Traveco Terrorista* ela afirma no seu Bafo 11: “Yankees são a infância da História. Para desarticular o pós-espírito yankee, podemos sim renunciar ao posto de teórico *queer*. Na teoria TRÁ, podemos ser muito piores.” (LUSTOSA, 2016, p.397). Ela também chama atenção para os cuidados necessários na realização de operações antropofágicas artificiais. Ante a antropofagia extrativista, Lustosa nos alerta:

No âmbito de uma desconstrução da antropofagia, a alteridade necessita rever o seu caráter de apropriação, em que o “primitivo” e o precário foram fetichizados para um projeto de poder da elite paulista. Pensar práticas discursivas que desconstroem as estruturas coloniais é rever também de que forma o sistema produtivo se relaciona às capitalizações dentro dos processos em arte, tendo em mente que a esfera discursiva de um trabalho artístico ou posicionamento político inclui sempre uma noção de autoria. Há uma concentração de capital até mesmo quando o objeto de estudo é de recortes étnicos, raciais e de gênero vulneráveis, que são estereotipados e têm suas imagens utilizadas para projetos extrativistas. Esse foi o caso, tantas vezes, da arte antropofágica, que, em seu ímpeto nacionalista vendeu corpos e ancestralidades à lógica do novo eurocêntrico – a vanguarda. (LUSTOSA, 2016, p.387)

Para Tertuliana, a vanguarda modernista brasileira e sua vertente considerada mais progressista e revolucionária, a Antropofagia, apropriaram-se das culturas primitivas com o intuito de *exotizar* suas subjetividades, mantendo-se submissas ao imperialismo europeu.

Podemos considerar que Pagu (Patrícia Galvão) e Oswald de Andrade que descambaram para o comunismo realizaram este confronto ao imperialismo eurocêntrico, mas sem enfrentar verdadeiramente a subserviência estética às vanguardas europeias. Ainda assim, há doses no lirismo revolucionário de Pagu, bem como na sua subversão aos padrões de gênero que podemos considerar como a vertente mais subversiva da antropofagia e que anteviu processos decoloniais, sobretudo os intrínsecos ao gênero. Contudo, Pagu até hoje é uma rara e apagada exceção do movimento. Sobre o movimento antropofágico brasileiro, chamamos, portanto, especial atenção ao pensamento de Tertuliana Lustosa, que nos faz atentar às apropriações coloniais da elite paulista que até hoje domina o mercado de arte brasileiro.

A crítica de Lustosa faz coro à de Pêdra Costa, que já frisou que a Antropofagia não nos une mais. Elas e outras artistas dissidentes parecem nos mostrar que se existe possibilidade de união, ela é anal. A cuceta de Tertuliana nos é apresentada como uma prática traveco-terrorista. Ela aciona o termo *traveco* por considerá-lo como uma operação substitutiva e descolonizadora em relação ao *queer*, que é um termo ofensivo em sua tradução mais corriqueira. Assim, ela recorre ao termo que ofende travestis no Brasil e a partir deste lugar injurioso, como é o termo *vadia*, utilizado por feministas de todo o país para marchar contra o machismo. Proclama seu empoderamento dando valor positivo àquilo que a moral hegemônica repudia. E considera a cuceta um “artesanato do cu”, não comprometido com os padrões realista “humanocentrada” do órgão sexual. A cuceta atende a uma demanda de:

deriva, vasculha, interrupção, ataque, invasão, ocupação, desocupação, prostituição, política de explosão do universal e do colonialismo. Masculinidade não corresponde a pênis ereto e o desrespeito das categorias de expressividade de gênero se dá também pelos ecos desativados: o pênis como órgão sexual feminino, o clitóris como órgão sexual masculino, a cuceta (...) em desordem. O corpo como arma. A palavra como gatilho. (LUSTOSA, 2016, p. 407 - 408)

Assim elas atiram, desferem tiros de insubmissão às tentativas biopolíticas de domesticação de seus corpos. Quando não atiram pelo cu, oferecem o cu para que atirem, como foi a imagem da *drag queen* ou *drag bear* (drag barbada) Rafizza Fallafel⁸² que, em um *videochat* virtual com um turco, teve uma arma apontada contra ela pela tela do computador. Ao susto imediato, a debochada Rafizza, que não estava montada e sim na sua versão cisgênera,

⁸² Designer de moda e *drag queen* piauiense que reside no DF, onde desenvolve trabalho com redes sociais e um canal no *Youtube* em que apresenta suas peripécias e militância LGBT. O vídeo referido “ATCHYRA NO BURACO DO MEU COOL” está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yeO5jEHENkI>> Acesso em: 04/fev./2020.

bradava: “Atira! Atira no meu cu!”. O cu quando não é arma, é defesa, é a resistência debochada de sujeitas cotidianamente ameaçadas e violentadas.

Pela delicada mucosa anal, as artistas dissidentes reacendem esta força selvagem que reage ao silenciamento empregado contra corpos subalternizados. Colocar o cu na reta, na rela, na relação é ralar os paradigmas em torno do corpo e descolonizar a sexualidade, a arte e a comunicação de modo a recuperar a força do rabo dos escorpiões, ou a capacidade de tecer novos rumos que têm o abdômen das aranhas. A animalidade compõe a dimensão humana e atrela-se às suas forças patéticas, como observa a pesquisadora Vanessa Moraes, em sua obra *Passagens Abjetas*. Unindo-se ao pensamento de Agamben, Derrida, Bataille e outros pensadores, a autora disserta sobre a abjeção presente em algumas obras de arte da nossa cultura: “Associa-se ao pathos, à animalidade, às origens, à ambivalência de vida e morte” (MORAES, 2011, p.51). A autora nos evidencia a relação do *pathos* e da abjeção, a mistura entre cólera e amor; nojo e sensualidade; trata da dor e sua diluição, que é exatamente o que perdura nestas imagens que aqui desdobramos. No fundo ou na borda, estas imagens são tentativas de lidar com o trauma, de dar contornos sensíveis à brutalidade violenta da vida e resistir por meio da alegria.

Isso é o que podemos observar no filme *Bixa Travesty* (2018), de Kiko Goifman e Claudia Priscilla, em que a artista que se autoproclama Bixa Travesty, Linn da Quebrada⁸³, rememora sua trajetória plena de mutações debruçando-se sobre uma série de momentos delicados de sua vida, dentre eles um tratamento oncológico bastante difícil pelo qual a artista teve que passar. Passeando por seus momentos biográficos, são várias as alegrias e tristezas aos quais a artista leva o nosso foco para o constante desejo de liberdade que a acompanha. Nestes momentos de busca por liberdade, ela relembra os processos de transformação, nos quais os momentos de brincadeira, descontração e deboche com as amigas, com a mãe, com as cuidadoras à sua volta, foram vitais para que conseguisse resistir.

O cu e a música fazem parte do percurso de Linn e na cultura das bixas não é uma aparição recente ou incidental. Existe intencionalidade e força reivindicatória, ao passo que tenciona paradigmas estéticos e considera a raba uma potência artística capaz de tocar corações e mover multidões.

⁸³ Performer, atriz e cantora de São Paulo com raízes nordestinas. Tem extrapolado bolhas dos circuitos cuir e vem se destacando cada vez mais em espaços da cultura de massa.

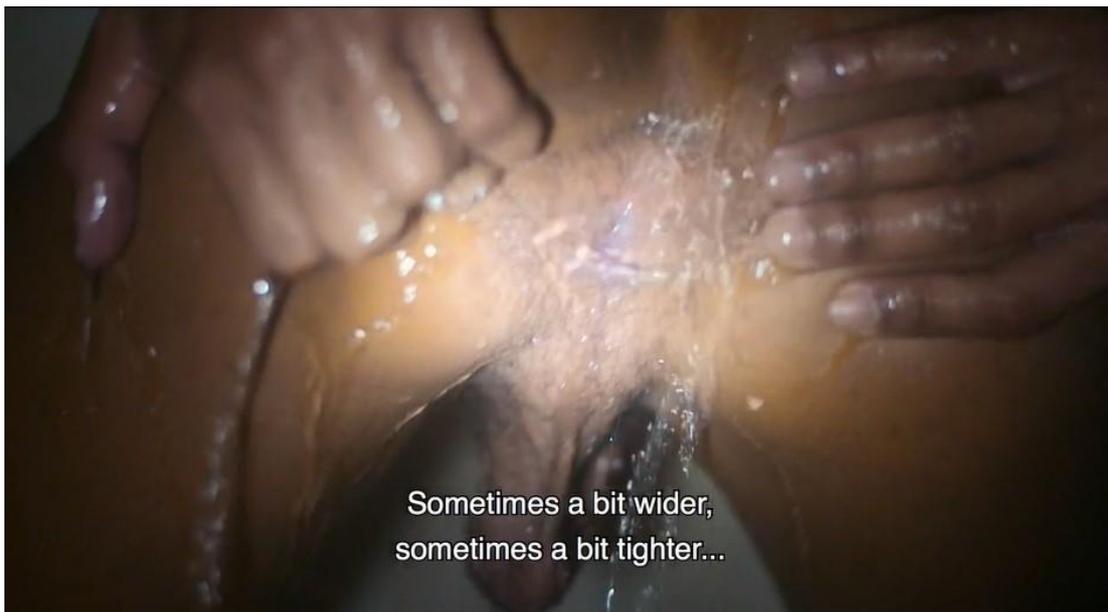


Figura 36 - Frame do filme *Bixa Travesty* (2018), de Kiko Goifman e Claudia Priscilla

Aqui recuperamos a conexão com a imagem e com a vivência do Culto das Malditas. Elas, no Distrito Federal, juntamente com as *Podríssimas*, as *Rainhas do Babado*, a cultura *Ball*⁸⁴ no Cerrado e vários movimentos *queer/cuir* têm, através do cu e da liberdade corporal propulsionada pelos quadris reboativos, aberto às nossas pregas para perceber quais dimensões patéticas abrasivas insistem em reacender mesmo com todo o histórico de violência e apagamento. Assim como elas, outras artistas produtoras de imagens anais, como Pêdra Costa e sua emblemática *Solange, Tô Aberta*, fizeram do funk uma devoção devoradora que redistribuiu as imagens das bixas no imaginário hegemônico da heteronorma cisgênera. Referenciadas em funkeiras como Tati Quebra Barraco e Deize Tigrona, estas artistas têm transgredido aos grilhões do bom comportamento feminino para tomarem o destino dos seus corpos e não se envergonharem de seus cus. Colin atesta que:

O caráter proibidão, sexualizado e erótico das canções, bem como as composições pouco elaboradas e elitistas, auxiliam no rebaixamento do funk enquanto prática musical e movimento político. Entretanto, podemos inclusive constatar uma postura política feminista no trabalho de diversas funkeiras surgidas nas últimas décadas, cujas canções permitem com que elas falem abertamente acerca de suas próprias sexualidades e de seu empoderamento feminino [...]. (COLIN, 2019, p. 94 - 95)

⁸⁴ *Cultura Ball Room* refere-se aos bailes realizados por uma espécie de subcultura LGBT nos EUA que floresceu em periferias e comunidades negras que articulavam festas e espaços de *glamour* para populações rotineiramente massacradas. Seu principal entretenimento são as competições entre participantes que pertencem às *houses*. A disputa se concentra em categorias como *runway* (passarela) e *vouguing* com ênfase na performance, figurino e carisma.

O funk é a principal referência musical, mas não fica por aí a potência de circulação do cu na cultura. Tertuliana Lustosa, por exemplo, percebendo as potencialidades das performances musicais, adentrou no ramo do pagode e axé/swingueira produzindo a banda *As Travestys*⁸⁵ e fissurando campos até então dominados pela masculinidade e/ou cisgeneridade. Ventura Profana, através da arte e espiritualidade ritualística de suas performances, disputa os territórios do gospel e, com uma pegada contemporânea e ousada têm investido no poder das pregas vocais para anunciar as anais. Ao observar estas pregas, fica cada vez mais evidente que a dança, a performance e a vibração sonora (canto/fala e musicalidade) aliam-se à imagem na produção anti-hegemônica do cu nos contextos cuir.

O som que faz balançar a raba move fluxos desejantes, estimula o prazer, faz jorrar o riso e o gozo e tem impactado a miscelânea musical fundante da cultura brasileira. A projeção que músicas oriundas das periferias e taxadas de vulgares têm alcançado em todas as camadas sociais vem abalando os pilares da moral tradicional, lacerando brechas para reformular desigual configuração sócio racial e de gênero no Brasil.

Linn da Quebrada é a grande vitrine deste movimento, com influências de vários gêneros musicais da periferia que vão das batalhas de RAP às rodas de samba. A artista tem se tornado, ao lado de nomes como Liniker⁸⁶ e Jup do Bairro⁸⁷, nomes da transgressora onda musical feita por bixas e travestis, que, além de passar mensagens revolucionárias sobre suas vidas, fazem vibrar os quadris, o pensamento e os processos de consciência de uma geração.

São várias canções em que a imagem do cu é explicitada discursivamente. Separamos alguns trechos. Na música “A lenda”⁸⁸:

Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora
Desobedeceu seu pai, sua mãe, o Estado, a professora
Ela jogou tudo pro alto, deu a cara pra bater
Pois pra ser livre e feliz tem que ralar o **cu**, se foder

De boba ela só tem a cara e o jeito de andar
Mas sabe que pra ter sucesso não basta apenas estudar
Estudar, estudar, estudar sem parar
Tão esperta essa bichona, não basta apenas estudar
Fracas de fisionomia, muito mais que abusada

⁸⁵As Travestys é a denominação do trabalho musical de Tertuliana Lustosa. Nesta página é possível acompanhar a carreira acadêmica e artística da cantora e compositora Tertuliana Lustosa: <<https://www.instagram.com/atravestisoficial/>> Acesso em: 10/fev./2020

⁸⁶ Cantora e compositora de São Paulo que têm ascendido na música popular brasileira com gêneros próximos ao *soul* e *black music*.

⁸⁷ Atriz, performer, cantora e compositora, Jup do Bairro ficou bastante conhecida em sua parceria com a cantora Linn da Quebrada e recentemente tem desenvolvido carreira solo com o seu EP Visual “Corpo Sem Juízo” pelo Brasil.

⁸⁸ A lenda está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k4DpkHftQJg>. Acesso em 05/jan/2020.

Essa bicha é molotov, o bonde das rejeitada

Eu tô bonita? (tá engraçada)

Eu não tô bonita? (tá engraçada)

Me arrumei tanto pra ser aplaudida, mas até agora só deram risada

Com mais nitidez observamos a questão do deboche, que por vezes resulta no estereótipo da engraçada/caricata revertido em resistência. O aparecimento do cu e a temática dos projetos cuir circundam em torno de um potencial ofensivo, que não se trata de uma mera agressão, mas de um desejo de sobrevivência e reconhecimento. Isto se reafirma também na música “Talento”⁸⁹:

Nem vem com esse papo
Feminina tu não come?
Quem disse que linda assim
Vou querer dar meu **cu** pra homem?
(...)
Se achou o gostosão
Pensou que eu ia engolir
Ser bicha não é só dar o **cu**
É também poder resistir

Em “Coytada”⁹⁰ o enaltecimento do cu e o rebaixamento da masculinidade tóxica retornam:

Eu vou tirar minha camiseta
Vou mostrar as minhas teta
Chupo **cu**, chupo buceta!
(Tu vai morrer na punheta) (4 vezes)

A valorização do cu vem com toda força com a música *Dedo nucuê*⁹¹, em parceria com a Mulher Pepita⁹². Diferente das outras canções, nesta o prazer anal é protagonista e as autoras até desenvolvem o termo curirica, em referência ao termo siririca, que é uma gíria para masturbação vaginal. Isto de alguma forma nos faz refletir sobre a aproximação constante que notamos entre o ânus e a vagina. O cu e a buceta são tratados pela cultura do macho como meros buracos a serem tapados pela força do falo que tenta domesticá-los a serviço do gozo masculino cisgênero e heterocentrado. Contudo, são cada vez mais presentes movimentos que estimulam o gozo das mulheres e a descoberta do próprio corpo, inclusive em processos masturbatórios. Do mesmo modo, as bixas que cansaram de ser meros depósitos de sêmen, tateiam estratégias e o corpo para não terem o seu prazer dependente de relações nocivas com a machulência.

⁸⁹ “Talento” está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>

⁹⁰ “Coytada” está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IUq4WWJRngE>

⁹¹ “Dedo nucuê” está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NtUtgkkNtFg>

⁹² Priscila Nogueira (Pepita) é do Rio de Janeiro e reconhecida como uma das primeiras transexuais a fazer sucesso como cantora, compositora e dançarina brasileira.

Que **cu**, que cu é esse?
Quem quer cair dentro dele?
Primeiro põe um pé, põe outro
Depois cai dentro
Mas que **cu** aconchegante
Parece um acampamento

Dedo **nucué** tão bom
Dedo **nucué** tão gostoso
Dedo **nucué** tão bom
Dedo **nucué** tão gostoso
Eu vou bater uma curirica
E vou lamber o meu próprio gozo

Dedo **nucué** tão bom
É tão gostoso
Dedo **nucué** tão bom
É tão gostoso
Eu comecei só com um dedinho
Agora eu tô com o braço todo

Em “Necomancia”⁹³ o deboche prevalece, pois, ao invés de ler mãos, as artistas anunciam ler necas, gíria para pênis. Apesar da referência ao falo, elas deixam explícito que não vão se submeter ao jugo do homem e se descrevem como bruxas perigosas. Trabalham com o jogo das palavras e ao deixar o cu entre o artigo “o” e a flexão reduzida do verbo está - “tá”, elas afirmam-se ocultas e misteriosas, ressaltando a dimensão obscura, meio feiticeira, que exige cuidado de quem se aproxima. Apresentam-se indecifráveis ao mesmo tempo que intensificam que seus cus são vorazes.

Eu tenho fogo no rabo
Melanina, poucos reais
Eu sou tão misteriosa
O **cu** ta sendo voraz
O **cu** ta sendo voraz
O **cu** ta sendo
Eu sou tão misteriosa
O **cu** ta sendo voraz

Algumas vezes no filme *Bixa Travesty* somos surpreendidos com um cu escancarado na tela e numa dessas cenas, a que mais chama a atenção é quando ela brinca com sua genitália e com seu cu.

Linn da Quebrada junto com Jup do Bairro, no filme *Bixa Travesti*, estão bem cientes da importância de parodiar a sociedade patriarcal. Ressaltamos que nas falas do filme Linn prenuncia que as bixas em vez de sucumbirem ao patriarcado vão se apropriar de suas técnicas

⁹³ “Necomancia” está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD9jLPLlpR4> Acesso em 23/fev./2020.

e aprimorá-las. No filme também podemos ver a fragilidade e angústias de Linn expostas. Inclusive, há cenas que revelam o complexo momento que foi sua superação de um câncer nos testículos. Linn não esconde suas impotências numa cena emblemática em que arreganha a delicada mucosa do seu cu para todo o cinema como sua principal arma contra a cultura que quer exterminar as bixas e seus buracos provocadores.

Por que tais buracos provocam tanto pânico? A sociedade heterossexual e patriarcal precisa de papéis de gênero bem definidos para serem rigorosamente vigiados e punidos pelo biopoder, assim quando um simples buraco põe aos ares estes papéis, os fiscais do gênero não sabem como reagir diante do abismo da indefinição e a primeira forma de enfrentar o desconhecido é reprimi-lo/eliminá-lo e, para tanto, localizar o alvo. Atordoam-se a investigar: É homem? É mulher? É bi? É *queer*? É cu? Não ter resposta, nem certezas, nem verdades absolutas é o que mais apavora a sociedade centrada no sujeito essencial e universal, produtivo, reprodutor, proprietário e dono da verdade.

Esta obsessão por certezas se conecta ao processo de sujeição que aprisiona subjetividades a um padrão de anulação/bloqueio da ação/comunicação, que Greiner (2005) chama de anorexia epistemológica, falta de apetite por conhecimento e também da ação comunicativa. “Neste mundo, a verdade não é unívoca e a cultura se organiza em processo, a pior violência seria aquela que de algum modo interrompe o fluxo de informação” (GREINER, 2005, p.88). Assim, Greiner afirma que a censura, a repressão e outras operações violentas de silenciamento não são apenas as explícitas, mas as veladas, as que sequer são mencionadas ou confrontadas. Para ela, esta violência velada, que é a que ronda o cu, pode ser “a longo prazo mais devastadora” (GREINER, 2005, p.92). Isto se relaciona com o que Greiner (2005) entende como anorexia da ação comunicativa - uma interrupção e desinvestimento da potência comunicacional. Esta violência oblitera a vontade de saber, a abertura para sentir, pois baliza-se num princípio demarcador, definidor do que é e não é (do que é proibido), que castra o saber e a comunicação. Mesmo sobre estas condições de subordinação, o corpo tem força de ação, segundo Greiner (2005). Conforme a autora, a partir de Foucault, o corpo não é apenas constituído de discurso e não para de conhecer e de estar em relação, mesmo estando impedido de se comunicar verbalmente.

Há camadas corpóreas que conseguem desejar e resistir conspirando uma existência singular que não se cala. Assim mesmo, sem um discurso verbal expresso pela fala, o cu nos transmite vibrações comunicativas de subjetividades, que, por mais que se encontrem em situação subalterna, não perderam o poder de ação. Linn burla as definições/prisões sobre o

corpo das bixas e travestis ao reinventar seu corpo e se expor de tal maneira que o corpo desdobre sua subjetividade, deambule pelo prazer sexual. A organização do corpo desmonta-se... o corpo sem órgãos escorre e nós nos lambuzamos com as camadas de Linn que nos instigam, pois nunca são totalmente reveladas.

Após um divertido e delicioso banho de mangueira com amigas, vem o arreganhamento de suas pregas (Figura 37), e ouvimos “O cu sempre né?!”, ao que Linn responde: “Um pouquinho mais largo, um pouquinho mais apertado” nos confidenciando a maleabilidade das suas pregas anais que de alguma forma repercutem na maleabilidade e multiplicidades da sua existência bixa.

O cu retratado não precisa dizer nada, sua presença em cena escapa aos procedimentos repressivos de sujeição pelo simples fato de estar ali, respirando, movendo-se, dançando, proclamando sua singularidade desejante. Refletindo as ideias de Greiner (2005), ainda que os cus, “corpo cus” que aqui observamos, cotidianamente obliterados de integrar a vida social, não consigam enunciar um discurso de resistência dentro das matrizes discursivas de reivindicação vigentes, estes cus/“corpos cus” resistem e comunicam. Eles são capazes de agir quando desejam, quando rasgam esquemas de visibilidade/subjetividade e escancaram-se numa tela, por exemplo. As cenas seguintes após o banho anal de Linn da Quebrada são experimentos poéticos com suas genitálias e com seu corpo. Vale ressaltar que esta brincadeira também revela densas cenas do processo quimioterápico que a artista teve que enfrentar por conta de câncer no testículo.

A artista revela que este foi o período de maior aprendizado em que ela aprendeu com “as fragilidades do corpo e as potências no encontro com a fragilidade”. É extremamente delicado ver o nível de vulnerabilidade que nos é exposta em uma tela de forma tão aberta. Não negar este estado vulnerável e os conflitos existenciais advindos dele nos chega como um verdadeiro processo curativo, e mais do que restaurador, criador. Ao se permitir experimentar/brincar, por vezes até debochar do seu estado frágil, não resultou apenas na restauração de sua saúde, mas na recriação de sua vitalidade.

Vulnerabilidade tem sido uma noção que temos repetido bastante e que nos acomete como epicentro dos estudos imagéticos do cu e seu entorno. Nossas partes traseiras, fecais, sexuais são as partes mais desconhecidas e vulneráveis que acabam nos colocando em impasses entre o profundo e a borda, o interior e o exterior, o aberto e o fechado. São zonas que terminantemente somos levadas a esconder, mas que de alguma forma sempre nos escapam e nos surpreendem, por vezes de formas avassaladoras. Na sociedade liberal e meritocrática a

avidez em ser o possuidor, o que mais goza, o que é sempre superior, nos afasta de posições vulneráveis em detrimento de um patamar de precisão e força inabalável que duramente temos que sustentar. Este árduo peso não se sustenta por muito tempo numa psique sã em nenhum regime econômico e a compreensão da importância da nossa dimensão vulnerável e inexata têm sido cada vez mais valorizada. O sucesso da obra da pesquisadora em serviço social da Universidade Houston, Brene Brown, nos comprova isto.

Brown (2012, 2013) tem se destacado em seus estudos sobre vulnerabilidade, que durante parte do seu percurso acadêmico avaliou como algo impreciso demais para compor suas pesquisas. Contudo, ao avançar seus estudos ela notou que entre os entrevistados de suas pesquisas, ela começou a impressionar-se com a força de alguns em enfrentar as dificuldades e lutar por uma vida plena. Ela observou que existia uma coragem diferente da heroica, em que arriscamos nossas vidas, uma coragem comum em que arriscamos nossas vulnerabilidades. Brown (2012) destaca que o termo coragem vem do latim, coração, e é a força do coração, do afeto e do amor que seus entrevistados sentiam por si e pelos outros. Era uma característica estranha e encantadora que tornava suas vidas não melhores, mas plenas, cientes de que mereciam ser amadas, tendo vínculos de pertencimento. O que lhe chamou atenção na pesquisa foi que a força e a compaixão das pessoas advinham da vulnerabilidade, da ousadia de expor, de não se amargurar de culpas e julgamentos sobre si e sobre o outro. Ela conseguiu identificar que, ainda que a vulnerabilidade estivesse associada à vergonha e ao medo, ela era antes de tudo, impulso da alegria e criatividade.

É provável que toda esta onda em torno da vulnerabilidade se dê como uma breve concessão à sensibilidade diante do agravamento dos sintomas de cansaço e adoecimento mental/corporal nas sociedades modernas, que acarretam improdutividade aos sistemas econômicos⁹⁴. Ainda assim, apresenta-se como uma brecha viável a desdobrar possibilidades de existências sistematicamente excluídas e impedidas de amar.

Na escritura de Bell Hooks (2019), o amor é apresentado como um caminho para a liberdade, sobretudo para as populações negras enfrentarem o processo de auto-ódio propagado massivamente pelo racismo e colonialismo. Ela enfatiza, contudo, que o movimento *Black Power*, em sua verve revolucionária, esqueceu da importância da ética do amor, mesmo tendo

⁹⁴O Ministério do Trabalho foi extinto no governo Bolsonaro e se tornou Secretaria do Ministério da Economia, onde encontramos uma matéria que relata que em 2017, 178 mil pessoas foram afastadas do trabalho em razão de doença mental. Disponível em: <<http://www.trabalho.gov.br/noticias/6588-transornos-mentais-e-comportamentais-afastaram-178-mil-pessoas-do-trabalho-em-2017>> Acesso em: 02/fev./2020.

avanzado no combate ao imperialismo. Segundo Hooks, um viés machista que associa o amor à fraqueza contribui para a supressão da ética do amor como possibilidade de resistência.

Contudo, no campo das sexualidades dissidentes, ainda mais negras, amor é algo quase inexistente, sobretudo, porque as formulações de amor plasmadas majoritariamente em relações heterossexuais não se aplicam a uma série de subjetividades que escapam às formas tradicionais de relação amorosa e sexual. É comum figuras públicas, ativistas e artistas questionarem sobre a impossibilidade de pessoas travestis e transexuais serem realmente amadas, numa sociedade que as fetichiza e mata. É dizer, o amor formatado nos padrões patriarcais não se aplica em vidas dissidentes que empenham ferrenhamente em destruir módulos e construir experimentos afetivos em que realmente sintam-se abraçadas e seguras. É certo que o amor anunciado por Hooks se faz importantíssimo para superar dolorosos processos enfrentados pelo povo negro e que precisamos debater como as múltiplas formas de amar podem ser acessadas neste processo emancipador.

O que soa acertado é que apropriar-se da violência do agressor não é uma estratégia coerente, sendo mais pertinente pensar em redistribuição desta violência como propõe Mombaça (2016d). Redistribuir a violência abriria caminho para o amor? Fica o questionamento. Hooks (2019) atesta que “Uma cultura de dominação é anti-amor. Exige violência para se sustentar.” Para a pensadora, optar pelo amor é pensar em comunidade na medida que há uma predisposição em dedicar-se ao outro no processo de superar as dores e enfrentar o sistema de dominação colonial.

Sempre que aquelas/es de nós que são membros de grupos oprimidos se atrevem a interrogar criticamente nossas posições, as identidades e lealdades que informam como vivemos nossas vidas, iniciamos o processo de descolonização. Se descobrimos em nós mesmas/os auto-ódio, baixa autoestima ou um pensamento branco supremacista interiorizado e os enfrentamos, podemos começar a curar. Reconhecer a verdade de nossa realidade, tanto individual como coletiva, é uma etapa necessária para o crescimento pessoal e político. Este é geralmente o estágio mais doloroso no processo de aprender a amar — o que muitas/os de nós procuram evitar. Novamente, uma vez que escolhemos o amor, instintivamente possuímos os recursos interiores para enfrentar essa dor. Movendo inteiramente a dor para o outro lado, encontramos a alegria, a liberdade de espírito trazidas por uma ética do amor.

São complexas as estratégias para superar processos de dominação e violência sobre corpos e subjetividades que desviam da norma branca e colonial. Refletir sobre estes processos é fundamental para pensar relações sociais harmônicas pautadas na democracia e nos direitos humanos. Ambiguidades e contradições entremeadas em afetos, vulnerabilidade e vitalidade dos processos de resistência dissidentes provocaram marcas no próprio corpo para que, de

alguma forma, pudéssemos adentrar e adensar o indizível presente nas imagens do cu. O que a catatonia discursiva em torno do cu nos gritava? As palavras escapavam... escapam. Era necessário conviver, arriscar-se e deliciar-se no cu da noite brasiliense com as suas subjetividades cuir. Ainda assim não se materializaram depoimentos específicos sobre esta verborragia imagética do ânus. A raiva e a alegria; os traumas e as curas rondavam sem que pudessem ser apreendidas, porém de alguma forma eram apreendidas e rasgavam algumas potencialidades de performar a vida e suas narrativas.

3.1.1 – Fala cu

*A força de um artista vem de suas derrotas
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro*

Manoel de Barros



Figura 37 - *Fala Cu* (Teresina-PI, 2019). Foto: Poliana Oliveira

Pode um cu mestiço falar? Esta indagação de Mombaça nos provoca a refletir que condições discursivas nos são disponíveis e consistentes diante da constante anulação da nossa existência, anulação - esta, que Mombaça, acertadamente, associa à hecatombe colonial que nos impingiu graves racismos e sexismos que interditarão a boca, impedindo a alimentação e a fala. As máscaras que os escravizados eram forçados a usar, conforme relata Kilomba (2016), são o ápice simbólico desta violência.

Se, na perspectiva dessa autora (Kilomba), o regime escravocrata produziu uma territorialização da boca como lugar de tortura e não-fala, a norma da heterossexualidade compulsória produziu o cu como lugar de excreção e não-prazer. Em ambos os casos, temos uma territorialização arbitrária do corpo, que procura reduzir drasticamente as possibilidades de experimentação com esses órgãos. (MOMBAÇA, 2015, s/p)

Ao dissecar as interdições sobre o corpo colonizado, Mombaça nos alerta que o cu também foi alvo de uma territorialização colonizadora que institui uma sexualidade a partir da procriação restrita à acoplação “reprodutiva” vaginal e peniana. Esta lógica colonial acarretou inúmeras violências, dentre as quais uma política de estupros, sobretudo de corpos negros e indígenas, que visava mão-de-obra e para tal produziu distopias como as do negro reprodutor e da ama-de-leite, que ressoam até hoje juntamente com a cultura de estupro que se perpetuou. Diva do Couto Gontijo Muniz e Ângela Davis são autoras que observam as especificidades de raça e o estupro no processo colonial.

Antes de penetrar na crítica colonial da autora nos incomoda a seguinte questão: O que pode falar um cu? O que pode testemunhar e transmitir? E como?

Estas questões, somadas à indignação com a constante desautorização discursiva e invisibilidade do nosso intelecto, sensibilidade e humanidade, motivaram o desdobramento da pesquisa que se deu com a palestra performática *Fala Cu*⁹⁵, que realizei motivada pelos estudos dissidentes de corpo e desejo inerentes à dança e à performance que precisavam escoar e transmitir vivências que o discurso puramente teórico não dá conta de abarcar. Além disso, foram muitas as interpelações de artistas e pesquisadoras que questionavam a neutralidade higienista e colonial da universidade em apenas usar a produção artística dissidente como objetos de pesquisa sem propor nenhum envolvimento e/ou comprometimento em transformações na realidade precária analisada.

Diante das problematizações, foi necessário entender como o cu que eu queria mapear no outro reverberava no meu próprio. Como colocar meu cu na rela, na relação, na ralação que eu vivencio em espaços institucionais e disciplinares que tentam domar minhas necessidades? Como este corpo que se nutriu de imagens, de relações, de corpos dissidentes retribui a força de transformação recebida?

⁹⁵ A *Fala cu* aconteceu em quatro ocasiões em 2019: no evento *Profanações*, no Antonieta Café; na abertura do Inferninho da Kátia Flávia, com curadoria do Culto das Malditas, na Galeria - Centro de Dança do DF; e no Espaço Carretel na UFPI.

Viabilizar as vulnerabilidades comuns ajudou a pavimentar o percurso de permitir que o cu, que corpos cus, pudessem desvelar suas camadas de silenciamento. Um indivíduo sozinho não pode dar conta de reparar injustiças históricas e muito menos dar voz a ninguém, posto que a voz não se dá, tampouco se recebe...ela se constrói e desconstrói. Já corpos em aliança são capazes de mover estruturas. Restava-me, pois, reunir os restos das vozes massacradas, ecos do silêncio sofrido, imagens mortificadas e esquecidas que gargalhavam à dádiva do deboche de permanecer. A permanência ou resistência das bixas atravessam eras quando elas criam, ainda que frágeis, pontes de pertencimento. Assim, povoamos o vazio do invisível de nossas existências. Mover o meu corpo com as memórias das minhas manas em espaços que recusam nossa presença é valorizar os saberes que elas me proporcionaram e efetivamente realizar uma pesquisa, disseminando conhecimento dissidente entre meus possíveis pares e infindáveis ímpares.

Assim sucedeu a *Fala Cu*, da necessidade de manifestar a impotência de voz. Ao ser convidado a fazer uma fala sobre o *queer* em um evento acadêmico fora da Academia, questionei-me inicialmente de qual a relevância de tagarelar teorias em espaços elitistas, quando o cu de uma bixa precária pode estar em risco? Entendia que o espaço precisava ser ocupado, mas não das mesmas formas monolíticas e maçantes que o academicismo exige. Não ofereceria mais a cara à tapa, mas um cu aturdido. Não buscava mais uma voz violentada - esclarecida, saturada de sociedade e ordem, mas uma voz entranhada que ressoa raiva e caga seus afetos, numa intenção de redistribuir e/ou dissipar a violência que molda nossos corpos.

Vestida em uma indumentária preta com leves detalhes vermelhos, cheia de camadas (saias, anágua/camisola, transparências e cerca de 5 calcinhas) adentro o espaço e ponho para tocar um áudio de 16 minutos, aproximadamente, com a minha voz plena de ruídos ao fundo, que inicia cantarolando "Doente Morena", de Gilberto Gil e "Prostituo de Deize", de Tigrona/Jaloo enquanto cubro a face com um véu negro transluzente com bordados florais vermelhos. Em seguida ponho pra tocar uma fala próxima ao que entendemos como uma palestra que conduzirá a performance. Meu corpo, meu? eu? corpo? posiciona-se de costas ao que entendemos como plateia e flexiona agachamentos.

Desdobro as camadas que me vestem, os tecidos deslocam-se, a bunda protagoniza, um corpo seminu se desfolha no emaranhado de tecidos, mas as únicas peças de vestuário retiradas são as calcinhas que vestem meus sexos. A respiração é ofegante e a região anal alcança cada vez mais proeminência durante a performance. O cu nada pode dizer, mas mobiliza a escuta para o áudio que ressoa no ambiente. Dado momento, arranho as nádegas

violentamente, afago, aperto, estapeio. A violência do revide⁹⁶ que não dei, por conta da força falocêntrica da machulência, se volta contra meu próprio corpo. As unhas rasgam a pele, marcas vermelhas do sangue quente aparecem e a revolta do ânus é encarada pelas presentes. O corpo esbaforido recupera fôlego, ergue-se em busca de uma saída ventilada para respirar enquanto a última fala da palestra, uma citação adaptada da artista plástica Maria Martins, ecoa: “Não se esqueça que vim dos trópicos e de muito mais longe!”

Quando refletimos sobre as subjetividades aqui apresentadas e seus processos de relação com o todo, amargamos um saldo negativo, principalmente se pensarmos nas subjetividades das bixas nas mídias... nos espaços de poder, como a Academia, acentuamos o gosto de derrota e constatamos: fracassamos em tudo! Somos alvejadas pela impossibilidade de falar, de ter a fala reconhecida e minimamente escutada. Discursivamente as bixas são violentamente deslegitimadas, silenciadas e invisibilizadas. Por mais afinada e densa que seja a produção teórica das bixas, e por mais embasada que sejam nossas reivindicações, não nos é dado o direito de voz e seguimos brutalmente excluídas dos mercados e das políticas. E quando as bixas são pretas, o silenciamento e a negação são mais aterradores, tendo em vista o histórico de torturas contra os corpos pretos, que, como destaca Kilomba (2016), contém especificidades de sofrimento diretamente ligadas ao silenciamento, ao impedimento de fala.

Com todo este brutal quadro de apagamento, algo nos faz persistir em tomar fôlego. Sem dúvida, um dos vigores emergem da coragem das bixas de não negarem seus fracassos; de suas capacidades inarredáveis de assimilarem seus fracassos, de permitirem reconhecê-los, de deixar que doam... É preciso sentir o que for preciso para conseguir, assim, remodelar as estruturas que as bloquearam e as machucaram. Ressentindo as emoções que as violentam, cria-se memória de resistência, aprendizado para contextos discursivos-imagéticos-subjetivos que produzem estas emoções nocivas. Este enfrentamento da dor é um dos motores para talhar pistas de superação da posição de vítima, que, por vezes, são forçadas a experimentar para seguirem vitoriosas e prontas nas contínuas batalhas contra os empuxos reacionários que tentam localizá-las, controlá-las e/ou ceifá-las quando não podem mais contê-las.

Evidenciar que fracassamos não é resignar-se com as sucessivas derrotas, é reunir forças para virar o jogo; é criar instabilidades luminosas/debochadas na impotência. Pelbart (2014),

⁹⁶ Maria Rita Kehl (2007) lembra o princípio freudiano de que o impulso agressivo reprimido tende a se voltar contra o próprio sujeito.

ao analisar a potência do não, em Agamben, afirma que: “(...) o homem alcança sua capacidade de criar, de tornar-se poeta, justamente quando ele também faz essa experiência da impotência.” (PELBART, 2017). Compreende-se que a impotência nos fortalece quando nos atravessa, e não quando é encarnada em nós, sob pena de nos degradar à condição de “muçulmano”, do qual trata Agamben (2008) em sua obra *O que resta de Auschwitz*. “Muçulmano” era a forma de designar os prisioneiros judaicos nos campos de concentração alemão da II Guerra Mundial. Diante da dolorosa desesperança, os “muçulmanos” não conseguiam mais recriar a dor e retomar de alguma forma a vida, sendo então mortos-vivos resignados à vontade superior, como um fanático muçulmano que se mata por Allah. A experiência dolorosa pode alcançar o extremo de nos conduzir à apatia total, perda da força vital e a incapacidade de testemunho.

A impotência como lugar para fixar é a morte em vida. Entregar-se à impotência não é extrair a força que reside em sua ressonância, nas dobras da subjetividade. Seria muita pretensão propor, aqui, uma superação dos nossos estados de impotência, e não é isto que estamos fazendo. Mas ao pensar na despotencialização do ânus ou no desinvestimento anal, como diria Deleuze e Guattari, refletimos como os territórios da impotência no nosso corpo podem se desdobrar em outra movimentação que nos permita cruzar o choque, atônitos da repressão em direção a alguma (re)ação. Incessantemente tentamos obter algum ganho/aprendizado ou força produtiva de onde a dor e a perda imperam.

