

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
Departamento de Artes Visuais

Livros de Lilitt:
PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE UM CORPO PERFORMÁTICO

Cyntia Carla Cunha Santos

Brasília
2008

Cyntia Carla Cunha Santos

Livros de Lilitt:

PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE UM CORPO PERFORMÁTICO

Conteúdo de pesquisa apresentado à Banca de Defesa como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes pela Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa: Poéticas Contemporâneas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Beatriz de Medeiros.

BRASÍLIA

Março/2008

À Clarice por tudo.

AGRADECIMENTOS

A orientação multifacetada de Bia Medeiros.

Aos meus pais, Paulo e Conceição, por me amarem e me apoiarem.

A Diogo Cerrado por existir em minha vida.

A todos os amigos que viveram comigo esta jornada.

A Pantera Cor-de-rosa nada imita, nada reproduz: ela pinta o mundo com sua cor, rosa sobre rosa, é o seu devir-mundo, de forma a tornar-se ela mesma imperceptível, ela mesma a-significante, fazendo sua ruptura, sua linha de fuga, levando até o fim sua “evolução a-paralela”.

Deleuze e Guattari

RESUMO

Livros de Lilitt: processos de construção de um corpo performático é uma investigação sobre o processo de construção da performance Lilitt Luna, uma *drag queen* criada em meu corpo, que por seus múltiplos agenciamentos limítrofes opera a desconstrução de conceitos arraigados e instituídos de corpo, gênero e arte. A partir de Lilitt, faço uma reflexão sobre a multiplicidade, nesta são experimentadas maneiras de chegar e afetação do outro através da subversão implícita à performance da *Drag*. A partir das teorias críticas advindas de Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida, Butler, Medeiros e Stiegler, entre outros, proponho uma aproximação com as mitologias de Medéia e Lilith, bem como, uma apreciação dos trabalhos artísticos de Orlan, Luz del Fuego e Clarice Lispector. Estas justaposições com Lilitt Luna apontam as relações heterogêneas como capazes de colocar em movimento os processos artísticos através da diferença, gerando mais possibilidades subjetivação e afetação. A investigação por meio de Lilitt Luna aponta a obra de arte como um dos fatores capaz de abrir novas possibilidades de ruptura diante dos processos de massificação impostos aos corpos. A pesquisa tem como resultado uma trajetória inacabada de sensibilização constante de si em direção ao outro.

PALAVRAS-CHAVE: performance, gênero, *drag*, subjetividade, desconstrução e afeto.

RÉSUMÉ

Livres de Lilitt: des procès de construction d'un corps mis en performance est une recherche sur le procès de construction de la performance Lilitt Luna, une *drag queen* créée sur mon corps et que par ses multiples agencements limitrophes opère la desconstruction de concepts crevés et institués de corps, genre et art. À partir de Lilitt, je reflète sur la multiplicité, où ce sont expérimentés et dégoûtés des façons d'arriver à l'afetactation sur l'autre à travers de la subversion implicite à la performance de la *Drag*. À partir des théories critiques advenues de Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida, Butler, Medeiros e Stiegler, chez d'autres, je propose un rapprochement vers les mitologies de Médéia et Lilith, bien à une appréciation des travaux artistiques de Orlan, Luz del Fuego et Clarice Lispector. Ces justepositions en Lilitt Luna montrent les relations hétérogènes comme capables de mettre en mouvement les processus artistiques à travers de la différence, en créant plus possibilités de subjectivation et d'afetactation. L'investigation à la façon de Lilitt Luna montre l'oeuvre d'art comme un chez les facteurs capables d'ouvrir des nouvelles possibilités de rupture devant les procès de massification imposés aux corps. La recherche a comme résultat un parcours inachevé de sensibilisation continue de soi vers l'autre.

MOTS-CLÉS: performance, genre, *drag*, subjectivité, desconstruction et affection.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	09
INTRODUÇÃO: um recorte possível	10
1. SOBRE TRÂNSITOS POSSÍVEIS	16
1.1 COMO TE ESCREVO, OU A DESCOBERTA DO MUNDO.....	16
1.2 DAS TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO.....	21
1.2.1 TRAVESSIAS DO GÊNERO.....	22
1.3 ENCONTRANDO LILITT LUNA: estória de menina 1.....	29
1.3.1 O DESLOCAMENTO <i>DRAG</i>	41
1.4 DAS TRANSFORMAÇÕES DA PERFORMANCE.....	53
1.4.1 A PERFORMANCE LILITT.....	59
2. SOBRE ALGUMAS MEMÓRIAS	64
2.1 ESPECTROS: almas das minhas.....	67
2.2 PARA MEDÉIA, COM AMOR.....	74
2.2.1 PARA OFÉLIA, COM AMOR.....	75
2.3 AOS ABANDONADOS: trocas de Lilith.....	90
3. SOBRE TODAS AS DIFERENÇAS	98
3.1 ORLAN: um corpo em trânsito.....	99
3.2 CORPO DE LUZ DEL FUEGO.....	115
3.3 CLARICE: Estudo sobre a paixão.....	127
4. EXPERIÊNCIAS EM TRÂNSITO: travessias de Lilitt Luna	138
4.1 ESTÓRIA DE MENINA 2.....	139
4.2 <i>ONDE ESTIVESTE DE NOITE</i> : estórias de Lilitt.....	144
4.2.1 Domingo no parque.....	145
4.2.2 Contra-censura.....	150
4.2.3 Repolho Extra.....	155
4.2.4 Uma noite qualquer.....	158
CONCLUSÃO/DEGUSTATIVA	160
ANEXO A – <i>Onde Estivestes de Noite</i> , conto de Clarice Lispector (1977, p. 54-72)....	168
ANEXO B – <i>A Legião Estrangeira</i> , conto de Clarice Lispector (1990, p. 96-111).....	179
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	192

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Dora Wattf, Lilitt Luna e Gilda Fox, Brasília 2007.....	21
Figura 2 - Lilitt em processo de montagem, Brasília 2005.....	29
Figura 3 - Lilitt no Festival de Cinema de Brasília em 2005.....	41
Figura 4 - Lilika Network e Lilitt Luna.....	48
Figura 5 - Lilitt antes de uma apresentação em festas de formatura, 2004.....	59
Figura 6 - Orlan em 1995 depois de uma cirurgia performática.....	99
Figura 7 - Performance <i>Omniprésence</i> , Nova York, 1993. Sétima operação de Orlan...108	
Figura 8 - Performance <i>Omniprésence</i> , 1993.....	109
Figura 9 - Luz durante o carnaval de 1949, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.....	117
Figura 10 - Luz del Fuego no Cassino Atlântico, Rio de Janeiro, 1950.....	118
Figura 11 - Luz e sua cobra de estimação na Ilha do Sol, década de cinquenta.....	120
Figura 12 - Clarice Lispector.....	127
Figura 13 - Performance contra a censura da exposição <i>Arte Erótica</i> , 2006.....	138
Figura 14 - Lilitt Luna na Parada Gay de Brasília em 2007.....	139
Figura 15 - Lilitt no Festival de Cinema de Brasília, 2005.....	141
Figura 16 - Lilitt, no papel da travesti Gilda no filme <i>Simples Mortais</i> , de Mauro Giuntini, 2007.....	142
Figura 17 - Performance no <i>A.con.te.cimento</i> , Brasília 2005.....	143
Figura 18 - <i>Domingo no parque</i> , no Parque da Cidade em Brasília, 2006.....	145
Figura 19 - Lilitt fazendo <i>cooper</i> , em 2006.....	149
Figura 20 - <i>Contra-censura</i> da exposição <i>Arte Erótica</i> , no CCBB, 2006.....	151
Figura 21 - Lilitt Luna <i>contra-censura</i>	154
Figura 22 - Performance <i>Repolho Extra</i> em 2006.....	155
Figura 23 - Espectadores da performance <i>Repolho Extra</i> em 2006.....	156

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Tabela comparativa entre a montagem de <i>drag queen</i> e a de Lilitt Luna.....	49
---	----

INTRODUÇÃO: um recorte possível

Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume.

Lispector

Estou à procura. Em busca de um processo que me abarque, não o todo, mas os pedaços de experiências que resgato ou crio, neste instante, para te¹ falar um pouco das sensações fugidias que me trespassam quando, sem aviso, me coloco a pensar nas relações existentes entre arte, e seus toques singulares nos corpos.

Singularidades minhas e singularidades outras que, em movimentos inconstantes, me nutrem, despedaçam e deslocam para novos instantes em que eu, fertilizada de toques, possa trilhar outros caminhos. Buscando estes caminhos, abrindo outros, este trabalho é um acúmulo, junção e mistura de elementos até pontos de mutação dos mesmos em processos infindados.

Inicialmente, o meu contato com as produções artísticas contemporâneas tem se mostrado um caminho repleto de embates sobre o que pode, ou não, ser considerado performance e mesmo sobre os âmbitos deste conceito.

A presente pesquisa tem como objetivo estudar a performance de Lilitt Luna, uma *Drag Queen*, criada por mim, *mulher*, como uma elaboração artística e um processo que envolve uma rede de interações, que ao longo dos anos, deu origem a um outro corpo inscrito sobre um emaranhado de relações e corpos, até a construção de um corpo múltiplo.

¹ Desculpe a falta de pudor, mas neste momento posso jurar que não te escrevo, mas que te falo. Quando te escrevo, falo com meu corpo que agora, se alerta todo com a palavra dita. Imenso é o ato de te escrever neste momento, mesmo assim continuo porque sei que este ato é um ato de amor a nós.

Neste sentido, Lilitt e as interações, aqui apreendidas em fluxo, somam-se como objeto de estudo.

Buscando este propósito, inicialmente será dada uma visão panorâmica de Lilitt Luna, seu surgimento e principais trabalhos, até o ponto em que a descrição esbarra em outras questões como a performance, e a representação da performance de gênero. Este encontro constitui-se como parte de sua construção, alterando suas possibilidades de leitura.

Partindo de uma série de questões que são colocadas diante das performances de Lilitt Luna, proponho uma análise inicial de alguns dos inúmeros aspectos apresentados nas performances.

O viés encontrado para estas análises é apenas um dos possíveis, sendo um recorte que não exclui o aspecto subjetivo, sobre a gama de material já produzida e amplamente debatida no que diz respeito às questões de gênero, identidade e performance. Então, buscamos interações com outros artistas plásticos e literários, que de alguma forma, como será visto no texto, contribuem para o processo performático de Lilitt.

A *drag* Lilitt Luna e seus processos seriam assim, os objetos da pesquisa, sendo que estes mesmos processos fazem parte da própria construção do texto. Então, é proposto um mergulho em algumas abordagens desses conceitos para encontrarmos, mesmo que transitoriamente, o local de Lilitt dentro do campo das artes.

O resgate e a reorganização dos processos experimentados durante os anos de performance serão realizados através do estudo e análise de autores e textos que, de alguma forma, contribuem para o processo de fiscalização de Lilitt.

Os referenciais teóricos citados prioritariamente são Gilles Deleuze, Félix Guattari, Foucault, Derrida, Bernard Stiegler, Heidegger e Maria Beatriz de Medeiros, e estão de acordo com a busca de um texto que também se pretende como um processo. Outros autores, como Butler e Goldberg, ajudam na compreensão e localização das performances de Lilitt em sua singularidade, nas quais me deterei durante o texto.

Os autores citados se destacam na bibliografia geral do trabalho por serem, não só base teórica para o entendimento da performance, mas por fazerem parte irredutivelmente dos processos vividos no corpo.

Assim, eles não são usados apenas para abalizar o objeto de estudo, mas também o constituem e fazem parte de seus procedimentos e trabalhos artísticos, influenciando inclusive, a forma como a performance e mesmo a construção textual se apresenta.

Neste contexto, confrontarei e me perderei nas falas dos autores, para traçar o meu próprio percurso de redefinições de subjetividade e suas relações nos processos artísticos.

Ainda no sentido de construção da performance corporal e textual, outros autores, como Clarice Lispector, norteiam continuamente o texto, não sendo só analisados como literatura, mas como compositores do leque de interações textuais e teóricas que compõe as performances corporais e performances textuais de Lilitt.

Como metodologia de pesquisa, o apoio teórico serve de base para uma postura analítica e crítica dos diferentes trabalhos apresentados e suas relação com a performance de Lilitt Luna.

Salientando que este percurso é apenas um dos caminhos possíveis para esta pesquisa, não buscamos a fixação de um conceito gênero ou análise fechada da performance. O objetivo é traçar uma genealogia² do processo, tocando de forma tangencial a própria performance da *drag*, através de textos e análises que aos poucos, constroem redes de interações entre textos, autores, artista. O “caminho” escolhido torna-se assim uma rede interativa de multiplicidades.

Longe de um fim, que também não é o objetivo destas discussões, permanece a busca pelos caminhos possíveis para a performance, que faz parte do processo de criação da mesma. Ao invés de conceitos fechados, encontramos caminhos *trans-disciplinares* que ampliam a própria noção de arte e performance, aproximando-a tanto do cotidiano quanto da espetacularidade representativa.

Acreditando que a arte possa ser pensada através de um processo artístico, o presente trabalho é também um convite ao leitor para um envolvimento, não apenas intelectual, mas afetivo em diferentes âmbitos.

² Traçar uma genealogia ou uma “pesquisa genealógica múltipla” (FOUCAULT, 2005, p. 171), seria uma forma mais aberta e múltipla de buscar outras visões dos acontecimentos fora do domínio dos discursos hegemônicos, ou nas palavras de Foucault, “a genealogia seria portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torna-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico” (2005, p. 172).

Esta idéia torna-se, também, parte da construção lógica do presente trabalho; escrito de forma analítica, mas principalmente experimental: Em alguns momentos o texto se entrelaça a tal ponto com as referências e artistas estudados, que fica difícil definir as fronteiras entre experiência vivida e texto performado. O resultado é um texto permissivo e aberto que traduz, no limite tangente da própria idéia de tradução³, o processo de montagem de Lilitt Luna.

A monografia apresenta uma estrutura que parte de uma descrição do surgimento da *Drag Lilitt*, para uma compreensão de alguns fatores que se tornarão questões pertinentes apresentadas pelo trabalho. Estas questões servem de base para a análise sobre a performance, estruturada principalmente no próprio conceito de performance e nas noções de gênero consideradas na construção do trabalho.