É através destes aprendizados de *pathos* que o cu se manifesta para nós, sobretudo, através de imagens que lemos como artísticas, que entendemos tocar campos estéticos e/ou a-estéticos na mesma medida que corrompe planos midiáticos. Mesmo com toda resistência e discriminação evidente nos mercados de arte, tem sido no campo das artes que estas artistas insurgentes têm conseguido ruir silêncios seculares e nos transmitir não só emoções, mas formas de agenciar a turbulenta sensibilidade humana nos fazendo repensar uma ética cu, das bixas, como propõe Sáez e Carrascosa (2016) e Vidarte (2007) pela terminologia de *analética*. Para Vidarte, a ética das bixas (ética marica) é essencialmente anal, é menos racional e mais carnal.

El esfínter es perfectamente capaz de convertirse en sujeto político, cerrarse y abrirse, dilatarse o contraerse, (...) El culo siempre ha sido objeto de violación, de vejación, de estigmatización. De deseo. Una pasividad más pasiva que toda pasividad. Mero receptor. Órgano penetrable, trasero, vulnerable, poco vigilado, cuya única actividad política, su única iniciativa propia reconocible era el arrimarse a la pared como estrategia defensiva. Siempre ha habido una política anal. No me la estoy inventando yo ahora. Yo lo que me estoy inventando es otra política anal diferente. Que no vaya a la defensiva, que no sea meramente receptiva, que no sea vergonzante: méteme todo lo que yo quiero que entre por mi culo y luego recoge mis cagadas y huele mis pedos.

Sinceramente, yo no veo otra manera de relacionarme con el sistema. (VIDARTE, 2007, s/p)

Esta parece ser a grande revolução acionada pelo cu, que é cada vez mais requisitado na contemporaneidade com o intuito de desviar uma suposta subjetividade universal com éticas e políticas falocêntricas em direção ao ânus. Assim, o cu tem se constituído elemento cada vez mais importante no enfrentamento a sistemas historicamente opressores. Pelo cu somos convocados a dar potência ao que foi (des)potencializado como forma de mover estruturas nas relações de dominação arraigadas no patriarcado.

Se com Agamben rastreamos legados éticos e estéticos da nossa impotência, com Hamilton Borges Walê aprendemos a ressurgir como assombrações a atormentar genocidas ao reagir sobre nosso fracasso. Hamilton recusa, assim como Pêdra Costa e as cuir, o padrão bem sucedido atrelado à meritocracia veiculada pelos sistemas de divulgação em massa, que servem ao neoliberalismo. Dando enfoque à perspectiva racial, o pensamento de Borges Walê aponta que tal padrão de sucesso é cúmplice do genocídio preto e, por isso, ele prefere o fracasso das ruas ao sucesso da silenciosa tranquilidade dos gabinetes. Ele frisa que o “fracasso” do movimento negro advém da invisibilidade⁹⁷. Isto implica na urgente necessidade de os comunicadores refletirem sobre a visibilidade dos corpos nas mídias ou permanecerem cúmplices de genocídios e da crescente banalização da violência.

A angústia de lidar com o fracasso e a articulação da reação do povo preto impulsiona Borges Walê a tocar a *Organização Reaja ou Será Morta, Reaja ou será Morto* e a escrever a *Teoria Geral do Fracasso*, que é uma obra de poesia sobre o fracasso de resistir e tentar manter-se vivo com o mínimo de dignidade. Aza Njeri (2017)⁹⁸ define assim a teoria poética de Borges Walê: “É uma obra para ser lida com vontade de adentrar ao espaço da dor. Pensando sempre que nem todas as dores são ruins.” Sem dúvida é uma referência importantíssima na luta do povo negro no Brasil que inspira outras populações marginalizadas e se conecta com a luta de muitas bixas e travestis racializadas ou não e que têm que cotidianamente enfrentar o drama de bradar pela estranheza de sua existência.

Ao inferir como estas pregas anais têm nos dado pistas de resistência, Mombaça nos passa a compreensão do cu como “parte fora do cálculo: a contra-genitália que desinforma o

⁹⁷ Walê diz que “O movimento negro nacional fracassou porque não apareceu nos noticiários apresentando suas razões e análises da crise (...)” em seu texto *Teoria Geral do Fracasso II ou a Invasão dos Bárbaros* – publicado em: <http://www.afropress.com/post.asp?id=12947>. Acesso em 15/jan/2020.

⁹⁸ “Uma teoria geral para além do fracasso”, de Aza Njeri disponível em: <https://revista-a.org/2017/08/08/uma-teoria-geral-para-alem-do-fracasso/>. Acesso em: 15/jan/2020.

gênero, porque atravessa a diferença sexual binária” (2015, s/p). Neste sentido, a pensadora nos apresenta a videoperformance *Verarschung*, de Pêdra Costa, realizada em Berlim por videoconferência para o evento *Que pode o korpo?* realizado por Mombaça em abril de 2013, na UFRN.

Nesta obra (*Verarschung*), a artista articula uma teia de citações aparentemente desconectadas que superpõe, por exemplo, textos da rapper americana Azaelia Banks, com os da música “O Bandido” de Tetine, passando por Ludditas Sexxxuais, Audre Lorde e João W. Nery, misturando citações a reflexões próprias, construindo um discurso plural proferido em diversas línguas como pano de fundo à imagem de seu próprio cu em movimentos ritmados de contração-dilatação. (MOMBAÇA, 2015, s/p)

Para Mombaça, ao “falar pelo cu”, Pêdra investe politicamente numa enunciação contra-hegemônica que rompe com ditames canônicos/científicos, “de maneira que, ao falar, necessariamente redefine, local e molecularmente, as gramáticas sobre como e o que falar.” (MOMBAÇA, 2015, s/p). Mombaça reconhece este trabalho de Pêdra como um esforço estético e intelectual de constituir um saber anal, posto que “contrabandeia ruídos produzidos como ausentes pela racionalidade acadêmico-científica para o interior da academia, contaminando o espaço hegemônico de enunciação com seu pensamento anal.” (ibidem, 2015, s/p). Na ocasião da videoperformance, Pêdra era uma imigrante que vivia na Alemanha, e, portanto, seu corpo e sua língua mestiça são alvos a serem perseguidos e enquadrados nos padrões da linguagem e da ciência colonial e da ordem estatal.

Todavia, Pêdra mostra o cu e a mestiçagem da fala para toda esta estrutura e Mombaça avalia que, assim, a artista “faz da mestiçagem linguística uma arma contra a reapropriação de sua dissidência pela racionalidade do estado-nação” (MOMBAÇA, 2015, s/p). Não se trata de uma ação direta nas ruas nos moldes de Borges Walê, mas de uma reatividade organizada da impotência discursiva de uma estrangeira em uma Europa pouco amistosa. Na visão de Mombaça, prevalece a “fala ativa” sobre a imagem de “sujeito despotencializado”, posto que a ação de Pêdra move “potências de vida no sentido de uma superação dessa guerra de fronteiras” (ibidem). Neste embate, observamos que na obra de Pêdra há uma inversão na ordem discursiva racional e hegemônica que presume a cabeça, especificamente a boca, como parte do corpo capaz de emitir fala. Isto é nítido em *Bad or Red* (2016), como mostramos anteriormente, quando vemos que ela passa o batom vermelho nas pregas anais ao invés dos lábios, posto que a boca, instrumento de fala, passa a ser o cu.

Pêdra inverte a funcionalidade do corpo, o desorganiza, passeia/brinca pelo corpo sem órgãos, e faz do cu o órgão emissor do sujeito falante que, sistematicamente sufocado em sua

autorização discursiva, recorre à rebeldia do rabo como canal de comunicação possível e, assim, dilacera a lógica comunicativa excludente. Estas estratégias sensíveis de burlar a enunciação clássica nos instiga a pensar a respeito das constantes violações ao direito à comunicação, que para as bixas muitas vezes é inexistente, sobretudo, quando pensamos nos meios de comunicação tradicionais.

Na televisão aberta, por exemplo, é inaceitável uma imagem que destoe dos parâmetros de um homossexual higienizado pela retidão da heteronorma ou de estereótipos humorísticos para o divertimento chulo. Na contramão, temos uma vastidão de performances da masculinidade, que bombardeiam uma violência brutal desde os noticiários policiais aos heróis novelescos. Abordar as sutilezas do ânus seria algo impossível neste cenário, embora a ironia da vida nos tenha feito acompanhar no começo de 2019 toda a narrativa sobre o cólon do presidente da república.⁹⁹ Se a mídia tradicional acompanhava com recato, as redes sociais não perdoaram e tripudiavam sobre as tripas e o reto do presidente. Por vezes, a imagem da boca do presidente esteve associada ao cu, tanto nesta ocasião como em outras que decorreram durante o ano. Tanto nas redes como no noticiário, o que predomina é a hegemonia de uma imagem negativa e proibitiva em torno do cu. Indagamos então: por que outras conexões ao cu, como as feitas pelas bixas, são bloqueadas destes veículos?

O apagamento das bixas e a impossibilidade plena de exercer direitos comunicacionais provocou o questionamento de Samilo Takara - “Pode uma bixa comunicar?”, que problematiza a exclusão das falas das bixas, complexificando e problematizando as teorias da comunicação a refletir sobre a autorização discursiva. Samilo entende que “a comunicação não é um campo de confluência amistoso, plural e coletivo, mas um campo de batalha” (TAKARA, 2017, p.22). Isto nos leva a pensar que um passo inicial para qualquer estudioso do campo é investigar quem são os sujeitos privilegiados e quais são obliterados neste campo.

Disto, é preciso entender e combater as estruturas que alimentam tais assimetrias se quisermos realmente teorizar e exercer uma comunicação democrática. “Se não é possível para todos/as, infelizmente, a compreensão e a democracia ainda não existem. Estamos em luta por reconhecimento, mas também estamos sobrevivendo e falando enquanto for (im)possível.” (TAKARA, 2017, p.30). De uma vez por todas precisamos entender que a ciência, principalmente as humanas, não são neutras.

⁹⁹ Refiro-me a Jair Bolsonaro que teve que usar uma bolsa de colostomia tendo seus intestinos e ânus como pauta de noticiários no início de 2019.

Está intrínseco à toda produção teórica o seu comprometimento político, ou, caso prefiram, ideológico. Isto nem sempre é benéfico para a democracia, liberdade e dignidade da pluralidade de sujeitos, afinal, a ciência colonial e suas essências puristas de esclarecimento operam pela política de dominação e instrumentalização do conhecimento que seguem uma ideologia opressora produzindo o que Paulo Freire (1987) nomeia de educação bancária. A grande questão neste complexo embate já nos foi elucidada pelo próprio pensamento freiriano, cabendo a nós a tarefa de valorizar proposições teóricas com bases políticas/ideológicas que formulam transformações inclusivas e não excludentes. Falar de cu, de cuir e da produção estética e intelectual das bixas é reconhecê-las e acolhê-las como pregas importantes do tecido social que cansaram de ser esfarrapadas e apagadas da aquarela brasileira, desejando também saracotear nos salões do imaginário com seus vestidos rendados.

Este acolhimento não deve operar por armadilhas identitárias (HAIDER, 2019) que limitam e sufocam as relações, categorizando práticas, fixando identidades e paralisando corpos. A exposição do cu escapa aos esquemas de significados programados, evade-se do *logos*, da fala ao tempo que berra signos em saracoteios de uma não-comunicação que faz emergir a potência da criação.

O cu, ainda que não diga, incomunica, e desta confusão/caos instaurada potencializa-se a relação entre subjetividades por meio de eixos que, mesmo não sendo capturados pelas estruturas comunicativas, as provoca/excita, pois lança linhas de fuga de uma semiose safa que entremeia-se em linhas/curvas de fuga/intensidade de um corpo informe (PINHEIRO, 2016) que vibra nas imagens que detectamos/reproduzimos/reverberamos: “Informe é o corpo pulsante num mar de *vadiagens* onde nada mais é preciso escrever pela lógica do entendimento e do controle. [...]Acontecimento *sórdido-poético-patético* a desfigurar-se na corporeidade de sua construção” (PINHEIRO, 2016, p.79). Este é o corpo monstruoso das bixas estranhas e abjetas. Um corpo que não adere a uma definição e recusa as amarras da humanidade assumindo riscos de percorrer uma corporeidade singular para além de formatos pré-fabricados.

Conseguimos perceber um pouco como o cu das bixas revive em seus corpos e suas vidas. Ao invés de remoer um *queer* limitado a um termo guarda-chuva, temos, portanto, kuir, cuir, cus que nos soam como um não dito rebolado que tremula as redes de visibilidade vigente. Cus cuíers que avolumam o abdômem de uma aranha tropical alegre e selvagem, que devora a machulência, aciona rabos letais de escorpiões e caudas de sereias que tecem finamente do cu “quase invisíveis” possibilidades de estar no mundo.

Apesar de árdua é a luta de carpir a desterritorialização de existências em busca de liberdade, estes cus também floream um caminho próspero que desdobramos um tanto mais nas pregas seguintes.

3.2 PREGA 2 - ÂNUS FECUNDO - SABORES, OH DORES...

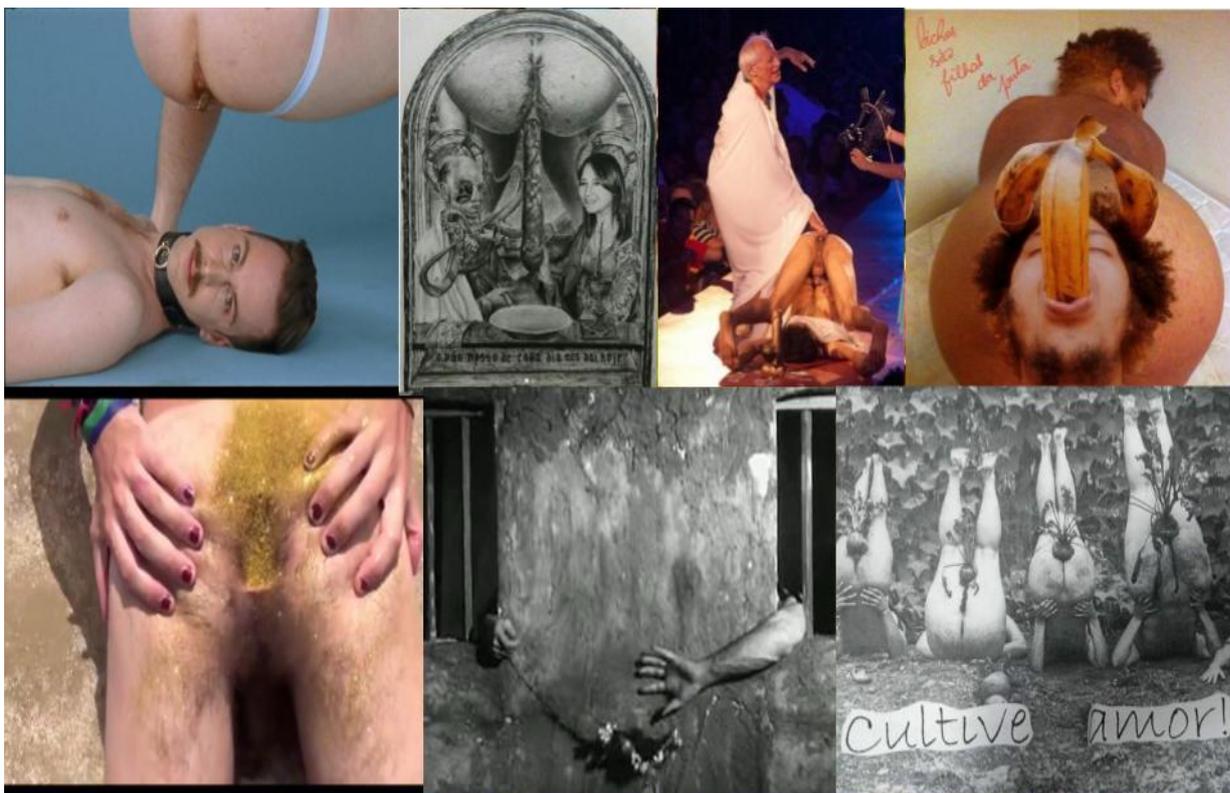


Figura 38 - Prega 02 - *O ânus fecundo*

Sou uma impudência à mesa posta
de um verso onde o possa escrever
ó subalimentados do sonho!
a poesia é para comer.
(Natália Correia)

Rogamo-vos, pois, da parte do cu, que vos reconcilieis com a vida.
TABERNÁCULO DA EDIFICAÇÃO.
(Ventura Profana)

Oculto, com pregas humilde, úmido
ainda do amor cravo
roxo,
escondido respira no meio de
mousse
que na bunda branca desce em doce debruce,
em colo que rola na orla do arrocho;
corrimentos escorrem, lágrimas de

leite
por peidos cruéis expulsos, choram,
pedrinhas de barro vermelhas
molham,
convulsam, escorregam na descida
onde chamam,” Vem, deite”
Sempre caí de boca e língua nessa
ventosa,
minha alma traí na foda material,
invejosa,
ela fez dele lacrimário rubro, ninho
de soluço, sabre,
brocha, tabu;
mas é azeitona babada, flauta
carinhosa,
tubo onde desce a amêndoa oleosa,
Canaã feminina na umidade abre,
desabrocha, molha, olha, vê
oh cu!

(Soneto do Olho do Cu, de Paul Verlaine e Arthur Rimbaud
com adaptações de Zé Celso Martinez e Marcelo Drummond para versão musicada de Zé Miguel Wisnik)

Dando continuidade aos movimentos de resistência do cu chegamos nos peristálticos que advém da musculatura interna dos nossos ductos intestinais que têm seu clímax no ânus. Movimentos vitais de absorção alocam nossos fluxos de nutrição enquanto eliminam a matéria morta do nosso corpo. Mais do que os choques entre dor e deboche, aqui direcionamos o olhar para imagens em presença anal erótica manifestada no ritual sagrado e profano de nutrir e expelir, de devorar e cagar, sorver e jorrar, que se desdobra em fecundar e relaciona-se diretamente com comer/comida/fruta/flor. O cu, aqui, visibiliza-se como a força criadora e catastrófica da primavera, a potência germinadora e fecundante. O cu é botão, botão de flor/rosa que se despeta e desvela nossa animalidade que mobiliza o gozo, o broto e a colheita. São imagens que despertam o odor, o paladar, a polpa, a carne, a boca, o lábio... a nutrição, alimentação, antropofagia, a devoração, a possibilidade retroalimentar de reposicionar o pensamento.

O cu mostra-se, então, como um lugar auspicioso, rodeado de culturas, culturas afetivas, um ambiente fértil para o *pathos*. É onde as visceralidades das paixões se entranham, crescem e expandem afetos. É isso que a imagem de Alexandra Martins Costa¹⁰⁰ (Figura 39), transmite

¹⁰⁰ Mestra em Estudos de Gênero e Mulheres pela UFBA. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela mesma instituição. Especialista em Artes Visuais pelo SENAC-DF. Graduada em Comunicação/ Jornalismo. De 2010 a 2012 integrou o grupo de pesquisa em performance Corpos Informáticos e fez parte da coletiva Tete a Teta. De 2015 a 2018 fez parte da Feminaria Musical, Grupo de Pesquisa em Experimentos Sonoros. Atualmente faz parte do Corpo Lumen, Rede de Estudos de Corpo, Imagem e Criação em Dança. É fotógrafa desde 2004,

quando nos convida a cultivar amor. A foto surgiu de um ensaio fotográfico realizado na residência artística libertária feminista entre 2011 e 2013, no DF. Esta é a única imagem com o cu de mulheres cisgêneras. Entendemos o cu como universal e pós-identitário, sendo intruso à heteronorma e não vinculando-se à genitália, nos termos de Preciado (2009). Entretanto, não se pode diluir a diferença de um cu vinculado a um aparelho reprodutor feminino quando tratamos de fecundidade.

Foram várias reflexões sobre a permanência ou não desta imagem, tendo em vista que os riscos de manter a grave violência que aprisiona mulheres cisgêneras ao estereótipo de fecundidade, maternidade e cuidado. Porém, quando esta ideia de fecundidade é imageticamente ligada ao cu e não à buceta, compreendemos que a carga fecunda é diluída por todas as subjetividades que possuem um cu, e não apenas às mulheres cisgêneras. Beauvoir (1970) realiza um vasto estudo teórico para livrar a mulher dos estereótipos reprodutivos da fecundidade. Pelo cu, acreditamos contribuir com a crítica de Beauvoir ao deslocar alguns mitos que pairam sobre a ideia de fecundidade, em específico no campo da sexualidade.

É verdade que os movimentos de emancipação feminina divergem quanto à questão da maternidade. Muitos movimentos de mulheres negras defendem o poder de ser mãe. Oyèronké Oyèwúmi (2000) é uma das principais referências africanas nos estudos sobre maternidade que aponta identidade materna como algo poderoso e de grande valia, enquanto boa parte do feminismo branco a considera um fardo. A discussão envolve a questão racial, a colonização, dentre outras tantas complexidades que não nos cabe debater neste estudo do cu. O que se pretende aqui é primeiramente observar que imagens se associam ao imaginário fecundo.

Neste percurso observamos que a ideia de fecundidade é fortemente vinculada à mulher, mesmo que existam imagens e mitologias que valorizam também a capacidade fecundante do homem. Fecundo e feminino podem facilmente ser aproximados pelo vasto arcabouço de imagens que reforçam estas relações. O problema do feminino inseparável do fecundo se dá, sobretudo, quando mulheres cisgêneras são pressionadas a um destino maternal pleno de padrões onerosos. A gestação e o aleitamento são vínculos inerentes a muitas mães, contudo, esta imagem, por vezes, é supervalorizada, emparedando muitas feminilidades aos quadros paralisantes de “bênçãos” e “encargos” fecundos. A mítica imagética em torno do fecundo

trabalha com edição de vídeo desde 2010, com performance e intervenção urbana desde 2011 e palhaçaria desde 2016.

circunda a ideia de procriação da espécie humana. Neste quesito, o cu é “naturalmente” excluído, mas não sem vestígios imagéticos que desestruturaram pilares performativos (nos termos de Butler)/comportamentais que sustentam bases binárias do gênero.

Tabus começam a cair quando uma via tão desprezada como o ânus ganha um *status* de fazer brotar, além de mudas, também amor. Cultivar a região íntima do corpo é um gesto de amor, de autocuidado. Estas partes do baixo corporal, apesar de repudiadas, principalmente por serem excretoras, têm caráter erógeno e, portanto, de grande sensibilidade. A imagem sugere que acariciar, acarinhar, cuidar desta região inferior como se cuida das plantas, faz gerar amor, uma versão mais abrandada do virulento *pathos*. Além disso, o termo cultivar soa como trocadilho com a palavra cu e sinaliza que o gesto de cultivar amor pode passar pelo cu.



Figura 39 - *Cultive Amor*. Foto de Alexandra Martins (2011-2013)

O nascer de plantas na região anal nos faz lembrar que as plantas também vêm de baixo, vêm da terra. Suas sementes e mudas acolhem-se no interior escuro da terra e são fertilizadas por matéria orgânica em decomposição, como as fezes. As associações com o cu são imediatas, a parte baixa do corpo, retentora de fezes, que guarda em seu interior os últimos nutrientes que

serão recolhidos pelo alto poder de absorção da mucosa anal antes do bolo fecal ser expelido. Entre as coisas do cu e as coisas terrenas há uma ligação fecunda que nos remete à materialidade da terra e à carnalidade dos corpos.

O tema da fecundidade é recorrente quando se trata de sexualidade. Simone de Beauvoir (1970) elabora longa discussão sobre o grilhão da fecundidade em torno da mulher, que carrega o peso de Grande-Mãe. É interessante examinar, dentre os aspectos tratados pela filósofa, que a fecundidade paira sobre a mulher de modo a colocá-la numa posição fragilizada em comparação ao homem, subjugando-a.

A fecundidade pode representar, na mulher cisgênera, inclusive para correntes feministas, motivo de orgulho e empoderamento, mas para outras é um estigma violento. Talvez por isso as mulheres trans sejam tão odiadas, já que não correspondem às expectativas fecundas que a sociedade patriarcal relaciona à mulher e ao feminino. Beauvoir (1970) nos mostra que a simbologia de fecundidade é uma proteção e ao mesmo tempo sua maldição. Preservam a vida da mulher desde que ela garanta prole e, desta forma, controlam seus direitos reprodutivos e sexuais. Impedem-na, por exemplo do direito ao aborto. O Estado passa a regular esta questão da fecundidade de perto no século XVIII, como expõe Foucault (1988), ao apontar que a noção de população exige que o aparato estatal medie a gestão e a produção da vida que, de acordo com o autor, aglutinaram-se em quatro grandes estratégias: histerização do corpo da mulher, pedagogização da criança, socialização das condutas sexuais e psiquiatrização do prazer dito perverso.

Segundo Beauvoir (1970), nas sociedades primitivas a mulher “destina-se a ser dominada, possuída, explorada, como o é também a Natureza, cuja mágica fertilidade ela encarna.” (BEAUVOIR, 1970, p.93). Amparada principalmente na mitologia grega, a filósofa expõe que a fecundidade feminina se liga à terra e à água, enquanto a masculina eminentemente à luz e ao fogo: “Com Deméter multiplicam-se as espigas, mas a origem da espiga e sua verdade está em Zeus; a fecundidade da mulher é encarada tão somente como uma virtude passiva. Ela é a Terra e o homem, a semente, ela é a Água e ele, o Fogo.” (BEAUVOIR, 1970, p.184). Frisamos que a passividade é uma marca que relaciona a mulher a estes elementos fecundos.

A pensadora prossegue e confirma as relações simbólicas: “Sol e Fogo são divindades masculinas; o Mar é um dos símbolos maternos mais universais. Inerte, a água sofre a ação dos raios flamejantes que a fertilizam. Da mesma forma, a gleba entalhada pelo arado recebe, imóvel, as sementes em seus sulcos.” (ibidem, p.184). A autora explicita que ao feminino cabe a baixeza e o plano inferior terreno, enquanto que o homem é “o transcendente e paira no céu

dos heróis; a mulher vegeta na terra a seus pés; compraz-se em medir a distância que o separa dela; de vez em quando, ele a leva até junto de si, a possui e depois a rejeita; nunca se abaixa à esfera de viscosas trevas em que ela se acha.” (BEAUVOIR, 1970, p.295).

Quais dos quatro elementos se associam ao cu? Supomos que, pelo menos residualmente, todos, mas, sobretudo nas imagens desta prega, ressaltamos aqueles ligados à baixaza dos fluxos terrenos relacionados à terra e à água.

A simbologia fecunda não circundava apenas o feminino. O falo, nas culturas antigas também portava vasta simbologia de fecundidade. O sol é o próprio falo. Príapo, na Grécia Antiga, é filho de Dionísio e Afrodite e é o deus da fertilidade, por vezes considerado como Pã ou uma espécie de fauno. Ele era usualmente representado com um grande pênis, propositalmente exagerado. Beauvoir (1970) pontua que na Roma Antiga havia rituais em que as noivas eram sentadas em falos de Príapo esculpidos em pedra com objetivo de aumentar a fecundidade. Já Himeneu, filho “afeminado” de Afrodite com Apolo, guarda estonteante beleza e protege as núpcias de um casal, sendo invocado nas celebrações matrimoniais para abençoar o defloramento inicial da virgem. Acredita-se que a palavra hímen¹⁰¹, membrana que envolve parcialmente o orifício vaginal, deriva do nome desta divindade.

Como vemos, as genitálias fecundantes que garantem a perpetuação da espécie estão “bem protegidas” por uma série de signos que difundem um vasto imaginário heterossexual. E quanto ao cu? Que mitologia o abraça como signo? Que divindade o abençoa? Pelas imagens hegemônicas que enaltecem a heteronorma, pouca coisa conseguiremos encontrar. É certo que existem imagens da antiguidade em que há nitidamente a representação do sexo anal, mas, para além da conjunção carnal, quais são as míticas fantasmagóricas hauridas do cu?

A inexistência de vestígios imagéticos, ou fantasmas, em termos warburguianos, de uma cultura que valorize o cu e o aproxime de símbolos de fecundidade, parece algo “natural”, embora não passe de extermínio, total apagamento e aniquilamento das subjetividades de bixas e travestis que têm o cu como fonte fecunda, não em termos reprodutivos, mas simbólicos e subjetivos. O que aprendemos com Beauvoir é que toda a biologia, a mitologia e a história de fecundidade atribuída às mulheres cisgêneras foi feita por homens que transcenderam e impingiram as subjetividades não masculinas à imanência. Enquanto as bixas¹⁰² foram

¹⁰¹ Disponível em: <<http://medicineisart.blogspot.com/2010/11/anatomia-grega-expressao-himen-para.html>> Acesso em 26/jan./2020

¹⁰² É preciso destacar que estamos falando do cu contra-hegemônico das bixas e suas feminilidades desviantes e não da homossexualidade masculina que de fato foi retratada, ainda que precariamente, na Antiguidade Clássica e cumpre uma hegemonia imagética clássica de imagens limitadas unicamente à penetração durante o ato sexual.

suprimidas, a mulher historicamente foi impedida de designar-se, sendo o Outro do sujeito masculino que se impôs como universal.

Contudo, as imagens do cu das bixas existem/resistem e não por acaso se conectam com as simbologias que usualmente se referem à fecundidade feminina, que, como a própria Beauvoir aponta, é extremamente ligada à passividade. É pela potencialização do invólucro vulnerável da passividade sexual que as bixas semeiam que seus cus, mesmo sem gerar bebês, cercam-se de fecundidade.

Um dos signos que estão diretamente ligados à fecundidade e à terra são as plantas, com suas flores e frutos e nutrientes. Não é à toa a frequência de imagens que recorrem a esta simbologia em obras que alçam o cu como lugar fecundo, situando-o num imaginário diferente do injurioso habitual. Uma das imagens de *Cu é lindo*, de Kepler Reis (Figura 40), traz uma grande flor vermelha no cu e remete a esta dimensão fecunda de que falamos.

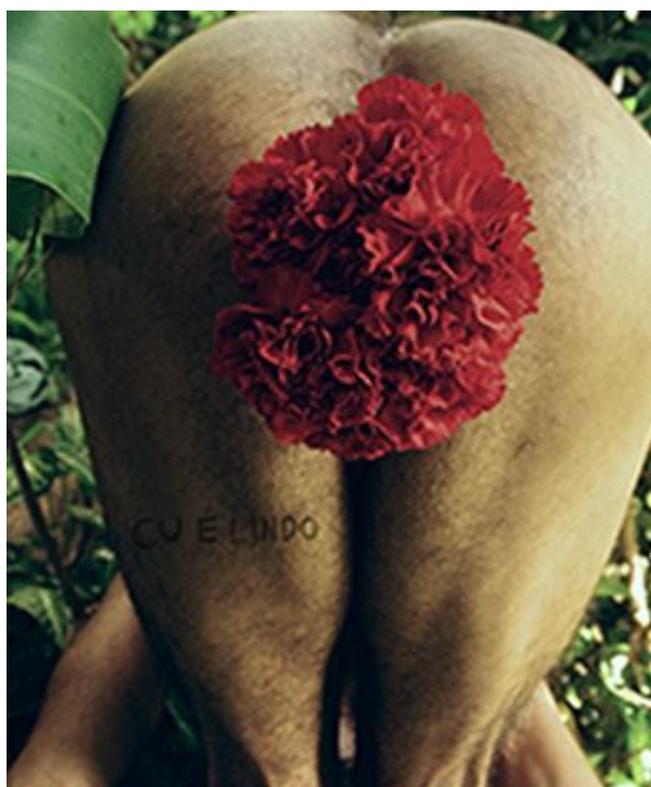


Figura 40- *Cu é lindo*, de Kepler Reis

A flor, por vezes, é usada para se referir à genitália feminina; inclusive Beauvoir (1970) explica que a palavra *defloramento* vem da expressão “colher a flor” de uma mulher e significa desvirginar uma mulher. Também para o cu a figura da flor aparece. Na *Filosofia da Alcova*, de Sade (1999), seu personagem Cavaleiro, ao relatar seu sexo anal, nos conta que Dolmancé

prefere uma experiência mais dolorosa em busca de algo mais prazeroso. Quando o cavaleiro pede alguns preparativos para penetração anal, o marquês dispara: “assim ireis anular metade das sensações que Dolmancé espera de vós; ele quer ser dilacerado... rachado ao meio...” (fala do Marquês) ‘Pois será satisfeito!’, exclamei, mergulhando cegamente no abismo...” (SADE, 1999, p.15). Estes são alguns ensinamentos das “rosas de Sodoma”.

Imundície atroz e sensibilidade orgástica passam pelo nosso canal retal, desabrochando nas pregas do cu. Isto tudo nos parece bastante próximo do que prenuncia o rito de sacrifício e fertilidade que enuncia a Sagração da Primavera¹⁰³, onde a virgem deve ser sacrificada em prol da prosperidade primaveril da vida. A imagem daquela que é sacrificada imediatamente nos remete ao imaginário falocêntrico que vitima o corpo feminino, a portadora da fenda fértil, da abertura que sangrará até a morte para as mais belas flores e frutos desabrocharem.

Reiteramos que esta posição do feminino advém de um regime patriarcal que designa e associa a feminilidade a este lugar sagrado que ao mesmo tempo que deve sacrificar seu corpo em prol da reprodução da vida. Tânia Navarro Swain nos faz perceber nitidamente esta posição:

De fato, a diferença biológica adquire sua importância num conjunto semiótico e simbólico que tem como referente a reprodução; no sistema representacional do patriarcado, onde o masculino se erige como norma do humano, polo hierarquicamente superior; assim a capacidade de procriação do feminino torna-se o próprio feminino. E, se, por um lado é louvada a reprodução da espécie (sobretudo masculina: ‘é um menino!’) no mesmo movimento é inferiorizada em sua imanência de destino biológico. (SWAIN, 2017)

Obviamente as bixas e seus cus não são interpeladas por nenhuma capacidade reprodutiva gloriosa como o útero feminino, nem para serem louvadas nem sacrificadas como a virgem da Sagração. Mas o fato de serem consideradas afeminadas também as lançam na beira do abismo sacrificial de serem inferiorizadas na sociedade. Assim, quanto mais perto da figura feminina maior será a inferiorização sofrida. Para além disso, uma outra evidência que nos impele a insistir nesta conexão com a *Sagração da Primavera*, são as considerações de Sayara Elielson Pacheco ao produzir o 9º episódio da websérie transgênero *Yolanda - Quintal: A chuva e a adolescente*. Uma das etapas de criação surgiu de uma proposta artística nomeada *le petiti mort* (pequeno orgasmo) que está diretamente ligada ao seu desejo de reencenar a sagração da primavera. Ela tem uma “hipótese-sonho” que o feminino sacrificado não se lançaria à morte, mas sim ao orgasmo estonteante.

¹⁰³ Marco na arte contemporânea que revolucionou parâmetros estéticos no começo do século XX, o balé coreografado por Vaslav Nijinsky com música de Igor Stravinsky, traz uma narrativa do sacrifício de uma virgem num ritual pagão que celebra a fecundidade da primavera.

La petit mort pode ser também ser o momento pós-orgásmico, onde o corpo quase desfalece, sem força. Fiquei com um pensamento: e se a mulher dessa tribo ao invés de morrer estava tendo um grande orgasmo que assombrou toda a tribo? Se fosse assim, se se tratasse de um orgasmo talvez fosse possível eu poder dançar esse sacrifício. Uma dança orgasmo. Comecei a ver como era possível ter um orgasmo dançando. Ou dançar até ter um orgasmo¹⁰⁴.

Esta possibilidade imaginada por Sayara nos revela a potência orgástica do seu corpo, do seu cu, de querer deslocar o que entendemos como feminino de uma posição sacrificada para um lugar de libertação de seus desejos e sexualidades. Sayara, de alguma forma, pretende libertar seu corpo que se aproxima desta feminilidade das marcas identitárias fundadas numa sociedade violenta. O cu apropria-se dos símbolos de fecundidade, ligados à terra (flores) e embaralha às narrativas de gênero.

O termo francês “fleur de rose” é frequentemente usado para se referir à excitação anal com a língua, o sexo oral no ânus. A prática também é conhecida como beijo grego, beijo de beija-flor, cunete, botão de rosa, ou ainda, anilingus. Há ainda a confusão com o termo cunilingus que se refere ao sexo oral na vulva, e não no cu. No site¹⁰⁵ dicionarioagramatica.com há uma detalhada explicação sobre o termo:

O prefixo “*cuni*” de *cunilingus* não se referia ao moderno “**cu**” (ânus); em latim, *cunus* significava **vulva**, as partes externas da genitália feminina. É dessa palavra latina que surgiram as formas atuais **cono** e **cona**, que caíram em desuso no Brasil, mas que ainda significam **vulva**, como os dicionários podem atestar. Seus cognatos em espanhol (*coño*) e em italiano (*conno*) ainda são bastante usados para se referir à genitália feminina. Em Portugal e na Galiza, também ainda se usam **cona** e **cono** com esse sentido.

As confusões entre cu e cono/vulva parecem ir além do vocabulário sexual e ao nosso ver não por coincidência. São regiões do corpo que representam subjetividades atreladas à passividade e a um sem número de opressões praticadas pela machulência. Evidentemente que as violências sofridas por mulheres transexuais ou cisgêneras, travestis, bixas, gays, lésbicas, bissexuais... são bastante diferentes e são vários os fatores interseccionais (raça, classe e idade figuram entre os principais) que atravessam o processo. Contudo, não podemos deixar de observar que as perseguições e risco de morrer intensificam-se quanto mais a subjetividade se aproxima das marcas que evidenciam o que entendemos por feminino, e mais ainda quando este “feminino” desvia-se do destino matricial e doméstico atrelado à feminilidade.

¹⁰⁴ Memorial de Sayara disponível em: <https://ocorrediarario.com/yolanda-pagina-zero/> Acesso em: 15/fev./2020.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://dicionarioagramatica.com.br/tag/fleur-de-rose/> Acesso em: 03/fev./2020

Quando na obra de Kepler Reis ou de Alexandra Martins vemos os clássicos atributos da fecundidade no cu, e não na vagina, percebe-se um deslocamento do imaginário que reduz o feminino à manutenção da espécie. Ao mesmo tempo vislumbramos o cu como algo menos embrutecido e mais delicado ao ponto de “merecer” ser cuidado e desejado como um objeto fecundo que não tem a obrigação de ofertar frutos encarnados em fetos. Assim, estas imagens rompem com binarismos de gênero e seus rígidos papéis ao expor o cu para nossa degustação visual. Todavia, o cu como algo fecundo vem menos como um banquete a ser devorado e mais como algo um indigesto devorador. É o que sentimos ao ver a boca de Ventura Profana devorar um cacho banana (Figura 41). Esta boca avassaladora está posicionada bem na região anal.



Figura 41- *Bixa Apocalíptica*, de Ventura Profana

Já debatemos esta reterritorialização da boca em direção ao cu nas imagens cuir e já assinalamos que este é um movimento de enfrentar o silenciamento das sujeitas racializadas e

das bixas e travestis que têm seu cu policiado e sua fala impedida incitando a fala ruidosa destas subjetividades constantemente interrompidas e/ou bloqueadas. A força da imagem de Ventura nos faz pensar sobre outro poder desterritorializado por esta boca anal: o poder de comer.

Usualmente o cu aparece na nossa cultura como aquilo que é comido. Diz-se “comer cu” para referir-se ao sexo anal, assim como “comer uma buceta”. Os buracos do corpo humano são imediatamente associados à penetração, alvos do falo devorador que come, dilacera e tapa os buracos com a carne e o sêmen peniano, como se necessitasse preencher algo que faltasse. O falo está fortemente associado a uma masculinidade viril, paternalista e dominadora, e ocupa uma centralidade nestas relações, pois parte-se do pressuposto que ele é o objeto preenchido de todas as faltas. Esta centralidade se desestabiliza quando os desejos percorrem outros fluxos e desviam de “fórmulas mágicas” que têm a forma fálica masculina como provedora de soluções que derivam em encaixes limitantes.

Além das clássicas funcionalidades de evacuar ou ser preenchido por formas fálicas, vemos que o cu pode abocanhar. O cu é capaz de comer, e a posição passiva de ser comido se rearranja transformando-o em agente da passiva. O jogo de inversão boca-ânus se desdobra.

Vimos que a atividade de fala prioritária da boca foi tomada pelo cu, que se atreve a ocupar o tradicional lugar destinado à fala. A passividade, o *pathos*, que coloca as subjetividades em posição praticamente subalternas, emancipa-se e faz do lugar passivo um lugar que age, que, ao invés de ser falado ou comido, fala e come. O cu, além de ousar falar, atreve-se a comer e deixa sua posição menor de escasso e precário para ofertar fartura e prosperidade. Alimentar-se é um sinal de fecundidade que nos realça às vistas em direção à fartura, principalmente quando vemos o colossal tamanho do cacho de banana na *boca cu* de Ventura.

Para Bakhtin (1996), o deboche escarnecedor presente na comilança, no exagero e no baixo corporal enfático fazem desta uma imagem grotesca, um corpo que extrapola a linguagem oficial e tem referência no que há de mais popular. Assim é um corpo coletivo, voltado à exterioridade, a uma espécie de transcendência, que não se confina ao ensimesmamento e à individualidade e está sempre ultrapassando fronteiras. A boca e o ânus têm papéis primordiais na representação deste corpo incontrolável:

Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante do corpo grotesco; pois ele devora o mundo e em seguida o *traseiro*. Todas essas *excrescências e orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são lugar onde se *ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se

efetuam as trocas e orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* - o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo - *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nos limites do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados* (BAKHTIN, 1996, p. 277)

Ainda balizando-se por Bakhtin, este é o “*corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado*” (1996, p. 278). Segundo o autor, a boca “conduz ao baixo, os infernos corporais” (BAKHTIN, 1996, p. 284) e sua versão escancarada é imagem de morte e destruição. Ressaltamos o caráter ambíguo e complexo dos signos de fecundidade como a terra e a boca: geram e nutrem, porém devoram e matam.

Bakhtin (1996) descreve que Rabelais desenvolve o tema da morte-renovação-fertilidade sem solenidade e por meio de uma alegria carnavalesca. De forma semelhante, Ventura faz do deboche uma maneira de tratar a maneira de recriar e fazer renascer as bixas que são filhas da puta, conforme o texto da imagem. Devorar, portanto, é um gesto rasgante e restaurador.

Isto tudo coaduna com a perspectiva das pesquisas artísticas de Castiel Vitorino Brasileiro reunidas numa obra chamada *Devorações*, em que ele narra suas ações de descolonização de corpos, desejos e escritas. Para Brasileiro (2018) devorar é comer e destruir. De acordo com suas investigações, o projeto de *Devorações* consistiu em:

[...] recentralizarmos o Sul global, a fim de compreender e produzir autonomia em nossas narrativas, que por sua vez são marcadas por experiências de crimes, massacres, extermínios e golpes contra nossa vida, mas também feita de risadas debochadas, gargalhadas, criatividades e felicidades. (BRASILEIRO, 2018, p.12)

Encarar a morte com vitalidade alegre é um meio de não sucumbir ao extermínio e sempre se fazer renascer. É a própria fecundidade. Inevitavelmente, tal discussão adentra na Antropofagia, sobretudo num país cuja principal teoria estética/identitária da contemporaneidade em debate envolve o gesto de devorar. É válido lembrar que num debate na Casa Solar (em Teresina – PI, no ano de 2020), a pesquisadora em arte e comunicação Fany Magalhães pontuou que a abordagem de Castiel¹⁰⁶ frente às teorias Antropofágicas não é de

¹⁰⁶ Castiel Vitorino Brasileiro é artista, performer, psicóloga e pesquisadora capixaba que recentemente tem abordado temáticas relacionadas à espiritualidade travesti. No seu site consta a seguinte bio: *Castiel Vitorino Brasileiro (1996). Artista visual, macumbeira e psicóloga (CRP 06 / 162518) formada em Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente mestranda no programa de Psicologia Clínica da PUC-SP sob orientação da*

uma reapropriação ou releitura do conceito oswaldiano de Antropofagia, posto que a vida-obra de Castiel é a própria Antropofagia. Se Oswald de Andrade postulou que necessitamos nos alimentar do complexo caldo cultural a partir dos nossos ancestrais, dos povos originários do Brasil, Castiel não necessita apropriar-se desta prática, uma vez sua própria vida é esta prática de buscar nas suas ancestrais pretas e indígenas (racializadas), bixas e travestis e todas que resistiram/resistem ao terror colonial/escravocrata/patriarcal.

Castiel aprofunda-se em uma das oficinas propostas com Marcela Aguiar¹⁰⁷ neste projeto *Devorações* em um dicionário antropofágico que, como elas dizem, “deixa de ser pai dos burros para tornar-se mãe das sapatrans”. Recriam a linguagem e formas outras de comunicar-se num processo de assentar os lugares de fala inauditos que ganham corpo e palavra em prol da emancipação das bixas e da democratização da comunicação.

Bianca Kalutor é uma importante referência teórica neste campo a partir de seus estudos e vivências com o pajubá, que é uma linguagem peculiar de bixas e travestis brasileiras com intersecções linguísticas indígenas e afro-brasileiras, que variam de acordo com as regiões do território nacional. Em uma de suas oficinas na Casa da América Latina (CAL-UnB), em Brasília, no ano de 2019, ela enfatiza a dimensão política-cultural que confere resistência e ao mesmo tempo proteção - pela (re)feitura de códigos - ao uso do pajubá por sujeitas que se mantêm coesas pela subversão da norma culta. Ao dilapidar padrões, elas garantem a presença de pluralidades comunicacionais e expandem teias afetivas que fortalecem suas vidas.

No estudo linguístico de Castiel, guiado pelo pajubá, há um termo chamado PÓS-CU que se refere a “(...) estudos culturais baseados na cucentrista. O pós-cu prega que somente pela união dos cus que poderemos chegar ao bem estar social” (BRASILEIRO, 2018, p.35) e/ou “corrente filosófica que acredita que a força de expressão, comunicação e união dos cus, é capaz de guiar a sociedade para o sincero bem-estar (paz).” (BRASILEIRO, 2018, p.39). Reiteramos como o cu fricciona a Antropofagia e provoca o campo da comunicação.

Profa. Dra. Suely Rolnik. Vive a macumbaria como um jeito de corpo necessário para que a fuga aconteça. Dribla, incorpora e mergulha na diáspora Bantu, e assume a vida como um lugar perecível de liberdade. Atualmente, desenvolve estéticas macumbeiras de sua Espiritualidade e Ancestralidade Travesti. Idealizadora do projeto de imersão em processos criativos decoloniais Devorações. Disponível em: <<https://castielvitorinobrasileiro.com/sobre>> Acesso em: 09/out./2020.

¹⁰⁷ No livro *Devorações*, Marcela é apresentada como “travesti, mestiça, graduanda em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Espírito Santo” (BRASILEIRO, 2018, p.08). Ela é uma das colaboradoras das oficinas que resultaram na publicação.



Figura 42 - Compilação de obras de Ventura Profana

Desestabilizar as linguagens dominantes consiste em elaborações perspicazes e complexas nos estudos destas autoras e artistas. Ventura tem uma vivência na Igreja Baptista e conhece bem os discursos de prosperidade vinculados aos pentecostais que enaltecem o senhor e a lógica patriarcal, individual, meritocrática que, em síntese, pregam a avidez do lucro e do gozo neoliberal. Na compilação das obras de Ventura observamos bem: imagens de crucificação ou com a logomarca da Igreja Universal com o subtítulo “É o reino das bicha”, a reformulação subversiva de uma espiritualidade que ousa acolher bixas e travestis. Seu cu é evocado em vários pontos da imagem (Figura 42). Chamamos a atenção para as imagens centrais - Bixa Apocalíptica (com a banana na boca/cu) e Big Tasty (com o símbolo da rede de *fast food* MC Donald's). O alimento carnal e profano, cu, e o alimento espiritual/sagrado religião fundem-se no imaginário em defesa de populações marginalizadas por uma estrutura social cisgênera, heterossexual, branca e excludente.

Ela repudia o discurso falocêntrico e violento que alimenta o extermínio de bixas e travestis e assim se proclama pastora, missionária e cantora evangelizadora. Reinterpreta a bíblia e ressignifica a mensagem cristã a partir de um lugar que acolha a dissidência sexual. Com suas pregações renuncia a morte, proclamando a vida negra e das bixas e travestis. Em sua página no *instagram*, @venturaprofana, descreve uma de suas performances em que ela assume seu posto de pastora.

Partindo do cu, tomando-o como alicerce. Assim, quem edifica transcende a cruz. Isto é, a vida está no cu reconciliando consigo o mundo, não lhes imputando os seus

pecados; e pôs em nós a palavra da reconciliação. De sorte que somos embaixadoras da parte do cu, como se a vida por nós rogasse.¹⁰⁸

O nome da performance/culto *Tabernáculo da Edificação* teve uma edição realizada em 2019 na abertura da exposição da *Bolsa Pampulha 2018-2019*¹⁰⁹ junto com Jhonatta Vicente e Dani Milena, em Belo Horizonte. Ventura recria um templo para sua comunidade que ao não estar em lugar nenhum, está em toda parte: “Cassino vira museu, vira igreja, de travesti.” Com sábia perspicácia, a artista evangelista ressignifica símbolos clássicos da cultura deuteronomista como os termos *tabernáculo* e *edificação*, que em sua morfologia contêm duas palavras que se referem ao cu: *culo* em tabernáculo e *edi*, gíria usada principalmente em contextos LGBT para se referir ao cu, em edificação.

Como percebemos, o cu é a fonte fecunda onde desabrocha subversão, a abundância para as marginalizadas pela sociedade e amaldiçoadas pelas igrejas. Ventura quebra esta maldição e evangeliza prosperidade para travestis. Na emblemática música “Eu não vou morrer”¹¹⁰ que compõe seu repertório ela proclama: “Transformamos pranto em festa, nossos cus em catedrais!” De arrebatadas pelo mundo macho erguem-se arrebatadas pela prosperidade de suas rabas que lhes conferem a paz espiritual aliada à carnalidade estranha entranhada nos seus corpos cus.

Enquanto Ventura faz sua paródia profana da Igreja, Zé Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina Uzya Uzona deleitam-se com o dionisíaco (Figura 43). A cultura pagã, tão pesquisada por Warburg, floresce na dramaturgia do Oficina. A imagem é da peça *O banquete de Platão, Sócrates e Zé Celso*, quando Corrêa declama o “Soneto do Olho do Cu” de Rimbaud e Verlaine, musicada por José Miguel Wisnik. Na imagem, Zé Celso não expõe seu próprio cu, mas mergulha a mão no ânus lubrificado do ator da companhia.

¹⁰⁸ É importante ressaltar que as redes sociais, em especial o *instagram*, têm se apresentado como importante veículo disseminador das imagens anti-hegemônicas do cu, ainda que enfrente que o site imponha uma série de restrições que censuram este tipo de conteúdo. São estes canais autônomos que têm colaborado na ruptura do silenciamento daquelas que ousam valorizar seus cus. A pesquisadora e artista Bianca Kalutor é enfática em conchamar que as bixas abandonem a televisão e assistam suas manas no *instagram*.

¹⁰⁹ Bolsa disponibilizada para residências artísticas em Belo Horizonte promovida pela JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, em parceria com a Fundação Municipal de Cultura – FMC, na qualidade de correalizadores do 33º Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte/ 7ª edição do bolsa Pampulha. Disponível em: <<http://bolsapampulha.art.br/>> Acesso em: 03/fev./2020.

¹¹⁰ Clipe da Música “Eu não vou morrer”, produzido por Kerolayne Kemblim, Ventura Profana e Podenserdesligado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MWZPd5EcJO8>> Acesso em: 15/ago./2020



Figura 43- *O banquete* pelo Teatro Oficina. Foto: Laura Fonseca. Concepção de Platão, Sócrates e Zé Celso Martinez Corrêa.

A imagem dionisíaca surge com toda força nesta imagem associada ao excesso, dispêndio, erótico, carnalidade, prazer e dor. O temperamento dionisíaco é inundado de uma vivacidade trágica e quando se volta ao cu nos expõe uma fecundidade diletante. Nietzsche é um dos principais exegetas da arte dionisíaca e diz:

A arte dionisíaca, por outro lado, repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si da embriaguez, a pulsão da primavera (Frühlingstrieb) e a bebida narcótica. Seus efeitos estão simbolizados na figura de Dionísio. O principium individuationis é rompido em ambos os estados, o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal. As festas de Dionísio não concluem tão só a ligação entre os homens, elas reconciliam também homem e natureza. (NIETZSCHE, 2005, s/p)

A pulsão da primavera e a conexão com a natureza nos reforça a ideia de fecundidade que é propalada pelas imagens do cu, sobretudo nesta em que se encena e ritualiza segundo princípios dionisíacos. O cu acessado como elemento para gerar esta conexão nos parece muito conveniente. Cu é o nosso órgão privatizado como pontuam Hocquenghem (2009), Deleuze e Guattari (2010) em prol da subjetividade individualizada, do corpo individual – Bakhtin (1996)- e em harmonia com os interditos da vida social regrada. Quando ele irrompe a clausura da individualidade normativa e invade a esfera pública, desorganizam-se os corpos, explodem-se as subjetividades ensimesmadas e nossa natureza que nunca nos abandona, pois é o que nos faz nascer e morrer, se restaura e se fecunda no turbilhão de subjetividades ocultas e/ou incultas

que nos atravessam. Soa muito apropriado que o cu visibilize e represente as pulsões dionisíacas fecundas, principalmente quando nos entusiasmos com as palavras de Nietzsche:

Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroadas de flores, o carro de Dionísio é puxado por panteras e tigres. Todas as delimitações e separações que a necessidade e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico. (NIETZSCHE, 2005, s/p)

São bem evidentes as conexões entre o dionisíaco e a natureza, com o animal/bestial e o orgiástico. A parte baixa que se eleva, a alta que decai no culto ao Baco. O cu é uma das marcas da nossa baixeza corporal, da animalidade e prazer desmedido. Com um ligeiro silogismo podemos estabelecer ligações entre o selvagem gozo dionisíaco. Contudo, as inquietações anticoloniais que fervilham durante a pesquisa nos induzem a perguntar se analogias semelhantes prosperam com outras entidades, como Exu e as pombas-gira, nas religiões de matriz africana que são rapidamente aproximadas à lascívia e à carnalidade do corpo, assim como Dionísio, na mitologia grega. Sendo Exu senhor das encruzilhadas, da comunicação, dos povos da rua, destas energias ocultas entre os portais de vida e morte, entre o Orun (mundo espiritual) e o Aiye (mundo material). Esta comunicação entre “extremos” – interior/exterior instiga a reconhecer uma conexão com o cu. É bem verdade que Exu também é lembrado pela forte sexualidade fecunda e frequentemente representado com grandes falos, como nos apresenta Oli Santos da Costa (2012). Pêdra Costa, em seu percurso dissidente, tem sinalizado proximidade com Exu e pomba-gira. Em uma entrevista¹¹¹ Pêdra conta que:

Não se pode duvidar quando se usa a intimidade para conectar a coletividade. Minha posição no mundo é na encruzilhada, é no encontro de saberes incorporados, onde conhecimento se adquire com a experiência. Saberes do Sul e do Norte global, do passado e do futuro, saberes canônicos e saberes das ruas. (COSTA, 2019, s/p)

Certamente não são as mitologias europeias que envolvem o cu de Pêdra e de uma série de outras artistas dissidentes como Castiel Vitorino Brasileiro (2019), que também saúda o cu e enaltece Exu e pomba-giras.

De um modo geral, podemos afirmar que as imagens do cu contra-hegemônico confrontam modelos imagéticos eurocêntricos. Não podemos afirmar que o cu se vincula a alguma divindade de matriz africana. Inclusive na elaboração destas espiritualidades o orí - a cabeça - é a peça em que concentra grande valor na ritualística destas religiões. É possível alguma conexão entre os imaginários dos povos de rua pindorâmicos, da ancestralidade africana

¹¹¹“Minha posição no mundo é a encruzilhada”. Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/pedra-costa/> Acesso em: 26/out/2020.

com o imaginário de liberdade e transgressão dos ditirâmicos e mênades dionisíacos? Será o cu e sua dimensão orgástica, potente energia sexual, um eixo subliminar comum entre culturas tão distintas?

A imagem de Zé Celso vincula-se a um contexto branco, burguês paulistano, que é alvo potencial, ainda que não explícito, da crítica antropofágica de Lustosa, Costa e Brasileiro. Esta é uma das poucas imagens em que vemos o cu no plano inferior nestas pregas. Apesar da centralidade do cu, o protagonismo não é anal, é do deus dionisíaco do Teatro Oficina, Zé Celso.

É certo que a peça do Oficina provoca rupturas num contexto burguês repressivo, mas não tem o mesmo comprometimento que a luta anticolonial de artistas dissidentes. Isto nos orienta a compreender que reconhecer o *pathos* - formas patéticas - nestas imagens não se limitam a ver o tempo todo a fantasia dionisíaca nelas. Mas perceber que o que se cristalizou como dionisíaco em nossa cultura se manifesta de formas múltiplas e se aninha em uma pluralidade de tradições culturais que vão muito além dos contextos helênicos. Os estudos da arte dionisíaca são relevantes e servem como âncora para nos guiar neste mergulho sobre os fluxos desejanter, embebidos de *pathos*, extravasados nas imagens do cu. Com Dionísio encontramos um porto seguro e um ponto de partida coerentes, mas para navegar pelas dobras anais pulsantes são muitas braçadas, pernadas e rabanadas pelo caminho além mar e diaspórico.

Independente de encontrar entidades fecundas que se relacionam com o cu e sua baixaza, o conhecimento mais convicto que temos é que as culturas pagãs, a profanação e a selvageria da natureza, que rompe com um indivíduo cristão, rondam o cu e desdobram em imagens insolentes como as de Edilberto Sobrinho¹¹² (Figura 44). Nota-se com uma certa frequência, nestas imagens do cu, a sátira/contestação da repressão religiosa que coaduna com a valorização da região anal em um ambiente deleitante e festivo que, na perspectiva de Bakhtin a partir na obra de Rabelais, caracteriza-se como grotesco:

[...] a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância. (BAKHTIN, 1996, p. 54)

¹¹² Artista visual piauiense. Licenciado em Educação Artística/ Artes Plásticas pela UFPI em 2009, Edilberto Sobrinho começou a trilhar a sua carreira no cenário artístico piauiense em 2017, ao ser um dos 20 selecionados locais para o programa Sesc Confluências. Desde então, idealizou e é um dos organizadores da Exposição de Arte Alternativa Piauiense, que atualmente está indo para a sua 3ª edição (2020).

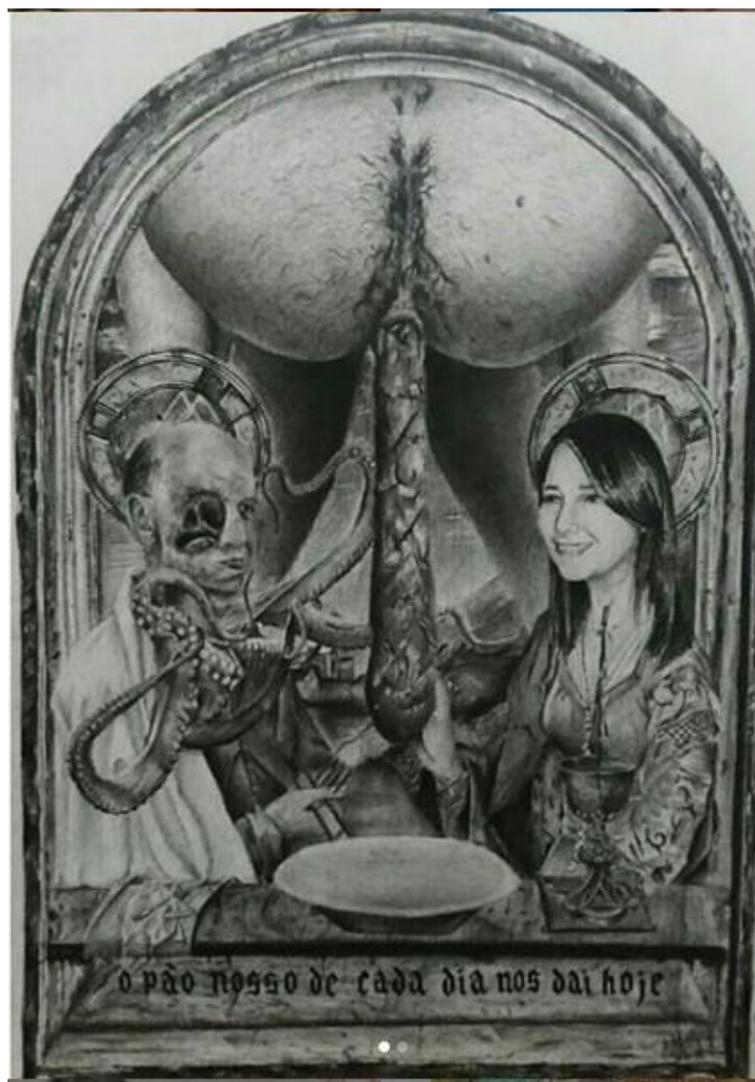


Figura 44 - Desenho “A ceia Sagrada” (2018), de Edilberto Sobrinho

Ainda que o cu faça a materialidade corpórea vitoriosa dentro de uma estética grotesca, o espiritual não é apartado do cu que agencia egrégoras profanatórias. Profanar é uma maneira de dessacralizar o que foi instituído como sagrado de maneira inabalável. Entendemos a profanação como um exercício de liberdade que pretende acessar/tocar o intocável e, de alguma forma, modificá-lo. Questionar os desígnios divinos, os messias, os homens de Deus é uma profanação cada vez mais impossível na sociedade totalitária que vivemos. O lema do governo federal brasileiro, por exemplo, é “Deus acima de tudo” e é idolatrado pela maioria da sociedade brasileira. Esquerda ou direita tradicionais curvam-se aos poderes de Deus e a seu atributo imediato no contexto neoliberal, o capital, que simula uma ideia de prosperidade à noção do divino. A matéria e o espírito fundem-se promiscuamente num amontoado de bênçãos ligadas à permanência da vida material, com dinheiro e lucro àqueles que servem a Deus e se submetem

a Ele e a seus representantes na terra. Tal sistema (cis-tema) é impregnado na cultura brasileira com a colonização, é criticado pela ótica comunitária de prosperar do mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015) que concebe outras relações espirituais para além da dialética “senhor e servo”, calcada na lógica de dominação. Os saberes quilombolas que minam a colonialidade nos ensinam que servir é um gesto de grandeza, uma honra, perante à divindade e à comunidade, e não uma penitência humilhante. Prosperar não é acumular para si, mas compartilhar em abundância.

Este tipo de prosperidade da cristandade colonial, prometida pelas igrejas, como nos indica Bispo, é passiva/servil e mercadológica. Ventura Profana, Castiel Vitorino Brasileiro e outras “líderes” espirituais e artísticas da dissidência sexual acreditam numa outra perspectiva de prosperidade. A passividade delas não é submissa e obediente, é anal e, assim, profanam a ideia de prosperidade comumente difundida pelos cultos das denominações evangélicas, desarranjando esquemas individualistas em prol da pluralidade e conexões ancestrais capazes de desancar a lógica do pecado e mérito do servo para uma ética de irmandades dissidentes que semeiam o bem viver comunitário.

Os frutos da terra e o alimento são símbolos da prosperidade divina e matéria-prima da ironia profanadora de Edilberto Sobrinho. Diferente da imagem de Zé Celso, o *pathos* aqui não se revela pagão, mas profano. Agamben (2007) nos ensina que profanação ocorre quando o objeto sagrado é retirado do seu contexto sacro para um mundano, dos homens. É exatamente o que Edilberto faz ao se apropriar de uma imagem de “sagrada família” e do trecho “o pão nosso de cada dia” da oração cristã do “pai-nosso”, considerada sagrada para os cristãos. O pão é merda e não é dado pela superioridade celestial, mas pela baixeza de um cu cagando. A bunda que expele a refeição abjeta também fere os princípios de beleza e higienização associadas à pureza do divino. Como destaca Byung Chul-Han (2015), a presença de pelos quebra a lógica lisa da beleza.

O jogo praticado pelo artista é uma forma de profanar, conforme Agamben diz: “O jogo quebra essa unidade: como ludus, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como jacus, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito.” (AGAMBEN, 2007, p. 59). Quando o artista brinca com as palavras e as imagens, conserva o mito da fecundidade da refeição e do alimento, mas destrói o rito de celebração cristão com pão e vinho. Ao dessacralizar o “pão nosso” sagrado e transformá-lo em merda, o artista investe na profanação, que, para Agamben, tem um teor político:

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN, 2007, p.61)

Na esfera do corpo, a defecação é verificada por Agamben (2007) como uma separação (sagrado e maldito) que pode ser profanada quando esta apresenta-se “como campo de tensões polares entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum. Ou melhor, trata-se de aprender um novo uso das fezes (...)” (AGAMBEN, 2007, p.67). Sobre este tema diz ainda que:

As formas desse uso só poderão ser inventadas de maneira coletiva. Como observou certa vez Italo Calvino, também as fezes são uma produção humana como as outras, só que delas nunca se fez uma história. Por esse motivo, qualquer tentativa individual de profaná-las pode ter apenas valor de paródia, a exemplo da cena da defecação em volta de uma mesa de jantar no filme de Buñuel. (AGAMBEN, 2007, p.67)

O filósofo se refere à cena do filme *O Fantasma da Liberdade* (1974), de Luis Buñuel que, assim como a imagem de Edilberto Sobrinho, cumpre o ato de profanar quando joga com os aspectos público/privado, cultura/natureza, singular/comum.

O ato de comer associado ao rito de fecundidade sagrado, como a comunhão, perde seu *status* elevado e o ato de defecar ganha um novo uso, ele nutre. A régia liturgia religiosa desmonta-se e banaliza-se. Profana-se o improfanável, que Agamben (2007) considera “a tarefa política da geração que vem.” (AGAMBEN, 2007, p.67). Assim, o cu e sua excrescência podem ser vistos como meios de atacar o que se constitui inviolável, improfanável, exercendo uma importante tarefa política.

São seculares as imagens em que aproximam o cu e a boca numa chave sociopolítica religião/profanação, como podemos notar na Figura 45, que retrata um ritual herege conhecido como Beija-Cu. Segundo o blog Cocanha¹¹³ (2007), havia um ritual devotado a Lucífer praticado por bruxas, *cagots* (minoría étnica discriminada situado no oeste francês/norte espanhol), maçons, e até mesmo templários. Neste mesmo site a origem advém da crença que associa o osso do cóccix à amêndoa/mandarola/mandala que seria “o único elemento incorruptível do corpo, cuja natureza sobrenatural o sujeitou a variadas associações que tanto podiam ir da auréola divina em que se envolve o pantocrator, como à *luz* que permite o renascimento cósmico dos corpos, o *guilgal* do ciclo das reencarnações.” (COCHANA, 2007,

¹¹³ <Disponível em: <http://www.cocanha.com/archives/47> > Acesso em: 10/ago./2020

s/p). Por esta razão os chamados “beija-cu” realizavam ritos que envolviam o ânus com o intuito, inclusive, de obter conhecimentos científicos, considerados segredos divinos que só poderiam ser acessados por meio de Lúcifer.

Há uma série de especulações quanto à existência dos “beija-cu” e as perseguições políticas e religiosas da época voltadas a grupos próximos às ciências/arquitetura/intelectualidade que não agradavam interesses da nobreza e da Inquisição. O fato é que o cu é, ao mesmo tempo, fonte de espiritualidade subversiva e mote para perseguições, sobretudo, em casos ligados à profanação da sagrada religião Católica.



Figura 45 - *Beija-cu*, portal da catedral de Saint-Pierre, Troyes, séc. XII

Para Agamben, o ato de profanar vai além de meramente eliminar separações e se efetua principalmente quando se brinca com elas, desmonta cânones e seus estratos sociais. Ele pontua que: “A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros.” (AGAMBEN, 2007, p.67).

Este jogo perpassa as imagens do cu de um modo geral, e acentua-se quando vemos a defecação que se opõe à face, bem perto dela, como na imagem de Brendan Maclean (Figura 46), no clipe de sua música chamada *House of Air* (2017), inspirado no livro *Gay Semiotics* de Hal Fischer que trata dos códigos usados por gays na década de 1970 a partir do uso de lenços colocados nos bolsos traseiros das calças¹¹⁴.

¹¹⁴ Na década de 1970, o fotógrafo Hal Fisher produziu um estudo imagético sobre o léxico das interações sexuais de gays masculinos em São Francisco. Dentre os códigos que sinalizavam preferência sexual, lenços e chaves são explorados no clipe de Maclean. O lenço amarelo, por exemplo, indica que quem porta o adereço tem interesse em

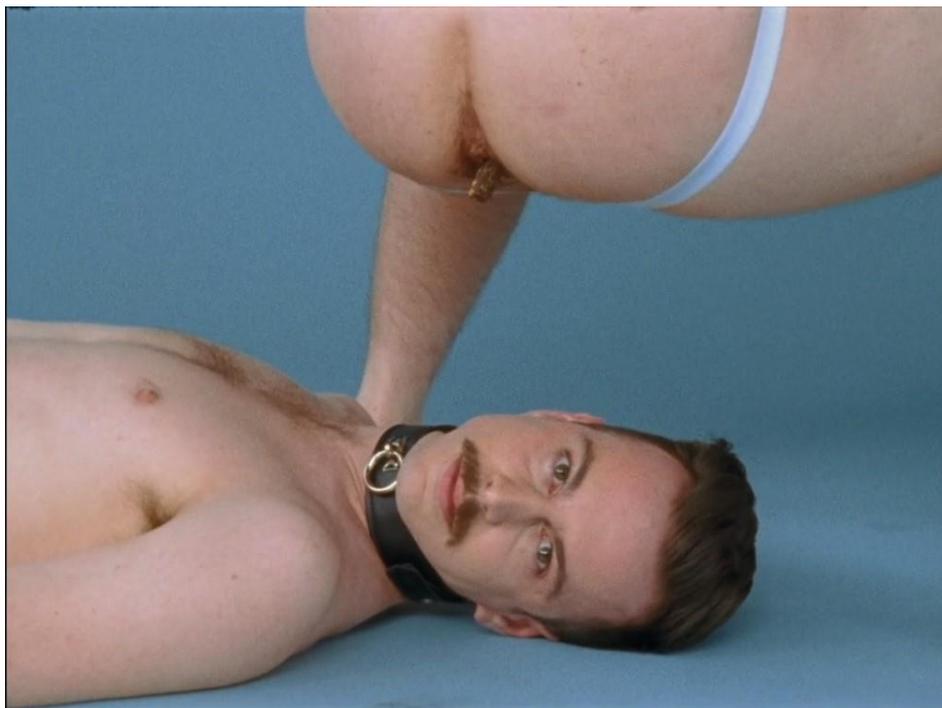


Figura 46 - Frame do clipe *House of Air* (2017), de Brendan Maclean

A prática retratada no videoclipe refere-se à coprofilia, que considera a defecação um ato sexual prazeroso. As imagens do cu, por si só, já remetem a uma forte noção de abjeção, que se intensifica com a presença da merda. Sobre este mal-estar, Kristeva (1988) diz que: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto.” (KRISTEVA, 1988, p.04). É aquilo que se relaciona à morte mesclado ao universo vivo. Sem qualquer homogeneidade, o abjeto é incapaz de definir por completo um objeto de desejo. Para Kristeva (1988), o abjeto nos reporta a estados de fragilidade humana errando nos territórios do animal.

Estas cenas nos trazem reflexões sobre abjeção e animalidade, que compõem o *pathos* de praticamente todas estas imagens aqui observadas. Especificamente nas imagens de Sobrinho e de Maclean observamos o cu em corpos que se agacham. Para Moraes (2011), a postura relaciona-se com a animalidade e, segundo a autora: “a posição de agachamento do homem para o ato de excreção, contrapõe-se à postura ereta (entendida pela sociedade medieval e do renascimento pela simbologia do céu, que é sagrado)” (MORAES, 2011, p.55). Moraes

práticas de *pissin/golden shower* (“urofilia”). São muitos os aparatos sógnicos gays listados por Fisher que são uma referência para Maclean. O vídeo se apresenta como “um estudo antropológico de semiótica gay, taxonomias e comportamentos sexuais”.

destaca que, ao agachar-se, o corpo humano coloca-se no mesmo nível que os animais e a terra e diz: “o que urge pensar é a impossibilidade de negar as necessidades fisiológicas junto às relações carnis, ao agachamento do homem, e Bataille transgride colocando os dois atos lado a lado” (ibidem, p. 55). Para Bataille, a dimensão animal é um componente fundamental ao erotismo, posto que põe a friccionar a humanidade e fervilha a sexualidade.

Estagnar apenas no desmedido impulso animal anula o jogo erótico, posto que este se dá na nebulosa fronteira da transgressão, quando se desestabilizam os interditos excessivamente humanos. “O erotismo é, na consciência do homem, aquilo que põe nele o ser em questão. A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nele nada se abre que se assemelhe com uma questão.” (BATAILLE, 1987, p.20). Para o pensador francês o perder-se entre os limites de si é uma das principais características do erotismo. Borrarr fronteiras vincula-se à perspectiva fecunda do cu, quando podemos sorvê-lo como um lugar da impermanência que nos provoca a lidar com nossa vulnerabilidade, com o enfrentamento e a proximidade da morte, com os nossos estados de decomposição.

Não como fim, mas como a fertilização do por vir. Além disso, não podemos deixar de assinalar esta proximidade da morte e dos dejetos com a dimensão e partes corporais sexuais e erótica, como bem pontua Bataille em *O erotismo*:

O horror que temos aos cadáveres se parece com o que sentimos diante das dejeções alvinas de origem humana. Esta aproximação tem sua razão de ser visto que temos um horror semelhante aos aspectos da sensualidade que qualificamos de obscenas. Os condutos sexuais evacuam dejeções; nós os qualificamos de "partes pudendas", e a eles associamos o orifício anal. Santo Agostinho insistia, não sem sofrimento, na obscenidade dos órgãos e da função de reprodução. "Inter faeces et urinam nascimur", dizia: "Nascemos entre fezes e urina". Nossas matérias fecais não são o objeto de um interdito formulado por regras sociais meticulosas, análogas às que atingiram o cadáver ou o sangue menstrual. Mas, no por deslizamentos, formou-se uma área da imundície, da corrupção e da sexualidade cujas conexões são muito sensíveis. (BATAILLE, 1987, p.38)

Bataille também nos alerta sobre a potência destas partes inferiores tão desprezadas ao evidenciar a associação que a higienização burguesa faz delas com o famigerado proletariado: “Para os burgueses, os operários comunistas são tão feios e sujos como partes sexuais e peludas, ou partes baixas: e cedo ou tarde vai haver uma escandalosa erupção, durante a qual vão rolar cabeças de burguês, nobres e destituídas de sexo” (BATAILLE, 1985, s/p). Os sujeitos racionais e universais (superiores) pensam com a cabeça, e não com o cu. A caixa encefálica é guardiã da razão, e valorizada em detrimento das outras partes como se o corpo todo não pensasse; como se na hora das decapitações só não restasse o cu pra berrar.

Sobre esta força, o filósofo ressalta: “Quem acumula esta força eruptiva está necessariamente situado em baixo.” (ibidem, s/p). É dizer, a da sujeira, da decrepitude que se revolve forças revolucionárias, que transforma. Estar aberto aos processos de mudanças e mutações é tão importante quanto observar que determinadas rupturas podem ser abruptas ao ponto de serem totalitárias e arbitrárias, impedindo camadas de movimento, engessando emergências eruptivas em um estado de apatia e imobilização dos sujeitos sociais.

Bataille (1987) pondera sobre as desmedidas dessas “forças eruptivas” ao considerar que excesso pode nos consumir num estado de violência animalesca “descontrolado demais” em que, de certa forma, não existe “si” (Eu) a ser perdido, não existindo também possibilidade de erotismo. Este “descontrole” nos faz abandonar por completo contornos que delimitam nossa subjetividade, e, portanto, humanidade. Bataille nos instrui que o erotismo oscila cautelosamente entre o pêndulo de humanidade e animalidade. O erotismo não pode existir sem este movimento. “A ‘animalidade’, importante componente da nossa força sexual, é em nós aquilo por que não podemos ser reduzidos a coisas. A ‘humanidade’, ao contrário, no que ela tem de específico, no tempo do trabalho, tende a fazer de nós coisas, sacrificando nossa exuberância sexual.” (BATAILLE, 1987, p,104). As ondas totalitárias pendem ao excesso de interditos que apelam para um ideal de humanidade (supremacista, racista e sexista) com um pseudo apelo à objetividade racional que, em sua essência, é contaminada por um *pathos* desenfreado que se supõe messiânico.

Este *pathos* enfurecido, atormentado pela religiosidade e seus interditos segregadores é fanático e nos leva a extrapolar limites que tendem à deterioração dos laços sociais. Perceber o cu é reconhecer nossa natureza virulenta e sensibilizar com seus contornos vulneráveis. Tal percepção apresenta-se como uma forma de não colapsar na necessidade de buscar um modelo global de humanidade que, para se manter, precisa eliminar dimensões complexas múltiplas da vida, desencadeando processos de extermínio.

Nos estudos de vulnerabilidade de Brenne Brown (2012), ela relata que as pessoas compassivas são aquelas que estabelecem limites para si mesmas. Estes limites não atendem necessariamente uma exterioridade ou interioridade, são flexíveis e se movem como uma pulsação entre o que nos faz feras e o que nos faz fé. Voltar-se ao cu e a seus excrementos é, sim, aproximar-se de um estado animalesco, selvagem. Não simplesmente para permanecer na bestialidade, mas para experimentar-se enquanto parte comum da natureza, conhecer limites do tempo que fissa uma humanidade, segrega e solapa a força vital desta natureza. É perigosa a

vigilância excessiva que enclausura a força da natureza em redomas de artificialismo, que nega a morte pelo medo e bloqueia a força dual da vida: morrer e nascer o tempo todo.

A polêmica entre animal e humano estourou na opinião pública brasileira quando o presidente da república afirmou numa *live*, no dia 23 de janeiro de 2020, que os “índios estão evoluídos”, e também “cada vez mais humanos, igual a nós.” Ativistas de direitos humanos rebateram o discurso que retira o *status* de humanidade de povos indígenas na curta visão do presidente. Já outros ativistas recusaram o patamar de humanidade (branco, hétero e cisgênero) pregado pela autoridade e preferiram alinhar suas humanidades à conexão com a natureza, que percebemos como animalidade.

Frequentemente estamos no impasse de avançar na corda bamba nietzscheana entre a super humanidade e a selvageria. O próprio Nietzsche sinaliza uma solução: “O grande do homem é ele ser uma ponte, e não uma meta; o que se pode amar no homem é ele ser uma passagem e um acabamento” (NIETZSCHE, 2002, p.08). Nestes termos, a visão presidencial é completamente equivocada, pois ser humano não se trata de perseguir um ideal de super homem. A ideia de destinação ao grandioso, de homens destinados a ideais de grandeza é típica da religião monoteísta e é bastante alinhada com as religiões que mantêm o discurso e o poder presidencial. Contudo, ela é opressora e violenta, pois recusa a pluralidade de modos de vida e fixa uma série de interdições e dogmas arbitrários para que se cumpra um suposto ideal de humanidade.

Este tipo de pensamento desvincula o homem completamente da natureza e Bataille mostra que a separação se acentua quando se trata de sexualidade: “No polo oposto ao espiritual, a sexualidade exuberante significa, em nós, a persistência da vida animal.” (BATAILLE, 1987, p. 99). Perguntamos-nos, retoricamente, que tipo de espiritualidade se opõe à energia dos animais e a uma “supernatureza”? A natureza, em suas mais distintas dimensões, tem sido força para espiritualidade de muitas bixas, como é nítido na obra de Catiel Vitorino Brasileiro. Ventura Profana também esfarela o discurso que dissocia sexualidade de espiritualidade quando traz a força do cu das travestis para seus cultos. Entre *culos* e *edis* recriamos conexões e a noção de humanidade e espiritualidade entrecruzadas pela natureza/animal/sexual reelaboradas de forma a incluir as que foram estigmatizadas pelas suas condutas sexuais.

O cu é um canal ao âmago do erótico, nos liberta e nos insere no confronto com nossos desejos mais ocultos. Esta relação desejante em volta do cu (que envolve a merda) ainda é um grande tabu. Já faz mais de um século que Freud deduzia o prazer erótico da região reconhecendo que tanto os lábios como ânus apoiam sexualidade em outras funções corporais.

Andreas-Salomé (2003a) discípula de Freud, reafirma o caráter autoerótico e nos afirma que “Naquilo que o espírito criativo expressa como sua obra, é certo que uma quantidade de erotismo se torna viva” (ANDREAS-SALOMÉ, 2003a, p.107). Isso nos inspira a farejar ligações entre a criação, o prazer e o erotismo anal e a sublimação.