A imersão inicial nessas definições tem como objetivo situar o leitor sobre como estas definições influenciam o processo performático. Apesar disto, tais definições não são encaradas como um eixo fixo, mas como parte de uma rede de transformação contínua e sempre apta a novos questionamentos.

No segundo capítulo é proposta uma releitura das figuras mitológicas de Lilith e Medéia em interação com textos de Clarice Lispector, que impregnam vários momentos da dissertação servindo para dar outras possibilidades de olhar para a análise destas mitologias.

Em seguida, está o terceiro capítulo destinado a uma análise, baseada nos teóricos já citados, dos trabalhos da artista performática Orlan, da vedete Luz del Fuego e da escritora Clarice Lispector.

Estes encontros, cada um, ao seu modo, falam sobre os caminhos e coexistências possíveis entre multiplicidades⁴ e singularidades. Até o momento em que suas trajetórias, ou recortes delas, se entrecruzam ao meu processo performático na construção de Lilitt Luna e, desconstrução das noções arraigadas de gênero, em busca de uma subjetividade outra não fixada ou unitária, que ao mesmo tempo discute e vivencia essas relações em diferentes

³ O conceito de tradução aqui colocado é amplamente discutido por Derrida (2002), em *Torres de Babel*. A ordem babélica pressupõe uma verdadeira impossibilidade da tradução sem que esta passe pela subjetividade. Este assunto será melhor abordado no decorrer do texto.

⁴ Para Deleuze e Guattari (2006, p. 14) “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza”, deste modo as multiplicidades seriam processos rizomáticos e sempre em mutação e troca.

planos de experiência dos mundos que traça.

O objetivo é ampliar o leque de possibilidades de leitura destas artistas, obras e mitos, além de detectar como eles estão presentes no processo de construção múltiplo que é o corpo de Lilitt. A obra de Clarice Lispector impregna vários destes textos em diálogos intertextuais que influenciam a forma da escrita e redirecionam as interpretações possíveis dos trabalhos analisados.

O quarto capítulo se destina a uma análise das performances de Lilitt Luna e suas interações como performance artística.

Os resultados desta pesquisa apontam para a possibilidade de a performance não estar apenas colocada como objeto artístico, distante e catalogado, ou indo mais adiante; a performance pode se envolver no cotidiano, sensibiliza-lo e fazer parte dele, sem perder suas potencialidades de toque profundo e afetação.

O fato de, em geral, não ser levada a sério faz com que Lilitt Luna ganhe novos espaços e outros contornos, burlando através de uma “sutileza controversa” os paradigmas da sociedade e da arte.

Do contato de minhas inúmeras referências, texto e performances e afetos, surgem novos agenciamentos⁵ e planos que não se constituem por completo ou se fixam; apenas seguem lincando-se em espaços limítrofes por tênues tangentes de sensações. Não o resultado final, mas o processo, a caminhada que interessa nas performances múltiplas que agencio.

Assim, este trabalho é um processo. Uma busca para colocar este texto como um fragmento de momento, onde as diferentes relações citadas e inventadas podem ajudar a perceber o trabalho artístico como um conjunto de interrelações geradoras de “perceptos e afectos singulares”⁶.

⁵ Em *Mil Platôs*, v. 1, um agenciamento é descrito como sendo “precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (2006, p. 17). Seguindo estes apontamentos, Tadeu (2004) em seu livro *A filosofia de Deleuze e o currículo*, define os agenciamentos como um arranjo de elementos heterogêneos capaz de fazer surgir algo novo e irreduzível aos seus elementos constituintes. Para Tadeu, o agenciamento proposto por Deleuze, seria o próprio exercício da multiplicidade.

⁶ Estes dois termos caminham juntos na obra de Deleuze e Guattari e constituem a capacidade única da arte de tocar de forma irrevogável as sensações do espectador. Deste contato abrem-se mais possibilidades de visão e ampliações de sensações da própria experiência artística.

Afectar, conceito criado por Deleuze e Guattari, seria uma troca, um tocar, em uma descarga rápida de sensações, que abre caminhos para novos perceptos⁷ e agenciamentos entre atos, acontecimento ou, no caso da arte, entre a obra e o fluidor. Neste último caso, Deleuze e Guattari (1991, p.154) colocam que a arte é a única coisa que se conserva, pois conserva, para além de sua própria materialidade, nas suas trocas com os outros, um “bloco de sensações” composto por estes mesmos “afectos e perceptos”.

O afecto seria a única coisa possível de ser fixada exatamente porque é, ao mesmo tempo, impossível à tradução por penetrar demais nos agenciamentos entrelaçados dos corpos: Este trabalho é um afecto, no qual, por alguns instantes eu te incluo.

⁷ O *percepto* seria para Deleuze (2005), uma forma de percepção ampliada dos processos.

1. SOBRE TRÂNSITOS POSSÍVEIS:

1.1 COMO TE ESCREVO; ou a descoberta do mundo.

Estou à procura de um livro pra ler. É um livro todo especial. Eu o imagino como a um rosto sem traços. Não lhe sei o nome nem o autor. Quem sabe, às vezes penso que estou à procura de um livro que eu mesma escreveria. Não sei.

Lispector

Este momento do texto é destinado à percepção de como a linguagem é usada durante o processo de escrita deste trabalho, uma vez que este texto não se encontra plenamente dentro dos padrões acadêmicos estabelecidos e, também, como este processo escrito influencia a performance de Lilitt Luna.

O corpo como parte do processo da escrita é uma das possibilidades de atualização e de desconstrução⁸ da escrita para que ela se misture novamente, se transcenda e nos transcenda.

O escritor, como um performer, coloca o próprio corpo em jogo na elaboração da escrita, em textos repletos de multiplicidades que atravessam as fronteiras do gênero. No caso o corpo múltiplo de Lilitt, tema do qual falaremos mais adiante, está entregue em intensidades e reatividades diferentes a serviço deste texto. Que se quer como um texto de

⁸ Esta desconstrução da escrita reporta-se aos processos propostos por Derrida em que o autor sugere uma desconstrução não no sentido de destruir, mas de construção através de outras bases e estruturas.

arte.

E se, para Heidegger (2000), a essência da arte é a *Poesia*, e a arte é como a própria poesia, então, este texto é também uma tentativa de encontrar o “outro da linguagem” (MEDEIROS, 2005); uma não-linguagem da arte. O problema insolúvel e condição da própria arte, os desvios dela, ganham contornos tangencias da linguagem habitual, dos estilos fixados, subvertendo-a e colocando-a em movimento.

Para Medeiros (2005, p. 57) “trata-se de criar o outro do discurso, a des-ordem do grito. Significações incertas. A indeterminação é desejada. A poesia se faz com linguagem, no entanto ela busca os entremeios, cria gambiarras”.

É, então, em cima de gambiarras de construções poéticas fundidas às teorias dos autores que criaremos este outro livro feito de corpos e respirações, sendo que estes “entremeios” são o próprio local deste processo, que busca novos caminhos, onde eles se instalam momentaneamente, até um novo agenciamento e novas transformações.

Colaborando com este pensamento, Deleuze e Guattari (1995, p. 9), acentuam que “os princípios em filosofia são gritos, em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos”.

O canto da filosofia, seu grito, escutado com carinho de quem ama. Deste modo, a filosofia, em muitos momentos neste trabalho, se mistura com a poesia sendo tratada como ato poético⁹, assim como a poesia se volta para a teoria de forma a criar uma outra malha de interrelações onde uma filosofia/arte, não uma filosofia da arte, se instale em processos performáticos.

Esta filosofia arte seria uma forma de pensar a arte e os processos artísticos, em fluxos de arte que não se reduzem às formas preconcebidas de discursos científicos, se aproximando da possibilidade de ciência nômade proposta por Deleuze e Guattari (2005). Para os autores a *ciência régia* imprime um discurso rígido e fechado que tem o objetivo de classificar, dividir e deste modo orientar no sentido de uma verdade prontamente organizada por estes mesmos discursos científicos.

Pausa: “Meu grito foi tão abafado que somente pelo silêncio contratante percebi que

⁹ O ato poético seria a atualização necessária da poesia no corpo e na carne, neste caso, aproximando-se também da performance. Ato performático de local limítrofe no texto e no corpo, que ganha o corpo do texto para propor outros agenciamentos onde os limites entre o escrito e o sentido através da afecção sejam dissolvidos na experiência e no processo.

não havia gritado o grito me ficara batendo dentro do peito” (LISPECTOR, 1978, p. 127).

Este grito batendo no peito, e pulsando mais do que minhas mãos, ao te escrever podem captar, e mais do que posso te dar em palavras ou gestos, é grito de corpo, de outros corpos que, no seu entrelace com o mundo, abrem-se em gozo e fúria de arte. E é ouvido, mesmo do silêncio, mesmo dentro do texto, um grito é um grito.

Continuação:

Como este trabalho busca o “outro” da escrita é necessário um momento, não de explicação, mas de compreensão da forma como ele está sendo experimentado.

Sobre o livro como um agenciamento Deleuze propõe que:

Não há diferença entre aquilo que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos (...). Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia (...) um livro existe apenas pelo fora e no fora (2006, p.12).

Então o livro, a escrita, faz processos não em busca de significados fechados, mas da fruição dos próprios processos existentes em suas linhas e no *entre* delas. E se o livro existe apenas pelo fora é porque precisa sempre nutrir-se de novos agenciamentos para continuar sua caminhada. Se “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar” (2006, p.13), então, o que importa é a experiência.

Seguindo este pensamento, Deleuze afirma ainda que “não existe uma língua-mãe” e sim uma estabilização das línguas através de uma tomada de poder por uma língua dominante. Assim a língua pode ser deslocada do seu local original, subvertida e reinventada, até que, por agenciamentos, passe da linguagem até uma não-linguagem de rizoma:

Ao contrário, um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência (2006, p. 16).

Contra o fechamento da língua e em favor de suas movimentações, os “outros registros” nos quais beberemos e nos verteremos serão as relações entre textos, performances e atos de corpo, se misturando para criar um novo corpo de texto que abrace o não dito pelo texto e o incorpore de forma subversiva a ele.

Nestes novos locais de texto, podemos encontrar não a linguagem, mas a *não-linguagem* com o mundo, sempre aberto à experiência. Falo, desde já, em experiência, por que esta seria, não só a minha em enveredar por estes processos rizomáticos, mas também a sua, pois ambas pressupõe uma entrega. Uma entrega ao desconhecido. Tal entrega sempre envolve certo risco, a própria multiplicidade pressupõe um risco de se entrar demais nas suas reentrâncias e se perder em seus enlaces: Há um risco, eu o aceito, eu o quero.

Este risco é necessário e querido, principalmente quando se acredita que a única forma de pensar a arte e a multiplicidade é através do exercício e da experiência no processo artístico.

Ainda sobre o pensamento da multiplicidade Deleuze acentua que:

Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo (2005, p. 14).

Fazer o múltiplo, criar novos agenciamentos, que se achessem em movimentos incessantes, que traspassem os corpos até o ato. Ato de corpo: performance.

Quando fala sobre multiplicidade, Deleuze (1995, p. 17) refere-se também às possibilidades de entrecruzamentos de elementos, pois se “A multiplicidade se define pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras”.

Estes entrecruzamentos, aqui, serão não só entre o corpo, mas entre textos de outros autores, em agenciamentos tangenciais que os tocam, como uma tangente toca um círculo, apenas de forma fugitiva e em um único ponto, capturo pequenos fragmentos, para compor minha própria trajetória, no caso, aqui também entre textos.

Entre textos, veio um livro: *A descoberta do mundo* de Clarice Lispector, que me abriu, me penetrou, cerca de 400 textos que parecem milhões, que apaixonados e em êxtase

cego debruçam-se uns nos outros até se tornarem ar. Ar respirado com extremo carinho.

A descoberta de infinitos mundos, abertos esperando por novos toques. Descoberta de que não há descoberta, mas os caminhos e as sensações que ficam da jornada desconexa e furtiva que traço descontinuamente enquanto te falo.

É obedecendo aos fluxos que se projetam no momento da escrita, e fixando somente o necessário, não para a explicação, mas visando apreensões tangenciais das sensações vividas que sigo esta experiência, que não se findará com este texto e permanecerá dilacerando minha carne em gritos rasgados de esplendor velado pelo minuto.

Estes processos que busco se dão no meio e entre as possibilidades de construção. É sempre uma busca e não um fim. Por isso, em muitos momentos há recortes e colagens que não necessariamente serão explicadas, mas que podem *ser* percebidos mediante o todo do processo da escritura do texto, que é heterogênea, se interligando por pequenas nuances e afecções entre textos.

Por essas buscas de novos agenciamentos existem muitas citações que, não fazendo parte do corpo do texto, se conectam com ele de outras formas, não explicativas, mas sensoriais. Elas agem dentro do texto, compõe com ele, mas o fazem nos limites do mesmo, não porque não haja explicação, mas que esta muitas vezes anularia sua potência de multiplicidade de significados diante do texto. Em alguns momentos, inclusive, o contradizendo, brincando com seus significados, modificando o que foi escrito. São toques em outros textos, e outras reverberações que emanam da busca por multiplicidade, não só de atos, mas de textos e sentidos.

Deste modo, em fluxo, alguns conceitos aparecem sem serem explicados inicialmente; a explicação é, muitas vezes, desenvolvida durante o processo de escrita, do meio das ações do próprio texto.

Os agenciamentos possíveis entre o texto e o corpo são assim, partes do processo de escrita. O texto é todo, de diferentes maneiras, construído por agenciamentos momentâneos entre as relações possíveis: entre autores, artistas, corpos, obras, textos, referências, conceitos e sensações. Todos à deriva, retirados de seu território habitual, entregues ao momento do presente trabalho.

1.2 DAS TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO



Figura 1—Dora Wattf, Lilitt Luna e Gilda Fox, Brasília 2007

1.2.1 TRAVESSIAS DO GÊNERO

Ouso dizer que às vezes você se espanta com minha maneira independente de andar pelo mundo como se a natureza me tivesse feito de seu sexo, e não do da pobre Eva. Acredite em mim, querido amigo, a mente não tem sexo, a não ser aquele que o hábito e a educação lhe dão.