A imagem de Maclean causou grande polêmica, pois seu videoclipe foi taxado como pornografia e instaurou a polêmica se o produto audiovisual poderia ou não circular nos circuitos artemidiáticos do entretenimento, mesmo com as restrições de idade. Independente de em qual seara se encontra a imagem e, mesmo que de alguma forma ela nos leve aos cânones do pornô, consideramos que ela é anti-hegemônica, pois confere ao cu um papel protagonista que quebra a lógica fecunda da reprodução sexuada. Isto nos leva a entender que a simbologia fecunda em torno do cu é sexualmente erótica não porque é reprodutiva, mas porque é fecal. As tensões entre o que o cu engole e/ou expelle nos reinstitui o embate humano e animal que faz do corpo um campo de batalhas desejanças.

Artaud (1986) em seu célebre *Para acabar com o julgamento de Deus* aborda um tópico que trata da busca pela fecalidade e nos diz que “merda cheira a ser”. Ao farejar vestígios de vitalidade, detecta que: “a consciência está ligada em nós ao desejo sexual e à fome” (ARTAUD, 1986, p. 155). Ele prossegue afirmando que “o espaço do possível” se apresentava a ele como um grande peido, sem que ele soubesse nem o que era o espaço e a possibilidade. Diante da sufocação de ter que ser/caber/ definir um Eu ele solta um peido de “saturação de excesso e de revolta” (ARTAUD, 1986, p.159). É neste mesmo texto que Artaud nos indica caminhos “inumanos” (fora dos parâmetros de humanidade ocidentalizados) nos quais enveredamos pelo corpo sem órgãos.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos.
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar. (ARTAUD, 1986, p.161)

Tamanha eloquência de uma angústia (*pathos*) transmutando-se em potência de liberdade nos estimula a trilhar rotas para além do interdito disciplinador que dociliza nossos corpos e coisifica nossas vidas. Relaciona-se fortemente à nossa natureza selvagem e, portanto, à nossa analidade. Deleuze e Guattari (2010) contaminam-se pelo Corpo Sem Órgãos (CsO) para confrontar a estrutura edipiana da psicanálise e montar um esquema esquizo de análise que

se desloca pelo CsO como algo que não é um estado para fixar e exige movimentação, produção contínua.

A função excretora deixa de pertencer apenas à esfera privada e se desvirtua. Isto é, desfuncionaliza-se o cu para além do ato de defecar e, figurativamente/metaforicamente/poeticamente/performativamente, ele passa também a falar, a comer e, quando excreta, mais que merda, brotam dos seus sulcos, conectados à terra, flores, frutos e até ouro, como vemos na explosão dourada no ânus que aparece no *teaser* da festa¹¹⁵ das Infecciosxs (Figura 47), “um mix de mutação, hibridismo, trans-formação, transtorno, colocação e aventura”, plenas de artistas dissidentes e que propõe:

[...] construir experiências sinistras e excitantes dje cair o kool da bunda, na intenção de projetar, mesmo que temporariamente, um lugar que abraça todas as formas de expressão, um lugar a partir do qual se pense o que é lixo e sujeira como potência e vislumbre de outras visualidades, e conseqüentemente, outras formas de vida.¹¹⁶

Deboche e festa são elementos que dão vitalidade a esta coletiva que agita o nordeste brasileiro com a cultura das bixas e travestis e escarafuncham delírios dançantes dos “bailes populares”, como pretendido por Artaud, que odeia os órgãos com suas estruturas limitantes e funcionais, aprisionados a atribuições estritamente específicas. Ele persegue uma organicidade que desencadeie recriações e ofereça ao corpo outras camadas e possibilidades. Quando as Infecciosxs arranham um cu purpurinado, para além da cobertura de carne, nos proporcionam a compreensão desse corpo que se desorganiza do automatismo mecânico de um corpo-máquina obediente e dócil. A precariedade, o erro e o abjeto compõem a estética debochada que nos atordoa, entretém e confunde. Quando olhamos temos impressão de que há um cu defecado, porém, com mais atenção, vemos um cu purpurinado. Cagar é uma força da alma, algo que diz muito sobre a psique e sobre processos de subjetivação.

Sólo el espíritu es capaz de cagar”: Se entiende esta frase de Deleuze e Guattari en el sentido de que sólo espíritu es capaz de fabricar lo escrementoso, sólo la sublimación es capaz de situar lo anal. Entre las cumbres en las que sopla el espíritu y los bajos fondo del ano, entre lo sublime y lo escrementoso está encerrada nuestra sexualidad anal. Ahí también reina esta regla de ‘doble-bind’, esa producción simultanea de mensajes contradictorios pero coherentes en su logro por ligar la producción del deseo (HOCQUENGHEM, 2009, p.77)

¹¹⁵ Teaser disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3KEeiuqJ7A8> Acesso em: 27/jan./2020.

¹¹⁶ Informações disponíveis em: <<https://infecciosxs.tumblr.com/>> Acesso em: 27/jan./2020.



Figura 47- Fragmento do *teaser* das Infeciosxs

Ao despertarem esta irreverência que se ergue contra o autoritarismo de um corpo ordeiro, as imagens que simulam a defecação nos mostram que outras corporeidades são possíveis. Isto é, é possível organizar-se pela desordem, gerir modos de vida que não os institucionalizados. A imagem delas nos passa um organismo em mutações orgásticas, nos diz que é possível viver entre as fronteiras da exuberância selvagem, por mais mortal que ela se apresente. Provoca e tranquiliza as *corpas*¹¹⁷ estranhas, pois lhes diz que sua existência é possível. Mais que uma possibilidade ou um território, que se apresentam como lugares claustrofóbicos para Artaud, o corpo sem órgãos, ou melhor, a corpa sem órgãos é emergencial. É uma necessidade de não ter que se adequar aos parâmetros de humanidade e nem ser rechaçada com a rejeição que paira sobre tudo que é animal. Elas nos mostram uma vida impossível plena de vivacidade e distante das definições, recriando seus limites, desmanchando e refazendo fronteiras inomináveis.

Muitas teses poderiam se produzir destas pregas se adentrássemos nas discussões psicanalíticas que debatem os processos de sublimação referentes à erotização anal. Contudo, o que nos parece importante destacar é que, como propõem Deleuze e Guattari, a sublimação é anal:

¹¹⁷ A artista visual natalense Sunsarara refere-se, sobretudo, a corpos femininos como *corpas*, como maneira de reafirmar a noção de corpo para além dos parâmetros do patriarcado, subvertendo o gênero e sendo corpa. Nesta esteira muitas artistas dissidentes acionam o termo *corpas* para designar corporeidades não alinhadas ao patriarcado.

É o próprio ânus que passa para cima, o que ocorre nas condições de sua exclusão do campo, condições que teremos de analisar e que não pressupõem a sublimação, pois é esta que, ao contrário, deriva delas. Não é o anal que se propõe à sublimação; a sublimação é que é inteiramente anal; assim, a crítica mais simples que podemos fazer à sublimação é dizer que ela não nos faz sair da merda (só o espírito é capaz de cagar). (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 190)

O que nos diz Lou Andreas-Salomé em relação a estes processos de sublimação é que eles influem intensamente nas criações artísticas. Para a pensadora, “possivelmente, as assim chamadas forças pulsionais ‘mais baixas’, ou seja, mais subterrâneas, estejam em movimento mais intenso nas predisposições ao espírito criativo - as maiores ‘sublimações’ são, sem dúvida, erupções de tais profundas profundidades” (2003, p.107). Não nos resta dúvida que neste baixo pulsional, inclui-se o cu que desenrola potente força criadora. Estas batalhas entre pulsão e contenção, próprias dos interditos anais, entre o Eu e sua pulsão, levam à “plena vivência”, na concepção de Andreas-Salomé.

Destas tensões, um grande tema para a experiência criadora artaudiana consistia em retomar as conexões vitais da natureza humana. Artaud (1988), em sua carta a Pierre Loeb, conhecida como o *Homem Árvore*, inclusive tendo trechos “dançados” por Vera Mantero¹¹⁸ em sua peça *Os serrenhos do Caldeirão*, nos alerta para o estado de conexão do homem com a natureza e começa com o prenúncio de que “o tempo que o homem era uma árvore sem órgãos nem função, mas de vontade, voltará” (ARTAUD, 1988, p.105). O dramaturgo francês lamenta que desta árvore potente tenha restado apenas um alambique de merda. Ele insiste em nos lembrar que mais do que armazenar e ocultar nossa merda, nós cagamos, peidamos, temos potência de agir. É pelo cu, pela atividade da passiva/frágil região anal, que Artaud nos lembra/atormenta com a fecundidade em ser humano.

Entre flores e merda, o cu relaciona-se com esta simbologia fecunda mesmo quando não o vemos anatomicamente figurado em alguma tela. É o que nos mostra o filme *Un chant d'amour* (1950), único filme do escritor Jean Genet (Figura 48). Os temas homossexuais e o universo marginal integram a obra de Genet. O filme, de aproximadamente 26 minutos, passa-se no que parece ser uma prisão, em que os prisioneiros homens com sua libido constantemente vigiada subvertem as barreiras e exploram erotismo e afetos num ambiente repressor. De todas

¹¹⁸ Coreógrafa portuguesa com ampla formação em dança - desde estudos clássicos a performáticos. Lecciona regularmente composição e improvisação em Portugal e em outros países do exterior.

as cenas é possível extrair alguma relação com a analidade. Os desejos e os corpos masculinos são transmitidos e observados por buracos e fendas. Escolhemos uma imagem que transmite a simbologia fecunda e anal e que consiste no momento de respiro no tenso jogo desejante da película. Provencher (2016) avalia que “Como flores e coisas assim, o ânus também pertence à economia de significantes de Genet”¹¹⁹ (p.76) Esta obra audiovisual de Genet é plena de flores e mesmo sem nenhuma imagem explícita do ânus ele está presente implicitamente em todo o filme.



Figura 48 - Fragmento de *Un chant d'amour* (1950), de Jean Genet

Neste filme cabe destacar um casal homoerótico que, separados em celas distintas, relacionam-se por um orifício na parede. Comem e fumam, ações típicas da boca, por um ducto, um canudo que nos remete a um tubo da laringe, faringe ou mesmo intestinal... um canal de mucosa interior, como o ânus. Não bastasse estes elementos que se conectam, ainda que vagamente, a estes implícitos fecundos, há a cena em que um dos homens lança pelas grades da cela (mais uma vez notamos que a estrutura e a fenda, espaço entre fora e dentro aparece) uma espécie de buquê de flores, enquanto a outra mão abre e fecha na tentativa de acolher as flores, que só são alcançadas no fim do filme, como um fio de esperança diante do horror repressor da clausura.

Fica nítido que a flor simboliza o ânus em vários contextos. Leloup (1998), além de reconhecer a ligação da flor, da primavera, símbolos fecundos com o ânus, chama a atenção para a relação do abrir e fechar da mão com o movimento do cu. É visível também em nossa

¹¹⁹ Citação original: “Like flowers and shit, the anus also belongs to ‘Genet’ economy of signifiers” (Tradução nossa).

cultura que gestos com o indicador e polegar formando uma espécie de anel, geralmente pejorativas, também remetam ao cu. Tudo isto nos faz formular que a imagem propõe uma tentativa de encontro de analidades, quando a flor encontra a mão. O ânus é a marca da perversão homossexual masculina. Um encontro de cus é uma conjunção anal para além do autoerotismo. É dizer, a imagem nos revela uma necessidade de criação pela união de elementos da natureza, uma fecundação anal. Esta habilidade de fecundação por meio de signos é enfatizada por Preciado (2014) ao investigar as análises de Deleuze sobre amor e homossexualidade a partir do personagem proustiano, Charlus¹²⁰.

Vale a pena acompanhar brevemente o papel fecundo de Charlus e de seu cu para que possamos realçar nitidamente o ânus fecundo do qual tratamos. Preciado nos conta que Charlus “parece dissolução dos gêneros, o final do sexo como acoplamento de órgãos e, de alguma maneira, ameaça a própria distinção entre homossexualidade e heterossexualidade. (PRECIADO, 2014, p.188). Trata-se de uma figura pedagógica ao atuar como polinizador que aspira a reunião dos sexos compartimentados.

A feminilidade no corpo masculino de Charlus fazem dele, segundo Preciado (2014), não só um emissor de signos, mas um signo, sendo, pois, uma “vítima sacrificial de um ritual semiótico, produz-se a mudança do plano vertical da verdade como oposição entre o significante e o significado.” (PRECIADO, 2014, p.189). Nem elevado nem baixo, nem masculino nem feminino, dissimula o plano vertical de verdade e “no plano horizontal da homossexualidade é um teatro no qual os signos circulam sem referente transcendental” (ibidem, p.189 - 190). Charlus é o agente polinizador que faz comunicar os sexos separados e desdobra ambos sem uni-los. É estéril e capaz de autofecundar. Evita o dilema do Édipo e do incesto por meio da “polinização anal”. Ao dar o cu, gera e “escapa à cruel repetição da reprodução” (ibidem, p.190).

Sem dúvida, agora podemos concluir que o que fascina Deleuze, e o que ele denominará “homossexualismo molecular” em *O anti-Édipo*, é a habilidade do homossexual, inseto polinizador, de empreender um processo de fecundação, de geração e de criatividade entre aqueles que de outro modo seriam estéreis. (PRECIADO, 2014, p.191)

A homossexualidade molecular se relaciona aos fluxos e devires inerentes a trocas sígnicas, isto é, à transitoriedade entre polos, intensidades que se reconfiguram, não à homossexualidade como identidade, isto é, a homossexualidade molecular não se refere à

¹²⁰ Personagem considerado homossexual na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

identidade sexual, representação que pode ser associada ao aspecto molar da homossexualidade. A molecularidade da homossexualidade de Charlus situa-se “antes da evolução animal que conduz ao homem e depois da humanidade como genealogia heterossexual edípica, aproximando-se da ordem sem sentido do antílogos: a ordem da máquina, da arte, do pensamento.” (ibidem, p.191). Transpondo algumas das considerações de Preciado para estas imagens, em especial a de Genet, vemos a homossexualidade (sua representação como um todo, uma identidade, uma partícula localizável, molar) e sua força fecunda (uma onda instável, molecular). Assim, um sujeito que oferece o ânus, dá o cu como um gesto fecundo, opera molecularmente, de maneira transversal, pois na medida que é pleno dos devires fecundantes (mulher, flor, animal, fluxo de entrada e saída anal) não estabelece nenhuma identificação com a merda, nem com a mulher e nem com o inseto. “A molecularidade restringe a homossexualidade à fecundação, à geração e à criatividade” (ibidem, p.192). De modo análogo, temos que “a homossexualidade abre o ânus molecular a uma fecundação artificial e monstruosa.” (ibidem, p.193). A transversalidade do cu cria possibilidades de encarnações, de deslizar pelos fluxos desejanter, sem exteriorizá-los como uma identidade, um produto reprodutivo.

Pelo cu sinalizamos um caminho possível para desmontar a famigerada armadilha da identidade problematizada por Asad Haider (2019), que tem repercutido em pesquisas como as da artista Musa Mattiuzzi e o professor Sílvio Almeida. O cu une todos os seres humanos porque ele é universal. Inescapavelmente todos possuem cus, e ele é singular, posto que cada um tem éticas e estéticas próprias. Através das expressões antirracistas e anticoloniais do cu, afirmam-se posições peculiares no mundo, demarcando a materialidade que organiza a vida social e implicando casos concretos e específicos a marcas identitárias subalternizadas. Almeida (apud Haider, 2019) nos diz que: “Portanto, é contra o próprio processo político e econômico de constituição de subjetividades que se deve lutar (...)” (ALMEIDA apud HAIDER, 2019, p.13). Somando isto à transversalidade deleuziana destrinchada por Preciado (2014), compreendemos que nem posições molares (massivas/sociais) nem propriamente moleculares (específicas/identitárias) vão sanar graves exclusões que envolvem as minorias.

As pregas do cu conduzem a territórios móveis em travessias; nem totalmente fechados numa singularidade, nem totalmente abertos de generalizações que desprezam os casos concretos. O cu nos ensina que é a partir da afirmação da intimidade peculiar em direção ao lugar que é comum a todos em sociedade que poderemos ter avanços em nossas relações.

Diante de todas estas complexas relações, queremos destacar um último aspecto da relação de fecundidade e animalidade e a subjetividade não heterossexual (homossexualidade masculina). Guy Hocquenghem pinça o comentário de Sartre sobre a obra de Genet que nos faz pensar mais incisivamente sobre estas relações não humanas que circundam imagens do cu das bixas: “Es preciso que el pederasta permanezca como un objeto, flor, insecto, habitante de la antigua Sodoma o del lejano Urano, autómatas que brincan en las candilejas, todo lo que queramos, pero no mi prójimo, no mi imagen, no yo mismo.” (SARTRE apud HOCQUENGHEM, 2009, p.25 - 26). A desautorização discursiva em torno das subjetividades homossexuais é assinalada também por Hocquenghem ao observar que as bixas nunca podem falar por si mesmas, mas sempre são objeto da fala de especialistas, principalmente psicanalistas. Hocquenghem (2009) acompanha a crítica de Sartre e pontua que o não lugar da homossexualidade próximo a signos não humanos, objeto (animal, planta e pedra) afastam a humanidade da sujeita homossexual, colocando-a num lugar de objeto e nunca de sujeito capaz de falar.

Não podemos deixar de notar que isto é uma clássica operação colonial neodarwinista que seleciona os prediletos à fala com base num critério que exclui as subjetividades que se afastam do ideal iluminado de homem racional. Aqueles que se aproximam das emoções, do *pathos*, como pontua Didi-Huberman: as mulheres, as crianças, os loucos, os povos racializados (tidos como selvagens, não civilizados) não são considerados, por este juízo colonial, dignos de pensamento, tampouco de razão, muito menos de fala. Entendemos que as ponderações de Sartre e Hocquenghem são acertadas dentro desta lógica discriminatória que insiste em promover uma separação que superestima certos modos de vida em detrimento de outros.

Mas se pensarmos na coexistência de multiplicidades dos modos de vida, se no aproximarmos dos objetos (flor, inseto, pedra...) ao invés de determinar o embrutecimento e/ou desumanização destas subjetividades, podemos indicar caminhos para conviver com estas falas “dissonantes” (ou que foram taxadas de ruidosas), nos apresentando modos de conexão fluídos que retiram a humanidade de um pedestal superior em relação a outros seres, buscando, assim, uma postura humana mais relacional/sensível e menos autoritária/dominadora.

Monstra Animalista, em entrevista¹²¹ a Flávia Pinheiro, critica o projeto de humanização que vigora e se alicerça na exploração da natureza, não só a exploração e domesticação dos

¹²¹Entrevista

disponível

em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=iNvadqWAh9Q&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2ShPPagqX9D1nvGdGxLi1wZi52ZKYeV0i4s-VLGkYZR3vGZBwWMTsQBY>> Acesso em: 20/jan./2020

animais, mas também de corpos humanos que foram e são desumanizados para serem explorados e /ou eliminados. Para ela, este projeto de humanidade dá sustentação e manutenção ao poderio de uma minoria, escolhida por “méritos” de humanidade, que anula outras formas de vida e impede que outros mundos sejam possíveis. No mesmo sentido, Brasileiro imerge numa busca criadora e indefinível:

E digo e repito: não quero ser Humana! Sou água mole, pedra dura, planta que cura e perfura. Eu sou travesti macumbeira e se fui à farmácia comprar hormônio é porque meu corpo é e vive na encruzilhada. (...) Sou uma bixa turmalina e meu feitiço é de aglutinar e redistribuir. Meu curandeiro é profano porque fiz de minha língua e meu gesto, cognição e emoção, contrariedades exusiáticas¹²². (...) Sou uma ancestral do futuro.” (BRASILEIRO, 2019, p.09)

A dialética do discurso binário explode em uma multiplicidade de vozes e deseja bradar. Tudo isto nos faz retomar que o “problema da filosofia”, na concepção deleuziana trabalhada por Preciado (2014), não é determinar os seletos sábios que podem falar, isto é, quem é menos ou mais animal (menos ou mais capaz de organizar um discurso), e tocar o mundo adiante, mas sim como estabelecer oportunidades para que todos possam elaborar, difundir sua fala e dar vida a seus mundos em conexão com outros sem que precisem destruir nenhum.

A problemática do lugar de fala reaparece e este também é um recorrente tema da filósofa Djamilia Ribeiro (2017), que explica que ninguém é proibido de falar sobre nada desde que faça uma análise das condições que permitem/privilegiam ou obliteram esta fala. Para Preciado, Deleuze, até se entende transversalmente como uma bixa e se sente autorizado para falar sobre elas. E isto pode ser considerado enriquecedor para a experiência de uma bixa desde que a fala de Deleuze situe o seu lugar (“originário” - o lugar que origina a possibilidade de fala) e não sufoque o protagonismo das que não necessitam de vias transversais para sentir o peso de sua existência.

Ao enveredar pela contra-hegemonia fecunda do cu, observamos as tentativas de fazer reencarnar outros mundos possíveis, capazes de acolher a estranha monstruosidade do cu das bixas. Cartografando estas experiências fecundas, investiguei processos performáticos que reacendiam esta conexão com os elementos ditos *naturais* em nossos corpos pulsionais impossíveis.

¹²² Referência a Exu.

4.2.1 CU MARA JÁ



Figura 49- Fragmento da videoperformance Cu Mara Já

O que aprendemos até aqui com estas artistas e suas imagens? Com as *queer/kuir/cu* aprendemos a defender nossas vidas, a lutar por elas. Por mais que sejam escorraçadas e perseguidas, é urgente resistir, debochar da dor, irradiar alegria. O lugar de fecundidade e o aprendizado com as cuir reitera-se numa perspectiva de concentrar em estar viva, mas não a ter qualquer vida, é preciso uma vida de cuidado, de cura e prosperidade. Clamar por vida, realizar visitas frequentes a uma imagem de abundância (boa vida, de bem viver...) é uma maneira de atrair uma vida próspera, como indica Ventura Profana.

Ao apregoar a prosperidade em suas produções estéticas, bixas e travestis ecoam uma possibilidade de vida próspera para aquelas que sofrem rotineiramente, perseguidas por imagens de dor e violência. Mesmo diante do estigma da morte, que desperta fúria e revolta, é preciso acolher-se/acalentar-se e bradar por vida. Isto é o que transmite as imagens fecundas do ânus. Ao cagar esta merda (que significa sorte, em contextos de arte) em suas imagens, elas semeiam vida.

Reforçar a perspectiva de estar viva como meio de resistência e de prosperidade, é opor-se à morte e ao medo que têm tomado conta da sociedade de um modo geral. Assim, é como se estas imagens fecundas berrassem: “Vida é pra ser vivida!” Se se morre de medo não se vive,

se morre. *Entonces*, viva! Tremer é melhor que temer e a fecundidade semeada pelo cu das bixas é se jogar nas emoções incontrolláveis do viver, concentrando-se em vida.

Castiel Vitorino Brasileiro (2019) é uma das artistas e pesquisadoras que nas teorizações da sua experiência travesti preta frequentemente mobiliza signos de fecundidade e rituais de cura. Corpo e cu compõem sua práxis. Na sua obra *Quando encontro vocês - Macumbas de travesti, feitiços de bixa* (2019) ela nos relata o prazer de cultivar a si mesma e como o adentrar na sexualidade das partes baixas do corpo faz parte deste processo:

Damos gargalhadas porque sabemos liberar o fluxo energético que se inicia no pau quando plantamos nossas pernas na terra onde nasce gengibre, hibisco, amazonita e bananeira. Gargalhamos bem alto porque morremos com o prazer de perceber que estamos nos modificando. (BRASILEIRO, 2019, p.08)

Castiel mergulha nos processos de recriação do corpo para além da lógica de dominação colonial e vê na sexualidade um importante caminho para se curar e se recriar. Recusa o binarismo de gênero e desloca a feminilidade da cisgeneridade, criando não um local de fala, como ela mesma diz, mas um local de vida onde possa se encantar com suas experiências fecundas. Se o sagrado feminino é o auge da simbologia fecunda, a sacralidade feminina de Castiel é de merda. *Sagrado feminino de merda* é uma obra/investigação/conceito de Castiel em que ela trabalha o conceito de testicularidades femininas. Linn da Quebrada já se pronunciou sobre ser mulher de peito e pau. Castiel, na mesma esteira, se define como testiculada e feminina. Coloca suas gônadas escrotais como símbolo da sua feminilidade fecunda.

Ela indaga: “Ser feminina é uma merda, mas se dizem que não sou feminina por que continuo uma merda? (...) Reconhecem-me como merda e me classificam numa cisgeneridade que vocês reconhecem não existir em mim no momento que me chamam de merda” (BRASILEIRO, 2019, p.11). Por estas vias, ela desorganiza a taxonomia dos corpos, inventa organicidade do seu corpo e evacua vida, cavouca sua própria fecundidade.

Se Artaud buscava a fecalidade, as bixas trilham por sua fecundidade. Foi neste percurso que me deparei com a necessidade de compreender como se dá esta reinvenção da simbologia fecunda (relacionada com o feminino) que pulula no meu corpo mesmo com todos os atributos e caracteres corporais masculinos atrelados à genitália que possuo. Reflito bastante se esta busca soa como um tipo de apropriação da feminilidade das mulheres, mas acredito que converge para o combate das violências de um modelo cisgênero que divide em duas performatividades de gênero bastante rígidas.

Recordo o posicionamento de Margareth Rago no documentário *Corpo Manifesto*, de Carol Araújo (2016), de que é preciso libertar as mulheres do feminino. Do mesmo modo, os homens precisam se libertar do masculino. A fala da pesquisadora foca na subjetividade e atíca a centelha de romper com a cultura feminina criada pelo homem. É importante que os corpos masculinos se permitam deslizar por suas feminilidades e vice-versa.

A partir da constatação de que corpos femininos são extremamente sexualizados e impregnados de estigmas fecundos em nossa cultura, o trabalho performático e a produção de conhecimento corporal, realizados sobre estas questões, ocorrem como uma operação transversal que reposicionam estes padrões estigmatizados (fecundidade-feminilidade) em um lugar que desagrega a cisgeneridade.

*Uma música brasileira numa cena*¹²³ de cinema francês disparou o gatilho desta travessia. Ao ouvir **Maracujá das Les Etoiles**¹²⁴ descobri que esta fazia parte da trilha sonora do filme **Comme La Lune (1977)** de Joel Seria. Esta música é executada ao fundo, não coincidentemente, durante uma cena bastante pitoresca entre os personagens Roger Pouplard (Jean Pierre Marielle), um homem de meia idade e Nadia (Sophie Daumier), sua parceira amorosa. A cena é um jogo de sedução, um cortejo invertido em que a fêmea impressiona o macho e investe nos fetiches de uma atmosfera fecunda com drinks, música, dança (um mini streap-tease desengaçado) para prosseguir na cópula. Até então, uma cena clássica de qualquer filme. Mas o que chama a atenção é que toda a estética lembra uma pornochanchada brasileira, exceto pelos personagens europeus. O cenário colorido, um som swingado envolvente, a sensualidade aberrante e tosca nos faz observar que o Brasil estava em cena. O Brasil e sua tropicalidade caliente são um caldeirão sexual do qual a personagem feminina se apropria para realizar seu ritual erótico.

Evidente que é emancipador o gesto de uma mulher cortejar um homem ao invés de sempre ter que esperar passivamente as vontades do parceiro. Quando Nadia demonstra seu interesse sexual e explicita seus desejos e vontade de gozo, valorizamos sua autonomia e liberdade. Pensei, portanto, como sugere Despentés, num procedimento de inversão: e se fosse o corpo masculino promovendo o investimento erótico? E se fosse um corpo masculino que preparasse a alcova e organizasse todos os fetiches e objetos de desejo do casal: a bebida, o

¹²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GRzsYgZcF28>. Acesso em 20/jan/2020.

¹²⁴ Dupla de artistas brasileiras que fizeram sucesso na Europa, em Paris, na década de 1970. Seus figurinos e maquiagens lembram bastante a performance das Dzi Croquettes, que também estouraram praticamente no mesmo período. O estilo peculiar de apresentação tem uma *pegada* que hoje em dia é associado ao *queer*.

quarto, as camisolas, o penhoar... E se fosse ele a colocar a música e realizasse a tosca dança do acasalamento, enquanto sua dama o esperasse excitada, confortavelmente deitada? Quis refazer a cena invertendo os polos de gênero: o corpo masculinizado teria o comportamento feminino fecundante. O elemento que realçaria a transversalidade do processo seria o maracujá - signo sonoro que conduz à simbologia tropical usada. Não consegui parodiar a cena, mas, a partir da imagem irradiada do maracujá, semeei outras sementes.

O maracujá, fruta brasileira, fruta da paixão (passion fruit, na cultura britânica), sempre me foi apresentado, desde a infância, como a fruta que “afemeia” (afemina, o deixa feminino). Talvez por suas propriedades calmantes, o imaginário popular julgue que deixa o homem passivo, dócil, um comportamento que contraria a regra de virilidade agressiva destinada ao comportamento masculino. Minha mãe sempre recomendava que não o tomasse excessivamente. Era uma tentativa de impedir o desenvolvimento da “criança viada” que eu fui/sou. Junto a toda esta mítica, estimulou-me o vídeo “Pós-pornô e comida” de Pêdra Costa, disponível numa das edições (1ª) do DVD Pornopirataria de Bruna Kury. Nesta videoarte, Pêdra estimula conexões orgásticas a partir do contato dos alimentos com diversas partes do corpo, incluindo o cu.

O fato é que o maracujá, signo sensual da cena de conjunção carnal heterossexual no filme francês, somado às experimentações pós-pornográficas de Pêdra Costa, guiaram minha cena numa tentativa de acesso à fecundidade que brota do cu.

Assim, parodiando atributos domésticos e sensuais, introjetados como femininos, começo o jogo de sedução: corto o maracujá, toco-o, sinto sua textura, lambuzo-me, sinto prazer com a melequeira, com a citricidade e as infinitas sementes... esfrego-o no corpo e depois, quando já estou com os pés fincados na terra, levo-o ao cu. Devoro o maracujá com minhas pregas que são lábios, que lambem, que sugam a casca do maracujá, que se espatifam com o estampido de um líquido amarelo, como uma diarreia. As sementes molhadas escorrem pelo rabo, pelas pernas... fecundam a terra.

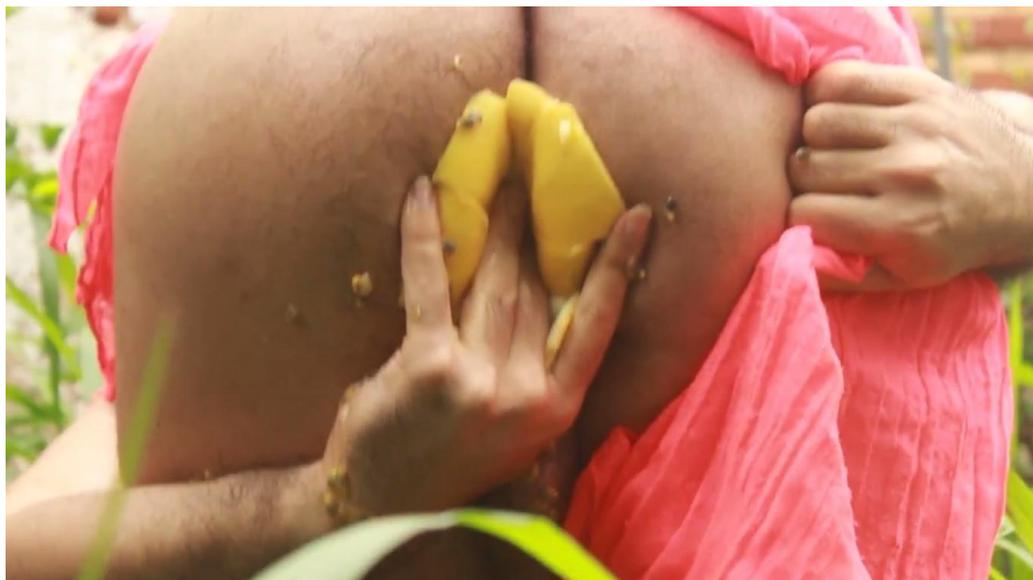


Figura 50- Fragmento da videoperformance *Cu Mara Já*, take 2

Diarreia é um termo desdobrado por Jota Mombaça a partir de Hélio Oiticica, “Brasil Diarréia (1970)”, que, para a autora, é uma forma de recusa ao moralismo quatrocentão da religião castradora na colônia. As reflexões de Mombaça partem de sua análise de uma emblemática performance do terço¹²⁵ de Pêdra Costa. Sobre a performance, a pesquisadora comenta alguns impactos:

Eu estava lá, no Nalva Melo Café Salão, na Ribeira de Natal, quando Pedrx Solange despiu-se e ficou de quatro, em frente a uma plateia agitada, e tirou do cu um terço. Lembro-me que, antes mesmo da ação ocorrer, nos circuitos alternativos da cidade, não se falava de outra coisa, mas sempre em tons jocosos como se aquela ação nada tivesse de política ou de artística e não passasse de um gesto publicitário de um artista ávido por seus 15 minutos de fama. De certo modo, esse tom foi mantido e intensificado pela torrente de comentários, notas, matérias e críticas que emergiram, nas mídias locais e nacionais, tanto online quanto impressas, posteriormente à realização da performance no XIII Salão de Artes Visuais da Cidade do Natal, realizado pela Fundação Capitania das Artes em 2010. (MOMBAÇA, 2014, s/p)

Mombaça destaca o viés antropofágico na obra de Pêdra, ao observar que no ato de expurgar o terço do cu, ela tenta se diferir do corpo cristão catequizado que, inclusive, interdita as vias anais em detrimento das “reprodutivas”.

Pêdra ativa um processo de expurgação do projeto genocida da cristianização colonial sobre seu corpo, fazendo do terço cristão um conjunto de bolinhas tailandesas com as quais penetra seu próprio cu, para depois, num evento público, retirá-las uma a uma, exibindo, assim, um método possível de construção de um “prazer-saber” sexodissidente e anticolonial. (MOMBAÇA, 2016c, p.349)

¹²⁵ Esta performance de Pêdra não possui título, mas ficou conhecida pelo terço que ela retira do cu detalhadamente descrita por Mombaça (2014) em: <<https://urana.noblogs.org/post/2014/07/15/o-giro-antropoemico-de-pedrx-solange/>> Acesso em: 09/fev./2020.

Posto isto, MOMBAÇA (2014) observa ainda, em produção textual anterior, que a performance de Costa rompe com o silenciamento da inabalável prática catequizadora colonial.

Nesse sentido, difere também da “indiferença ao dogma” atribuída à forma como aqueles que aqui estavam recebem a palavra de Deus. Que a indiferença, diante da cruzada histórica do cristianismo contra toda diferença, toda possibilidade de vida que não seja regida por seus mandamentos, pode vir a tornar-se, depois de sucessivos genocídios, convivência silenciosa. (MOMBAÇA, 2014)

Respalhada pela noção de subjetividade antropofágica de Suely Rolnik, Mombaça, questiona se os rumos da Antropofagia advindos do início do século XX não teriam sido apropriados pelo capitalismo e pondera que “o que está constantemente em jogo, para uma antropofagia vitalista, é se aquele banquete intensificará ou não a potência de vida de quem devorá-lo.” (MOMBAÇA, 2014). Desta maneira, ela reconhece na performance de Pêdra “rastros disruptivos” que se opõem ao que Rolnik pontua como “subjetividades flexíveis”, que estejam alinhadas ao princípio antropofágico de hibridização, mas cooptadas pelo capitalismo cognitivo. A performance não tensiona a perspectiva vitalista da antropofagia, apenas deixa-se contaminar por princípios que reforçam a hegemonia de “subjetividades capitalísticas” que produzem Antropofagia Zumbi. Para Mombaça, Pêdra segue na contramão destes zumbis antropofágicos, não só recusando este tipo de devoração antropofágica, mas, sim, repudiando esta má antropofagia.

Seu gesto de expurgação do terço aciona, no campo mesmo das subjetividades contemporâneas que o novo capitalismo busca modular, uma linha-de-força já não no sentido das “subjetividades flexíveis” apresentadas por Rolnik como resultado de uma *antropofagia zumbi*. Em lugar da devoração formatada para a continuidade do consumo incessante de mundos-imagem prontos para usar, (...) uma negação, não tanto como a dos Tupinambá em relação a Hans Staden, cuja carne se negam a comer, posto que não lhes parece possuir os “sabores da valentia”, mas como um vômito – a reversão de um mau encontro antropofágico. (MOMBAÇA, 2014, os/p)

Antropofagia como um vômito ou, quem sabe, uma bela cagada, já que Pêdra caga toda a merda católica incorporada no colonialismo brasileiro. Em suma, neste jogo de devorar e expurgar, Mombaça nos propõe refletir sobre o equacionamento entre antropoemia (neutralização do elemento exterior) e antropofagia (absorção do elemento exterior) “como procedimento ativo de criação de cartografias de si e do mundo nas quais seja mais a diferença que a identidade o elemento primordial” (MOMBAÇA, 2014). Assim, Pêdra e Mombaça, pelos seus cus performáticos e conceituais nos provocam a repelir o engessamento colonizador dos processos de identificação em busca de respiros que nos coloquem em estados de diferença que permitam o cu gozar às custas de profanar a cultura que sempre o oprimiu.

As possibilidades fecundantes de deliciar-se com o prazer anal é um grande tema destas imagens dissidentes que, por meio da descolonização do corpo e do sexo, buscam romper com estruturas violentas de exploração dos corpos. Castiel nos conclama a pesquisar o segundo chakra umbilical/sexual ou svādhishthāna, do desejo, da vitalidade, do poder e do sexo.

De acordo com os autores espanhóis Sáez e Carrascosa (2016), apenas na tradição tântrica o cu é visto com “bons olhos”: “O ânus é, segundo a tradição tântrica, uma das zonas mais sensíveis do corpo humano, sendo claramente uma zona erógena de concentração de energia psíquica.” (SÁEZ e CARRASCOSA, 2016, p.45). Segundo eles, nesta tradição “o coito anal provoca no reto a ejaculação, o que alimenta a glândula Kundalini, pelo que Shiva (o homem) sustenta seu Shakati com esse tipo de relação, ao mesmo tempo em que facilita o despertar de seu fogo interno” (ibidem, p.46). Apesar desta valorização da região cóccix, Pêdra Costa¹²⁶ afirma que na literatura hindu (upanixade), o cu é o lugar no corpo da divindade destinada aos demônios.

O erógeno e a erosofia em torno do cu mostram que complexas relações envolvem o olhar para esta parte vilipendiada do corpo que, no entanto, aponta para relações vitais que atravessam processos de subjetivação. Nesta esteira, Leloup observa que para os budistas uma relação salutar com o ânus envolve “aceitar a impermanência de todas as coisas” (1998, p.69). É encarar com sabedoria processos de envelhecimento e adoecimento, por exemplo. Trata-se da abertura corporal, o lugar pelo qual deve se deixar passar e, portanto, é um local de relaxamento. Ele faz uma analogia com um punho que abre e fecha: Se o punho se encontra totalmente aberto, nada pode reter ou segurar, já se encontra-se totalmente fechado da mesma forma nada pode receber ou entregar.

Por isso, o importante é a leveza para fazer fluir os jogos de dar e receber. O filósofo francês ainda desenvolve uma ligação com a Virgem Maria chamada de *Sedes Sapientiae* – assento ou sede de sabedoria – que sentada está aberta ao saber. Para Leloup, o cu é um “lugar de abertura que deixa passar o que deve passar (...). E aqui encontramos um velho símbolo oriental: a flor de Lótus nasce da lama, assim como no Ocidente (...) rosas mais belas nascem do estrume” (LELOUP, 1998, p.70).

¹²⁶ O comentário de Pêdra está disponível num encontro virtual com Abigail Campos sobre arte, literatura e corpos dissidentes, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WR4YWHxXEh8&feature=youtu.be> > Acesso em: 20/ago./2020

Na obra de Brasileiro (2019), *Quando na putaria me curei, no sol me lavei*, a potência sexual/espiritual ecoa:

Sexo é energia de criação. [...] Gozô, cabô, criou [...] É criatividade, gata! Toda criação é um ato sexual porque em toda criação há produção na libido. Vamo estimular nossos sentidos de vida. Vamo continuar viva! Desejo, atração, energia, poder, sexualidade, potência, putaria. O que que é putaria de fato? Putaria é manipulação de energia vital. Então vamo fazer uma putaria profana. Vamo fazer uma putaria de cura, Vamo produzir cura na putaria. Vamo equilibrar a energia sexual do plano carnal com o plano sutil. Esse é o mistério [...]¹²⁷

A sutileza e a força do cu de Castiel complexificam o gesto de ter que localizá-la em uma prega das nossas imagens anais. Suas “macumbas de travesti e feitiços de bixas”, basilares nos processos estéticos plenos de espiritualidade, constroem sacralidade em aliança à carnalidade lascívia do corpo e nos leva a reconhecer uma força fecunda anal. As *imagens cu*, presentes em suas obras, com ênfase trazem signos que produzem significações ambíguas: a sensualidade e a pureza se misturam, e a imagem de um corpo fecundante se sobrepõe a interpretações fixas, fervilhando a imaginação colonial num preparo para imaginar outros mundos (im)possíveis e corpos (in)humanos. A subversão debochada cuir, a ritualística que trança sagrado e profano e o enigma dos buracos nos arma um emaranhado de possibilidades, reverberando das forças da natureza que compõem todo o seu corpo e valorizando o impulso vital anal.