Frances Wright

Em toda a história da sociedade ocidental, corpos e sexualidade foram se tornando alvos de distorções e representações que afastam a subjetividade e a sexualidade da vida cotidiana. As questões de gênero foram simplificadas e relacionadas de forma indissolúvel ao sexo “externo” definido biologicamente através de uma série de restrições médicas¹⁰ que reduzem o sexo a um binarismo compulsório entre “macho” e “fêmea”.

Esta movimentação num único sentido, levou as chamadas “minorias”¹¹ (travestis, gays e mulheres) a buscarem outras formas de expressão que trespasssem os limites impostos ficando à margem do discurso, criando outros discursos, dentro deste, que subvertem a ordem ao mesmo tempo em que se alimentam dela.

Uma das formas atuais desta reestruturação que ganha cada vez mais voz é a teoria *Queer*¹², que diferentemente dos primeiros esforços feministas, busca questionar a legitimidade dos binarismos entre homens e mulheres, ampliando a questão das minorias para propor uma ampla discussão acadêmica.

Neste trabalho analisaremos uma série de relações possíveis à

¹⁰ Foucault (1993) em *A história da sexualidade* investiga a influência dos discursos médicos e científicos como forma de organização e manutenção regulatórias, do corpo e da sexualidade. Agindo, não de forma externa através da proibição, mas diretamente na construção dos corpos.

¹¹ O termo minorias é contestado por Beatriz Preciado (2002) que sugere em seu lugar o termo “multidões” para redefinir e ampliar qualitativamente os grupos que são considerados por um discurso de poder heterossexual “fora” deste, mas que na verdade o constituem e dão margem à sua contestação e pluralidade.

¹² A Teoria *Queer* se originou nos Estados Unidos em meados da década de 1980 e ganhou força no início deste século. Não há uma única definição para esta corrente de pesquisa acadêmica que abrange uma série de utores e diferentes estudos, que buscam retirar a questão do gênero do binarismo homem/mulher. Os principais teóricos são Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler e Beatriz Preciad (2002), autora de *Manifesto Contra-Sexual*, entre outros.

construção/desconstrução do conceito de gênero numa tentativa de aproximação e problematização do gênero *drag*¹³ e seu contexto entre mundos e gêneros, sem o objetivo específico de categorizá-la, entendendo que se baseia na própria idéia de multiplicidade.

Para tanto, inicialmente nos deteremos no contexto que gera as possibilidades de multiplicidade de gêneros sociais e no papel da arte e dos artistas nesse processo.

No final dos anos Sessenta, grupos considerados “subversivos”, justamente por estarem fora do padrão instituído, começam a ter voz ativa. O feminismo conquista mais espaço enquanto homossexuais¹⁴ se unem e discutem seus direitos. Politicamente, passa-se a reivindicar o direito ao próprio corpo. Noções pré-estabelecidas, que inferiorizam o feminino em relação à matriz heterossexual masculina colocando-a como o “sexo frágil”, são, aos poucos, contestadas e redefinidas.

Novos pensamentos impulsionam os significados e noções de gênero. O reconhecimento de novos gêneros coincide com o surgimento de outras possibilidades de pensar e entender a atualidade.

Foucault é um dos teóricos que ajuda na desmistificação de verdades definitivas. O autor discute como os saberes atuam de forma disciplinar na sociedade, regulando suas normas, ao mesmo tempo em que produzem corpos adequados a estes padrões naturalizados pelas ciências biológicas.

Estas construções fazem parte de um jogo de poder que é ao mesmo tempo, fonte dessas interdições e fruto delas. O poder, então, não atua apenas oprimindo e regulando o indivíduo, mas faz parte de sua constituição, através de seus mecanismos normatizantes, biológicos, religiosos, psiquiátricos e jurídicos. Para o autor, em *Microfísica do poder*:

¹³ *Drag queen* e *drag king* são pessoas que se travestem como sendo do sexo oposto, fantasiando-se com o intuito geralmente profissional de fazer shows e apresentações. Chama-se, em geral, *drag queen* o homem que se veste com roupas de mulher, e *drag king* a mulher que se veste como homem. Diferenciam-se dos transformistas pela efemeridade da montagem, os exageros no vestir, nos modos, na maquiagem e pelo estilo cômico de se apresentar. Estas definições, contudo não abrangem todas as questões incluídas nessas diferenciações, servindo apenas de base para a problematização destas performances de gênero.

¹⁴ Para Foucault (1993), “A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie”, deste modo a categoria passa a existir para em seguida ser sancionada pela mesma estrutura reguladora que a legitima.

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política (2005, p. 80).

Este controle através do corpo investe em uma idéia de natural, apoiada pelas ciências biológicas, para definir os padrões de normalidade e anormalidade. Quando esta naturalidade é questionada internamente, em suas fronteiras normativas, por práticas consideradas por ela como ininteligíveis e inapropriadas, os seus padrões regulatórios oriundos de “verdades” institucionalizadas são colocados em cheque.

Abrindo ainda mais as possibilidades de pensar a multiplicidade, ao invés de princípios “universalizantes”, autores como Derrida criam a noção de desconstrução, para efetuar o questionamento do pensamento binário, abrindo caminho para a pluralidade de pensamentos. Deste modo, construções históricas que dizem respeito à hegemonia masculina, como as dicotomias forte/fraco, guerra/paz, razão/intuição, associadas imediatamente à relação homem/mulher, são questionadas na filosofia.

O estudo dos autores contemporâneos ajuda na concepção do pensamento de uma nova forma de arte baseada no corpo e partindo deste, como é o caso das performances de Orlan, sobre a qual nos deteremos em outro capítulo.

Partindo de conceitos de multiplicidade das representações do próprio sujeito, pois cada artista busca seu próprio caminho baseado nas experiências de sua subjetividade.

Pensando nessas relações as questões de gênero ressurgem tanto de forma afirmativa quanto como contestação dessas fronteiras. Corpo, sexo, sexualidade e outras questões, não ligadas ao gênero são agora bases de trabalho para inúmeros artistas.

O olhar genérico sobre a anatomia e a sexualidade é questionado, ultrapassando a questão das visibilidades/invisibilidades do sexo. Os argumentos centrais propostos são que o sexo é tão construído na cultura quanto o gênero e que as fronteiras entre o natural e o não-natural são facilmente borradas quando se trata de defini-las a partir do que é considerado dentro ou fora das normas sociais.

A identidade do papel de gênero pode ser entendida de diversas formas para além da dicotomia entre o masculino/feminino. E existem muitas variantes que se relacionam de

forma múltipla através de justaposições e re-interpretações de categorias instituídas.

Essas “categorias” aliadas às potências de subjetividades geradas, criam inúmeras atitudes e reatividades diante das noções e gênero. Permissível e, dentro do seu contexto periférico, corpos surgem e são construídos juntamente com a construção dos corpos até então aceitos e catalogados; *drag queens*, travestis e transexuais passam de uma existência obscura para, se não aceitos, pelo menos serem conhecidos.

Rosi Braidotti fala de subjetividades nômades e simultaneidades complexas onde a multidimensionalidade abre caminho para o plural. Luce Irigaray procura encontrar novas definições para as mulheres que não estejam situadas em função do homem, para a autora:

É afirmando a diferença que a mulher pode libertar-se da dominação sobre ela de uma cultura no masculino. Para cultivar esta diferença, deve definir as mediações próprias a seu gênero: em nível da linguagem, do direito, da religião, da genealogia, etc. Após haver conquistado uma subjetividade livre e autônoma, a mulher deve aprender a entrar em relação com o homem como outro, um outro diferente, mas não hierarquicamente superior ou inferior (1977, p. 63).

Estes discursos feministas, que buscam uma afirmação através da diferença tornam-se cruciais para o questionamento das formas naturalizadas da heterossexualidade de seu protagonismo central.

A transformação de um sujeito único, intocável, no qual todos os outros se referenciam, em sujeitos diluídos, múltiplos e mutantes permite a coexistência de pluralidades. A subjetividade seria, então, irreduzível aos sujeitos predominantes no discurso do poder (homem-heterossexual, mulher-dona de casa), surgindo assim de um discurso da diferença que cresce da subversão e dos locais fora dos padrões.

A arte é, sem dúvida, um dos mecanismos primeiros para que essas novas subjetividades se evidenciem. Através da possibilidade de criação de uma arte contestadora das imposições de gêneros, e num sentido mais amplo, diluidora das noções pré-estabelecidas de “verdade”, a percepção do imaginário coletivo se altera, modificando as concepções sobre a figura de mulher.

Os processos artísticos se tornam, assim, forma de sobrevivência dos sujeitos dissidentes, momento onde seus fluxos podem se dar, criando obras dentro de um discurso

da diferença, se realizando entre subjetividades e encontrando seus próprios caminhos.

Seguindo esse campo, podemos citar o trabalho de vários artistas que buscam, de diferentes formas, esse encontro com a diferença. Nesse panorama, destacamos alguns protagonistas dessas operações como Ana Mendieta, Orlan, Luz del Fuego, Rebecca Horn, Cindy Sherman, Judy Chicago, Carolee Schneemann, entre outras. Cada uma, em seu contexto político social, se coloca como agente transformador da realidade e de si mesmas, em trabalhos que caminham por atalhos diferentes: do radical ao sensível, do poético ao irônico. Subjetividade e mutabilidade fazem da arte “plural”.

A afirmação da performance, também na década de Sessenta, amplia as possibilidades de interação entre diferentes linguagens artísticas. Surgem artistas como Orlan, por exemplo, que transforma o próprio corpo em arte em movimento através de intervenções cirúrgicas ou Carolee Schneemann, que retoma, em atos performáticos, mitos e deusas. O corpo ideal é transformado em corpos reais, pessoais, fragmentados, sexuados e em movimento.

Não entraremos em detalhes sobre todos os trabalhos e suas reverberações, pois cada uma abre um leque imenso de novas possibilidades de interações, que não necessariamente se relacionam com o objeto da pesquisa, ou não são parte crucial de sua construção. Somente dois destes nomes, Orlan e Luz del Fuego, serão mais adiante aprofundados. A escolha das duas em especial se dá pelas relações possíveis encontradas em suas performances com alguns elementos importantes para a construção do texto.

A construção do pensamento de uma arte sobre gêneros parte, então, da multiplicidade de representações do próprio corpo. Cada artista busca seu próprio caminho baseado nas experiências de sua subjetividade criando formas de interação diferentes, que alteram não só os temas, mas também a estrutura e a composição das obras.

Essas outras percepções, inclusive de gênero, eclodem com toda a sua força contestadora em performances e trabalhos artísticos limítrofes, que questionam o próprio conceito de arte, reestruturando, ou dissolvendo, em seus corpos o conceito de gênero.

Longe de uma afirmação de um conceito de feminino, estas obras brincam de forma subversiva com as estruturas fixatórias em um processo de desconstrução¹⁵ questionador.

¹⁵Esta desconstrução se daria no sentido afirmado por Derrida em que desconstruir um discurso seria perturbar, problematizar e subverter os termos sobre os quais o próprio discurso se afirma.

Após estas colocações, resta agora encontrar o local delas em relação ao corpo em performance, devolver a essas formas flutuantes a carne, o local onde se realizam, através da experiência; o corpo.

Um corpo performático criador de subjetividades que, fugindo dos binarismos impostos, consiga agenciar e justapor essas dualidades para destruí-las e configurá-las em seguida, sempre em processo de auto-produção.

Partindo para as experiências possíveis desses corpos, nos deparamos mais uma vez com a construção do corpo: Qual a fisicalidade possível a um corpo “marcado”, que cresce dominado por padronizações? Como me livrar das marcas impressas no meu corpo? Como criar outras referências simbólicas para o corpo?

Uma das respostas possíveis é a absolvição e o mergulho nos preconceitos e estruturas arraigadas rompendo-as de dentro pra fora através da caricatura e da ironia cruel como navalha.

É do meu corpo que te falo agora, do meu corpo aberto às contaminações, ao toque, meu corpo sem gênero definido e unitário que o comporta, que se transverte e sangra na medida em que se sensibiliza. Um corpo em processo de construção, sempre sedento e à procura, que se revela enquanto se trai e que é tão falso quanto qualquer verdade absoluta.

Esse retorno à carne, à sensação em si e a percepção do próprio corpo, dado de forma consciente sem cair num racionalismo da forma, que impede a experiência orgânica, é um dos caminhos possíveis desse trabalho.

Na contemporaneidade, a afirmação de subjetividades torna-se cada vez mais confusa. Estamos, de modo progressivo, sendo conduzidos à massificação, através da sociedade de consumo e, ao mesmo tempo, temos que nos encaixar em padrões que nos especificam: gordo, magro, negro, secretária, roqueiro. Nossas “diferenças” são pré-estabelecidas e neste contexto, a busca pela subjetividade torna-se mais eminente.

Tal massificação é potencializada pelas novas mídias que paradoxalmente, também são utilizadas para questioná-las. As novas tecnologias neste sentido se transformam também no meio de contestação artístico.

Esta contestação, esta busca pela diferenciação e o leque de possibilidades proporcionado pelos avanços da rede mundial de computadores, faz com que a arte feita

através das novas tecnologias seja um ambiente promissor para o surgimento da heterogenia de subjetividades, afirmada na diferença de dentro do discurso, pois como afirma Butler:

As produções se desviam de seus propósitos originais e mobilizam inadvertidamente possibilidades de “sujeitos” que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível (2003, p. 54).

Não estando assim fora do discurso, mas o questionando de dentro de suas matrizes, estas produções artísticas abrem espaços para outras construções da subjetividade.

Pesando as possibilidades acarretadas por essas noções, a presente pesquisa busca, junto a esse conjunto de articulações, questionar a noção de gênero instituída pela sociedade ocidental, para em seguida trilhar um caminho de construção artística imbuído dessas relações como parte de seu processo de atualização da arte e do próprio conceito de gênero.

Ainda somos a costela, a Eva culpada pela expulsão do paraíso. Proponho o surgimento reconfigurado de Lilith, a primeira mulher, resgatada do inferno para subverter a ordem, driblar e brincar com as imposições ordenadas. É preciso contestar Deus, a criação, e buscar novos agenciamentos que tratem do assunto de forma múltipla.

Lilitt Luna¹⁶ se instala, rompe com as barreiras arraigadas de um feminino naturalizado, de uma busca do feminino ideal e inalcançável, ao se travestir em *drag queen*. Um outro do outro que subverte a subversão é criado no decorrer deste processo e enquanto te escrevo.

Quando a idéia da existência de uma verdade única não consegue mais alcançar as interações existentes na contemporaneidade é hora de expandir possibilidades, de desconstruir, questionar, romper, parodiar a estabilidade das regras arbitradas para os corpos, gerando o desequilíbrio do jogo, a brincadeira, transformando-se no local do desvio.

¹⁶ A mudança de Lilith para Lilitt é uma forma de diferenciação da minha criação performática em relação à sua origem mitológica. A eficácia desta mudança se dá através da diferença. Lilitt é um construto de formações que inclui Lilith, mas que não se limitam a ela ou a suas representações, Lilitt em nada imita Lilith, ela realiza processos de troca com a outra.

Lilitt é o meu desvio e eu mesma. Ela/eu se instala e se confunde, pois sendo mais que uma representação, é um momento de circulação, um devir¹⁷ mulher/*drag* que salta em alerta para o instante.

Mais adiante confrontaremos, de forma mais incisiva a questão da performance de gênero em relação à performance arte. Por ora, nos ateremos à questão do gênero, suas construções e desconstruções para encontrarmos o local da performance de gênero atuada por Lilitt Luna.

1.3 ENCONTRANDO LILITT LUNA: estória de menina 1



Figura 2 - Lilitt em processo de montagem, Brasília 2005.

¹⁷ Para Deleuze e Guattari, o devir “não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, que coexiste, que faz bloco com o primeiro” (2005, p. 18). Um devir seria um estado entre novas alianças heterogêneas, uma troca afetiva que necessita do outro para existir e continuar sua estrutura rizomática.

“*Drag* não nasce ela *estréia*”

dito de *drag*

Este primeiro momento do trabalho é estritamente memorial, servindo para situar o leitor sobre como surge a performance de Lilitt Luna. Não sendo a questão territorial, ou regional um dos aspectos fundamentais deste trabalho, me deterei apenas no relato do surgimento das primeiras montagens de Lilitt Luna, para no final chegar a questões pertinentes da presente pesquisa no que diz respeito a esta performance.

Neste relato as terminologias usadas para as denominações das performances de gênero são as mesmas utilizadas pelos grupos citados, não havendo necessidade de reorganização destes termos.

Por serem auto-denominativos, não fazem, necessariamente, parte das definições teóricas usadas por discursos afirmativos que, propõem-se delimitar e mesmo fixar novas categorias sexuais. Mesmo se referindo de forma coloquial, e às vezes, discriminatórias, estas denominações refletem um complexo jogo de interrelações que re-contextualizam as falas através do sujeito falante.

A própria terminologia *Queer*¹⁸ é um sinal dessas sobreposições de sentidos negativos, reorganizados e desterritorializados até adquirirem outra função e contexto.

Seguindo estes rastros, Lilitt Luna “*estréia*” em Brasília em 2001, contudo sua trajetória vem de longa convivência e aprendizagem em Teresina, cidade onde me criei e comecei a formação de atriz.

Minha trajetória particular sempre envolveu uma relação direta com segmentos considerados “subversivos”¹⁹, principalmente se pensarmos que me criei em Teresina,

¹⁸ O estranho, ridículo, excêntrico, ou raro são algumas das traduções do termo *Queer* que também é uma expressão pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Os primeiros teóricos desta teoria elegem este nome, de forma parodística, justamente para inverter seu valor pejorativo instituído em ato de contestação e deboche.

¹⁹ Já utilizando o conceito das “práticas corporais subversivas” citado por Butler (2003), no qual o fator performativo do gênero é capaz de romper com os códigos binários que limitam as relações de gênero, neste sentido, vivíamos a subversão das relações sociais pré-estabelecidas a medida que nos negávamos a obedecer os padrões de gênero e sexualidade imposto pela sociedade.

capital do Piauí. Onde a questão do preconceito ainda é muito forte em relação a práticas artísticas como o teatro, e sua relação “natural” com o homossexualismo²⁰.

O fato de ser atriz desde os quatorze anos me retirava do padrão social pré-estabelecido de “menina de classe média”, para assumir vários estereótipos vigentes e oriundos do fato de ser “atriz”; lésbica, drogada, louca, eram alguns destes rótulos.

De fato, com o tempo, estes preconceitos compulsórios passam a ser tão absurdos e incoerentes que deixam de ser motivo de indignação, nos levando a um caminho novo de resistência.

Neste período, a minha história e a do grupo de teatro *Asmodeus*²¹ se confundem, pois todos do grupo passavam, em diferentes graus, por estes conflitos entre a identidade performada e a imposta. No grupo, uma androgenia pairava no ar, ao olhar inicialmente para o nosso grupo de teatro, mal dava para distinguir os sexos biológicos das pessoas, e muito menos suas condutas sexuais. Esta foi a nossa forma de brincar com estes preconceitos e diluí-los ou afirmá-los, através da dúvida.

Outra característica de exclusão social imposta na época e que nos aproximava de outros grupos considerados subversores da ordem de identidade instituída. Esta aproximação era uma forma de afirmação, de contestação, e principalmente, de sobrevivência. “*Um carro mata um veado, mas não mata dois*”, dizia sempre Tábata, um travesti com quem andávamos.

Sobrevivência ou resistência, o fato é que desde muito nova me acostumei a conviver com travestis que viviam próximos ao Teatro Quatro de Setembro e que, em sua maioria, moravam no centro de Teresina, local desvalorizado, considerado morto e violento, como em muitas cidades, pela maioria das pessoas, mas fervilhante de vida noturna e nicho de artistas e performers.

²⁰ Butler (2002) afirma que o termo homossexualidade vem anteriormente ao termo heterossexualidade, que aparece em correspondência direta ao primeiro. A heterossexualidade não precisava, antes disso, ser denominada, já que era única e considerada natural.

²¹ O *Asmodeus* era o nome do grupo de teatro, formado por jovens atores dissidentes de outras companhias. O nome refere-se a um demônio multifacetado que usa esta capacidade de modificação como arma para atingir seus objetivos.

Nessa convivência, as saídas noturnas sempre incluíam bares e boates GLS²² onde eram comuns apresentações de *Drags* reconhecidas nacionalmente. Não demorou muito para vários daqueles jovens atores, incluindo eu, se interessassem pela possibilidade de se tornar uma *drag queen*.

A princípio as “aulas” se resumiam a colocar no som *Drag Music*²³ e ficar tentando assimilar os trejeitos das *drags* nacionais. Até que um travesti de Fortaleza foi morar na república onde viviam várias pessoas do grupo. Ela também se montava de *drag* e dava verdadeiras aulas de como se montar.

A *drag* é assim aprendida através da convivência, troca de experiências e repetição de seus signos principais. As primeiras aulas de maquiagem de Lilitt começaram neste período. Logo depois surgiram duas novas *drags*: Lilika Network e Diva Dinamite.

Acompanhei e produzi os seus primeiros *shows* sempre ajudando na montagem dos figurinos, maquiagem e na escolha das músicas.

As primeiras montagens de *drag* tendem a ser pouco produzidas, já que existe um custo muito alto para uma única produção de *drag*, que inclui botas, peruca, roupas feitas sobre medida e muita maquiagem. Geralmente as *drags* iniciantes são “apadrinhadas” por uma *drag* mais experiente, que ajuda nas primeiras montagens.

As performances de *drag*, geralmente coreográficas, incluem uma apresentação de dublagem de músicas interpretadas por *Divas* cultuadas na *Drag Music*.

O grande diferencial em relação às transformistas está no estilo de roupas, menos clássico e mais irreverente, e no fato da performance de *drag* necessitar de um efeito cênico diferenciador: uma mudança de música, coreografia ou de roupa inesperada durante um mesmo show, que é também acompanhado de um enredo representado pela coreografia:

²²Esta sigla é utilizada no Brasil para identificar lugares específicos de socialização de Gays e Lésbicas, sendo a letra S corresponde a "Simpatizantes"; as pessoas que, mesmo não praticando atividades homoeróticas, freqüentam aqueles locais. Esta sigla também é utilizada por gays e lésbicas como modo de auto-definição. Atualmente, grupos ativistas a favor do reconhecimento dos direitos à diferenças sexuais vem mudando a sigla para GLBT (gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros).

²³ *Drag Music* é um estilo de música eletrônica tocado em ambientes e festas. Entre os estilos citamos o "*Tribal House!*", que mistura música eletrônica com batidas de influência latina e africana e a chamada "*Disco Music*" representada por artistas como Gloria Gaynor e Village People, entre outros. Estes estilos em sua maioria, são bases das músicas performadas pelas *Drags*, que criam também *remix* únicos destas músicas para suas apresentações. Atualmente um grande número de *drags* vem criando suas próprias músicas gravadas em português.

Um elfo que se transforma em fada ou uma *drag* que vira uma bruxa. Estes são alguns dos exemplos que posso citar e que fazem cada performance de *drag* única.

Outro atributo do show de *drag* convencional é a busca por novos efeitos para uma apoteose final; luzes, fogos de artifício e outros efeitos visuais, além da própria dublagem, que são seguidamente repetidos e repensados para as apresentações.

Mesmo com toda esta parafernália de efeitos e figurinos, o principal atributo da *drag queen* ainda é sua presença de palco, ou *axé* como é conhecido entre as *drags*. A capacidade de reter o olhar do espectador na apresentação.

Inicialmente a minha pretensão não era a de montagens profissionais, até por achar isto, na época, inviável por ser mulher. Contudo, dentro da república era comum a prática de shows entre nós, onde eu participava dublando e performando.

A cada nova dublagem ou brincadeira com maquiagens e roupas improvisadas na hora, ficava claro que tínhamos *axé* suficiente para apresentações em público. Não demorou muito para que eu começasse “a quase me montar” acompanhando os shows das amigas que já se apresentavam nas boates. Esta “quase” montagem incluía o meu próprio cabelo, lentes de contato brancas, espartilhos de couro e botas de *drag*.

Depois disso, continuei me montando apenas com as roupas de amigos e durante um tempo cogitei a possibilidade de me tornar uma *drag king*, uma mulher que se veste de homem para fazer shows em moldes bem parecidos com os da *drag queen*, só que no sentido contrário.

A não identificação com esta performance de gênero constituída se deu principalmente pelo fato de que neste tipo de performance, que inverte a relação da *drag queen*, as vestimentas que reproduzem o habitual exagero do vestuário fetichista feminino usado pela *Drag Queen*, não são usuais e são substituídas pelo estereótipo das roupas masculinas.

No meio desta série de relações conflituosas entre gêneros e performances de gênero surge Lilitt Luna, impulsionada pela participação ativa nas primeiras montagens de outras *drags* e pelo conhecimento de seus códigos específicos.

O nome foi escolhido pelo fato de Lilith, originalmente ser a primeira mulher, não descendente de Eva e anterior a ela, o nome Luna veio em conseqüência de Lilith ser também o lado escuro da lua. Assim Lilitt seria o lado escondido e renegado do feminino

reorganizado sobre a representação exagerada e controversia de gênero elaborada na montagem da *drag*.

Um nome, com um significado mítico de uma mulher que não atende aos padrões impostos à genealogia das “filhas de Eva”, ganha multiplicidade e dualidade em sua junção com o lado escuro e escondido da lua e com a justaposição à feminilidade representacional desta *drag queen*.

Este “nome de guerra”, que pode ter diferentes significados, foi uma resposta imediata ao impasse de ser mulher e me travestir de mulher e à idéia de me auto-intitular *drag queen*, tomando o meu sexo biológico como mais um elemento da performance. A resposta em forma de “nome de guerra” não deixa de ser uma provocação aos que achavam inconcebível que eu me montasse e uma paródia à idéia ser a primeira *Drag-mulher*.

Como alternativa inicial para a continuidade das minhas montagens, optei pela mistura das performances de *drag*, em seus códigos específicos e estrutura particular, com outras performances que rompiam com os padrões *drag*. Lilitt atuava como parte das performances artísticas feitas por mim, dentro de espaços institucionais de arte, sendo ela uma dos elementos destas performances. Assim a alternativa de usar Lilitt para performances que fogem dos padrões recorrentes nas boates GLS foi mais uma forma de modificação de conceitos pré-existentes e de desterritorialização da própria performance, transpondo a *drag* para outros locais, onde ganhava novos contornos.

O fato é que, independente do gênero performado por mim, Lilitt como *drag* ganha espaço em minhas performances até ser conhecida de muitos. Ela passa a ser chamada para trabalhos profissionais em festas e casamentos.

A princípio houve dúvidas sobre a validade destas performances profissionais como arte, contudo, o grande investimento financeiro acarretado pelas montagens e a hipótese de novas interações em outros ambientes me levaram a realizar estes shows.

A partir destes relatos podemos tirar uma série de questões referentes às noções pré-estabelecidas de gênero, sexo e identidade até o estabelecimento de um encontro com outros conceitos como o de performance.

Em uma das apresentações noturnas numa boate, uma pergunta me deixou intrigada: *você é de verdade?* Perguntou-me um homem no meio da boate.

“Você é de verdade” ou “ou você é mulher de verdade?” ou “você é *drag*?” são perguntas constantes. Em performance estas perguntas são sempre respondidas de forma dúbia ou, com outra pergunta: “Depende de você”, ou “o que você acha?”. São algumas respostas possíveis, já que o objetivo da performance não é desvelar o sexo ou afirmá-lo, mas abrir novos questionamentos sobre o conceito de “verdade”.

Apesar das respostas, a pergunta continuava a ecoar e trazia novas indagações: Eu era de verdade? Era exatamente o quê, de verdade? Uma *drag* de verdade, um homem de verdade, ou uma mulher de verdade.

Qualquer resposta afirmativa parece incompleta para definir esta performance de gênero em sua complexidade de relações e leva a questionar a própria noção de verdade e a tentar entender qual o local de Lilitt entre tantas definições possíveis.

Esta busca por definições não inclui uma tentativa de catalogação específica e unitária. Não queremos encontrar nenhuma resposta definidora por não acreditar que haja necessidade de restringir numa única identificação um sujeito, que pode interagir de diferentes formas e atuar em múltiplos eixos de sentidos e de possibilidades de justaposições entre gêneros.

Estas perguntas tem uma origem em comum e também influenciam a demora na consolidação profissional da minha *drag*: o meu sexo biológico.

Antes de responder a esta série de perguntas é necessário um questionamento sobre o conceito de gênero ao qual elas se referem.