A força movente de signos e significados da obra de Castiel dão fluidez à sua travessia por várias searas. Nesta pesquisa/passeio por formas do *pathos* posicionamos suas imagens neste limiar da curação (cura) próspera, ritualística, sexual e fecunda para continuar a passear e a alcançar imagens que se conectam a estas em outras dimensões... áureas, austrais... as paixões sacrificiais e orgiásticas que revolucionam as terras levam almas para vicejar no ar e ver um outro plano em que o cu pode passar. Em Castiel esta criação corpórea desvia crenças limitantes ensejando cura:

A cura é conseguir dançar na gira. A gira é movimento circular cosmogônico. Um fluxo energético feito entre a boca e o nariz enquanto a fumaça azul do boiadeiro me faz lembrar. É um ciclo entre o cu e a boca. Entre meu cu e minha boca acontecem a morte e a vida que possibilitam minha existência, acontece o plexo solar onde vocês me tocam com suas mãos firmes e molhadas vindas lá de Angola e Maceió (BRASILEIRO, 2019, p.18)

¹²⁷ Video-erformance *Quando na putaria me curei, no sol me lavei*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o_uptliBdvU&feature=youtu.be Acesso em: 25/jan./2020.

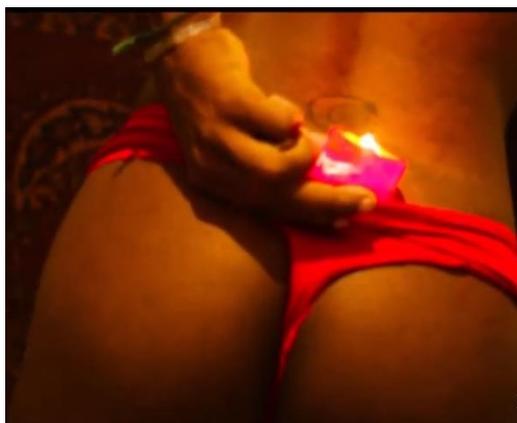


Figura 51 (esquerda) - Fragmento de Videoperformance *Quando na putaria me curei, no sol me lavei*, de Castiel Vitorino.



Figura 52 Fotoperformance. Fotografia digital (1809x2713 pixels). *Acredito no amor como uma ventania que espanta o medo*, de Castiel Vitorino Brasileiro.

Castiel recusa o higienismo purista colonial e em vez de chucha, faz do seu cu, território sagrado que é purificado e energizado com quartzo rosa. O cu deixa de ser apenas o lugar do de esculacho e é merecedor de cuidado, tornando-se um campo vibracional de cura.

Enfiei um cristal Quartzo Rosa no cu e na piroca., porque agora sei como é possível redirecionar minha energia sexual para a Cura Travesti: é através do amor pela verdade, e é pela coragem que acessamos a ventania que mora em Anahatta; aquela que espanta o medo de mim quando percebo que já não sou mais a mesma. (BRASILEIRO, 2020)¹²⁸

Existe, nestas imagens, um sublime ritual na sublevação dos cus que os faz passar de rejeitados para cultuados. Este cu pra culto se evidencia cada vez mais e produz danças ritualísticas que parodiam, hackeiam e curam. Levantar a poeira da terra fecunda nos move por outros territórios ao ponto de conseguirmos voar e ver que esse cu que já se ergueu da raba à boca, vai mais longe e nos alcança o olhar.

¹²⁸ Disponível no site da artista: <https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_amor> Acesso em: 01/00/2020.

3.3 PREGA 3 - OLHAR SOLAR - BURACOS DOS OLHOS DA ESFINGE/ESFÍNCTER



Figura 53- Prega 3 - Olhar Solar

E uma resposta ouvi, da bacante de nome Maria:
– A loucura é o sol que não deixa o juízo apodrecer.
(Sueli Costa e Tito Lemos)

“(...) Olha por todos aqueles que queriam ser outra coisa qualquer que não a que são, e viver outra vida se não a que vivem. Não esquece do rapaz viajando de ônibus com seus teclados para fazer show na capital. Deita teu perdão sobre os grupos de terapia e suas elaborações da vida, sobre as moças desempregadas em seus pequenos apartamentos na Bela Vista, sobre os homossexuais tontos de amor não dado, sobre as prostitutas seminuas, sobre os¹²⁹ travestis da República do Líbano, sobre os porteiros de prédios comendo sua comida fria nas ruas dos Jardins. Sobre o descaramento, a sede e a humildade, sobre todos que de alguma forma não deram certo (porque, nesse esquema, é sujo dar certo), sobre todos que continuam tentando por razão nenhuma, sobre esses que sobrevivem a cada dia ao naufrágio de uma por uma das ilusões. Sobre as antas poderosas, ávidas de matar o sonho alheio. Não. Derrama sobre elas teu olhar mais impiedoso, Deus, e afia tua espada. Que no zero grau de Libra, a balança pese exata na medida do aço frio da espada da justiça. Mas para nós, que nos esforçamos tanto e sangramos todo dia sem desistir, envia teu Sol mais luminoso, esse Zero Grau de Libra. Sorri, abençoa nossa amorosa miséria atarantada.”

(Caio Fernando Abreu - Zero Grau de Libra)

*A ereção e o sol escandalizam tanto como o cadáver e a escuridão dos antros.
(O ânus solar – Bataille)*

¹²⁹ A nomenclatura apropriada, que não era usual na época que foi escrito o texto para referir-se a travestis é o pronome feminino e, portanto, “as”.

Todo o percurso até aqui de alguma forma nos leva a crer que o cu reivindica e passa ocupar os estatutos imagéticos que têm sido privilégio do rosto, na nossa cultura. Passeamos pela conexão do cu com a boca e agora enfatizamos a do cu com os olhos, ou melhor, o olho. O cu como cíclope. Inclusive, cíclope é um dos termos informais usados para se referir ao cu. Como podem os olhos pregados à cara darem luz aos do cu? “De cara”, notamos que quando nos referimos à expressão “o olho do cu”, dificilmente imaginamos um olho fechado ou um cu trancado. A imagem que predomina é de um olho aberto e de um cu, ainda que não escancarado, com uma abertura que remete a um olhar, a uma pupila, a um ponto de abertura luminoso de um globo ocular... terrestre, lunar ou solar? Ou ainda, quem sabe, este ponto mínimo alcance as imensas proporções de um buraco negro. Afinal, buraco negro é outro termo comum para designar o cu.

A presença do cu vai de dispositivo óptico relacionado à luz; o olho ao buraco negro. É dizer, há uma produção de imagens sobre o cu que nos impele a subi-lo, a erguê-lo, a intercambiá-lo com elementos oculares e celestes. Das profundezas da terra, o cu salta aos olhos, entra em órbita, liga-se às galáxias.

Começamos pelos olhos, numa imagem bastante conhecida do anedotário da Música Popular Brasileira (MPB), que é a capa do disco de Tom Zé chamada *Todos os Olhos* (1973) [Figura 54]. Apesar de não ser um cu, e sim uma boca (mais uma vez a “confusão” entre boca e cu), como muitos pensam, a imagem entrou para os anais da história como um cu. Inclusive, a intenção inicial era que fosse realmente um cu. Tentativas¹³⁰ frustradas de produzir a foto com o ânus para driblar e, ao mesmo tempo, confrontar a censura da Ditadura Militar foram feitas, mas nenhuma foi considerada suficientemente ambígua para burlar a estúpida visão da repressão. Cu ou boca, o sentido que emana desta imagem é o olho que finge ser cu ou cu que finge ser olho. O sentido figurado irônico sobressai e o olho do cu vagueia na imaginação.

¹³⁰ Para mais informações sobre, ver: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/todos-os-olhos-polemica-cap-a-alm-de-tom-ze.phtml>> Acesso: 04/fev./2020

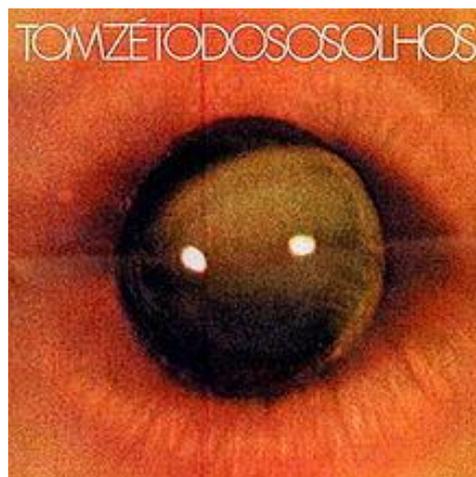


Figura 54 - Capa do disco de Tom Zé, *Todos os Olhos* (1973)

Na obra de Bataille (2003), *História do Olho*, podemos perceber que o olho explicita o papel da visão, no processo erótico. Olhar permite imaginar fantasias que deslocam o Eu e reativam os desejos. O olho passeia pela região íntima (vagina e cu) da personagem Simone, que durante a infância tinha o hábito de quebrar ovos com o cu e se sentar no leite. Toda esta relação com estes alimentos nos é próxima à relação fecunda de prazer e dor. Além de ovos, o olho liga-se eroticamente aos testículos - os testículos de touro devorados por Simone. Pequeno (2014) destaca que “o olho foi rebaixado para ser reintroduzido nas regiões inferiores do corpo, como no ânus e na vagina de Simone, em *História do olho*.” (PEQUENO, 2014, p. 22). O ocular e o genital equiparam-se: “na medida em que alude a um outro paradigma da experiência e descompõe o dualismo hierárquico entre o domínio elevado do espírito dotado de uma visão iluminada e o corpo marcado por uma baixa percepção sensual” (SCHOLLHAMMER, 2007, p.83 apud PEQUENO, 2014, p. 22)

É inevitável relacionar os olhos e os ovos de Bataille com as teorizações do corpo sem órgãos (CsO) artaudiano feitas por Deleuze e Guattari (1996), que nos trazem a imagem de um ovo, como sendo o próprio CsO, “anterior à extensão do organismo”, “órgãos sexuais aparecem por todo o lado [...] ânus emergem, abrem-se para defecar, depois se fecham [...]” (Burroughs, *Le festin nu* apud DELEUZE; GUATTARI, 1996, s/p). A busca pelo CsO envolve esta desterritorialização dos corpos: olhos, bocas, ânus, ovos e planetas entrecruzam-se e escorrem fluxos desejanter para além das amarras do eu. “Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, s/p).

Percorrer tamanhas distâncias em Bataille, por exemplo, é passar pela decrepitude da morte e a necrofilia presentes constantemente nos incontroláveis desejos dos personagens, de um modo geral. Eliane Robert Moraes, ao prefaciá-lo, considera que trata de uma autobiografia sem rosto. Assim, o olho que não tem rosto, o olho do cu, é absolutamente impudico e inaceitável, isto é, não tem nenhum escrúpulo de olhar e desejar e se sujeita aos mais terríveis descabros para saciar suas vontades. Aqui pontuamos a força destemida do *pathos* que se liga às pulsões anais. Quando esta força não reflete um pensamento comunitário e não se articula na construção de uma ética, ela é destruidora e desemboca na morte. Contudo, acreditamos que, guiada pela ética bixa, é possível conduzir transformações vigorosas

Um dos primeiros autores que conhecemos a fazer um elogio ao cu e libertá-lo desta imagem injuriosa foi o espanhol Francisco de Quevedo, em 1620, com seus escritos *Graças e desgraças do olho do cu*. Celso Luz, ao traduzi-lo, nos alerta que “em espanhol, “culo”, assim como “cu” em Portugal, é “bunda”. O olho do cu é que é o cu. Como, porém, não queria perder a comparação com os olhos da cara, mantive a expressão, que no Brasil ainda conservamos no xingamento: “Vai tomar no olho do cu!”

O fato é que é comum tomar o cu pela bunda, afinal, são partes muito próximas, mas em alguns idiomas é necessário ser mais específico quando realmente quer se falar de cu, fazer referência à centralidade das nossas carnes de assento, tratar como olho, buraco... uma parte mais profunda da bunda. Em nossa investigação, o cu é o foco, mas estamos atentos também ao movimento que ele fissa nas nossas partes baixas/traseiras, e, assim, a inferioridade do corpo se eleva. Apesar da acertada orientação de Luz (2014), o próprio Quevedo faz uma série de analogias e questionamentos com os olhos da cara em sua tentativa de elevar o olho do cu a uma posição menos depreciativa.

Sua posição é central, como a do sol; é suave ao tato; tem um olho só [...] e, se olharmos bem, vai ver é por isso que impõe respeito, por ser aparentada aos cíclopes, que tinham um olho só e descendiam dos deuses. Não vê por falta de um amor poderoso, e ademais seu olho do cu, dada sua grande serenidade e autoridade, nem suporta a menina; mas olhando bem, é capaz de enxergar mais que os olhos da cara, e embora não sendo tão claro como estes, tem melhores contornos. Se não, vejam os olhos da cara, sem elaboração alguma; tão chãos e despossuídos do menor primor, ao contrário do olho do cu, cheio de pregas e molduras, dobrinhas e plissês (QUEVEDO, 2014, p.99)

A capacidade imaginativa de Quevedo em torno do cu é inspiradora e nos estimula a infundáveis delírios anais. Porém, abordar o cu como o olho nos abre a um imaginário que, mais que fecundo, nos parece enigmático. O olho, aqui, parece estar associado ao centro, à origem,

ao interior, que, na verdade, pode ser o exterior. Desta maneira, pensar no olho do cu nos conduz a um lugar incógnito, no caos semiótico que, em algum espaço indefinível, nos remete à ordem e onde ao mesmo tempo em que nos perdemos, nos confundimos. Exatamente o que produz a obra de Maikon Kempinski, *Ânus solar* [Figura 55].

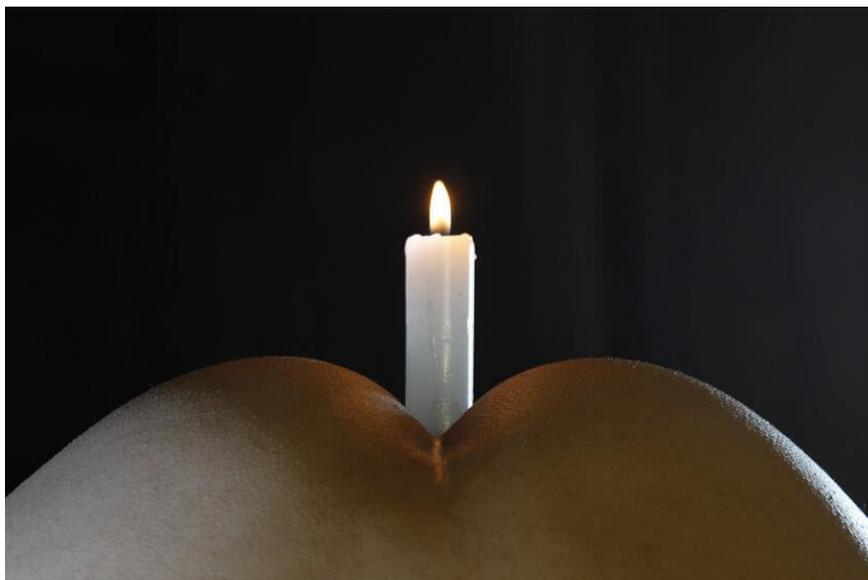


Figura 55- *O Ânus Solar*, Maikon Kempinski (2017)

Neste trabalho de Maikon K. o título é uma referência imediata à obra homônima de Georges Bataille. Ele absorve as imagens de Bataille e cria o seu próprio *Ânus Solar*. “O ânus como tudo aquilo que rejeitamos, a cegueira reveladora, o contrário do que queremos mostrar. O ânus misterioso e temido. Buraco negro devorador de galáxias, sol radioativo, sangue coagulado, arauto da destruição e início”¹³¹ (KEMPINSKI, 2017, s/p).

A performance se instaura como um campo ritual impuro onde se misturam as linguagens: canto, vídeo, dança e teatro na busca por uma experiência caótica, um corpo em pedaços, fragmentado em discursos e formas. As primeiras linhas sobre a peça, no site de Maikon, a definem da seguinte forma: “Rito neomedieval/ Liturgia erótica/Paródia sombria/ Exorcismo de formas e gêneros/ Só há um signo possível: o caos.”

Uma metralhadora giratória esporra balas de todos os calibres e substâncias. Evocam-se a cegueira coletiva, os ídolos vazios, o gozo, os antros, deidades, sacerdotes, putas, o mito do artista em busca da visão, o apocalipse que nunca chegará.

¹³¹ Texto disponível no site de Maikon: < <https://www.maikonk.com/pt-br/o-anus-solar> > Acesso em: 20/jan./2020.

Em uma crítica feita por Daniel Galatin (2017), a peça performática é considerada uma experiência-limite, pois, junto à transgressão dos limites da linguagem, Maikon nos põe diante de uma experiência da finitude. Para Galatin, a peça é um ensinamento sobre a morte.

Evidentemente, buscar os limites da linguagem e desafiar suas leis, fazer uma experiência dos limites das normas sociais que nos constituem como sujeitos, é eminentemente arriscado, e neste risco arte, política e ética se encontram. O perigo é de nos deformarmos enquanto sujeitos, e mais especificamente, sermos deformados pelos outros e pela normatização, algo de que a realidade brasileira é, infelizmente, rica. Contudo, fazer uma experiência-limite também pode ser uma ocasião para nos deformarmos de outra maneira, uma deformação ativa, muito próxima daquilo que Foucault uma vez chamou de “artes de existência”. Novamente voltamos à questão: duas figuras da morte e duas figuras de deformação. Aprender a morrer e a deformar-se, para não ser morto ou deformado. (GALANTIN, 2017, s/p)¹³²

A peça é plena de imagens que se vinculam ao ânus. Bataille (1985) faz várias analogias de estruturas geológicas e celestiais ao cu. Os vulcões servem de ânus à Terra e o sol também têm um ânus, a noite. As imagens audiovisuais, lavas vulcânicas, mijo na vela, a boca com vela, bem como as imagens presentes na performance de Maikon (como as cenas com líquidos escorrendo pelo cu, por exemplo) são ricas destas conexões com a obra de Bataille, que compara vulcões ao cu: “O globo terrestre está coberto de vulcões que lhe servem de ânus. E ainda que este globo nada coma, às vezes deita fora o conteúdo das entranhas. Conteúdo que salta com estrondo e cai e escorre nas faldas do Jesúvio¹³³, a espalhar morte e terror por todo o lado” (BATAILLE, 1985, s/p). Bataille considera o Jesúvio uma paródia imunda do sol e diz que “Desastres, revoluções e vulcões não fazem amor com os astros. As revolucionárias e vulcânicas deflagrações eróticas são antagônicas do céu.” (BATAILLE, 1985, s/p). O autor francês explicita a inferioridade do sexo e complementa: “À fecundidade celeste opõem-se os desastres terrestres que são imagem do amor terrestre sem condição, ereção sem saída nem regra, escândalo e terror” (ibidem, 1985, s/p). O cu, as coisas terrenas e as subjetividades desviantes/subversivas constantemente rebaixadas ousam alcançar a divina glória dos astros/deuses quando erguem as rabas e desmontam a lógica das normas e das linguagens.

Um outro fator que chama a atenção na obra de Maikon é a encenação de uma espécie de ritual profano. Mais uma vez o cu relaciona-se à paródia profana das religiões cristãs no Brasil. Em determinado momento, há uma cena que o ator simula uma espécie de culto. A

¹³² Disponível em: <http://bocasmalditas.com.br/author/daniel/> Acesso em: 09/08/2019

¹³³ Pequeno (2014) aponta relação entre Jesus e o vulcão Vesúvio que entrou em catastrófica erupção destruindo parte do Império Romano.

estética da missa é incorporada e Kempinski confronta o espírito do público ao cultuar não um Deus, mas uma estética; uma estética iconoclasta em que os santos dão lugar aos ícones/signos do ânus que fraturam linguagens. A imagem de Maikon com uma vela no cu conecta-se com a imagem do púlpito da performance *Tabernáculo da Edificação*, de Ventura Profana, [Figura 56] e com a cruz/cu de *Assim quem edifica transcende a cruz* [Figura 57].



Figura 56 (à esquerda) - *Tabernáculo da Edificação*, Ventura Profana (2019) e

Figura 57 (à direita) - *Assim quem edifica transcende a cruz*. 1,83 x 1,20 x 10 cm; madeira e ferro, 2019. Obra de Ventura Profana que integra instalação *Tabernáculo da Edificação*, em exibida no Museu da Pampulha. Foto de Igor Furtado.

Espiritualidade e estética edificam a obra de Ventura, que tem por base o *edi*, o cu, fonte abundante nas pregações missionárias da pastora que apresenta a região anal como portal de reconciliação consigo e com o mundo, nos indicando um caminho de acolhimento às subjetividades dissidentes dilaceradas:

Partindo do cu, tomando-o como alicerce assim quem edifica transcende a cruz. Isto é, a vida está no cu, reconciliando-o consigo o mundo não lhes imputando os seus pecados, pois em nós há palavra da reconciliação. De sorte que somos embaixadoras da parte do cu como se a vida por nós rogasse. Rogavo-mos, pois da parte do cu que vos reconcilieis com a vida.¹³⁴

Os artefatos de Ventura fazem alusão a um cu que é lança, que é luz e que é força. O corpo de Kempinski é o suporte para a chama. Podemos interpretar o corpo, especificamente a raba, de inumeráveis maneiras, como um púlpito, ou um monte que abriga a luz que fará a conexão com a divindade. A simbologia da vela é uma experiência de fé, a luz que atravessa a escuridão. O fato é que o cu surge não necessariamente como algo iluminado, mas como o

¹³⁴ Lançamento ZUM #18 com Ventura Profana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ofuH2cL8frQ>> Acesso em: 20/ago./2020

portador da luz. São muitas as imagens que mostram o cu como um canal de claridade, como a de *Monalisa Cu de Concreto* e a singela imagem de Paquito Nogales¹³⁵ em uma performance que ele já realizou em diferentes apresentações, dentre elas, um concerto de música eletrônica e música harmônica chamado *Querida amiga, dentro llevamos luz* [Figura 58]. Percebemos em volta do cu a simbologia da luz relacionadas à fé, à esperança, à espiritualidade, ao portal, à passagem e também relacionada a corpos celestes como estrelas e buracos negros que brilham na escuridão.



Figura 58 - *Querida amiga, dentro llevamos luz*, de Paquito Nogales

É curioso porque a luz, como vimos, é associada ao falo e à masculinidade. O céu e o sol são domínios do homem e da destreza apolínea. A luz é uma espécie de instrumento e símbolo da fecundidade masculina. A obscuridade do cu irradia luz e de alguma forma fratura esta simbologia e nos mostra a dimensão ambígua e instável do cu que se apropria de todas as fecundidades e nos faz imaginar uma espécie de híbrido, nem uma coisa nem outra, um "sendo"; uma ideia de movimento. Jonathan Crary (2016), em seu clássico *24/7*, observa como o excesso de luz impede o descanso e o sono propicia os sonhos e possibilidades imaginativas. Esta é uma grande ameaça do capitalismo, que, na sanha produtivista, despreza o descanso e, sobretudo, modos outros de imaginar a vida. O autor nos lembra que a potência máxima da imaginação é alcançada no escuro.

¹³⁵ Poeta e performer espanhol que desenvolve questões de gênero com ênfase em debates sobre masculinidade em suas performances.

A questão de gênero, em específico no que tange à quebra dos padrões de masculinidade, também é um tema bastante abordado por Nogales. Ao retirar essas lampadzinhas do cu, ele nos realça a fragilidade. Em conversa informal com o artista espanhol, ele afirmou que parte de conhecimentos adquiridos com o feminismo em busca estratégias de reapropriação e cuidado com o próprio corpo. Ele, inclusive, também usa o dispositivo luminoso numa outra performance, *El palomo cojo*, em que costuma usar metros de fita saindo do cu. Nogales explica que na Espanha há uma expressão para se referir às bixas de forma acintosa: “Eres mas maricón que un palomo cojo!!!” (Um pombo manco, pomba lesa). Sobre a performance, ele diz que: “Habla de homofobia, de arrebatarse a los médicos el cuidado de nuestra próstata. Enseño a los hombres cis lo fácil que es meter algo en el culo. Lo fácil que es llegar a lo que no vemos de nuestros genitales. A la próstata.”. Com muita sutileza, ao tratar questões tão intensas, Nogales surge como um vaga-lume.

Didi-Huberman (2011) nos atenta para a intermitência e a sobrevivência dos vaga-lumes ao refletir sobre o aparecer e desaparecer na experiência poética-visual, sobretudo diante de tragédias apocalípticas. As pequenas pérolas que saem do cu de Rom Athey¹³⁶ ou o pisca-pisca de Nogales são pequenas luzes (*luciolas*) que saem do cu, e para Didi-Huberman (2011) são gemidos luminosos, como pirilampos vagando no inferno de Dante, contrariando, assim, o excesso aberrante dos círculos concêntricos de luz do paraíso. Ele ainda associa *luciola* à presença feminina de uma prostitua misteriosa, nos fazendo perceber com mais nitidez como as tão discutidas associações femininas com o cu se redesenam com a ideia de luz/luminosidade.

Os vaga-lumes reavivam-se na nossa memória como aqueles que portam a luz no rabo, ou seja, têm o cu brilhante. Para Didi-Huberman (2011), a vida destes cuzinhos incandescentes (vaga-lumes) é

estranha e inquietante, como se fosse feita da matéria sobrevivente - luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada - dos fantasmas. Fogos enfraquecidos ou almas errantes. Não nos espantemos de que o voo incerto dos vaga-lumes, à noite, faça suspeitar de algo como uma reunião de espectros em miniatura, seres bizarros com mais, ou menos, boas intenções. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.14)

Outro ponto que Didi-Huberman ressalta é a importância das trevas, do intenso breu que faz os vaga-lumes brilharem. Não se trata de sair pura e simplesmente em defesa da escuridão,

¹³⁶ Performer norte-americano que explora temas ligados à sexualidade, à soropositividade e a situações limite/extremas para a fisicalidade do corpo.

mas de entender que ela não é absoluta e que, apesar de por vezes achar que o escuro permanente é interminável, há sempre a esperança que um fecho de luz, por menor que seja, resista à escuridão - que não é o principal problema para Didi-Huberman (2011). Ao contrário, o excesso de luminosidade, as luzes da TV e da ribalta, as excessivas glórias luminosas de uma humanidade espetacularizada nos impedem de ver aqueles errantes que resistem à completa treva. Num mundo hiperiluminado com bombardeios crescentes dos modelos de extrema clareza, não conseguimos ver a potência da luta da nossa imperfeição.

A lucidez massiva e implacável, mesmo quando faz críticas contundentes, nos bloqueia de enxergar a resistência. A respeito disto, Pelbart (2014) tece o seguinte comentário: “O desafio consistiria em sustentar uma penumbra em que eles pudessem aparecer com sua luz própria, em vez de projetar sobre eles os holofotes da razão ou do espetáculo, que os ofuscam.” (PELBART, 2014, p. 258). Mergulhar nos obscuros caminhos imagéticos em torno do cu é uma forma de se iluminar.

Agamben (2009) nos fala que no escuro do céu pode haver a luminosidade de algum corpo celeste que está tão distante de nós que nem a velocidade da luz pode alcançar nossa visão e superar tal distância. A negrura da noite esconde a luz. É possível haver luz onde aparentemente só há trevas.

Muita luz em volta do cu, como o culto sexualizado à bunda na cultura brasileira, significa continuar a hegemonia e não conseguir perceber corpos insurgentes e criadores. A treva total esconde o conhecimento das potencialidades que nosso cu tem a oferecer. Entre a luz esclarecedora e violenta e os abismos da escuridão, produtores de imagens anais, segue o desafio de buscar um campo de visibilidade emancipatória para o cu.

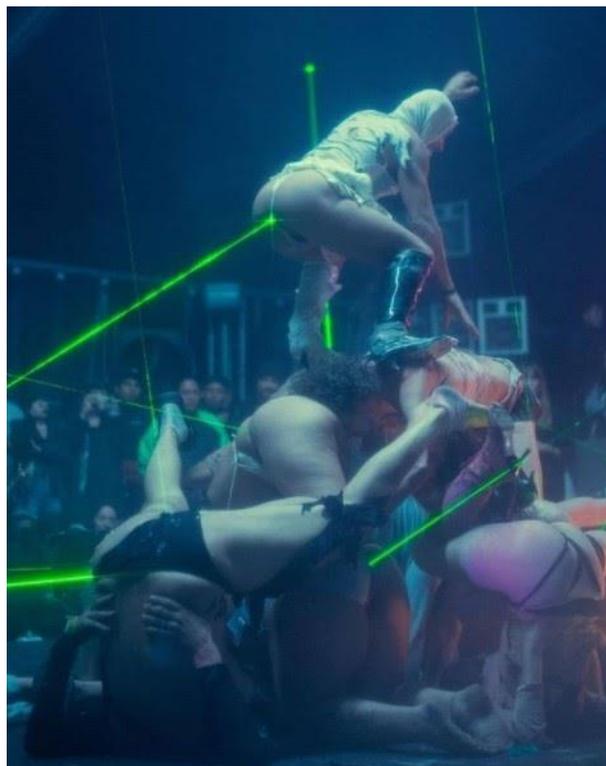


Figura 59- Performance de *Young Boy Dancing Group*.Foto: David Mesa.

As imagens das performances *Young Boy Dancing Group* (YBDG)¹³⁷ detonam os regimes de visibilidades tradicionais do corpo e nos apresentam um “festival” de ânus disparadores de raios laser. O grupo realiza performances coletivas a partir de eixos disruptivos do corpo, que privilegia posições invertidas em que a região anal costuma ganhar destaque “superior”. O site¹³⁸ *interviewmagazine* informa que as apresentações da performance com o laser no ânus foram descritas como “*Asscandelous party*”¹³⁹. O cu, mais uma vez, reaparece como portador da luz em meio à escuridão. São vaga-lumes que resistem aos obscurantismos e à feroz luminosidade dos projetores fascistas.

Ao discorrer sobre escritos de Pasolini, e em especial seu texto *L’articolo delle lucciole* (1975), Didi-Huberman (2011) enfatiza a menção aos ferozes fachos de luz projetores fascistas oriundos da II Guerra Mundial, que afastam a singularidade dos vaga-lumes. Didi-Huberman

¹³⁷ Grupo de Dança dirigido pelo sueco Manuel Scheiwiller em estreita colaboração com Maria Metsalu, da Estônia, e Nicolás Roses, da Argentina. Em matéria no site *coincidencia.net* lemos que: “O YBDG possui identidade *queer* por natureza, seguindo diretrizes sexuais e corporais positivas, com o objetivo de criar um espaço seguro onde a liberdade dos performers possa ser explorada enquanto desafia as normas do imaginário heteronormativo de nossa sociedade.” Disponível em: <https://coincidencia.net/pt/supported-projects/turne-anxiety-young-boy-dancing-group/> Acesso em: 02/set./2020.

¹³⁸ Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/culture/the-crazy-collective-energy-of-young-boy-dancing-group> Acesso em: 01/set./2020

¹³⁹ A tradução é “Festa escandalosa” e faz alusão às palavras inglesas: *ass* – bunda; e *scandalous* (escândalo).

(2011) sintetiza o texto como “um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite - ou pela luz “feroz” dos projetores - do fascismo triunfante” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26). Acompanhamos a argumentação em torno da tese poética de Pasolini de que o fascismo mais profundo não foi o da II Guerra, mas o que a Itália vivenciava com a avidez neoliberal na década de 1970 (e provavelmente similar ou piorado que vivemos no Brasil).

Os autores se referem ao fascismo que ataca os gestos, a linguagem e está introjetado na padronização cultural, na assimilação massiva dos modos de vida burgueses. Esta formatação da vida é intrínseca à luminosidade dos dispositivos midiáticos que vigiam e controlam sem utilizar da violência explícita, mas sim persuasiva. Tudo precisa ser visto, iluminado, e as pessoas devem desejar ser vistas sob a luz dos parâmetros de visibilidade idealizados/ideologizados pelas relações de consumo neoliberais. Desta maneira, entendemos que os vaga-lumes seriam aqueles que insistem nas sobrevivências de suas poéticas desviantes, mesmo com a padronização luminosa/harmoniosa fascista, que se apropria da potente vulgaridade das massas.

Bakhtin (1996) explicita as insubmissas conexões entre as partes baixas e as culturas populares da Idade Média. Didi-Huberman (2011) reitera que o “neofascismo televisual” instrumentalizou a cultura popular, que era respiro de resistência, a serviço de interesses totalitários e isto enfraquece a potência subversiva (e sexual, minha visão) do popular. “Os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Porém, quando observamos artistas do nosso tempo retomarem à baixeza e à “imundície” da sexualidade como um potente elemento estético, notamos que a minguada luz das culturas populares, em extinção, na visão de Pasolini, recupera, de alguma forma, o fôlego desagregador do essencialismo hermético, linear e fascista.

Bataille (1985) já alertou que a ignição que reascende a cultura/revolta popular está intimamente ligada à sexualidade. Didi-Huberman parece acompanhar esta visão: “A dança viva dos vagalumes se dá em meio das trevas. O brilho é antes de tudo uma exibição sexual.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 55). A energia sexual da nossa época foi capturada pelos dispositivos semióticos/midiáticos biopolíticos e a todo momento somos hiper estimulados pelos ávidos canhões de luz da heterossexualidade e cisgeneridade. “(...) a indústria cultural apossou-se dos corpos, do sexo, de eros e os injetou nos circuitos de consumo.” (CURNIER, 2005, p.78-79 apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 40). Nos circuitos hegemônicos, o cu

dissidente é ofuscado pela violência sexista e racista de bundas objetificadas das culturas de massa capitalistas.

No Brasil, especificamente, o quadril de mulheres negras é brutal e massivamente difundido como “símbolo nacional”. Pelas nádegas, a imagem da mulher preta é vendida/subjugada internacionalmente. Neste contexto, os brilhantes cus (nossos vaga-lumes da dissidência sexual) desaparecem. Porém conseguimos vê-los no breu dos submundos dissidentes, nos redutos que resistem à iluminação fascista, envolvendo-os na escuridão que os fazem piscar. A beleza luminosa e a resistência do cu não são explícitas e submergem nos escuros subterrâneos do eu, friccionando regimes de visibilidade dos corpos a partir de imagens corporais sexualmente subversivas.

Na obra Meujael¹⁴⁰, *EIXOCU*, a luminosidade em torno do cu é turva e se dá nas profundezas da luz refletida nas águas, como podemos notar na Figura 60. A obra transita entre a opacidade, o translúcido e transparência de uma fina membrana do dispositivo plástico acoplado ao cu em seus experimentos de dança aquáticos. Uma pedra e um preservativo foram os materiais para construir seu artefato. Apesar de ser uma imagem nítida, há uma aura de penumbra. A parte superior é borrada, a inferior possui nitidez. Em cima, o indecifrável; embaixo, algo que aponta para uma possível decifração do reflexo turvo. Vemos um cu em expansão por meio de objetos indefinidos, de invenções, óticas que apontam para cima em busca de algo, uma conexão com uma extensão superior, que levite; algo sobrenatural que, imersa na água, nos remete a um ritual de batismo, de purificação. Compreendemos esse processo artístico como um refazer de si pelo cu, um mergulho no avesso do avesso, o eu refletido e decomposto (não em fragmentos, mas em fluidez).

Este reflexo fragmentado na parte superior da imagem e perto do cu nos estimula a pensar mais ainda mais sobre as formas de sobrevivência dos vaga-lumes, abordadas por Didi-Huberman (2011), no contexto das bixas. O que este olho do cu vê? Através de quê? Como é visto? Que visibilidades são movidas pelo cu? Que eixos do visível são deslocados? Complexos

¹⁴⁰ Performer e figurinista pernambucana. Tende à prática do deslocamento, por sua vivência como mochileira, e o recorte arte/natureza como motor para suas criações. Está há três anos em uma viagem por diferentes biomas brasileiros, pesquisando o corpo de um possível "ser natural", praticando, nesse processo, rituais com plantas psicotrópicas, associando-os à dança Butoh e à dança líquida. Adota essas práticas como eixo de desenvolvimento de sua pesquisa. É uma das produtoras da Residência Artística CORPAS.

debates têm sido feito sobre os regimes de visibilidade dos corpos dissidentes, e, consequentemente, as possibilidades de se fazer visível o cu.



Figura 60 - *EIXOCU*, Meujael Gonzaga (2019)

A questão de como somos vistas é um grande tema de Jota Mombaça, que nos conclama a pensar sobre a noção de opacidade, isto é, ir além das hiperdefinições que limitam o possível. Em entrevista¹⁴¹, a teórica do cu nos conta que é impossível viver em paz e pretende se armar das melhores formas para atravessar o conflito. Segundo ela, é uma espécie de travessia/transição relacionada à ontologia da diáspora.

Uma transição que a gente se coloca em lugar corporal em movimento [...]. Aprendamos a atravessar porque quando a gente aprende a atravessar a gente começa a gerar os nossos espaços [...] que tão por se fazer, por se formar, mas que a gente vai aprendendo a habitar a diáspora, a morar na indefinição (MOMBAÇA, 2018, os/p.)

De acordo com a pensadora, a questão envolve as lutas identitárias numa perspectiva “contraditória”, que pretende afirmar identidades reificadas e secularmente oprimidas, ao mesmo tempo que recusa a redução das hiperdefinições. Valorizar as marcas identitárias é um processo de resistência que denuncia processos de subalternização, porém se fixar a estas marcas é prender subjetividades a estereótipos, fetiches e objetificações. Isto nos leva a refletir que a forma de lidar com as lutas identitárias em perspectivas de descolonização envolve uma visibilidade que não se mostra totalmente: ser visível para acessar os espaços de poder relegados

¹⁴¹ Vídeo “Morar na indefinição”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Doluws-0bjM>> Acesso em: 06/fev./2020

e ser invisível, ou melhor, indecifrável ao saber colonial que tenta definir e capturar desejos e subjetividades a serviço de lógicas usurárias.

Habitar esta travessia exige um movimento de quebra de expectativas e posturas corporais. O corpo deixa a lógica ereta, rígida e linear, e rompe com a paralisia identitária em busca de fluidez. Meujael trilha este fluxo quando voa em seu balão de ar anal, sua embarcação, sua heterotopia¹⁴², seu dispositivo para navegar e encarar, ou melhor encurrular, a travessia com serenidade. O que salta aos olhos é como a raba de Meujael é o bolsão de ar que se prolonga dela. É algo que lembra uma bolha, um peido ou uma cauda. Encontra-se submersa no limiar da superfície da água e do ar, imagens de transição, de borda evidenciam a noção filosófica deleuzeana da dobra, que está associada ao entre, ao que não é dentro nem fora, e também nos aviva a ideia de travessia, de Mombaça. De alguma maneira somos levados a imaginar estratégias para atravessar... o atlântico diaspórico? A supremacia branca? Os delírios da heteronorma? As insanidades do patriarcado? A violência colonial? Dentro d'água, literalmente estamos imersos, voltados para o fundo, para um lugar sem chão, solto no firmamento; o finito na infinita vastidão de um Universo complexo de uma travessia que necessita escutar camadas profundas, vozes/visões ancestrais e futuristas que impulsionam o corpo, que fazem arder o cu, flamba nossos desejos e irrigam nossas escolhas.



Figura 61- *EIXOCU*, Meujael Gonzaga (2019)

O cu simboliza o próprio escuro do invisível, que é capaz de irradiar luz, como um buraco negro: corpos celestes extremamente massivos, que ocupam espaços considerados

¹⁴² Termo foucaultiano que designa espaços que existem de forma não hegemônica.

pequenos para a enorme quantidade de massa que concentram. O buraco negro é uma espécie de portal, uma fronteira na qual nada escapa, nem mesmo a luz. No centro do buraco negro não há cor, não há nada que pode ser visto; a cor advém do seu redor, disco de acreção - nuvem de gás que irradia luz. O escuro do cu constitui-se do vazio. A sua parte visível são suas pregas, que são, efetivamente, o próprio cu. Contudo, o escuro que não conseguimos enxergar alimenta nosso imaginário. Na penumbra é onde as criações do imaginário se intensificam.

Toda esta simbologia do cosmos-buraco-astros-ralo-portal nos remete a fendas e aros no cenário¹⁴³ da peça de Kempinski (Figura 63), em que a dilatação das linguagens estimula a pulsão imaginal que se expressa fortemente pela plasticidade das coisas, dos desdobramentos da dureza da matéria e do real.

Produzir imagens e desbravar a plasticidade delas é uma maneira de gerir o *pathos*, posto que o ser humano “não esquece nada de sua dor originária. Mas transforma tudo isso. O agente comum nessa marca e nessa capacidade de transformação é a plasticidade - essa força material - do próprio devir.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.141). O pensador francês também nos diz que “Qualquer maneira de imaginar é uma maneira de fazer política.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.08). Deste modo quando Bernadini, ou mesmo Kempinski, estimulam nossa imaginação a reconhecer o cu em formas inimagináveis, de alguma forma orquestram forças políticas a se moverem pelas pregas do nosso pensamento.



Figura 62 - Série *Peludinhos*, Élle de Bernardini



Figura 63 - *O Ânus Solar*, Maikon Kempinski (2017)

¹⁴³ Numa das cenas da peça, o ator-performer serra uma fenda em um tapume com uma motosserra. Os líquidos que ele faz jorrar no corpo, no cu, o aro luminoso e outras partes do cenário nos remetem a esta analidade como lugar transitório, lugar de passagem, de atravessamentos.

Percebemos o cu em objetos artísticos que nos deslocam para um constante enigma como o da série *Peludinhos* [Figura 62], da artista Élle Bernardini¹⁴⁴, um objeto sem forma, uso ou atribuição definida, uma verdadeira incógnita que afaga nossa percepção e carrega um erotismo singular. Bernardini reafirma que suas obras são comprometidas em tratar de temas contrassexuais, isto é, tratam de sexualidades dissidentes. “Os trabalhos buscam despertar no público o desejo de aproximação, de toque, pelo querer saber um pouco mais sobre a temática”, diz Bernardini em matéria¹⁴⁵ sobre sua exposição individual que ocorreu no segundo semestre de 2019. A artista é mulher trans e tem proposto discussões sobre sexo e gênero por meio de obras que não são nada literais, mas que acabam acionando formas geométricas que se conectam à iconografia sexual, estimulando uma visão erótica e um interesse lúdico. O objeto artístico de Bernardini brinca com os limiares e faz indagar onde começa e onde termina o sexo e que formas ele pode assumir. Também somos estimulados a relacionar o cu com os objetos e conceitos mais improváveis.

O cu pode ser um olho, pode ser um anel, pode ser uma fronteira felpuda, pode ser o cosmos, como nos diz Rogério Skylab, que considera que ambos são processos de desconstrução. O mais recente trabalho do músico é a “Trilogia do Cu” que iniciou em 2018 com o primeiro volume intitulado *O Rei do Cu*, seguido de *Nas portas do cu* e, aparentemente, concluída com o terceiro volume chamado *Crítica da Faculdade do Cu*. O trabalho rendeu várias reflexões do cantor sobre a existência, além das provocadoras postagens nas redes sociais. Numa delas ele afirma que o cu é um buraco negro. “Arrigo Barnabé, Caetano Veloso em 67/68, a Poesia Concreta, tudo foi cu. Quintavante é cu, mas cosmos é uma coisa mais complicada, uma errância contínua, sem fim - é só contradição e abandono”. Vazio e indefinição complexificam-se nas bordas do cu e na magnitude do universo.

O cu é uma metáfora na obra de Skylab. Apresenta-se como uma espécie de ideia, teoria sobre o percurso oscilatório da existência humana, entre o concreto e o abstrato; real e virtual; ignorância e intelecto; carnal e espiritual; profano e sagrado; mortal e divino; as trevas e a luz.

¹⁴⁴ “Élle de Bernardini (Itaquí, 1991) vive e trabalha em São Paulo. Tem formação em ballet clássico pela Royal Academy of Dance de Londres. É uma mulher transexual com uma produção permeada por sua biografia. Suas obras abordam a intersecção entre questões de gênero, sexualidade, política e identidade com a história da humanidade e da arte.” Informações colhidas em: < <http://karlaosorio.com/elle-de-bernardini/> > Acesso em: 07/fev./2020. A série *Peludinhos* integra a primeira individual da artista realizada na Verve Galeria realizada em 2019.

¹⁴⁵Disponível em: <https://ssbalady.blogspot.com/2019/08/elle-de-bernardini-sex-shock-verve.html> Acesso em: 07/fev./2019.

Entre a chave e a fechadura, o cu se apresenta entre frestas nestas partes molares moleculares. Mais do que uma inclinação para uma posição, um cu se apresenta como ímpar, como uma singularidade universal que nos lança em constantes dilemas: o claro e o escuro, o aberto e o fechado, o dentro e o fora, a incerteza sobre a pertença, a angústia da falta, o disparate do preenchimento. Entre escassez e abundância nos deparamos com a precariedade da nossa existência.

Esta dimensão cíclica nos remete à esfera temporal e a paciência que os movimentos dos esfínteres aprendem a dominar para controlar os fluxos de reter e despejar. Sloterdijk (2012) também nos recorda isto ao comentar sobre o tempo e as bundas:

Aquilo acerca de que nos calamos tão obstinadamente sem, todavia, conseguirmos evitar deve exercer um grande poder sobre nossos espíritos. Por trás dos piores palavrões se escondem frequentemente as melhores energias. É como se todos os traseiros desprezados aguardassem o momento de celebrar a revanche num futuro possível, quando novamente tudo será merda. O sentido do tempo é uma de forças particulares, porque as bundas desenvolvem desde muito cedo um sentimento para o iminente [...] (SLOTERDIJK, 2012, p.211)

Cada vez mais pistas expressam a potencialidade de emergir enigmáticos signos em torno do cu. As dimensões circulares, vistas de cima, da obra de Bernardini com uma espécie de orifício central posam como cu que é lembrado como objetos que são esféricos e chegam à nossa visão como círculos felpudos, como um globo planificado fofo, um anel escorrendo, um elo de fiapos a serem decifrados. Este enigma em torno do cuzinho associa-se imagética e simbolicamente com a esfinge. Sáez e Carrascosa (2016) fazem uma relação dos músculos dos esfínteres do ânus com a esfinge. De acordo com eles, o poeta José Lezama Lima explica que esfínter e esfinge possuem a mesma raiz *sphíngo*, que significa contrair, apertar, estrangular, enodar (SÁEZ E CARRASCOSA, 2016, p.47). Apesar desta função do esfínter, os autores salientam que a função primordial do ânus é abrir.

Esfinge deriva em grego, estreitar, ligar, enodar (daí o músculo anular, ‘esfínter’), e encarna metaforicamente o monstro imaginário que enoda a mulher e o leão. O tom enigmático da Esfinge se origina, por sua vez, na magnificência estranha das representações egípcias, que na cultura dão lugar ao sobrenatural que guarda a entrada de um lugar secreto perto da antiga Tebas. As respostas apropriadas às adivinhas da Esfinge (‘Riddles of Sphnix’) abriram as portas dos segredos bem guardados. (ibidem, 2016, p.48)

Vale ressaltar esta dimensão ambígua da mulher com o leão – uma figura de força na política e está associada ao masculino. Preciado (2017) comenta que Antonio Negri recorre à imagem da raposa como potência do corpo e transformação política, opondo-se ao uso da força

do leão. Uma esfinge contrapõe a força do leão aos mistérios da mulher? Que mistérios cercam os escuros buracos do cu? Ao olhar para as representações do cu, ao invés de perguntar-nos como a esfinge edipiana: “Decifra-me ou te devoro”, entendemos que o cu nos interpela e não indaga verdadeiramente, mas serpenteia: “Devora-me ou te devoro!”

Além disso, mais uma vez constatamos que vastos universos semióticos parecem rondar o cu. Sáez e Carrascosa (2016) destacam que o semiólogo Charles Peirce realizou um estudo sobre a esfinge e relacionam o processo de semiose com espectros que circundam o cu:

Dentro deste quadro, a proximidade de Peirce com a Esfinge é imediata, uma vez que compreender e desembaraçar os nós do saber constituem, sem dúvidas, uma das maiores tarefas do filósofo norte-americano. Todo o seu sistema teórico tende, na realidade, a armar uma taxonomia sofisticada de distinções correlativas entre conceitos ‘enodados’. Não obstante as situadas reflexões de Peirce não o levaram a uma descrição das implicações anais da esfinge, outro exemplo da repressão curiosa que deixa de lado essa parte infame do nosso corpo, da qual ninguém quer nada saber.” (SÁEZ E CARRASCOSA ,2016, p.48)

Este cu-esfinge é o que nos olha e nos devora na nossa incompreensão. O abismo escuro que nos intriga, nos apavora e nos interroga. A clássica expressão “fechar o cu” está relacionada ao medo que se tem e que nos faz travar o esfínter. “Quem tem cu, tem medo!” Ao mesmo tempo, este medo, quando supera nossa capacidade de controle, nos arreganha as pregas a ponto de não conseguirmos conter o fluxo de merda e “borramos as calças”. Que energia aterradora passa por todo o corpo e nos faz fechar ou abrir este olho do cu para encarar ou acovardar-nos diante dos perigos, do oculto, do desconhecido? O cu sobressai como nosso “terceiro olho”, que nos indaga, nos lança na incerteza e na iminência.

O cu-olho também é aquele que nos olha, o olho do cu, que vemos como aquele que não se define, que imerge no caos dos signos... que observa e nos faz perguntar sobre a inquietude deste olhar. A visão é estimulada pela luz... Que luz faz o cu nos ver? Que luminosidade pode brotar do escuro? Será possível esta nossa parte tão interior estar ligada às mais distantes galáxias? Será o cu um canal, um buraco negro, um corpo astral ou celeste que coloca nossa pequena grande pequena *via láctea* como olhinho da mosca no cocô do cavalo do bandido? O que este nosso olho pode nos fazer enxergar? Mais do que respostas, buscamos conhecer tais questões pelas imagens que nos perseguem e que foram aqui selecionadas.

É válido atentar para a posição elevada do cu, associada ao cosmos, aos corpos celestes, às estrelas, ao sol, às nebulosas, aos buracos negros, ao escuro... signos que desloquem o cu e sua simbologia de buraco para uma posição outra, para uma dimensão não revelada, mas supostamente “superior”. Acreditando na produção de conhecimento pelas imagens e

imaginação que se articula pela base em nossa forma de observar. Assim, propomos não significar, mas imaginar os mistérios do olho do cu. Imaginar esta luz pirilampa das galáxias cristalizando nas pedras preciosas cagadas pelo Ânus Solar de Ron Athey.

Kempinski, Nogales, Meujael e Ron Athey trabalham com performance/*body art*, isto é, trabalhos artísticos que colocam o corpo em situações limites (dor-prazer/vida-morte), em níveis bastante diferentes. Athey é bastante conhecido pelas escarificações, sangue, agulhas e ganchos que compõem seu repertório performático. A imagem das pérolas expelidas pelo cu na performance *Ânus Solar* [Figuras 64 e 65], certamente se dá sob forte influência da obra homônima de Bataille. A ideia de experiência limite, transgressão e erotismo, que remetem a Bataille, nos lançam nas fronteiras estilhaçadas do choque entre vida e morte, já comentadas na obra de Kempinski, que se intensificam na de Athey.



Figura 64- Ron Athey em fragmento do registro da performance *Ânus Solar* (*Solar Anus*- 1998)

No vídeo¹⁴⁶, a primeira imagem do cu é tomada por uma luminosidade estonteante, seguida por esta luz salpicada em esferas nas pérolas cagadas. As cenas que seguem as do cu são da cara de Athey coroada com uma coroa de raios solares esticada por ferros. A performance

¹⁴⁶ Solar Ânus disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vKHxWI0JD38&bpctr=1580784004>. Acesso em: 31/jan./2021.

finaliza-se com um dildo acoplado nos sapatos de salto alto que o performer usa para introduzir no ânus. O foco que inicia no cu vai pra cara, que vai ao pé, que retorna ao cu.



Figura 65- Ron Athey em *Ânus Solar* (*Solar Anus*- 1998)

Esta apresentação de Athey é uma importante referência para os circuitos de arte *queer*, tendo, inclusive, um tópico específico no *Manifesto Contrassexual*, de Preciado, destinado a esta performance, que o autor indica como uma prática contrassexual, cuja tecnologia nomeia de *Translação contrassexual do dildo sobre sapatas com salto agulha seguidos de autodildagem* (2014, p. 55). A cena é descrita assim:

Sobe em seu trono uma cadeira, híbrido de mesa de ginecologista, penteadeira e sling S&M. Em primeiro lugar, maquia o rosto introduzindo longas agulhas sob a pele que, em seguida, fixa com fios em sua coroa de espinhos. É a rainha que tem a cara esticada pela coroa de ouro. É a esposa cujo ânus virginal, aquecido por um sol preto, está disposto para uma noite de bodas solitária. De quatro, a rainha entrega seu ânus a seu povo. Seus súditos esperam ser cobertos por uma onda de merda. Seu ânus dá: com a ajuda de uma vara, ele tira o colar de pérolas brancas de Louise Brooks. Uma cadeia interminável de bolas, de merda imaculadas e brilhantes. Seu ânus é benção e dom. Quando o ânus está vazio, disposto a receber, o ritual de transar com o dildo começa. Imprime um vaivém em suas pernas. Os dildos pendem de seus calcanhares, brigam para penetrar seu ânus. *Dildagem Interruptus*. Sempre. Nenhum dos dois dildos possui totalmente seu ânus. (PRECIADO, 2014, p.54)

A parte das pérolas, que, apesar de não ser uma “*dildagem*” clássica, é uma estimulação sexual do ânus e se assemelha com um dos cumes performáticos da trajetória de Pêdra, a ação de retirar o terço do cu que ocorreu em Natal-RN (2010). Mais uma vez o enfrentamento à colonialidade reativa-se nas pregas do cu. Em *Macaquinhos* [Figura 66], este foi um guião para os rituais de olhar/cuidar o olho do cu do outro. Teresina - PI foi onde a pesquisa artística de

Macaquinhos iniciou, em março de 2011. Segundo entrevistado no site *idança*, um dos estopins foi a leitura de *O povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro, e um convite para performar no Museu do Piauí. Na entrevista revelam que:

Propomos o cu como metáfora do sul do corpo, a ideia de “sul” trazida pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, o sul que é deslegitimado, renegado e segregado da sociedade que segue os padrões do “norte”, pautado pelo capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Nosso desafio nesse trabalho é investigar as possibilidades de gerarmos uma epistemologia do sul, ou seja, outros tipos de conhecimentos que não sejam os normatizantes.¹⁴⁷

Uma nota peculiar é o fato de corriqueiramente o Piauí estar envolvido em polêmicas¹⁴⁸, por ser taxado de *o cu do mundo*, de forma “pejorativa”. Frisamos isto para destacar como o lugar de fala, o local, o onde, o ambiente... de fala usualmente é posto numa posição-cu, ou seja, inferior, um lugar-cu que não merece ser ouvido... Este tem sido o lugar do sul, das ditas epistemologias do sul, do cu, do sul, das lutas e saberes anticoloniais que a todo custo tentam se erguer - sem perder o orgulho de sua baixeza - e romper com este silenciamento excludente que os envolve. Seguimos arejando, aliás, peidando, um tanto mais sobre possíveis casos corpos-cus.



Figura 66- Performance *Macaquinhos*. Foto: Leandro Pena. Festival Mix Brasil 2014.

¹⁴⁷ Entrevista coletiva dos performers de *Macaquinhos* disponível em <http://beta.idanca.net/macaquinhos-e-o-odio-ao-cu/> Acesso em 05/fev./2020.

¹⁴⁸ Alguns links que colocam o Piauí nesta posição de cu do mundo são: *Folha*: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2603201110.htm> e *GPI*: <https://www.gp1.com.br/noticias/bloguista-do-g1-diz-que-o-piaui-e-o-c-do-mundo-6862.html>. Acesso em 05/fev./2020.

A inversão das tópicas geográficas planificam a dominação colonial do chamado norte global (EUA e Europa) invertendo as tópicas corporais, que é o princípio motor dos performers de *Macaquinhos*. Daniel Colin realizou a residência artística *Open-Cu* com *Macaquinhos* em 2019, em São Paulo, e em sua tese de doutorado fez uma minuciosa descrição da performance *Macaquinhos*, que foi alvo de censura no país desde a origem, em Teresina. Pinçamos uma parte da análise de Colin (2019) que se alinha à imagem que compõe nossas pregas imagéticas:

Os gestos executados por cada um* d*s macaquinh*s é afetivo, terno, cuidadoso e atento, permitindo com que seus olhos, tanto quanto os cus ou os dedos, se imponham como pontos focais imprescindíveis durante a realização cênica: cada performer mantém-se extremamente concentrad* no cu d* parceir*, evitando desviar a mirada inclusive para as pessoas da plateia, gerando uma relação direta entre rosto e cu. Esta proposta subversiva que preconiza que estejamos menos focad*s nas discussões acerca do Norte-cabeça e mais interessad*s às características, questões e necessidades advindas do Sul-cu, estabelecem um movimento onto-epistemológico na direção para baixo (COLIN, 2019, p.71)

Para Colin, a imagem que trazemos aqui pode ser lida como um unísono, um “Grande Cu”, feito da união de cu e cabeças; o formato anelar do cu forma um grande anel. As metáforas geográficas relacionadas ao cu ganham forma no espaço cênico. Dialogando com Quijano, Mignolo, Grosfoguel e Ballestrini; Colin destrincha aspectos nos corpos insurgentes dos *Macaquinhos* que desfiem a colonialidade e suas matrizes de dominação. Afunilando suas análises, ele nos mostra que

[...] a coreografia vibracional está de fato realçando a importância da escuta na práxis de *Macaquinhos*, em que cada corpo envolvido precisa estar concentrado nas proposições dos outros corpos, assim como reciprocamente articula seus próprios desejos em prol do coletivo, em processo de retroalimentação performativa. A noção de um corpo-único em acordo/negociação, interrelacionado durante toda a duração do acontecimento e atento à execução da coreografia vibracional mesmo quando performers se posicionam à distância entre si, também desestrutura a ideia colonial de poder hierárquico, pois se associa a um sistema social desierarquizante em que tod*s podem interagir de forma horizontal durante o processo – horizontalidade que se reflete também na gestão organizacional do coletivo em si, na qual não há líder ou diretor* responsável pelos trabalhos.(COLIN, 2019, p.71)

Esta sintonia de singularidades nos faz pensar sobre a possibilidade não só de arranjos e visibilidades para corpos dos indivíduos, mas também para o corpo social, coletivo e comunitário; ou seja, quando a alteração da lógica de visibilidade sobre o corpo desencadeia uma espécie de contaminação que interfere na lógica sistêmica e organizacional do todo. É preciso escutar e perceber as necessidades e verificar qual a melhor forma de tocar/afetar o

outro. Este é um fator importante para que as dinâmicas corporais distintas possam fluir sem opressões. Esta escuta no processo performático supracitado dá-se, principalmente, pelo olhar.

Quando se olha o olho do cu do outro com cuidado e sinceridade, os elos corporais de confiança aproximam-se e os corpos conseguem reativar outras potencialidades e sensibilidades de relação que não se resumem ao raciocínio cerebral, que, dentro da lógica moderna colonial, estrutura as relações a partir do pensamento mesquinho e ávido de ganhar/lucrar/gozar sem se dar conta como a coletividade de um modo geral pode se beneficiar disso. A proposta de *Macaquinhos* é justamente direcionar os olhares para o que foi inferiorizado, mal-tratado como Cu, excluído como Sul do mundo, reavivando esses olhares do sul, despertando uma movimentação outra nos corpos que podem, que criam potência para mover de outras formas a dança das estruturas sociais que massacram o cu dos corpos, o sul do globo.

As analogias geológicas/geográficas se evidenciam nesta pregação e poderíamos pensar que, pelo olhar, que é escuta do cu do outro, estes corpos “equilibram” seus campos de atração, conseguindo se mover em sintonia comum sem que um corpo exerça uma força destruidora sobre o outro. Isto é, a força avassaladora do buraco negro suga tudo, não deixa nada escapar e se harmoniza em escutas de cus que se olham nos olhos.

Esta prática performática de descolonização conclama que o debate sobre colonialidade passe por descolonizar afetos e desejos. Isto implica em refletir sobre corpo e comunicação, subjetividade e representações relacionadas às dissidências sexuais. Nos circuitos dissidentes esta reflexão envolve amplamente o cu, portanto consideram tratar de desCUlonização (COLIN, 2019): refletindo sobre multiplicidade de sexualidades que desviam de dispositivos coloniais.

Na mesma sintonia de desCUlonização vai o desenho de Tertuliana Lustosa, que nas suas pesquisas sobre antropofagia e epistemes travestis, “apropria-se” da clássica iconografia do *Abaporu*, obra de Tarsila do Amaral, considerada símbolo do Movimento Antropofágico de 1928, e faz do cu a orientação principal das bixas, o corpo régio e solar de um sistema outro. [Figura 67]. O cu é o ponto desorientador de toda orientação, o centro das atenções e o rosto na multidão, que é o acesso à iluminação e à transformação dos corpos.

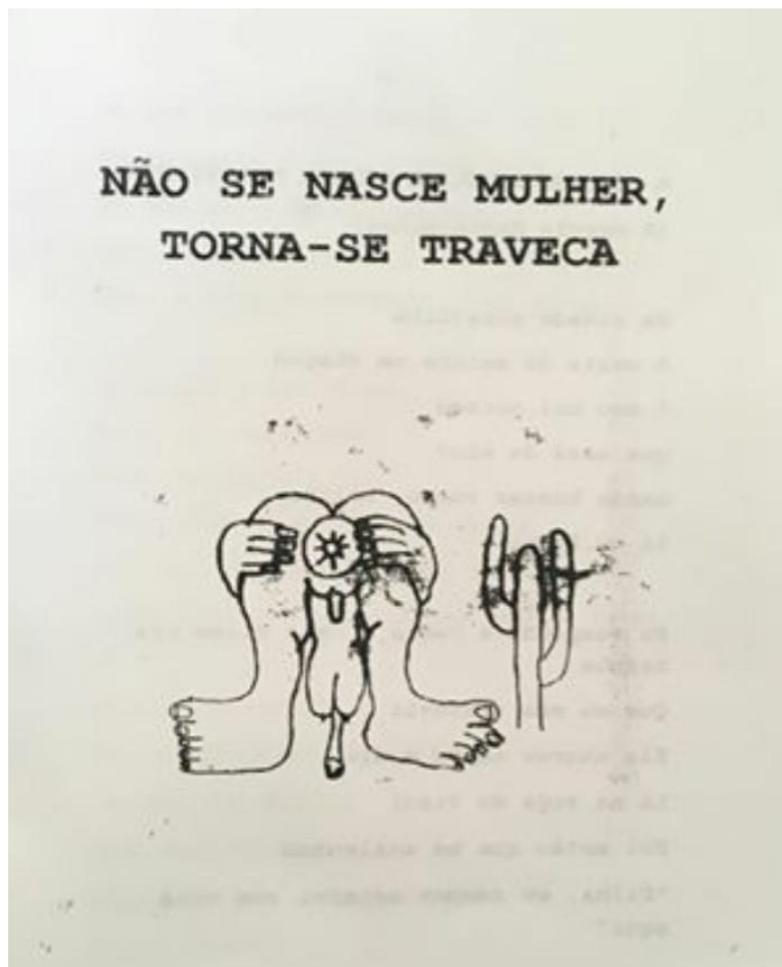


Figura 67- *Não se nasce mulher, torna-se traveca*, Tertuliana Lustosa (2019)

A relação simbólica dos olhos e da luz estufa o cu de mais poder, aquilo que pode iluminar, que pode olhar e ser olhado, sendo um vórtice das forças ocultas e imensuráveis. Assim como o sol, passa a ser o olho que tudo vê, um objeto de culto. A característica solar atribuída ao cu pode também estar relacionada a um símbolo de fecundidade e vida, mas para além destas interpretações, a que parece sobressair é a deste cu como algo transgressor, que não cabe, que não se fecha nos limites dados, que irradia e se apaga, que é explosivo e oculto. O que parece vigorar em torno destes espectros do olho, da luminosidade, do sol... é a potência da iminência, do inalcançável e instável. Uma necessidade de refazimento do olhar de acomodar as pupilas, as pregas, conforme as intensidades de luz, as necessidades de visibilidade.

Como vimos, fissurar um outro imaginário a partir do cu e se arriscar num esquema dissidente de produção de imagens é uma tarefa, sobretudo, que almeja romper com as perniciosas relações de colonialidade que perduram. Nossos desejos são cooptados por uma

perspectiva colonial de dominação, que busca controlar nossos sexos, nossos corpos, nossos afetos, nossa percepção do mundo e nossas relações.

São várias as estratégias de inverter a lógica de dominação que tem nas teias da globalização, o principal resíduo da colonização. Somos impelidos a nos odiar, internalizar opressões, a odiar nossas origens e achar que o outro é melhor, o que Maria Rita Khel chama de *bovarismo brasileiro*. Pelúcio (2014) observa que neste projeto imperialista, somos alinhados enquanto países emergentes e isto é algo humilhante; assim, assumimos uma postura inferior, autodenominada “cu do mundo”, escória do planeta. É comum, na produção de imagens hegemônicas, tentar diminuir localidades, inclusive a terra, associando ao cu. Contudo, na via contra-hegemônica há produções que trazem o cu como força reativa às opressões, ou seja, como uma válvula propulsora de combate às opressões e emancipação. Identificamos esta intenção em imagens como *Flato Verídico* (2019), de Denilson Baniwa e *Sul-Afetivo* (2019), de Allan Corsa.

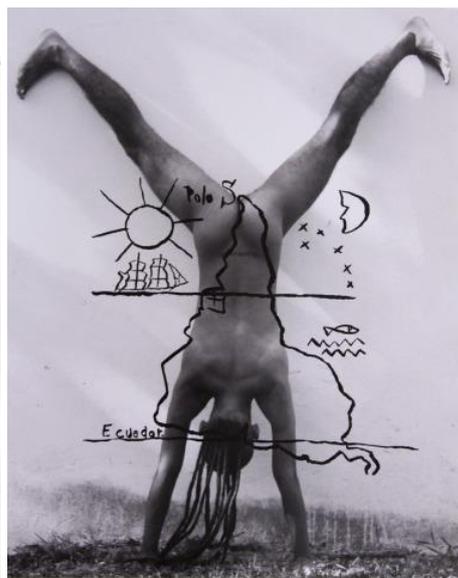
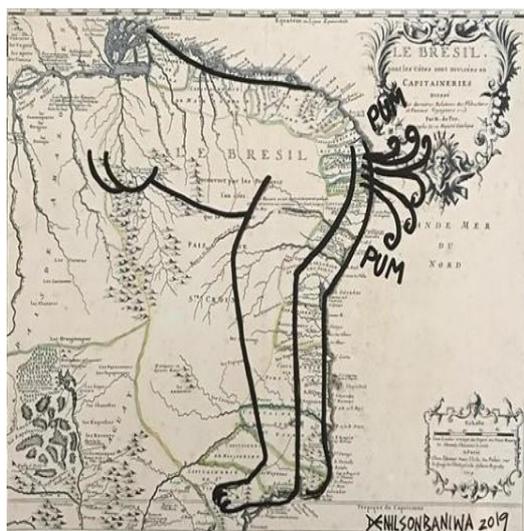


Figura 68 (à esquerda) - Desenho *Flato Verídico* (2019), de Denilson Baniwa

Fig. 69 (à direita) - Fotografia *Sul-Afetivo* (2019), de Allan Corsa)

A imagem de Denilson desarma a arapuca colonial ao debochar da noção de fato verídico e da legitimidade da história oficial cartografada em mapas antigos da Colônia. Ao invés de fato, que confirma a exploração, a terra colonizada vira sua grande bunda e oferece uma flatulência¹⁴⁹ em direção à Europa e seus fatos e verdades coloniais. Tomando o cu como

¹⁴⁹ Segundo o Sloterdijk, os ruídos flatulentos constituem algo bastante complexo em termos semânticos, que são, inclusive, negligenciados pelas teorias da comunicação. Para ele, “do ponto de vista semiótico, o peido inclui-se no grupo de sinais, portanto de signos, que não simbolizam nem reproduzem coisa alguma, mas indicam uma circunstância” (SLOTERDIJK, 2012, p.213). Baniwa tripudia das estratégias burocráticas de legitimação colonial

referência, Allan Corsa em sua obra *Sul-Afetivo* (2019) também desmonta a tópica colonial com a irreverência do cu, que subverte a centralidade do “Novo Mundo” e põe os colonizados acima dos colonizadores. A partir da imagem da Aby Yala¹⁵⁰ invertida de Joaquín Torres García, vemos o sul e o cu, como gesto corporal e imagético contracolonial. Tais imagens reconectam-se às críticas antropofágicas e reivindicações cuir, que fazem dos cus instrumentos de protestos e, ao mesmo tempo, recursos estéticos na luta contra dominação de seus corpos.

Enquanto nas pregas *Cuir* e *Ânus Fecundo* as formas patéticas estão relacionadas ao campo dos animais e das plantas, na prega do *Olho Solar* pendemos a associar as simbologias presentes nas imagens ao reino mineral, embora com bastante dificuldade. Tendo em vista que fomos bombardeados de signos vinculados ao esfíncter: buraco, pérola, vela, luz, escuridão, o mistério, objetos/caudas inanimados, sol, corpos celestes, continentes, países, hemisférios terrestres, forças gravitacionais... o que pode ser absorvido com mais intensidade, é a confluência das imagens em dar ao cu uma qualidade superior, isto é, um local em que desloca o cu e os corpos a ele associados da ambígua e contraditória posição de inferioridade. Ainda que em plano superior, mantem-se incógnita que não se revela e, ao contrário se eleva à enésima potência menos um (perspectiva singular de Deleuze e Guattari). Por estas imagens, o cu foi ao céu, às estrelas, tomou o sol para iluminar suas pregas. De humilhado, passou a ser exaltado. Um culto que envolve riscos e ameaças, pois nem toda a sociedade está preparada para lidar com imensa estranheza que causa um ato-monolito, uma pedra monumental em transição, como é a presença das travestis na concepção de Tertuliana Lustosa:

O ato-monolito se dá através da instauração de campos de tensão e dissidência: corpos que, pela sua performance ou mesmo pela sua performatividade, precisam ser aniquilados assumem o protagonismo, atuam em clandestinidade, proliferam-se sem autorização nem suporte material. (LUSTOSA, 2016, p.401)

Corpos travestis e toda dissidência sexual, que não se aloja na lógica binária, são pedras no caminho de uma sociedade cisgênera, patriarcal e heterossexual. Essas pedras afirmam suas preciosidades pelo buraco dos seus cus, que reluzem quão valiosas são suas vidas. Seja pedra

e revida com a desconcertante força de um peido, que afasta e afronta a lógica colonial. Ao peidar nos fatos arrogados como verdade pelo colonizador, o artista desmonta a armação factual colonial e a denuncia como fantasia, recriando o fato a partir de um flato, que se torna elemento disparador/conductor da nossa imaginação política para repensar uma outra realidade/verdade, que envolve demarcações, marcos temporais e outras discussões sobre o território Pindorama. Provocação similar é atizada pela obra de Allan Corsa, que em vez do peido, usa o eixo invertido do corpo para reposicionar parcelas corpóreas e continentais desfavorecidas a um lugar de protagonismo: cu e sul ao centro.

¹⁵⁰ Termo indígena, atribuído ao povo Kuna, para referir-se à América. Tem tradução próxima à “terra da prosperidade”.

monumental, meteorito, estrela, lua ou planeta, buraco negro... a grandeza cósmica irradiada pelo cu nesta Prega nos revela um espaço que transita entre corpos terrestres e celestes que não assumem posição totalmente interior, nem exterior. Trata-se de um espaço entre, um movimento de contração, abertura e fechadura, uma potência relacional. Por vezes, notamos como as manifestações destas subjetividades são coisificadas como animais, plantas ou como rochas, porque estas são as estratégias para “camuflar” sua diferença num mundo que recusa sua estranheza. Ainda que passem por estes lugares elas fazem questão de expressar sua inteligência, sensibilidade e espiritualidade, características atribuídas à humanidade. Mesmo mostrando que são gente, não estão comprometidas com um patamar humano calcado na modernidade cartesiana, tampouco aceitam ser coisa. Instauram misteriosas rupturas paradigmáticas com o pensamento colonial humanista. Traçando estratégias antropofágicas travestis, Lustosa incentiva o terrorismo nos circuitos de modernidade/colonialidade:

Descolonizar o corpo produtivista, imperialista, intelectual dos valores estéticos. Isso através do corpo monolito, do corpo que pela sua não inserção nos circuitos produtivistas desestabiliza o bom funcionamento do capitalismo neoliberal globalizado, o corpo crip, queer, trans, travesti, descontrolado aos olhos e moldes da sanidade instituída por visões moralistas e de ontologias únicas. (LUSTOSA, 2016, p.404)

Ao confrontar a fetichização e o exotismo da antropofagia moderna, que é plena de colonialidade, como uma visão retrógrada dos povos primitivos, Tertuliana apresenta o corpo das travestis, o conjunto de práticas dissidentes como um monolito, uma pedra no caminho ao projeto de exploração que fantasia e suga subjetividades desviantes que são, até hoje, fortemente sexualizadas e cruelmente eliminadas. De acordo com a autora “o acionamento sudaka dos campos poéticos é se auto-instalar monolito, é adentrar o campo de batalha extratecnológico.” (LUSTOSA, 2016, p. 400). Ela explica que o corpo travesti, assim como o monolito do filme *2001, Uma odisseia do espaço* - de Stanley Kubrich, causa choque, espanto, revolta e é “passível de rompimento e se multiplica com o esfacelamento do seu plano processual: são processos de coautoria, de distorção, de distensão, de intervenção direta pela alteração, de tentativas de coligação e até de destruição.” (LUSTOSA, 2016, p.401). A pesquisadora problematiza as identidades nacionais e a transfobia brasileira sem negar a sua força nordestina, tropical e solar (a que põe o cu pra culto como um corpo monolito que ergue o ânus solar).

A sujeira do cu é deixada de lado e entra em cena seu esplendor, sua proximidade com o rosto, sua alusão com o celeste, superior. Um ritual delicado expurga as máculas impregnadas ao cu. Um jogo catártico que tremula limites da linguagem e do caos se instaura e uma estranha pureza invade às vistas a fitar o olho do cu, que nos reflete outras formas de ver nossos corpos, outras possibilidades de existência se acercam de uma concepção de que gente é brilho, raio de luz, resto e rumo das estrelas. E cu é a lente duma claraboia.

3.3.1 Vai tomar no cu... Banho de sol

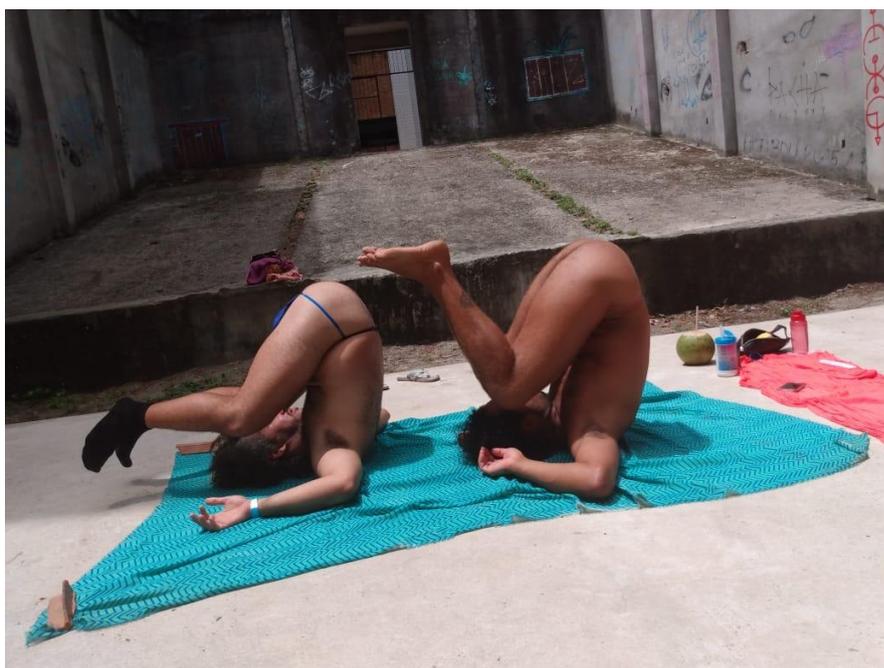


Figura 70- Prática com Sara Bisha. *Vai tomar no cu... banho de sol*, durante oficina “Reescrevendo feridas abertas do cu”, com Alla Soub no ENEART- Paraíba (João Pessoa - UFPB - *Tudo cabe no coco* - 2019). Foto: Alla Soub

Há tempos ouvia em rodas de conversa, postagens do *instagram*¹⁵¹ a respeito dos benefícios dos raios solares na região anal. No filme *Rosa Azul de Novalis* (2019), de Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro, o personagem Marcelo é um dândi com uma memória peculiar que nos relata a necessidade de tomar sol no cu.

¹⁵¹ Postagens como esta: <https://www.instagram.com/p/B4xj6R9hU6A/?igshid=13mk0vrf5ioa0>. Acesso em 25/jan./2020.

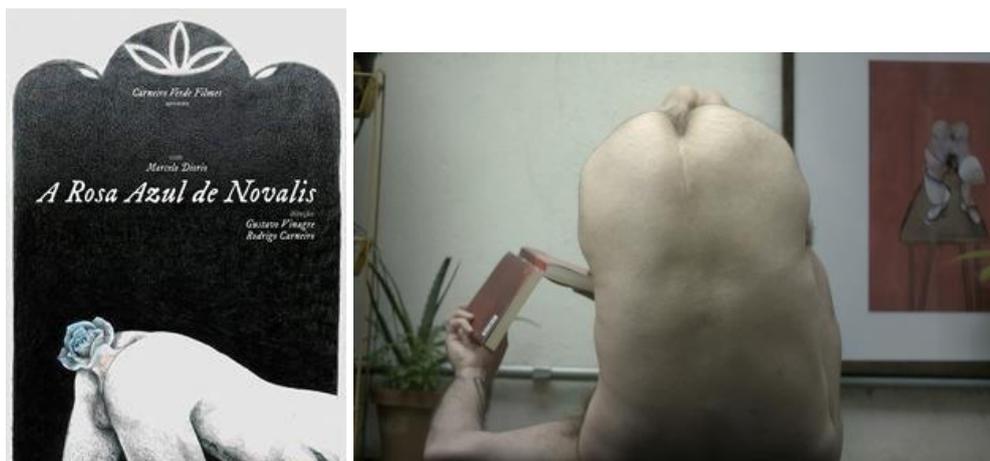


Figura 71 (à esquerda) - Cartaz do filme *Rosa Azul de Novalis* (2019), de Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro e **Figura 72 (à direita)** - Foto divulgação do filme *Rosa Azul de Novalis* (2019), de Gustavo Vinagre

Somos fisgados pela primeira cena do filme (Figura 72): um plano-detulhe do cu do personagem que recita em off “*Da morte. Odes mínimas,*” de *Hilda Hilst*.” O filme traz o relato melancólico/dramático/denso de Marcelo que vai abordar sua sorologia positiva para o HIV, para a homossexualidade, dentre outras memórias trazidas, como a morte do irmão, a relação com o pai, a simbologia entre carros e o falo, suas vidas passadas (dentre elas, o poeta alemão Novalis), e, principalmente, seu cu.

Jocimar Dias Jr (2019) ao analisar o filme traz à baila o ensaio “*Is the rectum a grave?*” (“*O reto é um túmulo?*” - Leo Bersani) que estabelece relação entre a misógina perseguição de prostitutas durante os surtos sífilis no século XIX e o HIV no fim do século XX. O estigma do ânus como túmulo, símbolo de morte é confrontado no filme que nos propõe “questionamento frente à estigmatização heteronormativa do tabu do prazer anal (e todas as implicações decorrentes disso)” (DIAS JR, 2019, s/p). O autor também destaca a cena que o personagem hidrata o cu sentando numa bacia de leite de amêndoas. Há uma analogia explícita com a obra de Bataille (2003), *História do Olho*. Percebemos que o olho enfatiza o papel da visão na ação erótica e liga-se ao cu no deslocamento do Eu e reativação dos desejos. O olho passeia pela região íntima (vagina e cu) da personagem Simone, que na infância quebrava ovos com o cu e sentava no leite. Ovos, olhos, testículos, testículos de touro englobam prazer/dor, vida/morte que circunscrevem nos buracos de Simone. Tais buracos subvertem o polo passivo/submisso e penetram não como falo, mas olho inquiridor. Dias Jr (2019) aponta que a câmera de *Rosa Azul de Novalis* não tem uma postura fálica e sim de olho: “câmera-olho mesmo, convidada a adentrar esse limiar entre luz e escuridão, habitar essa zona interdita” (DIAS JR, 2019, s/p).