Como vimos, do ponto de vista do senso comum, o gênero e o próprio sexo ainda são vistos como fixos e imutáveis, mas se assim fossem, onde estariam situados os casos que questionam esta legitimidade irreduzível do dualismo “homem” e “mulher”?

Muitos estudos sobre o gênero se esforçam para responder esta questão, principalmente porque dessa resposta dependem as formas de desconstrução do domínio heterossexual de gênero, ressaltado por Foucault (2005), como uma forma de domínio dentro de um discurso de poder. O sexo e a sexualidade seriam construídos dentro desse jogo de poder.

Segundo Foucault (2005, p. 229): “Ocidente não parou de dizer ‘para saber quem és, conheças teu sexo’. O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o dever de nossa espécie, nossa “verdade” de sujeito humano”. Neste sentido, a dominação do sexo

e a construção da sexualidade seriam um dos principais modelos de opressão e dominação impostos ao corpo através das ciências médicas e das restrições e limites impostos por um cientificismo baseado em um conceito de verdade fixatórios.

O mesmo autor também questiona este conceito de verdade e o entende como uma produção. Para Foucault:

Vivemos em uma sociedade que em grande parte marcha “ao compasso da verdade”- ou seja, que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e que detêm por este motivo poderes específicos. A produção de discursos “verdadeiros” (e que, além disso, mudam incessantemente) é um dos problemas fundamentais do Ocidente. A história da “verdade” – poder próprio aos discursos aceitos como verdadeiros- está totalmente por ser feita (2005, p. 231).

Quando questionamos conceitos de verdade lidamos com uma verdade construída, dando margem para outra série de questionamentos sobre o corpo e a sexualidade.

O que entendemos como gênero e sexualidade são também parte de uma rede de verdades construídas? Ou haveria realmente uma base ou princípio no qual o gênero se apóia?

Judith Butler (2003), em seu livro *Problema de gêneros*, nos aponta uma série de questões sobre o assunto. De forma crítica, ela abre novos caminhos para a problematização da definição de gênero, sexo e sexualidade.

Distanciando-se da naturalidade do sexo, a autora traz a noção de um gênero performativo, ou seja, um gênero construído a partir dos atos e inscrições performativas no corpo.

Pensando inicialmente nas fronteiras das relações entre gênero, desejo e sexo de forma genealógica, Butler passa a se importar não com a origem do gênero, ou com a “verdade do sexo”. Ao contrário, considera estas categorias como “efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos” (2003, p.9).

Este caráter não originário e principalmente não natural do sexo e do gênero abre espaços para outras possibilidades de se pensar e criticar estas categorias arraigadas e transformadas em verdade através do discurso.

Para Butler, a origem do gênero não está no sexo, já que este é também uma construção. Para a autora:

Se o sexo é ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos (2003, p.25).

Resulta daí que “o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza: ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como pré-discursivo” (2003, p.25). Esta nomeação do sexo como natural faz parte do discurso que assegura a ordem binária do gênero e do sexo de forma auto reguladora.

Regulando este conjunto de relações encontra-se uma “heterossexualidade compulsória”²⁴ que se alimenta da instituição de oposições binárias²⁵ entre o “feminino” e o “masculino” em uma matriz cultural binária e fixa que legitima uma “identidade de gênero” imóvel e indissolúvel.

Mas, para Butler, essas mesmas regras são questionadas cada vez que os limites entre gênero, sexo e identidade são re-significados através de atos performativos de gênero, que subvertem as barreiras instituídas. Formas pré-estabelecidas são assim reinterpretadas: o macho, não é mais necessariamente masculino, e o feminino não é a única verdade interna da mulher. Todas estas reinterpretações são geradas a partir da consciência de sua estrutura performativa e ficcional.

Essa ruptura na continuidade lógica desses conceitos comprova e denuncia uma falha no discurso da hegemonia heterossexual e abre brechas para problematizar essa mesma matriz heterossexual através de “matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero” (2003, p. 39).

²⁴ A compulsoriedade do padrão heterossexual se deve à afirmação de sua naturalidade, sendo assim incontestada e sancionada à padrões de escolha.

²⁵ Conforme Derrida, a lógica ocidental opera através de binarismos nos quais um sujeito só pode ser determinado a partir da posição do “outro” opositor. Esta lógica para Derrida poderia ser abalada através da desconstrução contestadora desses pares.

Neste caminho, a própria identidade é “um *efeito* de práticas discursivas” (2003, p. 39) e as identidades subversivas sevem de denuncia deste jogo de poder exatamente por estarem fora de normas inicialmente incontestáveis. Daí a força destas mesmas identidades diferentes não esta no fora do discurso, mas atuando nele, de forma interna o obrigando a gerar novas formas regulatórias de submissão dessas diferentes possibilidades de construção do gênero. Para Butler:

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso: tratar-se-á de uma assembléia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor (2003, p. 37).

O gênero é assim uma estrutura que está sempre em processo de construção e em constante fluxo de resignificações. Deste modo, a estrutura binária da qual se projeta inicialmente, é diluída na potencialidade latente de multiplicidade oriunda do caráter performativo da própria identidade.

Atualizadas na vivência do processo cotidiano estas mesmas relações são, assim, capazes de construir outras interações baseadas na experiência. É neste contexto que surgem categorias de gênero que subvertem os padrões vigentes, reinscrevendo o gênero a partir da multiplicidade.

Estas categorias, entendidas como processuais, dão margem a uma série de possibilidades de construções que partem das brechas deixadas pela lógica heterossexual vigente para, através do ato, criar outras performances de gênero, reconhecíveis exatamente pela sua relação intrínseca com os discursos reguladores que as interditam²⁶. Deste modo, para Butler, a homossexualidade e a bissexualidade não podem ser construídas fora da cultura em um contexto pré-discursivo ou nas palavras da autora:

²⁶ Outros estudos teóricos como os de Irigaray (1977), buscam uma oposição e cisão entre o masculino e o feminino em uma tentativa de criar um “outro” para o gênero, este outro esta situado fora dos discurso de poder. Para Butler esta conduta apenas reforça os binarismos que se esforça em desbancar, pois torna necessário um princípio de unidade do feminino para a sua legitimação como um “outro”.

A bissexualidade, da qual se diz estar “fora” do Simbólico e servir como *locus* de subversão, é, na verdade uma construção nos termos desse discurso constituído, a construção de um “fora” que todavia esta completamente “dentro”, não de uma possibilidade além da cultura, mas de uma possibilidade cultural concreta que é recusada e redescrita como impossível. O que permanece “impensável” e “indizível” nos termos de uma forma cultural existente não é necessariamente o que é excluído da matriz de inteligibilidade presente no interior dessa forma; ao contrário, o marginalizado, e não o excluído, é que é a possibilidade cultural causadora de medo ou, no mínimo, da perda de sanções. Não ter o reconhecimento social como heterossexual efetivo é perder uma identidade social possível em troca de uma outra menos sancionada. O “impensável” está assim plenamente dentro da cultura, mas é plenamente excluído da cultura *dominante* (2003, p. 117).

Construídas, assim, no interior de uma matriz que as impede, estas novas organizações de “identidade de gênero” buscam nestes mesmos locais a resignificação das estruturas existentes que, reorganizadas, ultrapassam todos os seus limites fixatórios. Todos estes embates agindo como processos performativos.

Mas o que se performa se o próprio gênero é constituído durante este processo? Para Butler, este ato performativo se dá através da repetição. Para a autora: “o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*” (2003, p. 200). Esta repetição que reorganiza causa e efeito mediante o processo de fabricação do gênero, coloca estas mesmas categorias como fictícias, ou seja, construtos realizados em processos que se utilizam dos pressupostos binários de representação do masculino e do feminino, para, através do ato, os resignificar.

Mesmo num contexto heterossexual, os gêneros são fabricados por atos de repetição e imitação de pressupostos da heterossexualidade compulsória.

Esta reorganização dos pressupostos existentes também serve de denúncia da sua própria ficção e construção, neste sentido estes atos de repetição servem também para delinear que mesmo uma “mulher” não é necessariamente “feminina” ou um “homem”, “masculino”. Se não existe propriamente uma “categoria de mulheres”, o que pode ser considerado verdadeiro e original e o que é imitação é colocado em cheque.

Para a autora, esta denúncia de dentro do discurso ganha força graças a sua forma parodística²⁷ com relação ao naturalismo imposto sobre o gênero. Mostrando o caráter ficcional da sexualidade, estas outras construções performáticas interagem com os discursos dominantes, ao mesmo tempo em que deles se alimentam. Para a autora:

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria idéia de um original: assim como a noção psicanalítica da identificação como gênero é constituída pela fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem (2003, p. 197).

O travesti, a *drag queen* e outras formas de reorganização dos gêneros arraigados, constituem-se assim, como uma perturbadora evidência da fragilidade do sistema simbólico institucionalizado de gênero, e seu caráter performático de experiência vivida.

Vamos agora nos deter nas interpretações propostas por Butler para as interações evidenciadas na performance da *drag queen*, com o intuito de perceber que estas organizações são realizadas durante a vivência da *drag* e, mais especificamente, para encontrar as relações fabricadas no contexto da performance de Lilitt Luna.

²⁷ Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1991), propõe uma redefinição do conceito da paródia, através do resgate de dois outros sentidos para o prefixo *para-*, que pode tanto significar “perto” ou “ao lado”. Deste nodo a paródia não se refere a uma imitação ridicularizadora dos padrões estabelecidos, mas a uma repetição distanciada e crítica da diferença através da semelhança.

1.3.1 O DESLOCAMENTO DRAG



Figura 3 - Lilitt no Festival de Cinema de Brasília em 2005

O corpo *drag* é também seu local de trabalho, não sendo um corpo cotidiano é um momento performático que existe de forma atemporal, uma vez que já se encontra no imaginário urbano como uma referência caricatural ao homossexualismo e quase aceita exatamente por estereotipar o travestimento.

A *drag* não tem a intenção de se parecer com uma mulher, ela é o extrapolamento das fronteiras do feminino e do masculino até os limites dos gêneros conhecidos, sendo assim, a identificação das *drag queens* com o gênero feminino e masculino se dá numa forma limítrofe do *entre*, pois ela não é identificável em nenhum destes gêneros.

O sujeito na *drag* é um conceito que também pode ser questionado, uma vez que a relação entre ele e a personagem *drag queen* mistura o ato performático a vida cotidiana, influenciando sua visão sobre a própria sexualidade.

As atitudes, os gestos e o próprio corpo são transformados durante as performances e se diferenciam das identidades pessoais em diversos aspectos.

A *drag* possui características de representação de gênero, posturas e atitudes, próprias da personagem e distintas das características do performer “desmontado” que a compõe. Mesmo assim, existem situações em que personagem e performer que a compõe se confundem.

Existe uma mistura dessas performatividades, que comparo agora com a indissolúvel relação, nas histórias em quadrinhos e desenhos animados, entre o super-herói e seu alter-ego “normal”. Um não é excludente do outro, ao contrário, conservam várias características que são reorganizadas em gestos e atitudes relacionadas aos seus poderes expostos pela máscara do Super-herói.

Os performers que interpretam as *drag queens* manifestam esse jogo entre gêneros, de muitos gêneros, misturados com o desconhecido dos mesmos, num processo em que o velado é exposto de forma aberta. A *drag* é assim um corpo aberto no espaço com uma identidade múltipla que se altera no acontecimento, no instante performático e mesmo fora dele.

Desta forma, o deslocamento, no caso da *drag*, tem uma forte carga parodística, na medida que, a imitação da *drag* tem como marca um exagero extremado dos códigos e do gestual proposto para um feminino naturalizado. Munida deste aparato, a *drag* subverte o que haveria de mais “feminino”; a *Diva*, a Deusa, tudo que é sublime e reconhecível como

ato de extrema feminilidade é representado dentro de uma estrutura que assimila ainda o que pode ser entendido como objetivação da mulher por uma estrutura comercial de venda de “atributos” femininos.

A ficção de um feminino imaginário composto por vestimentas como botas de salto alto e espartilhos rebordados, longos cabelos impecáveis e corpo esbelto; tudo resignificado diante da performance de gênero da *drag*: ao invés de seios grandes e siliconados, sutiãs gigantes e coloridos recheados de enchimentos e brilhos, que de forma alguma querem imitar, num sentido realista, a vestimenta feminina, pelo contrário, estabelecem, com esta, um paralelo crítico que advém da diferença dentro da mesma estrutura lógica. Para Butler:

A performance do Drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance (2003, p. 196).

Vemos nesta fala uma série de relações envolventes da questão do gênero para a *drag*, a confluência destas três dimensões; sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero, atesta o caráter contestador e múltiplo da *drag*. O sexo anatômico do performer pode ser considerado decisivo para a realização crítica da performance, pois é o contraponto que critica as próprias instituições.

No corpo *drag*, a ambiguidade é representada no não mascaramento da musculatura masculina, apresentada em justaposição à representação do feminino durante a performance nos figurinos, maquiagem, gestos, jeito de andar e de se portar. Estes fatores representacionais de mais de um gênero também fazem parte do caráter efêmero da performance.

A idéia de “montar-se” neste caso é provisória, assim, a *drag* montaria um corpo efêmero, desmontável, em uma identidade de gênero que só se realiza em processo performático. Não que os outros gêneros não tenham um caráter performativo, mas, no caso da *drag*, por sua efemeridade, a questão performática se torna crucial, pois todos os seus

elementos de representação do feminino são apresentados neste momento, independentemente do gênero performado pelo atuante.

O corpo *drag* é desta forma um construto delineado durante o ato da montagem, em um processo de representação e personificação de uma figura feminina. O performer se torna uma *Drag* durante o período de montagem de um gênero flutuante criado para a apresentação, onde a performance de gênero sobre o feminino é uma justaposição de um gênero, o da drag, sobre o gênero do performer.

Este gênero flutuante que se instala gera um outro corpo ficcional que explicita o seu caráter de ficção, que não esconde seu caráter performativo e contextual. Esta atitude explícita revelaria de forma irônica o caráter de ficção que é velado em outras construções de gênero.

Unindo essas relações, há o fator comercial da *drag*, que a torna uma fissura aceita nos valores sociais, pois, vestir-se de *drag queen* é um dos modos socialmente mais aceitos e menos agressivos de travestir-se, uma vez que a presença do público faz-se necessária e gera um caráter de espetáculo que desloca a ação do cotidiano. A *drag* é, assim, uma espetacularização de gênero.