Uma das cenas mais instigantes do filme é quando Marcelo, em meio a prateleiras de livros, reflete sobre sua voz de viado, vida profissional, intelectual e sobre sua existência intimamente ligada a figuras célebres mortas como Novalis, Hilda Hilst, Nina Simone e Maria Callas - curiosamente, quase todas são personagens ícones para muitas comunidades LGBTs. Ao fim, ele se define como necrófilo. Na cena seguinte às exortações necrófilas, Marcelo desce ao som de música clássica (*Dominico Scarlatti - Fandango*), uma escadaria de madeiras com saltos altos e *jock strap* negras, com uma felpuda cauda alaranjada em direção a um homem nu mascarado (*Hellraiser*, lábios vermelhos e cara purpurinada com tinta branca e figuras geométricas espinhosas) e musculoso, posicionado em um vitral segurando flores de tons azuis na altura do pênis. Marcelo ajoelha-se e retira as flores com a boca. Logo após ele aparece sugando o pênis ereto. Em seguida, Marcelo está babando, enquanto o homem se masturba e a cena corta para o peitoral de Marcelo com as flores azuis que são atingidas por um líquido que interpretamos como a ejaculação que inunda o personagem num êxtase glorioso/religioso.

Na cena final, Marcelo está de quatro e câmera acompanha seu dorso enquanto ele faz o discurso questionador: *“Eu busco essa catarse e nunca encontro. É uma necessidade de transcendência. Um desejo pelo divino. E meu corpo é minha fé. Só que a Igreja, a moral... dizem que somos só a cabeça, o que está para cima, o que é claro.”*

O plano abre até conseguirmos ver o seu ânus que se encontra alargado por uma espécie de *speculum* e o som em off de sua voz: *“Quando na sua natureza completa o ser humano é um todo. É em cima e embaixo. É perto e longe. É fechado e aberto. É claro e escuro. É como movimentos peristálticos”* A câmera encontra-se estática; tem o cu ao centro e Marcelo de quatro vai tocando no seu corpo, nos seus testículos: *“O pau que endurece e relaxa. O ser humano são esses paradoxos e isso eu me sinto perto de Deus quando eu aceito essas partes baixas ditas sujas, quando aceito que sou o meu pé. Meu pé também sou eu. Eu sou meu pé. Eu sou meu ombro. Eu sou meu pau. Eu sou meu cu. E Deus é meu cu. Deus é esse buraco negro onde todos queremos nos perder.”*



Figura 73 – Cena do filme *Rosa Azul de Novalis*

Todo esse discurso existencial desdobra a ontologia, a divindade, a sacralidade, a luminosidade do ânus enquanto somos encarados pelo rosada e mole mucosa anal de Marcelo, que se move (numa vibração que oscila entre micro aberturas e fechaduras que parecem acompanhar a respiração) suave e firmemente em nossa direção. Sentimos que é uma fala do próprio cu que nos olha e nos intriga. O próprio ser abdica da identidade rostial, da superioridade da cabeça e assume todas as partes do corpo e parece se presentificar com toda força naquela que é mais renegada: o cu.

Após alguns minutos encarando esse cu, a imagem estática e aterradora ganha o dinâmico movimento de lente *zoom*, que toma a cena enquanto Marcelo provoca: *“Vem preencher meu Deus que está morto. Vem recriar o universo no meu reto. Esse filme tá muito chato. A gente precisa de catarse. A gente precisa de Deus”*. Nesta fala o *zoom* da câmera vai em direção ao cu, que fica cada vez mais próximo de nós. Esta cena final nos provoca a confrontar essencialismos que inferiorizam e excluem nossas partes e sexualidades dissidentes. O personagem eleva seu cu como elemento essencial da sua subjetividade e somos conclamados a reconhecer a dignidade/superioridade do cu e as subjetividades que, metaforicamente, são cu. Tamanha elevação do cu é principiada com as nádegas erguidas em direção ao sol. Esta relação solar me remeteu à pintura de Michelangelo na Capela Sistina (1511), referente à divina criação do sol, da lua e das plantas em que a esférica bunda de Deus se encontra bem próxima à esfera solar.



Figura 74 - Pintura de Michelangelo no teto da Capela Sistina (1511)

Todas estas ligações entre cu e céu (que vinculam desde um buraco negro a uma estrela, como o sol) incitaram os estudos de *Vai tomar no cu... banho de sol*. Consultei informalmente dois proctologistas a respeito de estudos na medicina que confirmassem os benefícios na região anal, ou períneo, como alguns preferem (para permanecer na mítica discriminatória de evitar se referir a algo ainda tão pejorativo como o cu). Ambos profissionais, conhecidíssimos nacionalmente por tratarem do ânus e aconselharem os melhores hábitos para manutenção da saúde anal, afirmaram desconhecer algum estudo que recomende banhos de sol no cu para auxiliar o processo de fixação de vitaminas ou quaisquer outros ganhos bioquímicos.

Um deles ainda afirmou que mesmo sem estudos a prática é arriscada, pois pode causar melanoma, devido a pele que reveste o cu ser mais fina. Ele alertou que era opinião pessoal e que não havia dados para comprovar a cautela. O fato é que mesmo entre os profissionais progressistas nesse campo, o cu ainda é um tabu. A medicina, em vez de se abrir à investigação, cerca-se dos habituais preconceitos que atrapalham a ciência e preferem deixar de estudar um possível benefício à saúde, que é tão acessada pelo biopoder para manutenção da ordem social. Contudo, explorar o ânus abre uma porta para a sexualidade e outras potências corpóreas desobedientes que, mais que agregar com os princípios de sanidade e controle do biopoder, podem “bagunçar demais o coreto contente”.

Independente do aval de outras ciências, dei continuidade à prática e comecei a realizá-la. Natal, uma das conhecidas capitais nordestinas ligadas ao imaginário do sol, foi a cidade em que iniciei as práticas de tomar banho de sol no cu. Lá o sol nasce mais cedo que em Brasília.

Durante a pesquisa visitei a cidade algumas vezes trilhando percursos acadêmicos e buscando vestígios do *boom* performático dos tempos de Jota Mombaça e Pêdra Costa - teóricas e artistas bastante conhecidas por suas teorias-cus.

Do extremo nordeste do Brasil surgiu os primeiros banhos de sol que se sucederam com uma frequência razoável nas varandas que residi, sobretudo em Brasília-DF. Uma esfera parcialmente privada, pois a varanda é uma fronteira entre o espaço interior e público. O receio de ter o olho do cu flagrado por um olho intruso exterior me fez desafiar a fronteira do espaço íntimo. Tanto na performance *FALA CU* como na *Cu Mara Já* os espaços eram predominantemente fechados.

É certo que as apresentações da *Fala Cu* aconteceram em espaços públicos (café, galeria, centro de dança e universidade), em locais parcialmente abertos, com entrada de livre circulação. Contudo, esta fala está sempre vinculada a algum evento ou programação, sendo organizada de modo que os espectadores estão dispostos num arranjo mais intimista, como é comum numa apresentação fechada.

Em *Cu Mara Já* a disposição espacial é completamente intimista, em jardins ou quintais privativos, basicamente com as colaboradoras que registram a performance. A primeira vez que experimentei a visibilidade pública foi com os banhos de sol. Ocorreu primeiramente durante as tardes de estudo na Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

Num dia em que retomo a leitura da tese de Warburg O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli: Uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento Italiano, de 1893, em meio à minuciosa descrição de Warburg em diálogo com eruditos da Renascença, em especial a poesia de Poliziano e Ovídio, o sol intenso do cerrado, procurei o calor das descrições de poéticas e estéticas de Vênus no meu próprio corpo, isto é, de perceber dentre os elementos descritos (cabelos, tecidos, cinto florido, movimentos floreados) o que ressoava no meu corpo. Warburg pinça este trecho de Ovídio (Ars amoria III, 299-301):

“Há em seus passos certo encanto nada desdenhável

Este atrai, ou repele, os homens que não o conhecem.

Ela move com arte os quadris e faz

Flutuar suas túnicas ao vento.” (Ovídio apud Warburg, 2013, p.15)

Diante da atmosfera de graça e sensualidade solfejada e o calor escaldante e a brisa escassa do planalto central, pesquisei o que daquilo ressoava em meus quadris envolvidos com um leve lenço esvoaçante. Dancei com os grossos volumes do livro A renovação da

Antiguidade pagã - Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu (2013). Dança que desdobrava a sutileza daqueles modelos de beleza alicerçados numa visão europeia, num jogo de deslumbramento e repulsão.

Degluti, sem regurgitar, sem defecar diarreias. Não entreguei nada. Nada devolvi, apenas absorvi como um buraco negro, nos termos de Vidarte: “absorver tudo, apoderar-se de tudo, chupar tudo sem dar nada em troca” (VIDARTE, 2007, p.89, apud SÁEZ e CARRASCOSA, 2016, p.76). Esta postura do “buraco negro” já mencionada quando abordamos a resistência cuir, é uma reação, que não se desgasta em explicações e justificativas e legitimações. É uma reação que trama se ocultar e apoderar de tudo que foi negado.

A intensidade dos raios solares que me acariciavam violentamente impulsionou uma dança que reagia, absorvia e reagia aos modelos descritos. Ninfas e divindades e celebridades olimpianas provocam encantamento no imaginário de uma bixa, ao mesmo tempo que provocam a raiva quando se constata que as encantarias de uma bixa sempre serão inadequadas: insuficientemente femininas e irresistivelmente selváticas. Este lugar inapropriado, contudo, não é dado estático, não é uma conformidade, é um confronto, uma disputa. Imaginei que poderia “mover quadris com arte” e disparei minha raba pro sol, iluminando o baixio das belezas esquecidas tratadas como depósito de lixo (alusão à lixeira); recriando uma memória (rememorando uma criação) de uma divindade não cultuada.



Figura 75 - Prática Ânus Solares ou Anais/Solares



Figura 76 - Tríptico da Prática Ânus Solares ou Anais/Solares

No lugar da beleza na mesa, a possibilidade de errar os gêneros, as fôrmas e as formas:



Figura 77 -Práticas Anais/solares: Vai tomar no Sul Um banho de sol

Nesta errância de lançar luz ao invisível, ser uma fagulha de luz nas trevas, um vago-lume na escuridão, em vez do glamour glorioso, o cu é a lixeira ensolarada. Como diria Lélia Gonzalez, o lixo vai falar, e numa boa... o cu vai falar, vai ser visto, vai e numa boa



Figura 78 - Práticas Anais/solares: Vai tomar no Sul... Um banho de sol na Biblioteca Central.



Figura 79 - Práticas Anais/solares: Vai tomar no Sul... Um banho de sol na Biblioteca Central.

O cu pra cima nos desloca do eixo frontal e cartesiano centrado na razão e no cerebral para nos reposicionar em prol de potencialidades de um corpo desterritorializado de eixos, sem sujeitos, sem objetos, aproxima-se do subjétil¹⁵² e/ou do abjeto. Erguer o rabo é percorrer um corpo imaterial, informe (PINHEIRO, 2016), que não é apreensível nas materialidades da história e da representação, mas que afeta os corpos e suas representações históricas. Ao invés de nos localizar nos quadrantes cartesianos, os quadris se elevam em torno da oscilação desequilibrada de um ovo, “o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, s/p) indefinível, indecifrável como a esfinge, nem homem, nem mulher, nem humano, nem animal/natural... uma incógnita corporal, um corpo sem órgãos, ânus solares, olhos pineais, a energética potência dos desejos e do sexo. Como trata Fernanda Pequeno:

No fim da razão, no fim do homem, e no fim da glândula pineal cartesiana, então, haveria somente orgasmo e uma queda; morte simultânea. Morte e perversão não seriam isoladas, elas estariam no ponto final do homem. A energia do obsceno, da sexualidade anal era temporariamente trazida a um alto nível em uma mente elevada. (PEQUENO, 2014, p.22)

É dizer, onde a razão/*logos* não se sustenta, o *pathos* anal aparece, eleva-se e desdobra os corriqueiros caminhos dos sentidos em distâncias e atalhos corporais incapturáveis. É preciso pensar/confrontar modelos de corpo em imagens “imortalizadas” ao longo da história que serviram de matriz para a dinâmica social centrada no sujeito universal (homem branco).

O Homem Vitruviano, modelo clássico de perfeição de uma forma humana de Marco Vitruvius Polião, bastante conhecido através da obra de Da Vinci, que simboliza o homem no centro da vida e do universo. O corpo humano, representado pelo homem branco europeu, na concepção vitruviana é parâmetro para uma proporção harmoniosa para as belezas, arquiteturas e projeções do mundo.

¹⁵²Noção desenvolvida por Derrida a partir de uma “não palavra” de Artaud que designa uma espécie de suporte intraduzível, corpo a corpo. Não é nem sujeito nem objeto. É “inato, contra a natureza” (DERRIDA, 1998, p.39). “Não existem formas ou forma. Há apenas o jorrar da vida” (DERRIDA, 1998, p.43).

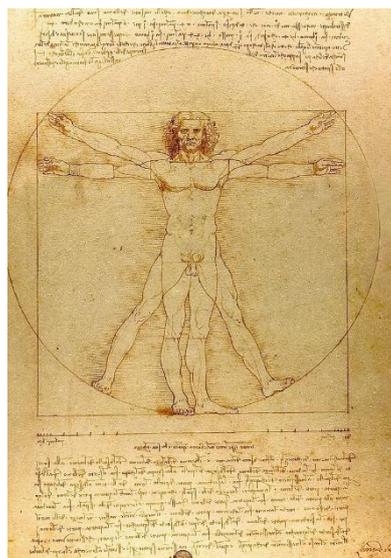


Figura 80- *Homem Vitruviano*, Leonardo da Vinci (1490)

A frontalidade e cabeça em riste do Virtuviano dá lugar ao corpo acéfalo, proposta por Bataille, e desenhada por André Masson, que, ao invés de possuir a imagem de uma cabeça, possui uma caveira na região genital, na qual incluímos o cu. “A comunidade acéfala postulada por Bataille passava pela insurgência de toda hierarquia. Nela, a cabeça (quer fosse Deus, o Estado, a Razão, o Sujeito – fundado na consciência ou na raça) foi decapitada.” (CESAR, 2014, p.44). Sobre os desenhos de Masson em *O Ânus Solar*, Fernanda Pequeno comenta:

Em 1927, Bataille escreveu *Ânus Solar*, importante texto que já indicava seu interesse por tópicos e matérias heterogêneos, repulsivos, atentados contra a dignidade. Só publicado em 1931, com desenhos de André Masson, o texto enunciava que o mundo seria puramente paródico: “O cérebro é a paródia do equador. O coito é a paródia do crime. (PEQUENO, 2014, p. 04)



Figura 81- *Acéphale* (1936), desenho de André Masson

Investigar um cu pode ser um mergulho na abjeção de um corpo sem órgãos que bagunça os modelos de corpo humano e faz colapsar o vitruviano num rolamento – uma cambalhota, uma carambola – mete a cabeça no cu, torna-se acéfalo, torna-se ovo... torna-se um experimento cíclico e instável de um enrolar e desenrolar arriscado, porém vivo. Pequeno (2014) nos ajuda a elaborar esta visão que salta dos olhos ao ânus, um olhar da glândula pineal, o olho do cu que produz imagens de gozo e cuja visão é um sentido de sensibilidade aguda arrebatada por avassaladores fluxos de imagens.

Quando imaginou a possibilidade desconcertante do olho pineal, portanto, Bataille não tinha outra intenção que não fosse representar as descargas violentas e indecentes de energia no topo da cabeça, tais como as lavas do Vesúvio. Esse olho, que ele queria ter no topo do crânio (desde que tinha lido que seu embrião existiu, como a semente de uma árvore, no interior do crânio), não lhe pareceu com nada além de um órgão sexual de inaudita sensibilidade, o que teria vibrado, fazendo-o soltar gritos atrozes, os gritos de uma ejaculação magnífica, mas fedorenta. (PEQUENO, 2014, p.04)

Sem a “tirania” da cabeça, o cu pode se erguer para tomar sol. Quando baixamos a cabeça, invertemos os planos, deslocamos os eixos: a razão controladora da cabeça, num giro, dá lugar ao brincante entregue às emoções. É importante entender que não estamos defendendo uma posição do cu superior à cabeça - um ser-aculá sempre de cu pra cima, tampouco acreditamos na eterna hegemonia ser-aí da cabeça. O que interessa observar é o movimento entre os polos superior e inferior; o perder a cabeça e achar o cu e vice-versa. É esta rotação, estes outros planos de posição corporal, para além da importante postura ereta (fálica) - barriga pra dentro, peito pra fora. Pensar outras imagens e modelos de visibilidade pro corpo é pensar em soltar a barriga, liberar os intestinos, abrir os caminhos... deixar o peito palpitar - as mensagens passarem, as relações se ralarem... a comunicação ser menos truncada, mais orgânica, vital.

Trazer o cu à tona, à luz do dia, é friccionar os regimes de visibilidade, movimentar os padrões de beleza e humanidade do corpo que não se sustentam quando perdem o senhorio situado na cabeça, no topo. Assim, indagamos: Não poderia a arte¹⁵³ de Porca Flor (Figura 82), ou a obra de Allan Corsa, Sul-Afetivo (2019) fundar outro lastro corporal para além dos padrões ou contra-padrões clássicos e eurocêtricos? Mais que render-se a ser um novo parâmetro

¹⁵³ A arte é um cartaz de divulgação da Oficina de Bruna Kury. Mais uma vez observamos como arte e mídia são cruciais em nossos processos de produção de sentidos. Podemos observar por estes meios (informacionais e sensíveis) as “posições sociais” que o cu ocupa na história através da análise das fricções e representações de referenciais corporais que perpassam croquis/pesquisas de Da Vinci (séc XV), a capa da revista do grupo de artistas de Bataille (séc. XX) e o cartaz de Porca Flor (séc. XXI).

hegemônico, o cu e as artistas que abordam este lugar que o valorizam parecem estar mais dispostas a provocar quebras padrões, ao invés de instituir novos.



Figura 82 - Arte de Porca Flor (2019) para Residência pós-pornopyratária, de Bruna Kury

Os banhos solares anais são exercícios para experimentar e recriar lugares sociais do cu, do corpo, da subalternidade vinculada ao sul. Analisar o cu e as espacialidades, isto é, as relações espaciais e as posições que o cu ocupa nas imagens e regimes de visibilidade é algo que nos faz desdobrar reflexões sobre as relações de poder e hierarquias plasmadas em territorializações corpóreas.

Estas práticas Ânus/solares ainda não se consolidaram num programa performático e se aproximam mais de experimentos, testes de percepção da visibilidade de um corpo que atreve a assumir e a elevar seu cu. Pensar estes modos de estar no mundo por esta perspectiva anal espacial que desterritorializa o rosto e o cosmos, que inverte/joga os polos superior e inferior, em cima e embaixo, terreno e celestial são aspectos que certamente interferem e reposicionam os processos de subjetivação e inserem mais elementos nos debates identitários.

Quando bocas e olhos anais ocupam lugar no mar de imagens e céus de imaginários, somos demandados a refletir nas interferências que se produzem nos rostos e identidades que conhecemos. Deleuze e Guattari, ao teorizar sobre rosto o processo que forma a noção de rostidade, assinalam que:

A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões. É uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo o corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem o papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes descodificadas. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, s/p)

Este rosto trata de uma superfície “afundada”, formada pelo sistema muro branco (espaço de disposição) e pelo buraco negro (espaço de sucção, que suga possibilidades que marcarão a superfície “branca” no processo de formar rostos). Não se trata necessariamente de um rosto, uma cabeça, rosto/face/cara, mas de um canal para produção de rostidades. “A cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável.” (DELEUZE e GAUATTARI, 1996, s/p)

A discussão em si não é sobre o rosto, mas sobre a procura incessante para definir o outro, isto é, de reunir contornos que determinam nossas subjetividades e os contextos e estruturas que demarcam nossas identidades por meio de construções imagéticas (telas, em especial, telas de cinema, onde o rosto é uma paisagem). Tais construções imagéticas delineiam um rosto, algo esperado que envolve fluxos de imagens não corporais que se codificam e produzem a representação do outro.

Esta identificação rostial tende a um padrão, ainda que o rosto não seja universal, os próprios autores reconhecem que o homem branco, imagem e semelhança de Deus, o Cristo, o é. E neste movimento de dar rosto às coisas, o rosto cristão cristaliza as identidades e produz desvianças, isto é, desvios do padrão cristão. Para Deleuze e Guattari, o primeiro desvio é o racial. Este sistema “rostos racista” só detecta a si mesmo e é incapaz de perceber as divergências do outro. Nesta subjetivação não há alteridade “Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem.” (ibidem, 1996, s/p).

Os filósofos consideram que o retorno à animalidade dos “primitivos” escapa do esquema de identificações rostificadas, posto que nos coloca imperceptíveis, clandestinos. O cu, como já vimos, é vastamente associado à nossa dimensão selvagem, condições animais que nos compõe. O que parece se evidenciar é que a quebra dos padrões racistas, sexistas e coloniais de humanidade se articula fortemente por meio de uma conexão mais afinada com a natureza. Não nos parece razoável propor uma ode à brutalidade e à violência desmedida detectáveis em grupos animais, mas soa pertinente reconhecer arranjos comunitários que rompem com hierarquias excludentes e assimetrias discriminatórias.

Isto, sem dúvidas, colide com os esquemas de subjetividade atuais, cuja base é a self e o rosto. Choca, inclusive, com as políticas identitárias que exigem visibilidade e

reconhecimento para populações que tiveram seus corpos subjugados e suas histórias apagadas. E se a diversidade é uma prioridade, como ela pode dar conta de tantos rostos?

A virulência que ronda as imagens anais é capaz de burlar os esquemas de rostidade e nos guiar por outros caminhos de visibilidade e subjetivação?

Não temos resposta. As imagens do cu que se relacionam ao rosto não nos parecem querer substituir a qualidade do rosto, ser rosto, ou tomar seu lugar; não querem e nem podem ser rosto, mas desejam assumir posições de visibilidade similares a do rosto, não sendo visíveis da mesma forma, mas visíveis à sua própria forma, que não é lógica. Não é especificamente bem definida, é opaca/camuflada/enigmática e ainda que não se mostre totalmente precisa, tem camadas reveladas. Adentrar ao cu é mergulhar no buraco negro da subjetivação sem o suporte da superfície branca.

Outro fator que a Prega 3 aguça é pensar as ações/posições geopolíticas do nosso corpo a partir de uma observação dos nossos deslocamentos especiais e territórios. Baitello Jr (2012), no livro *O pensamento Sentado*, nos estimula a refletir como as posições que nossos corpos assumiram e a ocupação dos espaços ao longo dos séculos influenciam nossos modos de pensar, comunicar e organizar nossas relações interpessoais e sociais. O autor reflete sobre nosso processo de hominização imbricado com a sedentarização (terra firme e fixa) e o fim do nomadismo (relacionado ao vento e à vida humana em cima de árvores). Ele nos explica que para suportar a “imobilidade”, a humanidade foi acometida pelo furacão da mídia que retrata a necessidade de expansão para o mundo por janelas/telas relacionado ao ar/vento da vida arbórea.

A correlação corpo e signos de terra e ar não é novidade e como Baitello observa está relacionada ao desenvolvimento do nosso pensamento. Para ele, o gesto de sentar, sedentarizou não só o corpo, mas também o pensamento (que ficou mais calmo, mais sedado, pelo costume de sentar/assentar no território). O corpo sedentário tem o olhar voltado para terra e para baixo, para dentro, para o fundo, estimula o gesto de guardar, cobrir, proteger e está ligado ao sedentarismo e estabilidade. Podemos associar, a priori, a terra aos genitais e ao cu, receptores do vento/sol fecundador. Este pensamento sentado opõe-se ao pensamento nômade de um corpo que outrora perambulava por árvores e territórios diversos. Já olhar para o ar, é olhar pra cima, para o vento, para o céu, para as estrelas, para o plano superior, para o horizonte. Já o ar é associado à cabeça, à intelectualidade, à possibilidade de divagar. Água e fogo intercalam-se entre estes firmamentos.

Sentar ou saracotear? Qual a melhor forma de pensar? O pensador de Rodin senta-se e olha para baixo. Leloup (1998), ao discorrer sobre o ânus, analisa que o gesto de sentar é sinal de paciência e cita a virgem Maria que senta e amamenta, como sinal de grande sabedoria. Baitello Jr. (2012, p.78) pontua que só os soberanos são dignos da honraria de sentar e também simboliza poder e força como a imagem dos cavaleiros, pajés e reis. Na contemporaneidade, Baitello associa o sentar ao sedentarismo e trata os carros como cavalos modernos, tronos de rodas que alienam a condição de flâneur para voyeur. Para o autor, caminhar aguça o olhar e a inteligência. Diante da sedentarização resta passar com o olhar pela produção e circulação de imagens. Este movimento das imagens está intimamente ligado à morte, como aponta Baitello Jr., ao frisar que a imagem está relacionada à “superação” da morte na sua batalha contra o tempo.

A imagem é um mecanismo para atender nossa necessidade comunicacional básica: suprir a ausência de corpos. A imagem remonta/revive o corpo que está ausente fisicamente. Para Baitello Jr., a excessiva sedentarização que vivemos nos fez abandonar os corpos e para suprir essa falta acessamos as imagens. Abdicamos do corpo, esquecemos que temos cu e que ele pode ser lançado ao ar, nos fazer nômades, flâneurs. Conforme o autor, deixamos de caminhar para poder sentar e assistir experiências (e não mais vivenciá-las). Buscamos imagens exógenas, esquecemos das nossas próprias, pois não temos mais experiências para refletir e/ou recusamos enfrentar as intempéries de viver e defrontar nossas imagens endógenas, preenchendo nossa visão com o máximo de imagens exteriores possíveis.

As noções de rostidade, trabalhadas por Deleuze e Guattari, bem como as noções de imagem e corpo exploradas por Baitello Jr. provocam a reflexões sobre algumas oposições em que o cu se mete e desestabiliza: ar e terra, céu e chão, individual e coletivo, singular e comum, lunar e solar, sideral e subterrâneo, universal e atomizado, cabeça e sexos e extremidades (pés e mãos), claro e escuro, muro e janela, acima/abaixo, ar e movimento, tela e propriedade, pensamento e carnalidade, razão e emoção.

É interessante perceber signos como sol/olho/ovo promovem um movimento que faz oscilar a binaridade e nos faz pensar em movimentos circulares/anelares/sucção/liberação que concedem ao corpo a autonomia de jogar com a dinâmica de sentar e perambular, nos permitindo rebolar em torno de fissuras do conhecimento, epistemes outras. Podemos tentar apressadamente perguntar em que posição o cu nos faz mais sábios: sentados com nossas telas ou perambulando com suas bravatas? A ideia de um saber peripatético, movente e circular, nos parece mais coerente diante do imobilismo da sociedade que nos empurra em direção ao

movimento frenético hiper excitado dentro de uma linearidade castradora que necessita dialogar com outros tipos de movimentação. A busca pelo conhecimento não está dada e nós não descartamos nenhuma das potencialidades anais. Além disso, acreditamos que tais potencialidades devam ser mais investigadas para entendermos melhor a dinâmica dos desejos e as tônicas relacionais da sociedade.

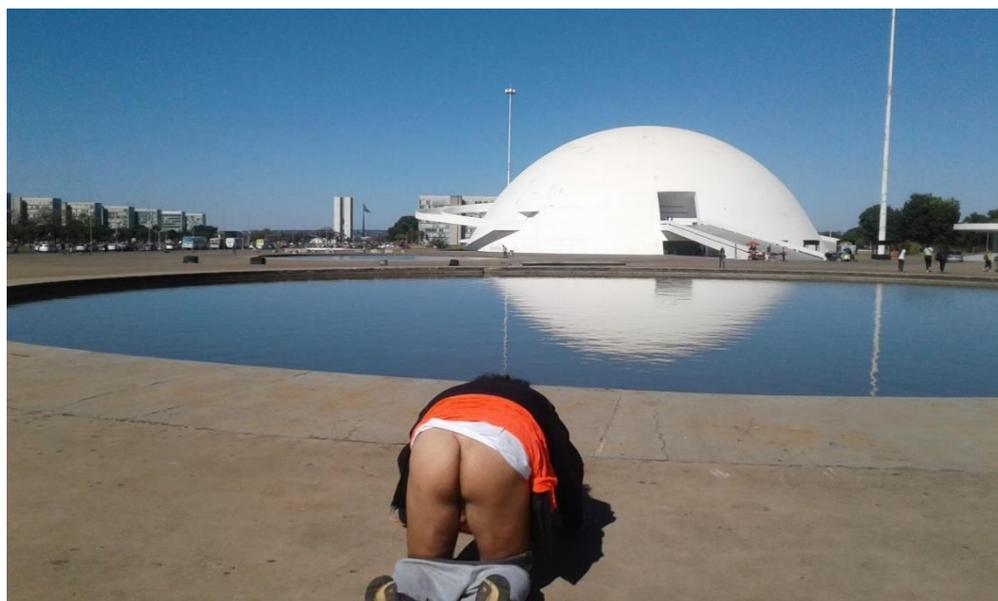


Figura 83 -Práticas Anais/solares: *Vai tomar no Sul... banho de sol* na Esplanada dos Ministérios (2019)



Figura 84- Díptico da Prática *Vai tomar no cu... banho de sol* durante oficina “Reescrevendo feridas abertas do cu” com Alla Soub no ENEARTE- Paraíba (João Pessoa - UFPB - *Tudo cabe no coco* - 2019). Foto: Alla Soub

CONSIDERAÇÕES ANAIS

Como podemos ver e nos mover até agora?
Quão ralamos/relamos o cu nas ralações/relações?



Figura 85 - Residência Artística 3 - Ensaio sobre o Cu – Margens do Lago Corumbá
Foto: Paulo Gomes / Colagem: Shawenne Gonçalves

“Sonhe, tenha até pesadelos, se necessário for, mas sonhe.”
Pagu

“Pôr em xeque os princípios, talvez signifique lutar e sonhar. Não penso que luta e sonho sejam contraditórios”
Édouard Glissant

“A revolta é alegre. A greve, uma festa.”
Pagu

“Essa história não admite brincadeiras. Que se cuidem certos homens.”
A perigosa Yara - Clarice Lispector

Analisar o cu nesta empreitada intelectual é encarar de perto tensões entre vulnerabilidade e violência que atravessam corpos dissidentes num abismo de múltiplas afecções. Percorrer estas imagens é saltar platôs abissais situados entre a desmistificação de tabus corporais e a inclusão de subjetividades desviantes, na tentativa de ampliar o acesso de populações vulneráveis ao direito humano de comunicar, contribuindo com a democratização da comunicação.

Quando comecei esta pesquisa tive prósperas conversações com a pesquisadora Fany Magalhães e suas pesquisas que tratam de espacialidade/urbanidade, redes e relações nos circuitos de arte e comunicação. Em síntese ela nos fala da potência do encontro e isto nos parece tema de fundamental importância para a comunicação. No troca-troca de teorias e vivências, emergimos à reflexão de que relação é ralação. Relacionar é ralar muito.

Glissant (2013) nos dá algumas pistas ao tratar das poéticas da relação e da diversidade. Ao invés de rostos sistêmicos, ele nos fala de rastros ao tratar da criouliização, do choque entre culturas (advindo, sobretudo, pela imposição colonial) que se recompuseram por meio do “equivalente valor dos seus restos” (GLISSANT, 2013, p.18). Esta intervalorização dos elementos que contrapõem o pensamento de sistemas calcados na crença de um ser exclusivo e superior é um caminho que merece ser investigado. O cu é a metáfora máxima do que se refaz dos restos: é singular e universal, porém jamais é usado para tornar um indivíduo único/essencial. Não se costuma destacar os indivíduos pelo cu. Ainda que o cu seja universal, nenhum é igual e através dele não se estabelecem comparações ou caracteres de exclusividade. O cu nos coloca em outro patamar relacional que precisamos aprofundar quando se pensa em liberdade e diversidade como pilares de uma sociedade democrática e justa.

Entendemos que qualquer relação envolve desgastes e perdas. Neste percurso é preciso estar atento a certas dores que se tornam traumas, abusos e violências, e não simplesmente neutralizá-las como parte da vida em comum. O cu amplia nossa compreensão sobre atividade e passividade dos corpos penetrados/penetradores, dominados/dominadores quando nos abre possibilidades que distorcem as chaves binárias em rotas de fuga e multiplicidade.

Nestes caminhos complexos, Mombaça, Costa, Brasileiro, Lustosa, Kury, dentre tantas outras, nos alertam como as políticas desejanter movem relações violentas de dominação, onde o privilégio dominante se concentra em uma prerrogativa de violência nas mãos de subjetividades masculinas, heterossexuais, brancas, cisgêneras de uma elite econômica que se pretende/performa e que impõe relações assimétricas e cruéis de exploração.

É no enfrentamento a esta estrutura enraizada em diferentes camadas da sociedade que o cu surge como elemento que desestabiliza a sexualidade que sustenta o patriarca, vulgo “macho tóxico”, que rege a política de eliminação de subjetividades desviantes. De Beauvoir a Preciado, notamos que o homem como categoria essencial (que determina e divide o mundo a seu serviço) é a força motriz da manutenção de tabus e injustiças pautadas na diferença dos sexos. Pensadoras como Mbembe, Sueli Carneiro, Djamila Ribeiro, Lugones, Alzandua, Ângela Davis, Brasileiro e Mombaça demarcam que o sistema colonial racista do homem cis branco é a origem das relações de objetificação que acachapa camadas de populações vulneráveis violentadas em diferentes níveis de opressão.

Para resistir a esta complexa estrutura é preciso enfrentar o debate de questões econômicas, raciais e sexuais, dentre outras complexidades que subsidiam relações organizadas pela distinção de identidades superiores/merecedoras contra inferiores/abomináveis.

Preciado nos apresenta o cu como elemento revolucionário que desmonta a lógica patriarcal, sobretudo por desestruturar as noções identitárias de masculino e feminino. Além disso, ele parte do princípio que o ânus é a nossa parte aberta. O feminino que se constrói culturalmente como abertura faz do ânus um canal de feminilidade para os homens e destrona a superioridade da masculinidade, flexibilizando os polos ativos (dominador) e passivo (dominado) das relações. Para tanto, é preciso coletivizar o ânus, retirá-lo da esfera privada e trazê-lo à tônica pública. Isto acarreta, segundo Preciado, um ganho para mulheres, que deixam de ter uma “vagina oca”, “preparada para ser preenchida”, para adquirir um *status* anal de órgão sexual destinado ao prazer. Preciado arremata seu terror anal com: “Sólo me queda desearte lo mejor: Colectiviza tu ano. El arma es modesta, pero la posibilidad de acción, cercana e infinita.” (PRECIADO, 2009, p. 172)

Uma arma capaz de inspirar uma ética bixa (VIDARTE, 2007), ética do cu, analética, que se caracteriza, sobretudo, pela resistência à normatividade orquestrada por políticas de identidade que categorizam e cerceiam subjetividades insubmissas. Pêdra Costa trabalha conceitos que orbitam o pau mole e o fracasso, isto é, o insucesso no sistema de opressões consolidado. Ao invés de ofertar a força produtiva, entrega-se à impotência. A força comunicativa da negatividade é a resistência criativa contra uma lógica de visibilidade que nos quer hiper excitados e prontos para consumir uns aos outros em violentas relações de objetificação.

O feminismo negro e a dissidência anticolonial nos instigam a reconhecer e a reagir a estas relações subalternizantes. Mombaça nos alerta para a necessidade de demarcar as normas

que regem a disciplinarização desejante. Para ela, “Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora.” (MOMBAÇA, 2016d, p.11). Esta é uma das estratégias para redistribuir a violência, utilizada como privilégio do patriarcado. Por isso, ao invés de sufocar nossos conflitos em nome de uma pretensa paz, é preciso trazê-los às arenas epistêmicas para que nossas problemáticas e contribuições sociais sejam consideradas numa organização social que nos abomina. Além da dimensão política desta demanda, é importante permitir que sintamos nossas dores na tentativa de rastrear e acionar movimentos de cura.

Esta relação de enfrentamento/acolhimento da dor jorra fortemente em imagens anti-hegemônicas, seja pela raiva, pelo deboche, pela profanação, pela cura e /ou espiritualidade. Os mistérios que envolvem o cu fazem dele lugar de quebra da representação e explosão da linguagem. O cu é o canalizador de paixões/pulsões, desejos que catalisam extremos das nossas emoções numa desterritorialização do “Eu” e coletivização dos fluxos desejantes contidos em processos de subjetivação individuais. Cu é a encruzilhada dos nossos pontos mais vulneráveis e da nossa revolta mais desmedida.

Tamanha fragilidade furiosa é inconcebível nos processos massivos de circulação e imagens. Tais processos massificados estão atrelados à indústria cultural/mídia hegemônica pautados pela docilização dos corpos e exploração de sua passividade com intuito de torná-la pacífica. Este modelo nega a potência dos conflitos que põe fogo nos cus. Os cus em chamas são nossos estados de cólera intimamente ligados à revolta, que são repudiados ao máximo na estrutura política/econômica/social vigentes. É importante frisar que tratar do cu não é retornar meramente a um estado de selvageria e violência bestial, mas sim assumir que nossa violência precisa ser redistribuída, como coloca Mombaça (2016d). A violência precisa ser debatida, sobretudo, porque sua face mais brutal é voltada a subjetividades específicas (negras, travestis, indígenas, mulheres, crianças, idosos... e corpos historicamente vulnerabilizados). É insustentável a necropolítica (Mbembe, 2016) que dispõe de vidas não alinhadas aos interesses da matriz colonial. Esta apregoa paz aos corpos que se sujeitaram ao modelo de humanidade calcado na servidão cristã, branca, eurocentrada, cisgênera, heterossexual e patriarcal. Às subjetividades distintas disto, o destino é a morte, a eliminação de seus desejos, de sua existência.

Diante desta paz, a imageria anal constitui força aterrorizante para produção comunicacional massificada, pois é pelo cu que os corpos se desorganizam de padrões dóceis, resistem à vigilância repressora dos desejos e criam formas peculiares de estar no mundo.

A dor intranquila que se digladia com a asfixia pacifista precisa ser exposta, não como espetáculo, mas como elaboração de uma força que precisa ser ressentida e transformada. É preciso ganhar movimento. A posição estática enclausura e mortifica. Mover-se pelos gêneros, pelos espaços (cidades, comunidades), pelos comportamentos, pelos afetos, pelas inúmeras dobras do pensamento, pelos imensos desdobramentos da subjetividade é assumir uma postura afirmativa para com a vida. Não devemos compactuar com a falácia meritocrática amparada em algumas religiões de que é necessário sofrer (sacrificar-se, ser sempre forte) para alcançar possibilidades de bem viver. Evidente que viver envolve esforços, estratégias para lidar com os obstáculos, mas isso não pode ser um alibi para suportar martírios em prol do paraíso fabulado. Ao contrário, é preciso ressentir a dor e reconhecer o carrasco/cadafalso e combater a estrutura desejante que orquestra as execuções.

O exercício de observar o cu e perceber uma zona extremamente frágil (que também pode ser extremamente agressiva), nos permitiu acessar formas de explanar/expressar emoções extremamente dolorosas ou prazerosas. São tênues estes limites que exigem cuidado consigo e com o outro produzido por um ambiente comunicacional que requer acolhimento de dissonâncias que produzem ambientes comunitários diversos. É cada vez mais importante exercitar a escuta, bem como a autorização discursiva que rompe com silenciamentos seculares. Falar, expressar os desejos, é um gesto emancipador, porém é preciso atenção para perceber quais as falas e lugares de fala são mais urgentes e emergentes.

Que vozes foram abafadas? Que corpos tiveram seus fluxos subjetivos/identitários massacrados e necessitam ter sua fala expandida e garantida? Que corpos exauriram nosso mundo com sua fala ostensiva precisam silenciar e escutar? Este jogo comunicacional envolve muita ralação e envolve muitas complexidades. Uma delas é a potência da recusa em caber nos ditames do *logos* que autorizam uma fala. A submissão aos cânones, aos algoritmos e outras estruturas que docilizam nossa potência são realmente necessárias para nos garantir voz e visibilidade? Os estados de impotência e impossibilidade discursiva também manifestam resistência que merece mais atenção da comunidade acadêmica.