A *drag* não é levada a sério, ela é um carnaval ambulante, um instante em que as regras são quebradas, para depois, serem restabelecidas com mais vigor. Contudo, o trabalho que proponho é o de retirar a *drag* dessa posição confortável, restabelecendo suas formas subversivas e sua potência questionadora.

Agora vamos nos deter na questão do performer. Apesar de não afirmar o gênero do performer, Butler coloca o atuante como masculino, referindo-se não a representação feminina da drag, mas referindo-se ao performer (necessariamente assim masculino) e acaba evidenciando o gênero do performer e não o da *drag*.

Se o conjunto da performance que constitui a *drag* é construído, em processo, e estas mesmas relações são os resultados, porque a escolha de delimitá-lo dentro de um âmbito masculino?

Problematizando esta questão a partir da efemeridade da performance, chegaremos à idéia que durante o ato performático a *drag* se realiza. Neste contexto, a representação e imitação são feitas a partir de um feminino tipificado. Deste modo, a *drag* deve ser

enunciada no feminino, contudo partindo desta mesma efemeridade o gênero do performante ganha destaque por agenciar o gênero performado.

Qual o gênero nesta tríade complexa entre sexo biológico, identidade de gênero e performance de gênero proposta por Butler, deve ser impresso à drag montada? Qualquer resposta faz parte do processo de criação do corpo *drag*, evidenciando mais uma vez o seu caráter paradoxal e instável de gênero em permanente mutação.

Neste trabalho, a escolha pelo feminino, se deve, especificamente no meu caso, ao fato desta “*Drag*”, não vir de uma análise abstrata sobre um objeto de estudo, mas da experiência vivida e atualizada no corpo, uma aprendizagem “extra oficial” na qual é usado um enunciado feminino para o corpo *drag*.

Aliás, entre as *drags* a troca do “nome de guerra” pelo nome oficial do performer é considerada uma ofensa, visto que, naquele momento, o atuante é a própria *drag*, um construto que inclui o performer, mas que não é, de forma alguma, delimitado por ele ou pela sua performance particular de gênero.

Se a *drag* é *aprendizagem* e um processo de reorganização de gêneros e sexos, quais os limites para estas interações? E como a ordem delas influencia no resultado final da performance?

Todas estas questões servem para abrir mais ainda a questão do gênero performativo da *drag queen*, para que possamos pensar se há alguma diferença significativa na troca do performer de sexo biológico masculino para o um feminino.

Se as dualidades binárias entre os sexos são construções e ficções geradas e instituídas num contexto social regulador, qual a importância do sexo anatômico diante da performance de gênero instalada no corpo para o caso da *drag*?

Novamente citando Butler, a desestabilização das matrizes de identidade se dá nos processos de justaposição destas mesmas produções. Estas novas interações seriam geradas por meio de um deslocamento de figura e fundo, em interações que não excluem o desejo. Para a autora (2003, p. 178) “essa maneira de pensar as trocas de desejo marcadas pelo gênero permite uma complexidade muito maior, pois a interação entre masculino e feminino, assim como a inversão entre figura e fundo, podem construir uma produção altamente complexa e estruturada do desejo”, criando assim, uma multiplicidade de agenciamentos.

Desta forma, as interações entre construções de gênero são realizações processuais de multiplicidade, organizadas pela vivência subjetiva e criadora destes mesmos gêneros múltiplos.

A multiplicidade embutida nas inúmeras ligações e reconfigurações do desejo, no *entre* das potencialidades performativas do gênero, possibilita a existência de novas interseções de gêneros performativos. Estas, por sua complexidade, não podem ser abarcadas ou reduzidas às classificações fixatórias, justamente por serem interações que não excluem o “outro”.

Este conjunto gera uma multiplicidade de possíveis negociações entre gêneros, neste sentido, Beatriz Preciado (2002), outra teórica da teoria *Queer*, propõe esta multiplicidade como uma noção ou categoria de multidões em substituição à idéia de minorias sexuais, para ela:

Não há uma diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade das potências de vida. Essas diferenças não são “representáveis” porque são “monstruosas” e colocam em questão tanto os regimes de representação política per se, quanto os sistemas de produção de saber científico dos “normais” (2003, p. 25).

Esta fala afirma tanto a multiplicidade das diferenças de gêneros a serem performados, como a impossibilidade de representação legitimadora destas mesmas diferenças. É aqui que encontramos Lilitt Luna; numa impossibilidade de representação que contém em si uma multiplicidade de interações e diferenciações.

Assim, num território de desejos múltiplos, abertos, eu me permito a fissura que é Lilitt, meu recorte, meu desejo aberto de dentro da carne, que modifico a cada instante em que ela me toca, e entra. Até agora falei das *drags* num sentido abrangente agora vou especificar a *drag* do meu corpo, Lilitt Luna capaz de gerar uma nova genealogia de *desvio drag*.

Seguindo suas especificidades, traçaremos uma genealogia dos processos envolvidos, sem a busca de uma classificação precisa que fixe um gênero ou “um novo gênero” para Lilitt, uma vez que seu gênero se quer ato e processo flutuante.

Dentro da análise, antes colocada para as *drags*, sua construção parodística se dá baseada, principalmente, na distinção entre seu sexo biológico e a performance de gênero realizada quando “ela” está “montada”, justamente porque a dicotomia entre o corpo masculino do atuante e as roupas e gestos corporais das *drags*, geram um deslocamento que questiona os limites representacionais da performatividade feminina padrão.

Se analisarmos o seu sexo biológico, veremos que Lilitt tem um corpo de mulher, perdendo inicialmente as características físicas masculinas que incidindo sobre o feminino performado geram o estranhamento necessário à realização da performance. Contudo, se os corpos também são construtos agenciados de imagens corporais, seria possível modificar a imagem corporal do sexo biológico de Lilitt para que esta possa interagir dentro de um conceito de imitação feminina a partir de um corpo masculino.

O que está em jogo aqui é uma outra forma de justaposição dos signos corporais. No caso de Lilitt, a complexidade de justaposições não pode ser considerada maior ou melhor, é apenas diferente.

A construção *drag* pressupõe uma série de resignificações das estruturas femininas às quais se reporta. A mistura realizada durante os atos performáticos relaciona-se ainda com o fato da *drag* também apresentar-se em shows como artista noturna pressupondo uma espetacularização de gênero. Assim, a performance da *drag* é repleta de códigos específicos assimilados em sua apropriação particular dos códigos femininos justapostos ao corpo masculino do performer que por esta dicotomia, atua na resignificação parodística e espetacularizada destes signos.

No caso, o sexo biológico feminino é “maquiado” para que sobre ele seja criada uma performance de gênero que não é mais um estereótipo dos signos femininos e sim, uma performance que reproduz um tipo de gênero já hibridizado em uma imitação estereotipada do gestual tipificado da própria performance *drag*.

O corpo feminino da performer é assim “remontado” através de figurinos, maquiagens e gestos em um corpo masculino *drag*, resignificado por esta mesma parafernália de adornos.

Tudo é feito para retirar ou minimizar as características do sexo biológico feminino, buscando uma aproximação com a figura da *drag* padrão²⁸. Veremos em seguida algumas fotos das *Drags* Lilika Network e de Lilitt Luna (figura 4), além de uma tabela que contrapõe ou ratifica os truques habituais das *drags* para compor suas performances e as respectivas soluções encontradas por Lilitt Luna:



Figura 4 – Lilika Network e Lilitt Luna.

²⁸ O termo padrão é usado aqui justamente porque já é considerada uma regra que o sexo biológico da *drag* é masculino, contudo admitindo que esta padronização está embutido em um conjunto de regras instituídas, o questionamento desta regra abre mais o leque de problematizações de gênero tão importante para a continuidade contestadora dos atos corporais subversivos.

Quadro 1 – Tabela comparativa entre a montagem de *drag queen* e a de Lilitt Luna.

Drag padrão	Lilitt Luna
Usa mais de uma meia-calça para esconder os pelos das pernas.	Usa várias meias para tonificar os músculos
Usa a maquiagem exagerada para afirmar características do rosto feminino: afina o rosto e por cima imprime as características exacerbando o feminino, como cílios postiços e cores berrantes.	Reconfigura o rosto feminino acentuando características do rosto masculino, com ângulos fortes e bem marcados para por cima desta base imprimir características femininas da drag: cílios falsos, lente colorida e maquiagens fortes e brilhosas.
Nos olhos apaga a sobrancelha grossa e desenha uma outra fina.	Apaga a sobrancelha e desenha uma outra
Seios criados através e enchimento.	Seios usados para imitar enchimento, sendo fundamental que não haja volume aparecendo fora do bojo.
Grande quantidade de pele, sem pêlos, à mostra.	Pele coberta por malha transparente, para esconder a falta de tônus muscular.
As mãos podem estar cobertas por luvas ou amostra com unhas postiças.	Mãos cobertas por luvas.
O pomo de adão é escondido com colares berrantes.	A ausência do pomo é escondida com colares berrantes.
O sapato plataforma, marca do gênero, é usado para deixar a figura mais alta e chamativa, retirando o performer da altura padrão.	O sapato tem a mesma função.
Vários cortes e tipos de perucas, incluindo as de cores naturais.	Perucas de cores berrantes que acentuam o caráter desnaturalizado da mesma.

Todas estas diferenças e semelhanças têm o mesmo objetivo; a criação de um corpo *drag* preenchido de potencialidades subversivas, mesmo quando este é performado pelo gênero que é espetacularizado. Talvez esteja nesta lógica de espetacularização uma das estruturas que possibilitam esta nova diluição de fronteiras.

A performance instituída pela *drag* assimila tudo que é exagero de uma afirmação feminina; o postição, a prótese externa, tudo que é usado pela mulher para “parecer mais feminina” vira meio de construção do feminino híbrido na *drag*. Sendo assim, baseado no exagero do feminino, a *drag* mostra o conteúdo ilusório do ideal de beleza feminina.

Então, é nesta ilusão exagerada que Lilitt se realiza, pois é tudo tão explicitamente falso na *drag*, que este mesmo caráter ilusório pode ser resignificado no corpo feminino sem perder o seu caráter ficcional ou suas ligações hibridizadas de figura masculina.

Em muitos momentos, atributos femininos de Lilitt são escondidos ou exagerados para manterem-se dentro dos padrões *drags*. Todo este esforço, contudo, não retira nem tenta retirar as influências do sexo biológico da performer, já que este se torna pronto crucial de inversão de valores na performance de Lilitt.

Esta transformação preserva, de forma velada, o corpo original que é resignificado e não mais pode ser reconhecido como um corpo feminino.

Um olhar mais detalhado ou demorado sobre Lilitt gera dúvidas sobre a “veracidade” daquela *Drag*. Esta dúvida é assimilada como parte da performance de gênero proposta por Lilitt, sendo mais um dos muitos fatores possíveis de interação.

A apresentação realizada diante do olhar do outro é um ponto crucial para performance da *drag*, uma vez que esta só se institui plenamente no ato da sua montagem, nas apresentações públicas e no contato atual com o espectador.

Esta busca por interrelações com o espectador e as mudanças e transposições que estas aglutinações acarretam torna-se foco de estudo e crítica. A repercussão dos seus atos nos outros se transforma em parte crucial das interrelações expostas por Lilitt. Em outro momento do texto, a potencialidade destes processos como atos artísticos será analisada, quando da descrição crítica de algumas de suas performances, então, procuraremos perceber a eficácia da performance Lilitt como ato artístico.

O não reconhecimento do feminino num “corpo de mulher” faz parte da problematização imposta pela inversão do sexo biológico atuante. Uma vez que a

performance da *drag* necessitaria da dicotomia entre o gênero performado e do performer para ampliar o caráter subversivo desta performance, a troca de um dos elementos articula novos recortes e reconfigurações entre eles.

Se as interações pressupostas pela performance de Lilitt incluem as relações que norteiam a performatividade *drag*, incluindo a brincadeira com a “distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado” (p.196), estas mesmas relações são resignificadas, e desnaturalizadas em Lilitt.

A “brincadeira”, no caso de Lilitt, continua sendo entre a anatomia do performer e o gênero performado, que já não é exclusivamente feminino, mas um gênero hibridizado composto das relações e códigos já pré-estabelecidos para a performance de gênero da *Drag*. A estrutura simbólica da *drag queen* é tão forte que mesmo quando fica claro o sexo feminino da performer, persistem os elementos de estranhamento e desconstrução de gênero propostas na corporificação da *Drag*.

Citando novamente Butler:

A estratégia mais insidiosa e eficaz, as que parece, é a completa apropriação e deslocamento das próprias categorias de identidade, não meramente para contestar o “sexo”, mas para articular a convergência de múltiplos discursos sexuais para o lugar da “identidade”, a fim de problematizar permanentemente essa categoria, sob qualquer de suas formas (2003, p. 184).

Lilitt seria mais uma possibilidade de problematizar continuamente as construções e deslocamentos performados nos gêneros, movimentando estes mesmos através do ato performático. Estas movimentações e deslocamentos interagem tanto nas construções pré-estabelecidas pela heterossexualidade compulsória, quanto em outras performatividades consideradas subversivas.

Subversão da subversão, Lilitt transita entre gêneros, gerando questionamentos que não se findam em respostas afirmativas, mas que se multiplicam a cara nova apresentação performática.

Seja qual for a opinião sobre Lilitt, contrária ou a favor de considerá-la uma *drag* de “verdade” (já problematizamos esta questão), o fato é que em qualquer uma das hipóteses

ela gera questionamentos sobre o caráter de verdade e de ficção na construção e desconstrução contínua do conceito de gênero.

Uma apropriação de gênero, que gera mais questões, é apontada por Butler, para a autora:

A estratégia mais insidiosa e eficaz, as que parece, é a completa apropriação e deslocamento das próprias categorias de identidade, não meramente para contestar o “sexo”, mas para articular a convergência de múltiplos discursos sexuais para o lugar da “identidade”, a fim de problematizar permanentemente essa categoria, sob qualquer de suas formas (2003, p. 184).

Assim, no lugar da “identidade” se instala a multiplicidade de discursos. No caso de Lilitt, numa performatividade efêmera, estas metamorfoses existem no instante em que coloca sua peruca, seus cílios, botas e lentes, e neste momento transforma-se em atualização dos conceitos de gênero, performance e arte.

Em relação a outras performances de *drag*, a diferença não é um referencial quantitativo. A performance não se torna mais eficaz, apenas trabalha sobre diferentes matrizes de organização de gênero.

Lilitt é uma *drag* e também é outra coisa. Outro conjunto de questões e de atuantes, diferentes relações de justaposição de gêneros, que só se configuram como atos no corpo.

Este “outro” incluído é uma possibilidade de diferenciação em Lilitt, pois cada uma destas formas de interpretar as categorias de gênero abre diferentes possibilidades de ruptura dos valores naturalizantes, principalmente de sexo, sexualidade, gênero e desejo e mais possibilidades de subverter as inscrições binárias impostas aos corpos.

Não existindo uma “mulher” verdadeira, porque existiria uma “*drag* verdadeira”. Se as performances de gênero são idealizações inalcançáveis de um modelo original inexistente, a repetição destas normas rígidas para categorizar gêneros fora do “padrão” parece mais uma prova da sua intrínseca relação com as estruturas vigentes.

Apropriando-me da famosa frase de Simone de Beauvoir “*A gente não nasce mulher, torna-se mulher.*” Tornar-se “mulher” implica uma construção ficcional, não só de gênero, mais do corpo e da sexualidade através da repetição contínua de atos e gestos representacionais e instituidores do gênero performado.

Parafrazeando a citação anterior, brincando com sua construção e modificando seus elementos: “A gente não nasce *drag*, torna-se *drag*”. Tornar-se um gênero tem o sentido de construção deste gênero e deste corpo performativo. Esta construção é conseguida através do processo de afirmação das ficções regulatórias instituídas e repetidas constantemente nos corpos. Como em toda ficção, podemos pensar na reinterpretação da mesma.

Neste jogo de criações; de ficções dentro de ficções, tornar-se Lilitt implica mais uma outra reinterpretação dessas estruturas fluidas de identidade. Uma ficção consciente de suas potencialidades subversivas, um agente atualizador dos constantes processos de metamorfoses do corpo.

1.4 DAS TRANSFORMAÇÕES DA PERFORMANCE:

Para continuar falando de Lilitt é necessário localizar e contextualizar sua performance enquanto obra²⁹ artística.

Para isto, é proposta uma jornada nos principais elementos que compõe a performance, para uma melhor compreensão desta e de sua diferenciação em relação à performatividade de gênero, até a noção de Lilitt como um processo artístico e não só uma performance de gênero.

A performance como proposta artística aparece de uma mistura multidisciplinar que abrange a música, as artes plásticas, a poesia e o teatro. Ela traz novos elementos, tais como a participação ativa do público, o artista como objeto de arte e a efemeridade.

Sendo uma arte híbrida por natureza, sua trajetória compõe com as propostas cunhadas por Deleuze e Guattari. Neste sentido propomos um novo lance: a justaposição destes conceitos à noção de performance. Não queremos reduzi-la às enumerações propostas pelos autores, mas ao contrário, esta nova mistura acrescentada a tantas outras que estão envolvidas na performance só aumentarão suas possibilidades de multiplicidade.

²⁹ Stiegler (2007) ressalta que a palavra *obra* tem sentido de operar e trabalhar, mas também de nesta operação promover a abertura. Neste sentido, a obra só se realiza quando “faz obra”, trabalha com o outro.

A performance, não possui um *marco zero*, único, ela surge em diferentes pontos e países ao mesmo tempo. Podemos citar alguns movimentos como os principais agentes destes primeiros estágios da performance, no final da década de quarenta e início da década de cinquenta. São eles: o Dadaísmo, o Futurismo, o Fluxus e o grupo Gutai (Japão).

Principalmente após a década de sessenta, começam a ser realizadas performances e *happenings*³⁰, ocorre o desenvolvimento de “ações artísticas”, que envolvem atos corporais para além da representação proposta pelo teatro tradicional.

Pensando nestas relações, a performance surge de forma *rizomática*³¹, ela não tem uma raiz fixa que cresce verticalmente e sim conjuntos de interrelações, ramificações horizontais, que se expandem sem uma origem definida.

Por sua construção híbrida a performance está no limite de outros processos artísticos, como “uma arte de fronteira” (COHEN, 1989, p. 38). Ela está sempre em processo, agindo entre outras linguagens.

Se para Deleuze e Guattari (1997, p. 96) “a única maneira de sair dos dualismos, estar - entre, passar entre, *intermezzo*”, a performance, com seu estado fronteiro e intermediário, encontra-se exatamente neste local onde surge a multiplicidade. Multiplicidade também vista por Medeiros (2005) como uma das principais características da performance.

A performance traz o corpo do artista para dentro da obra como objeto artístico, o artista é ao mesmo tempo agente e objeto de sua obra. O corpo ganha, assim, importância fundamental na performance, justamente por se realizar nele ou através dele, trespassando suas estruturas construtoras.

O corpo segundo Deleuze e Guattari:

Não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais

³⁰ Para Cohen, o *happening* é caracterizado, pelo imprevisto e pela integração total do espectador com a obra. Segundo o autor (1989, p. 132) “No happening interessa mais o processo, o rito, a interação, e menos o resultado estético final”. A sensação e a vivência brutal dos acontecimentos eram partes fundamentais do movimento.

³¹ Medeiros (2005) colabora com estas relações rizomáticas da performance salientando também seu processo em rizoma com relação a outras formas artísticas.

relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (latitude); pelo conjunto de afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais (1997, p. 47).

Deste modo, deve-se pensar o corpo em termos de suas potencialidades e capacidades de agenciamentos. Neste sentido, a capacidade de ação de um corpo em performance é uma potência amplificada pela multiplicidade de agenciamentos possíveis entre os seus elementos. Entre obra e o atuante, entre este e o espectador, entre a efemeridade da obra e o tempo de realização e tantos outros processos e irradiações que se dão no ato performático.

Fazendo parte de seus elementos constitutivos, o espectador na performance é também parte do processo da mesma. Como acentua Medeiros (2005, p. 137). “Na performance, a presença do espectador é requerida, não como um espectador a *posteriore*, mas como parte da obra, enquanto elemento estético da obra de arte.” Ou seja, a performance se realiza como processo mediante as trocas entre o performer e os espectadores.

A intensidade da performance, sua capacidade de *afectar*, se torna, no processo artístico, parte das trocas entre o atuante o espectador. Do meio de uma rede de *latitudes* e *longitudes* que definem o corpo para além da sua estrutura organológica, a performance atua sobre os corpos como um conjunto de afectos e velocidades, em processos de trocas constantes.

Corpos dinâmicos aparecem na performance. Nestes corpos, lançados em atos e movimentações de momentos, sugerem mais uma das relações fundamentais da performance: a efemeridade.

A performance é uma arte efêmera. Sua construção depende de fatores momentâneos, que justos constroem a performance como acontecimento único e sem repetição. A performance se dá no “aqui - agora”, privilegiando o “instante presente” (COHEN, 1989, p. 93). O resultado não é um objeto é a experimentação.

Em *Mil Platôs*, vol.4, a questão do tempo se aproxima de outros agenciamentos à medida que ele existe no meio, ele se faz com o processo é no “tempo indefinido do

acontecimento” (2005, p. 49) que se dão, em velocidades, as alianças quer convergem o instante em *intermezzo*.

Com todas estas possibilidades de re-configurações entre seus elementos a cada novo ato, a performance estaria sempre aberta a novos agenciamentos. Uma “obra aberta”, como propõe Umberto Eco (1969), está sempre pronta para novos contágios. Sua definição categórica ou fixatória é improvável, uma vez que pela série de fatores mencionados anteriormente, ela pode sempre investir em novas linhas de fuga que geram mais multiplicidade e a transbordam para além de suas bordas, já tão limítrofes e “rarefeitas” (Medeiros).

RoseLee Goldberg traça mais um caminho para a definição da performance. Ela declara, segundo Medeiros (2005, p. 138): “Cada artista faz a sua definição”.

Neste momento do trabalho, peço uma pausa para fazer, não a minha definição de performance, mas a definição da performance de Lilitt Luna, ressaltando suas especificidades. Quando falo em definição, na verdade, quero dizer construção, cartografia, um construto de possibilidades ao qual Lilitt se alia durante o ato performático.

Indo, ainda por partes, vamos primeiramente distinguir o conceito de performatividade de gênero do de performance. A esta altura, algumas diferenças podem ser bem delineadas.

Um dos primeiros pontos é que a performatividade faz parte de um processo de construção de corpo através da repetição gestos e atos codificados de representações de gênero. Citando Butler (2003, p. 200), “o gênero é instituído mediante atos internamente descontínuos, então a *aparência de substância* é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização *performativa*”.

Deste modo, o gênero não “simplesmente é”, ele se constrói, se transforma em composições feitas de atos corporais, de vários atos repetidos. É exatamente nestas repetições, na aleatoriedade e subjetividade delas, que encontramos as múltiplas possibilidades do gênero, entre elas a de compor atos subversivos a ordem naturalizante e compulsória.

Em relação à construção, as duas performances se comportam de formas muito próximas. A performance de gênero constrói e articula um conjunto de “identidades de gênero”, sexos e sexualidades. Enquanto a performance constrói o instante efêmero onde

serão dadas as suas trocas entre os participantes. Vemos então que a diferença não se refere ao processo, mas ao tempo em que as duas relações se dão. As duas formas envolvem o corpo e sua delimitação.

Na performance de gênero, o corpo é construído e transformado através de uma infinidade de repetições de atos que o constroem continuamente, em uma atualização incessante. Já na performance os atos, no qual estão incluídos os agenciamentos entre seus elementos, constroem o momento (efêmero), dele só restam as sensações que penetram nos corpos, também os modificando. A performance constrói a si própria, e neste processo, a corpos do instante³² (composto dos fluxos que se dão).

A performance é um *processo instante-ato*, enquanto a performance de gênero é *processo incessante de atos* que constroem as diferentes noções de corpo. Vamos agora nos focar nos atos envolvidos nas duas performances para traçar possíveis diferenciações.

Se as duas performances são geradas por atos que se diferenciam, não somente pelas velocidades e pulsos que operam, mas também pelo conjunto de potências e afectos que eles são capazes de produzir.

Lembremos agora da questão da *longitude e latitude* de Deleuze e Guattari que não se referem somente ao corpo, mas a uma multiplicidade de agenciamentos compostos também de vetores, transversalidades, velocidades e afecções.

O ato da performance é também um ato artístico e como tal sugere uma nova série de reações entre os corpos presentes, entre estes corpos e o espaço, entre o instante. Novos elementos e com eles novas possibilidades de sensação. A relação de obra de arte da performance seria assim o ponto crucial de diferenciação.

Citando Stiegler a respeito da arte:

A arte só existe se ela afeta. A obra de arte só existe na medida em que ela afeta aquele para quem ela faz obra, isto é aquele que ela abre porque isso que quer dizer obra, isto é, opera: trabalho, mas também abertura: isso abre isso opera. Se a obra não abre, ela não é nada. Se a obra abre apenas o artista ele mesmo, ela não é nada. A obra só pode abrir o outro (2007, p. 54).

³² Esta idéia se aproxima muito das propostas de Deleuze e Guattari (2004) para o Corpo sem Órgãos, que será relacionada às obras de Orlan em outro capítulo.

Deste modo, para o autor, a arte necessita sensibilizar, afetar o outro para existir. Afeto seria então mais do que uma qualidade da arte, seria uma necessidade. A arte busca pelo afeto, pela sensibilização do outro.

Torna-se evidente a presença ou busca por um grau de potência de afecção³³ inerente e urgente no processo artístico, onde esta incluída a performance.

Assim, a performance quer o afeto, ela precisa tocar, para continuar a fluir. Ela precisa modificar, transformar, abalar, sensibilizar questionar e abrir ao toque as novas experiências sensíveis, o “outro”. Este processo ocorre em graus maiores ou menores, dependendo da relação momentânea que se dê entre o atuante e o “outro” (espectador).

Seguindo este pensamento, o ato performático traçaria sempre novos caminhos, tangentes, enfim, multiplicidades para ampliar sua potência de afecto. E este processo faz parte de suas estruturas.

Não que os atos da performatividade de gênero não tenham capacidade de afecção, já que eles também seriam compostos dessas *latitudes e longitudes* simultâneas, a questão aqui colocada é da busca constante, agenciada pelas artes, deste grau de potencialidade de afecção. Procura que não necessariamente será alcançada, mas que é parte inerente do processo artístico.

Então, um dos caminhos no qual a performance se diferencia da performatividade de gênero, pode ser o da sua inclusão como processo artístico. A performance faz obra, ela faz *corpo* com a obra e assim percorre outros movimentos, busca outras intensidades. Ambas as performances, contudo, primam pelo processo, em experimentações diferentes do corpo.

Voltamos novamente às atenções para a performance, falaremos da experiência de Lilitt como processo performático.

³³ Apesar de o dois termos serem diferentes a origem da palavra affecto vem da sua capacidade de afetar.

1.4.1 A PERFORMANCE LILITT



Figura 5 – Lilitt antes de uma apresentação em festas de formatura, 2004.

O primeiro ponto que levantaremos, depois da busca anterior em diferenciar as duas noções de performances mencionadas, é o de voltar a reuni-las como partes do processo de construção na performance Lilitt Luna.

Para tanto, vamos especificar as relações da performance de gênero da *drag* e sua relação com os processos artísticos.

Apesar de ser uma performatividade de gênero, a *drag queen* utiliza vários recursos artísticos, principalmente das artes cênicas, para compor esta performatividade de gênero.

No seu processo de montagem e apresentações, a *drag* se utiliza da espetacularidade, iluminação, som, vídeo, dramaticidade, roteiro e, principalmente, da maquiagem, do figurino e de um grau extra de representação de gênero, relacionada com outras performatividades de gênero. Estes últimos elementos atuam diretamente na modificação do seu corpo e independem das outras técnicas eventualmente utilizadas, pois já constituem a performatividade *drag*.

Desde modo a *drag queen*, se apropria de diversos processos artísticos para compor a sua performance de gênero.

Pensando os processos de forma múltipla, nas inúmeras possibilidades de novas conexões, a performance de Lilitt inverte as relações propostas pela performatividade *Drag*, apropriando-se desta performatividade para criar a performance de Lilitt.