Acolher estas demandas exige que olhemos para o que têm sido rebaixado, o que é inferior, o que é excluído. Admitir nossas baixezas é um impulso para picos grandiosos. É

preciso, portanto, olhar nosso próprio cu, rever o que repudiamos em nós mesmos, o que repudiamos no outro.

Para exercitar este olhar, nos debruçamos sobre uma vertiginosa produção de imagens que nos impulsiona a ver e a pensar o corpo por um prisma que exalta as partes humilhadas do corpo, inclusive como metáfora social. Para tanto, nos aproximamos do universo das culturas dissidentes, lançamos linhas cartográficas que nos pudessem dar pistas sobre os processos que estas subjetividades atravessam neste processo imagético. Para dar organicidade ao turbilhão caótico que nos chegava foi preciso nos orientar pela busca do *pathos* das imagens, conforme as noções warburgianas esmiuçadas, sobretudo, por Didi-Huberman. Entendemos que o *pathos* destas imagens carrega prazer e dor, num mix de desejos que se reativa na cultura e na sua produção imagética, configurando uma espécie de sintoma do imaginário dos indivíduos que integram a mítica social.

Examinando estes sintomas que se manifestavam nas imagens do cu, conseguimos distribuí-las em 3 grupos (1 - cuir; 2 - ânus fecundo e 3- olhar solar) a partir do princípio de montagem do Atlas, sem efetivamente produzir um atlas warburgiano, composto por pranchas, mas uma espécie de tela, com entrelaçamentos de pregas. Um dos planos foi emendar estas pregas de modo a construir um *parangolé* que desse vazão aos percursos performáticos que colaboraram com a seleção de imagens. Contudo, alcançamos até o momento esta solução imagética, que, por hora, dá conta dos desdobramentos estéticos/teóricos incipientes sobre o cu.

Com o cuir, **Prega 1- Cuir: Questionamentos e Quebradeiras - *Queer, cuir/Cuir, cu***, podemos reconhecer este lugar anal que debocha, que confunde, que deturpa, que assume a traição da origem e o lugar imundo e periférico sem culpa, sem complexo de inferioridade. Ele tem sido o lugar do imaginário do *queer*. Reconhecer a degeneração não só do gênero, mas do corpo, da vida e suas impotências e “inaturezas” compõe o passeio pelas pregas do cu e que fissuram uma imensidão de possibilidades e desejos em torno do cu que supera o lugar vilipendiado (ultrajado como o *queer* e o cu) em busca de locais instáveis, mas potentes.

As cuir nos conclamam a enfrentar a violência, tensionando a redistribuição do privilégio de ser violento canalizados na figura do macho. Com elas aprendemos a reconhecer e rearranjar as estruturas de violência, (re)sentindo a raiva que apaga e silencia trajetórias dissidentes. Elas, com o terrorismo imagético de suas rabas reboativas/dançantes, traçam fendas de respiro para seus discursos obliterados. O sexo é peça fundamental nesta disputa, e as cuir debocham ao máximo da ordem vigente em busca de novos mundos. São nestas brechas

em que o cu tem lugar de fala e frutifica uma série de imagens que floream um imaginário próspero em torno do cu.

Adentrando na fecundidade anal, **Prega 2 - Ânus fecundo - sabores, oh dores...**, podemos deambular um pouco mais sobre as imagens fecundas ligadas à terra e à merda, às flores e aos frutos, ao ato de comer e devorar. Adentramos as operações antropofágicas das bixas, que confrontam a antropofagia e a pseudo contracultura calcada na elite. Ao semear a fecundidade e multiplicidade dos seus modos de vida, as imagens do cu das bixas nos faz questionar sobre a relação entre abertura e passividade abandonam lugar de submissão para insurgência. Isto é realçado quando observamos algumas subjetividades que sempre foram associadas ao *pathos*, ausência da razão, são situadas entre o feminino, a loucura e animalidade.

O cu é o lugar que concatena a vulnerabilidade, é o centro das emoções, o descentramento da razão humana, supostamente evoluída. Por ser sensível ao ponto de ser flor, de ser frágil, o cu é um baluarte da inferioridade, coisa grotesca, meio por onde as bixas são estigmatizadas e levadas pela mítica social a encarar o abismo da morte, que, apesar de terrível, induz a possibilidades de resistência e, assim, renascimento (ou nos termos de Castiel Vitorino Brasileiro, cura; e nas profecias de Ventura Profana, prosperidade travesti, nos levando a aproximações com uma ritualística sagrada para ser valorizada promove a profanação). Assim, as imagens nos fornecem o traçado de uma força vital do cu que fecunda signos e é crucial para os jogos com os gêneros e sexualidades.

Falar, deglutir e olhar... Olhar Anal, **Prega 3 - Olhar Solar - Buracos dos olhos da esfinge/esfíncter** é a prega em que rastreamos um cu que fratura as fronteiras da linguagem, que nos impele a observar as topografias da vida e das coisas, bem como a questionar os valores e sentidos atribuídos a posições estabelecidas no mundo. O cu aqui é uma luz no fim do túnel. Podemos perceber semelhanças semânticas das imagens ao trazer o cu como um lugar iluminado, superior/elevado, próximo ao celestial. O signo do caos, as forças de atração e repulsão que nos põe em relação, em órbitas, em atravessamento, nos abre na medida que nos anela e nos coloca em estados de indagação, de reposicionamento, de reflexão sobre nossas posições no espaço. As relações entre o ocular, o celeste/sideral, o ovo, o oculto.

Cu é bixa. Cu é mato. Cu é mistério...

O cu, em uma leitura contra-hegemônica, assume posições tão importantes quanto as da cabeça: falar, comer e olhar... sentir. É, sobretudo, a capacidade de sentir do cu, o grande legado dessas imagens. Perseguir as formas de *pathos* nestas pregas nos fez conceber o cu, como o próprio *pathos*, isto é, o lugar corporal onde se concentra as avassaladoras paixões. O local que

em que se coloca as mulheres, as crianças, os animais, os povos não brancos... os que são considerados pela visão patriarcal colonial como “apaixonados demais” - de não pensarem com a cabeça, mas com o cu, curação. Estas três camadas do cu convergem em pontos de enfrentamento à colonialidade (visual e violenta) imposta ao corpo, tateando outras experiências sexuais e sociais que não negam a vulnerabilidade de suas existências e tampouco renunciam a força de suas resistências.

Imagens de corpos-cus são fontes imaginais de corpos que se colocam, de *colocadas*. Nas gírias LGBTQIA+, ou mesmo no pajubá, *colocada* é aquela que já está entorpecida, embriagada, em outra realidade, sonhando, delirando, enlouquecendo aquelas que se jogam nos percursos improváveis e indefiníveis... Transtornando. Pensamos o corpo da colocada não necessariamente como corpo saturado de narcóticos, mas o corpo saturado de sociedade, enfadado pela civilização, asfixiado pela cultura que decide resistir ao entorpecimento das imposições espetaculares e sociais e constrói seu próprio cenário, sua própria realidade – seu pesadelo e seu sonho – o seu delírio e sua fantasia reposicionados, colocados...

Aquela que coloca é aquela que altera o local... que promove rupturas e deslocamentos, não deglute o local, a imposição espacial e o determinismo social... ela provoca rupturas, desterritorializa. Ao invés de se localizar na estrutura, se coloca: “O meu lugar é meu corpo, minha colocação e não minha localização na sua arquitetura societal.” É preciso frisar que minhas colocações a respeito delas não são fixas, pois elas mesmas não são.

O próprio ato de se colocar exige que elas saiam de si... coloquem o eu pra jogo. O eu sai da reta, da ordem, das seguras e certas camadas do sujeito para se pôr na rela, na relação.... Sai do privado... se joga na plateia? Colocar-se é expor-se, e nisto as vulnerabilidades aparecem, juntamente com as forças inimagináveis.

Assumir que somos vulneráveis é assumir que somos seres que se movem pelo enfrentamento dos impasses. Dominic Barter atua com Mediação de Conflitos e Práticas Restaurativas. Discípulo de Marshaw Rosenberg, psicólogo, criador da Comunicação Não-Violenta (CNV), aponta em entrevista¹⁵⁴ ao *El País* que temer o conflito é um perigo para a democracia: “A gente tem uma cultura que tem muito medo de conflito. E quem teme conflito tem fantasias totalitárias. Quem tem medo de conflito está sonhando ocultamente com a

¹⁵⁴ Entrevista disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/08/politica/1560026431_863862.html?id_externo_rsoc=FB_CC&fbclid=IwAR31PmIM_S72ABlOnTCBP3RyQjhMG8B1XeshRZiE6UyYhgMr4eu87o5_Cws Acesso em: 02/mar./2020

chegada de uma solução única.” (BARTER, 2019, s/p). Para ele, conflito não se atrela a um lugar de violência, mas uma possibilidade de alerta para se atualizar-se frente às modificações sociais.

Negar as disputas de poder é abafar reivindicações, sepultar a indignação e a pluralidades de modos de vida que adubam as recriações relacionais. Assumir o conflito é lidar com a diferença e promover o exercício de escuta dos sujeitos em fricção. Uma comunicação não-violenta valoriza o conflito na perspectiva de dar vazão aos pontos de vista, de uma escuta cuidadosa, sensível e atenciosa das partes em choque, principalmente daquelas vitimadas por violações históricas.

O conflito friccionado pelas críticas dissidentes aos meios de comunicação de massa pode ser lido equivocadamente como exagerado ou, nos termos de Umberto Eco, apocalípticos. Nesta perspectiva binária que ilustra uma oposição entre integrados e apocalípticos, estes últimos “fantasiam” uma possibilidade de superar a dita degeneração das culturas impostas pela indústria cultural. Para os corpos-cu não existe o debate entre os benefícios e os malefícios da comunicação massiva.

Numa perspectiva cuir, não se anuncia nenhuma superação à indústria cultural, o apocalipse já está instaurado e as cuir são um dos principais produtos desta “tragédia”. Tatiana Nascimento, como já dissemos bem, relata o apocalipse das cuir. O *Culto das Malditas*, na sua música “Colherás” profetiza: “*Colherás, colherás/ O que plantou/ As malditas tão chegando / O cis-tema nos criou/ Resistimos sem temer/ Fala baixo, Bolsonaro!*”

Elas se entendem como uma espécie de “resíduo” da dominação sexista, racista e colonial. Não há possibilidade de vencer a estrutura, de ser “super-homem” e enfrentá-la. Pêdra Costa não cansa de nos lembrar a nossa brutal derrota frente à distopia fascista em ascensão. Não são pessimistas, contudo, não pretendem combater os *mass media*, mas se infiltrar na cultura industrial e provocar choques. Linn já nos explicitou suas intenções de parodiar o patriarcado. Assim, as cuir não defendem a “fantasia mítica da superação”, mas refazem seus restos discriminados e recriam seus fantasmas com o intuito não de superar a dominação da cultura que as oprime, mas sim de contaminá-la. Como um vírus que necessita de um corpo forte a ser parasitado, as cuir não se ocupam de minar ou se opor à força da circulação massiva cultural, mas sim de reocupá-la e parodiá-la, produzindo signos de resistência, fecundidade que elevem o cu a uma posição a ser constantemente desvendada, posto que não estagna.

As barreiras a uma comunicação democrática em larga escala para corpos dissidentes são enormes, mas o cu delas tem se infiltrado cada vez mais. Já vemos o cu no cinema (*Bixa*

Travesty, Rosa Azul de Novalis) em conteúdos digitais mais aprofundados (cuzoístas¹⁵⁵) ou mesmo de entretenimento (matéria sobre cunete¹⁵⁶) que vão além das esferas pornográficas ou depreciativas tradicionais que, em geral, aviltam a região anal.

Isto nos leva a atestar que *Sim!* Sim, pode uma travesti comunicar, uma sapatona circular, uma bixa e um cu mestiço falarem, porém é ainda brutal o abismo que a sociedade impõe para circulação massiva destas subjetividades desviantes. Talvez este tipo de subjetividade se produza para revoluções micro e não busque estes espaços molares de visibilidade. Não podemos incorrer em generalizações e por isso mesmo, se pensamos realmente em coexistir com as diferenças, é preciso uma comunicação democrática que garanta recursos necessários para aquelas que pretendem expandir suas redes e circuitos comunicativos.

É possível pensar a comunicação para além da sua finalidade colonial clássica de persuasão e dominação ou como usualmente as teorias de manipulação colocam? É possível elencar a comunicação como elemento crítico à formação de consciências ou ela tende a perdurar como cimento amalgamador de consciências paralisadas/padronizadas que não se permitem choques, oscilações, danças ou qualquer movimentação que gere desconforto e/ou êxtase?

A comunicação, ao mesmo tempo que surge como lugar da mediação das subjetividades conflitantes, também é produtora de atritos e ruídos... berros e silêncios. Comunicamo-nos para sermos reconhecidos (pelo outro), para nos reconhecermos. Esse processo é complexo e permeado de ruídos e inquietações geradoras de atritos, criadora de problemas, que da mesma forma que foram criados, podem ser recriados e se transforma em soluções pelo menos provisórias.

Os complexos níveis civilizacionais e diversos marcos de direitos humanos conquistados nos demandam a solucionar as discordâncias sem acessar o instrumento genocida da eliminação do outro, que nega divergências em nome de uma pretensa paz que só será alcançada com a destruição do inimigo fantasiado. Acessar o cu nos permite entender a potência da vulnerabilidade e do conflito para agenciar multiplicidades subjetivas de modo a garantir a coexistência das divergências.

Quando não valorizamos a potência da nossa baixeza, nosso baixo corporal, nosso resto esquecido e apagado, que é exatamente o que representa as pregas do cu, deixamos de lado

¹⁵⁵ Disponível em: <https://cuzoistas.wordpress.com/>> Acesso em: 30/ago./2020

¹⁵⁶ Disponível em: <https://www.metropoles.com/columnas-blogs/pouca-vergonha/topa-um-cunete-confira-8-curiosidades-sobre-o-polemico-beijo-grego>> Acesso em: 30/ago./2020

importantes estruturas que afetam nossa subjetividade fortemente. Abdicar destas rotas subjetivas “inferiores” é recusar a movência e acolher minimamente as conflitantes vontades que habitam nosso mais profundo interior. Isto acarreta também no enfraquecimento das nossas relações que se veem limitadas a lastros outros, geralmente excessivamente padronizados e etiquetados por uma exterioridade autoritária. Para a arte, para a comunicação e para a política é lamentável, posto que, sem revolver nossas profundezas mais obscuras e baixas, nos tolhemos das maravilhosas, e por que não também desastrosas, inquirições que podemos fazer sobre nós mesmas.

Sem esta imersão debochada pela nossa baixaza bloqueamos a nossa potência de descobrir diferentes modos de vida. Nossa força de ação se esvai e sucumbimos a dados asfixiantes de subjetividades superestimadas (brancas, masculinizadas, eurocêntricas...) como verdade absoluta. Mesmo sem ter pautas elaboradas com a “objetividade” do movimento social tradicional, as ações artísticas são uma ferramenta poderosa para avanços sociais e pleiteamento de direitos. Um bando de bixas sem padrões, fora dos padrões, se requebrando são capazes de fazer revoluções. Por esta razão investimos nas experimentações, que não só aproximam, como revelam as imbricações entre arte e comunicação.

Pesquisa e performance se retroalimentam na produção de conhecimento no desdobramento de consciências. Quando aplicamos ambas neste tema do cu, podemos afunilar nossa percepção sobre nossas relações de poder e ocupação do espaço. Quando desvelamos percursos subjetivos entre altares e baixazas, entre público e privado, céu e terra constatamos cada vez mais a complexidade das nossas subjetividades que estão em constante passar, plenas de impasses entre o partir e o fixar. Adentrar com cautela o nosso grotesco/abjeto nos faz perceber que não somos santos - super-homens e nem animais bestiais... transitamos por uma multiplicidade de polaridades que vão além de binarismos e melodramas de bem e mal.

Cu descentraliza o sujeito essencial e global e nos faz entender que podemos ser oprimidos, podemos ser opressores. Nada está dado e é preciso honestidade para receber as diferenças, não somente como marcas dolorosas, mas como algo que possibilita riqueza de relações e encontros. É importante pensar a diferença como uma provocação que precisa ser abraçada, e não apartada. Para isso, não podemos ser ingênuos de achar que sofremos as mesmas opressões e da mesma forma. Temos que priorizar subjetividades que foram caladas e ceifadas ao longo da nossa história. É fundamental o exercício empático de reconhecer que condições abonam ou oneram as subjetividades em relação. Reiterando, isto não é sobre estar vigilante, mas como diria a canção tropicalista: “É preciso estar atento e forte!” É preciso estar

atento e forte para permitir-se ser vulnerável! Esta é a dimensão de cuidado consigo e com o outro.

Transcorrer pelas imagens do cu e suas lutas de visibilidade invisíveis/indizíveis traz o ensinamento de saber conviver com nossas pequenas mortes num movimento de passagem/transformação que se torna cura alegre, debochada, frágil e furiosa - grandes ressurreições, que se dão fortemente por imagens.

Pensar cu é reposicionar-se diante do regime de visibilidade e produção dos corpos, mobilizando outras possibilidades de relação, afetos, desejos e referências desterritorializadas da norma/disciplina e dos esquemas de controle/vigilância hegemônicos (heterossexual, cisgênero, racista, higienista, misógeno e classista).¹⁵⁷(PAULA, Vicente de, 2019)

Com o cu, absorvemos complexidades/multiplicidades e diferentes modos de olhar a vida e o mundo, entendendo que estética sem ética corrobora na manutenção do *status quo* e nada transforma. Volver-se com a imageria do cu atravessa corporeidades e espacialidades, provocando comunicabilidades e criando relações da nossa resistência/sobrevivência obscura e fecunda.

Olhar o cu é encarar a explosão de desejos e o espectro da morte num impasse que nos interroga sobre formas e modos de vida que queremos prolongar. Os corpos degenerados e degradados pelos sistemas excludentes, sistemas esses que beneficiam as mesmas matrizes subjetivas (coloniais, sexistas e racistas) não aceitam ser docilizados e úteis para uma gestão desenvolvimentista da vida que não inclui suas subjetividades dissidentes.

Desejo de eternidade e tecnologias em busca da imortalidade/ longevidade seguem a todo vapor. O transhumanismo é uma realidade capitaneada pela branquitude dos EUA e Europa. Estas subjetividades seguem projetando vida eterna para os seus dentro de padrões muito claros de desenvolvimento. Enquanto uns estendem suas vidas, outros tantos morrem miseravelmente pelas razões mais degradantes. A necropolítica (MBEMBE, 2016) segue elegendo aqueles que merecem viver e aqueles cuja vida não são nem mesmo humanas, muito menos importantes.

Entregar o cu, compartilhá-lo na esfera pública, ocupando o esquema de visibilidade comum, é recusar se encaixar nas engrenagens sociais que exploram e contém uma massa servil, moldando seus corpos, delimitando seus desejos e contendo sua energia sexual.

¹⁵⁷ O cu vai falar e numa boa, disponível em:< <https://ocorrediariorio.com/o-cu-vai-falar-e-numa-boas>> Acesso em: 05/mar./2020.

O amaldiçoado cu nada tem a contribuir com o desenvolvimento desta sociedade tecnológica e esclarecida que se interessa apenas pela vida de quem pode pagar muito caro por ela. O cu é dispendioso e nada produz. É frágil, ineficaz, não oferece rendimentos, não gera dividendos, não fecunda zigotos... não fabrica a vida, e, pior, nos atormenta com excrementos, prazeres/paixões e a perene presença da morte. É esta impotência disruptiva que as imagens anais reverberam em uma sociedade estruturada para sugar a vida de subalternizados em prol da elevação de grupelhos privilegiados.

Contra este esquema sórdido, as imagens anais se intensificam em recusar a entregar sua potência, são contrassexuais/contraprodutivas e dão vazão às facetas impotentes que reconfiguram desejos quando contrariam a passividade positiva de sempre aceitar investindo na passividade negativa, isto é, que recusa esquemas de submissão e ao invés de dar o melhor para o sistema social que nega sua existência, estetiza e celebra o “pior” renegado. A ideia de que podemos nos adaptar a tudo e que devemos ter serenidade para nos acostumar com o imutável é confrontada pela negativa de aceitação e rastreamento de adaptação por fricção de descontínuas transformações. A reduzida inércia do costume e da moral é aterrorizada pelo nomadismo da travessia.

As imagens abordadas desmontam o corpo perfeito, simétrico e harmônico, suporte para teorias eugenistas, dando lugar ao corpo informe que resiste ser capturado e adestrado para servir à promessa de um paraíso que nunca chega para vidas subalternizadas. Este nosso ínfimo território corporal negado, impronunciável e inútil tem recorrentemente assombrado nossa cultura, reivindicando sua vitalidade esquecida quando nos defronta com a iminência da morte. Não esqueçamos que só o espírito é capaz de cagar e sem cu sucumbiríamos entupidos de matéria morta impedida de compor os ciclos que alimentam a vida.

Os cus que circundam as imagens anti-hegemônicas desterritorializam a rígida organização hierárquica do corpo humano e social em derivas de resistência que ampliam relações e diferenças que nos permitem desejar e criar outros mundos. O desejo é o que produz o mundo e a mola para transformá-lo. Pelo cu reconhecemos formas de desejar não formatadas. Olhar a pluralidade e singularidade de cus nos permite desejar outros mundos, além de orientar nossa força desejanter para outros corpos que não os hiper visibilizados nas cadeias midiáticas mercadológicas. Cu é uma chave capaz de avivar vontades que nutrem nossa imaginação e são ignição para tecnologias que subsidiam os processos de criação, movidos pelos desejos, que efetivamente movem o mundo. Criar é, sobretudo, resistir aos encaixes condicionantes do real liberal. Em uma sociedade que apura cada vez mais seus processos de automação, tudo em volta

se torna mecânico e rigorosamente planejado por uma biopolítica que acopla corpos humanos às estruturas maquínicas/mecânicas.

Neste contexto é preciso perguntar se sobra espaço para vida com suas impotências e imprevisibilidades que nos impulsionam a resistir aos obstáculos e (re)criar mundos. “*Hoje tem obstáculo! Hoje tem espetáculo!*” cantarolam *Novos Baianos* em *Escorrega Sebosa*. É possível ainda resistir às intempéries ou todos os nossos problemas acabaram e foram prontamente solucionados pelos anúncios comerciais luminosos que nos bombardeiam as telas? O cu na nossa cara parece recordar que é possível resistir, não se entregar a soluções fáceis que cristalizam nossas subjetividades num Eu sufocante. Pelo cu somos atraídos a retroalimentar fluxos desejantes e recriar relações. A seboseira anal ainda é capaz de nos impactar, pois escancara que nem todas as nossas rotas estão milimetricamente demarcadas. A resistente musculatura do canal anal move inumeráveis teias relacionais da vida que insistem em questionar a repressora eficiência dos nossos desejos. As pregas do cu esfacelam a dureza da realidade que nos produz e é produzida pelas forças comuns e singulares de nossas imaginações, que podem ser corajosas e aventureiras.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio . **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio . **O que resta de Auschwitz**. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio . **Tempo que resta** - um comentário à Carta aos Romanos. Tradução: Davi Pessoa; revisão da tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ANDREAS-SALOMÉ. Lou. **Anal e Sexual**. Tradução: Brunilde e Paul Tornquist. Porto Alegre: APPOA, 2003a.

ANDREAS-SALOMÉ. Lou. **Erotismo: Seguido de reflexões sobre o problema do amor(o)**. São Paulo: Princípio, 2003b

ANZALDÚA, Gloria. **La conciencia de la mestiza /Rumo a uma nova consciência** - In: **Estudos Feministas**. Florianópolis, 13(3): 704-719, setembro-dezembro/2005.

ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**. Tradução: Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1986.

ARTAUD, A. **Eu, Antonin Artaud**. Tradução e notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Edunb, 1996.

BARTER, Dominc. Dominic Barter: “Nossa cultura tem medo do conflito” entrevista concedida à Thiago Domeneci. El País, 08/06/2019. Entrevista disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/08/politica/1560026431_863862.html?id_externo_rsoc=FB_CC&fbclid=IwAR31PmIM_S72ABlOnTCBP3RyQjhMG8B1XeshRZiE6UyYhgMr4eu87o5_Cws > Acesso em: 02/mar./2020

BATAILLE, Georges. A história do olho. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003

Bataille, Georges. A experiência interior. Tradução: Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2016.

BATAILLE, Georges. O ânus solar. Tradução: Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

COSTA, Pêdra. Manifesto Cu do Sul. 2018. Disponível em <https://issuu.com/sesc_sorocaba/docs/zine_04_07_-_web> Acesso em 15.10.18

COSTA, Oli Santos da. **Exu, o orixá fálico da mitologia nagô-yorubá: demonização e sua ressignificação na umbanda.** Dissertação de Mestrado em Ciências Humanas. - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012.

CESAR, Marisa Flório. Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

CYSNEIROS, Adriano. Enxergando através do armário: corpos, margens e sexualidades policiadas. In: **Estudos e política do CUS** - Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade/Leandro Colling e Djalma Thürler (organizadores). - Salvador: Eduf ba, 2013.

COLIN, Daniel dos Santos. **O sul do corpo é o nosso norte: práticas deCOLoniais em corpos de artistas brasileir*s,** 2019. (Tese de Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

COLLING, Leandro. **A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade.** Revista sala preta, Vol. 18, n. 1, 2018

_____ **Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer.** Salvador: EDUFBA, 2015.

CRARY, Jonathan. **24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono.** Tradução: Joaquim Toledo Junior. São Paulo: UBU Editora, 2016.

CROMBERG, Monica Udler. **Erosófia: Filha da divina cópula.** Trama Interdisciplinar, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 124-133, jan./abr. 2015

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong.** Tradução: Maria Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Tradução: Peter Pal Pélbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. "Como criar para si um corpo sem órgãos". In **Mil Platôs.** Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Foucault.** Tradução: Claudia Sant'Anna; revisão: Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O anti-édipo: Capitalismo e Esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Revisão: Mary Amazonas Leite de Barros; São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jaques. **Enlouquecer o Subjétil**. Ilustrações: Lena Bergenstein. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação editora Unesp, 1998.

DIAS JR, Jocimar. O ânus (não) é um túmulo (ou a mística proctopornográfica em “A Rosa Azul de Novalis em: <<https://revistamoventes.com/2019/01/26/o-anus-nao-e-um-tumulo-ou-a-mistica-proctopornografica-em-a-rosa-azul-de-novalis/>> Acesso em: 26/01/2021

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou O gaio saber inquieto. Tradução: Marcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Revisão: Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUFOUR. Dany-Robert. **A cidade perversa** - Liberalismo e pornografia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DINIZ, Débora. Antropóloga brasileira teve que se exilar por ameaças bolsonaristas. Blog da Cidadania. 26/11/2018. Disponível em: <https://blogdacidadania.com.br/2018/11/antropologa-brasileira-teve-que-se-exilar-por-ameacas-de-bolsonaristas/?fbclid=IwAR3kr29ufiF19RX42ubL0-yvYvZWbIYRIEWOwfkwd09pFAq_72AwQ1nTZxs> Acesso em: 20/jul./2020

Diniz, Débora. Carta de uma orientadora: o primeiro projeto de pesquisa. Brasília: Letras Livres, 2013.

DORE, Rosemary; SOUZA, Herbert Glauco de. Gramsci nunca mencionou o conceito de contra-hegemonia. In: **Cad. Pesq.**, São Luís, v. 25, n. 3, p. 243-260, jul./set. 2018.

FERREIRA, Glauco B. ‘Arte Queer’ no Brasil? Relações raciais e não binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros. **Urdimento**. v.2, n.27, p.206-227, Dezembro, 2016

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: A vontade de saber (Vol. 1). tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: GRAAL, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no College de France (1978-1979). Tradução: Eduardo Brandao; revisão da tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GADELHA, Kaciano. OCUPROBARÃO: revirando o arquivo colonial e transtornando suas fantasias. IN: Vazantes, Volume 02, n. 2, 2019

GALVÃO, Patrícia. Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Organizador: Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: AGIR, 2005

GARAUDY, Roger. Dançar a vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GALLO, Sílvio. Entre Édipos e O Anti-Édipo: estratégias para uma vida não fascista . In: **Para uma vida não-fascista**. RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a poética da diversidade**. Tradução: Eunice do Carmo de Albergaria Rocha, Juiz de Fora; Editora: UJFJ, 2013.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de Comunicação. In: **Revista Fronteiras** – Estudos Midiáticos. Vol. III, n. 02, 2001.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HAIDER, Asad. **Armadilha da Identidade**. Tradução: Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HAN, Byung-Chun. **A salvação do Belo**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2015,

Hocquenghem, Guy. **El deseo homosexual**. Madrid: Melusina, 2009.

HOOKS, Bell. Love as the practice of freedom. In: Outlaw Culture. Resisting Representations. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243–250. Tradução para uso didático por wanderson flor do nascimento. O amor como prática de liberdade. Medium, 2019. Disponível em: <<https://medium.com/enugbarijo/o-amor-como-a-pr%C3%A1tica-da-liberdade-bell-hooks-bb424f878f8c>> Acesso em: 20/ago./2020

JESUS, Jaqueline Gomes de. Gênero sem essencialismo: feminismo transgênero como crítica do sexo. **Universitas Humanística**, núm. 78, julio-diciembre, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia, 2014, pp. 241-258.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2015.

KEMPINSKI, Maikon. O ânus solar. Disponível em: < <https://www.maikonk.com/pt-br/o-anus-solar>> Acesso em: 20/jan./2020.

KHEL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

KILOMBA, Grada. “The Mask”. In: **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag. 2. Auflage.. Tradução: Jéssica Oliveira de Jesus, J. (2016). A Máscara. *Cadernos De Literatura Em Tradução*, (16). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286> Acesso em: 24/jan./2020.

KRISTEVA, Julia. Poderes del Horror (Pouvoirs de l'horreur). Traducción de Nicolás Rosa, Editorial Siglo XXI. Madrid, España, 1988.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Tradução: Regina Fittipaldi. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

LLOPIS, María. El postporno era eso. España. Editorial Melusina, 2010.

LOBO, Taís. Antropofagia Icamiba. Contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

LOPES, Denilson. Desafios dos estudos gays, lésbicos e transgêneros. *Revista CMC*, 2004, Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/5>>

LORDE, Audre. Os usos da raiva: mulheres respondendo ao racismo. Tradução de Renata Geledés, 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/os-usos-da-raiva-mulheres-respondendo-ao-racismo/?gclid=Cj0KCQiA-bjyBRcCARIsAFboWg0oI4eZMwtYLYU8FP8P74_auyXZk4gOvepYDm9DxSinPFEOzUfwml0aAj3EEALw_wcB> Acesso em: 04/01/ 2020

LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Foucault e os estudos *queer*. IN: *Para uma vida não-fascista* / RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto Traveco-terrorista. In: **Revista Concinnitas**, ano 17, v. 01, n. 28, p. 384-409, setembro de 2016. Disponível em: <<http://www.e->

publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560>. Acesso em: 20 jan.2020.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. In: Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, ISSN 1806-9584, set. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>>. Acesso em: 20/01/2020.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 1, n. 15, p.74-82, 2001.

MAFFESOLI, Michel .Maffesoli e a feminização do mundo. Gauchazh. 2009. Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2009/06/maffesoli-e-a-feminizacao-do-mundo-cjpmzkju00hiaqcnfut404za.html>> Acesso em: 20/jul./2020

MARTINS, Vicente; MONTEIRO-PLANTIN, Rosemeire. Etnolinguística, tabuismo e educação básica no Brasil. Artigo para a disciplina Tópicos em Descrição e Análise Linguística II: Etnolinguística (HBP7622, 4 c), ministrada, em 2010.2, pela Profa. Dra Maria do Socorro Silva de Aragão (UFC).

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Tradução: Renata Santini. **Arte & Ensaios** | revista do pp gav/eba/ufrrj | n. 32 | dezembro 2016

MOMBAÇA, Jota. Arte ‘Kuir’: descolonialidades e dissidências sexuais no contexto da arte tupiniquim. Palestra no Centro de Pesquisa do SESC em São Paulo promovida pelo Nicolas Garavello, 2016a.

MOMBAÇA, Jota. Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. 19 de julho 2017 Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>> Acesso em: 10/out./2019.

MOMBAÇA, Jota. O giro antropológico de Pedrx Solange, Urana, 2014. Disponível em: <<https://urana.noblogs.org/post/2014/07/15/o-giro-antropologico-de-pedrx-solange/>> Acesso em: 20.jan..2020

MOMBAÇA, Jota. Para desaprender o queer dos trópicos: desmontando a caravela queer. Ssexbbo, Julho de 2016b. Disponível em: <<https://medium.com/@monstraerrtika/para-desaprender-o-queer-dos-tr%C3%B3picos-desmontando-a-caravela-queer-6ced98495821/>> Acesso em: 01/jun./2019.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? **Medium**, 2015 <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>> Acesso em: 10/jun./2020.

MOMBAÇA, Jota. Rastro de uma submetodologia. **Concinnitas** | ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016c.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva, 2016d. Disponível em <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi> Acesso em: 04/fev./2020.

MORAES, Vanessa Daniele. Passagens Abjetas. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2011.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Performance, Charivari e Política. Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies] pp. 47-59. Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil, 2014

NANCY, Jean-Luc (2000). “Dobra deleuzeana do pensamento”. In: ALLIEZ, Eric(org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 11-118. Disponível em: <<https://machinedeleuze.wordpress.com/2017/04/08/dobra-deleuzeana-do-pensamento-por-jean-luc-nancy/>>. Acesso em: 09/fev./2020

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém / Friedrich Nietzsche ; tradução: José Mendes de Souza. 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. A visão dionisíaca do mundo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. - São Paulo, Companhia das Letras, 1999

NOGUEIRA, Fernanda. **Memória em disputa: artes obscenas em foco**. Concinnitas | ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016.

PAULA, Vicente de. **O cu vai falar e numa boa**, 2019. Disponível em: <<https://ocorrediariorio.com/o-cu-vai-falar-e-numa-boa/>> Acesso em: 05/mar./2020

OTICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OYÈWÚMI, Oyèronké. Family bonds/Conceptual Binds: African notes on Feminist Epistemologies. Signs, Vol. 25, No. 4, Feminisms at a Millennium (Summer, 2000), pp. 1093-1098. Tradução para uso didático por Aline Matos da Rocha, 2000.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? Salvador, **Revista Periódicus** 1ª edição, maio-outubro de 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>>

PEQUENO, Fernanda. Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva. Concinnitas, ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. Salvador, **Revista Periódicus**, 2015. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12896>> Acesso em: 02/05/2020

PELBART, Peter Paul. **A Potência de não: linguagem e política em Agamben**. 2017. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/31/a-potencia-de-nao-linguagem-e-politica-em-agamben-peter-pal-pelbart/> Acesso em: 02/mar./2020

PELBART, Peter Paul. **Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem** “Livro da 31ª Bienal de São Paulo (2014) - Como (...) coisas que não existem Idioma: português.

PELBART, Peter Paul. Vida nua, vida besta, uma vida. 2006. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,2.shl>> Acesso em: 02/mar./2020

PINHEIRO, Luizan. **Anarcometodologia: O que pode uma pesquisa em artes**. Belém: UFPA, 2016.

PRECIADO, Paul B. Cartografias ‘Queer’: o ‘flâneur’ perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia ‘zorra’ com Annie Sprinkle”. **Revista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Multidão queer: notas para uma política dos “anormais”**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11–20, jan. 2011. (O autor é um homem trans que, ao publicar este artigo, não havia adotado seu nome social: Paul B. Preciado)

PRECIADO, Paul B, “Terror anal”. In: Hocquenghem, Guy. **El deseo homosexual**. Madrid: Melusina, 2009.

PROVENCHER, Denis M. **Queer French: Globalization, Language, and Sexual Citizenship in France**. NY, ROUTLEDGE (2016)

QUEVEDO, F. V. **Obras Completas de Don Francisco de Quevedo Villegas**. Textos genuinos del autor, descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marin. Tradução: Celso Luz. Edição crítica. Madrid: M. Aguilar Editor, 1941, 2 ed. IN: A palo seco, Ano 6, n. 6, 2014.

RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. DELEUZE: "como criar um corpo sem órgãos"? Psicanálise & Barroco em revista v.10, n.2 : 112-126, dez.2012

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. Conferência durante o ENCONTRO INTERNACIONAL DE ANTROPOFAGIA. Sesc Pompéia, São Paulo, dezembro/2005. Parte 1. Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=vil8cWpGsIc>. Acesso em: 03.11.2018

ROSENBERG. Marshall B. Comunicação não-violenta: técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Ágora, 2006.

SADE, Marquês de. **Filosofia da Alcova** ou Os preceptores imorais. Tradução, posfácio e notas: Contador Borges. — São Paulo: Iluminuras, 1999.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo cu**: políticas anais; Tradução: Rafael Leopoldo, Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos, modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Matheus Araújo dos. **As impotências de uma arte queer**. Grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS) da Universidade Federal da Bahia. COLLING, Leandro (Coordenação). Brasil, maio de 2016.

SANTOS, Matheus Araújo. **Imagem-Abjeto**: um Estudo Sobre Manifestações Estéticas da Abjeção. Dissertação de Mestrado no Programa Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a situación cuir latino-americana: pontos de partida para o debate. In: **Revista Periódicus**. Salvador: UFBA, v. 1, n. 1, p. 258-276, 2014.

SILVA, Mariah Rafaela C. G. **Antropofagia queer**: imagem, (trans) gênero e poder. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2º semestre letivo de 2015.

SILVA, Sabrina Tenório Luna da. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-BA, maio de 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e Diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da Razão Cínica**. Tradução: Marco Casanova, Paulo Soetehe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego, e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Espaço Liberdade, 2012.

SONTAG, Susan. Notas sobre Camp. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SWAIN, Tânia Navarro. Meu corpo é meu útero? (2017) Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/bresil/utero.htm>> Acesso em: 06/dez./ 2018.

TAKARA, Samilo. Pode uma bicha comunicar? At(r)aqes para uma Teoria da Comunicação. **Tríade**, Sorocaba, SP, v. 5, n. 10, p. 18-32, dez. 2017

TORRES, Diana J. Pornoterrorismo. México: Editorial TXLAPARTA, 2013.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso– A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**, Rio de Janeiro e São Paulo, Record, 2004.

VIDARTE, Paco. **Ética Marica**: Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ. Madrid: Editorial EGALES, 2007.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas pra gente grande**. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Bárbara Lenin Bicudo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu / Aby Warburg. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WULF, Christoph. Imagem e fantasia. In: **Mídia e imaginário**. Gustavo de Castro (org.). São Paulo: Annablume, 2012.

Audiovisuais:

Bad or Red. Direção: Pedra Costa. Berlim, Alemanha: 2016. (5min 25s)

Bixa Travesty. Direção: Claudia Priscilla e Kiko Goifman. Brasil: 2019 (75 min)

Dzi Croquettes. Direção: Rapahael Alvarez e Tatiana Issa. Brasil: 2010. (110 min)

Pink Flamingos. Direção: John Waters. Dreamland Saliva Films, EUA: 1972. (93 min)

Cuceta. Direção: Tertuliana Lustosa. Brasil: 2017. (11 min)

Cuceta – A Cultura Queer de Solange Tô Aberta. Direção: Claudio Manoel. Brasil, 2010 (13 min)

Rosa azul de Novalis. Direção: Rodrigo Carneiro e Rodrigo Vinagre, Brasil: 2019. (70 min)

O ânus solar. Ron Athey. EUA: 1998. (2min e 31s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vKHxWI0JD38&bpctr=1580784004>. Acesso em: 31/jan./2021.

Pornopirataria. Org: Bruna Kury. Brasil: 2017. (DVD - Vários vídeos e imagens)

Tatuagem. Direção: Hilton Lacerda. Recife, 2013. (110 min)

Teaser Infeciosxs. Coletiva Infeciosxs. Brasil: 2014 (1 min)

Teaser Kika dje 4. Festa Kika. Brasil: 2005. (1 min)

Un chant d'amour. Direção: Jean Genet. França: 1950 (26 min)

Vídeoclipe *House of Air*. Direção: Brian and Karl. EUA: 2017 (4 min)

Yolanda. Direção: Sayara Elielson Pacheco - *websérie* transgênero, produção independente, 2018. (Acervo Pessoal)