Nesta transposição a performance de Cyntia Carla absorve todas as relações pertinentes a performatividade *drag* e já mencionadas em outro capítulo. Deste modo, potencializa sua performance com uma série de novos questionamentos, inversões e subversões que estão relacionadas à construção fictícia do corpo. E ao mesmo tempo, também se coloca no limite da performance, por seu novo agenciamento com um outro tipo de performatividade que envolve processos artísticos.

Então esta performance acaba se colocando em zonas limítrofes, tanto do gênero quanto da performance. Para, a partir deste local, questionar e problematizar estas duas questões.

Pensando nestas relações, Lilitt Luna é uma performance e Cyntia Carla a performer. Esta performance, assim, articula com as noções de gênero e usa o gênero *drag* como objeto de arte.

A performance de Lilitt não tem local definido. Ela se instala a partir da presença da performer. Pode acontecer nos mais diferentes estabelecimentos, públicos ou privados, interagindo de diferentes maneiras, dependendo da relação momentânea com o espectador.

Ela trabalha por “alianças”, tanto com os meios “institucionais” da arte como de forma comercial. Lilitt penetra nos mais diversos espaços, permite-se novas trocas, deixa-se envolver para em seguida, de dentro destes espaços, envolve-os em seus processos de “dezordem” das estruturas normatizantes.

Ela penetra, invade, grita, canta, ou simplesmente cala. A cada uma destas movimentações ela abre novos instantes para confundir, modificar, trespassar e desterritorializar as noções pré-estabelecidas, não só de gênero, mas também de arte.

Para continuar operando no meio destes processos de entradas, saídas e de diferentes trocas e fluxos, a performance Lilitt Luna acaba por realizar o transporte inverso. Há então no meio destas relações e durante o ato performático um retorno à performance de gênero *drag*.

Como a performance envolve um certo risco por estar sempre “longe do equilíbrio”(Medeiros, 2005), então a performance Lilitt esta sempre num espaço *entre*, em relação à performance e ao gênero; se (des)equilibrando entre as duas.

Por essas trocas constantes entre as estruturas que compõem a performance, ocorre mais uma alteração destas mesmas estruturas. Assim a performance de Lilitt (performatividade *Drag*) e a performance Lilitt Luna se confundem. Daí resulta uma simbiose entre performance e performer. Deste modo, ao dizer “performance de Lilitt” ou simplesmente “Lilitt” também estamos nos referindo à “performance Lilitt Luna”, pois é inerente a esta performance que o performante e a obra se misturem e se confundam em uma noção de sujeito rarefeita e desconstruída.

LiLitt, deste modo, esta sempre deslizando entre conceitos e construções. A sua posição é sempre do “outro”, mas não um outro fora, ela é antes um outro dentro dos processos.

Novamente nos aproximando dos pensamentos deleuzianos, ela seria um “anômalo” que, para Deleuze e Guattari (2005), em relação ao bando³⁴, seria a borda, a extremidade última que define os seus limites e também, transitando por eles, modifica o bando. Para os

³⁴ Deleuze (2005), usa o bando também para definir bandos humanos em oposição à idéia de família.

autores, o anômalo está numa “posição periférica, que faz com que não se saiba mais se o anômalo ainda está no bando, já fora do bando, ou na fronteira móvel do mando” (2005, p. 28). Deste modo, o anômalo “marca” as fronteiras e também as transpõe.

Nem completamente fora, nem completamente dentro. A performance de Lilitt, em relação à arte da performance, é uma destas zonas entre os limites de suas definições e os novos possíveis contatos e multiplicidades que esta arte pode gerar.

Contudo, vale ressaltar que estes trânsitos e agenciamentos não reduzem a potência desta performance em gerar afecto. Ocorre justamente o contrário; o atravessamento em diferentes direções e fluxos gera mais multiplicidade de relações, criando novos agenciamentos, aberturas, afetos. Afectos e sensibilizações.

Assim, o corpo todo de Lilitt movimenta desejos, desejo de toque. Ela convida com seus gestos ao desejo, ao toque no corpo. O corpo Lilitt acumula diferentes hipóteses de articular não só o desejo, mas a sanção e o impedimento deste desejo.

Ela suscita com seu desejo o pensamento sobre o desejo, e o porquê das sanções e proibições deste. Estão em jogo diferentes agenciamentos de desejo. Deseja-se hora o corpo feminino de Lilitt, por vezes o masculino, quer-se tocar seu corpo híbrido, seu desejo e também, quer-se a dúvida sobre qual destes agenciamentos de desejo esta sendo articulado.

Desejos singulares que se constituem na troca entre Lilitt e o seu experimentador. Para Stiegler (2007, p. 24) “todo objeto de desejo é absolutamente singular” exatamente porque só se pode desejar algo considerado único e singular.

A singularidade em Lilitt é construída pela diferença, pelas inúmeras articulações heterogêneas que ela negocia. Ainda segundo Stiegler (2007, p. 20) “é *essa* diferença, que é preciso fazer (e sempre refazer porque, incessantemente, dela esquecemos), que se sente na experiência das obras de arte”, então Lilitt seria um objeto de desejo por ser um objeto de arte singular, que se modifica constantemente em contatos deferentes, capaz assim, desejar e de produzir desejo.

Basta um olhar furtivo, uma janela de desejo evidenciada para que Lilitt penetre e instigue com seu corpo todo entregue o desejo. A boca entre aberta chama a pele e se aproxima dela com voracidade. Então ocorre o contato, pode ser físico, o corpo de Lilitt roçando o outro corpo duro. Ou mesmo um contato apenas visual, mas que abre o apetite ao

desejo, o olhar de Lilitt chamando para correr o perigo, para *percorrer* o perigo de na entrega não saber a qual desejo se esta entregando, a qual corpo.

Mas tudo isso nos desejamos. Desejamos a carne, o desejo da carne e o desejo do desejo. Desejamos arrancar com a boca, a maquiagem marcada de Lilitt, e queremos possuir seus toques, nos desmanchar no seu rosto de porcelana finíssima, atravessar o seu segredo, as suas camadas, as cascatas de segundas peles e de couro sintético dos espartilhos que marcam suas formas. Queremos chegar à pele para descobrir do que ela é feita, seus suores e contaminações, abrir enquanto somos abertos por este corpo incerto, limítrofe e efêmero que é assim um convite ao imprevisto.

2. SOBRE ALGUMAS MEMÓRIAS

MISTÉRIO

Quando comecei a escrever, que desejava eu atingir? Queria escrever alguma coisa que fosse tranqüila e sem modas, alguma coisa como a lembrança de um alto monumento que parece mais alto porque é lembrança, mas queria, de passagem, ter realmente tocado no monumento. (...) E terminei escrevendo coisas inteiramente diferentes.

Lispector

Memórias são fragmentos, trechos de sensações que se fixaram em nós e sobre os quais compomos nossas verdades e elaboramos nossos mundos. Pontuações que nos restam de nossas jornadas e que estão intimamente ligadas ao que nos toca e nos afeta. Inventamos a cada instante nesses vestígios insólitos. No agenciamento desses recortes com novos e possíveis rastros, tangenciamos o indizível e nos encontramos com os restos de nossos afectos que derramamos em nossa busca.

Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, vol.1 colocam a memória curta como sendo memórias rizomáticas, e as memórias longas como estruturas “arborescentes”, segundo o livro:

A memória curta não é de forma alguma submetida a uma lei de contigüidade ou de imediatidade em relação ao objeto: ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade (1995, p. 27).

Deste modo, numa tentativa de mistura das duas memórias, a apreensão dos fatos se torna um processo em cima das sensações dos momentos, em uma combinação do momento fugidio, do acontecimento passado que sempre escapa como totalidade, com o instante em que te escrevo.

Mesmo que se passem mil anos, o que te escrevo não será fixado como uma memória longa, porque permeia por entre memórias de processos que nunca estão completamente no passado. Processos que não findam, logo sempre presentes, sempre em movimento.

Ainda em *Mil Platôs*, vol.1, a questão da memória se relaciona à escrita, na medida que, a escrita é processo da memória:

Esplendor de uma Idéia curta: escreve-se com a memória curta, logo, com idéias curtas, mesmo que se leia e releia com a longa memória dos longos conceitos. A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa (família, raça sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, “intempestivamente”, não instantaneamente (1995, p. 27).

Perdendo-me e esquecendo-me, é que sigo agindo ativamente sobre a memória, abandonando-me aos seus fluxos inconstantes, para com esforço, tentar te traduzir em fragmentos, a própria fragmentação rizomática de onde te falo.

Como acontecimentos, estas memórias são vivas e incompletas, sendo que muitas dessas memórias se misturam e se tornam outras sensações e mutações reentrando em nossas vivências, nossos corpos, até se tornarem atos e atualidades.

Seguindo essas sensações fugidias captaremos entre tantas algumas mitologias que constroem minhas primeiras tentativas de territorialização, não com o intuito de fixá-las como eixos dos processos, mas ao contrário, de desestabilizá-las, recolocando-as em espaços deslizantes. É na verdade uma desterritorialização que se torna urgente em mim neste momento-texto.

Proponho produzir junto com você, que me lê neste instante, traços e emaranhados de memórias que longe da verdade farão deste processo um ato de experimentação. E nas palavras de Lispector:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo— traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem (1986, p. 17).

A “linguagem sonâmbula” a qual se refere a artista é a própria impossibilidade de linguagem além da arte e da poesia. Criar arte como uma tradução do desconhecido é abrir caminho para as multiplicidades de subjetivações possíveis do indizível.

É partindo da subjetivação das memórias que vou tentar criar novos agenciamentos, mas se a tradução da arte é impossível, é na própria arte que buscarei encontrar as aberturas para este embate entre o relato e a experiência. Não só para o que me aconteceu como experiência, mas para a performance atuante que é este relato-ato, que traz consigo a experiência constante da pele.

O texto literário de Lispector ilustra um pouco dos processos que buscarei na composição deste trabalho, pois, ao invés de buscar somente fontes teóricas conhecidas, quero, antes de tudo, encontrar nas reentrâncias dos relatos, e principalmente, na arte as bases para este outro texto que se aproxima ao processo da performance.

Este texto performático não nega a subjetividade, ao contrário, apropria-se e dialoga com elas, entre elas, para propor outro. Outro texto, outro corpo de texto e um texto corporal inscrito do encontro do meu corpo com esses outros que me trespassam em um corpo todo entregue a um processo não irredutível de trocas.

2.1 ESPECTROS: almas das minhas

Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas—nunca o ato de entrega se fará. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobre tudo a incompreensão. E quem sou eu para ousar? Devo é entregar-me. Como se faz? Sei porém que só andando é que se sabe andar e—milagre—se anda.

Lispector

Obrigada desde já a Clarice Lispector que me jogou em movimento, junto com tantas outras pequenas experiências que se perderam de minha memória. Sobre ela e minhas relações com seus textos, falaremos mais longamente adiante.

Por enquanto suas palavras encontrarão pequenas brechas e rupturas para adentrarem nesse texto de memórias que viverão no que te escrevo das linhas e emaranhados traçados com o que Clarice escreveu só para mim, já que aqui é recorte meu.

Neste instante busco o rompimento de invólucros e o aparecimento de novas matérias brutas.

Através de “estratégias de deslocamento” reinvento e subverto as camadas que compõe meus territórios de vivência. É preciso um pouco de coragem para tentar tocar o intocável e seguir em incertezas sem querer encontrar um fim.

Como estratégia para esta jornada encontro nos caminhos de Derrida, Deleuze e Guattari, vestígios de toques possíveis nos mistérios sem penetrar demais nos segredos, ao ponto de me perder de mim.

Nas palavras de Nascimento, sobre Derrida e o segredo:

Esta seria a mesma tarefa de toda democracia por vir: abrir caminho para mais e mais segredos ostentados, os quais tornam o autor irresponsável perante quem quer que seja, até mesmo diante de si. Haveria como que duas ordens assimétricas de descer: o dever de dizer tudo e o dever sem dívida de guardar o que é mais secreto (2004, p. 60).

O não desvelar revelado do segredo seria, então, um rasgo na ordem das coisas, e seria principalmente engendrado nas artes e nos seus deslizamentos pela linguagem enquanto a subverte e transcende.

Ao abrir esta brecha, Derrida aponta a poesia/arte como forma de sobrevivência e fluxo do segredo. Longe de buscar uma teoria literária capaz de conceituar uma obra, buscar traçar seus rastros num mapeamento cartográfico que não exclui a subjetividade, ao contrário, a coloca como ativa na construção dos próprios deslocamentos.

Sem conceitos, sem buscá-los. Vago por entre de reflexos de minhas próprias cartografias, que se me falam pouco, abrem-se ao meu toque em espasmos silenciosos que me dizem das sutilezas do mundo.

Permitir-se o segredo e ao mesmo tempo revela-lo é também um agenciamento que, segundo para Derrida (2005), seria “um contrato” entre entes que expõe toda subjetividade a novos toques e afetos.

Neste sentido, os segredos como os objetos artísticos, não são redutíveis a coisa alguma, acabam produzindo o mesmo efeito devastador de rompimento com a solidificação das verdades endurecidas. Onde há o segredo existe a possibilidade e o movimento, no segredo há a potencialidade de abertura do *entre*³⁵.

A arte é também parte de um segredo tão revelado quanto oculto ou nas palavras de Derrida (2005, p. 22) sobre o segredo literário: “O segredo da literatura é o próprio segredo. É o lugar secreto onde ela se institui como a possibilidade mesma do segredo, o lugar de sua gênese ou de sua genealogia própria”.

Arte e segredo compõem, assim, encontros de processos, uma assimetria e um devir. O devir segredo-arte é um dos muitos planos que movimentam a subjetividade.

Acima de tudo nessa jornada as subjetividades envolvidas serão preservadas, não no sentido de serem mantidas paralisadas e sim preservadas em suas potências de mutação. Não serei a mesma e você envolvido nos meus braços virá comigo.

³⁵ “*Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (1995, p. 37). É então neste local intermediário que várias conexões podem fluir entre diferentes fatores e subjetividades.

Agora um mergulho em instantes de história e momentos se faz necessário, não querendo começar pelo começo, entrarei de cabeça no meio de um turbilhão de imagens que me atravessam e fazem parte do como te sinto agora.

Para extrair os fragmentos de história que constituirão meus rumos, mergulho nas mitologias, para entender como seus processos atuam, para depois, re-elaborados, formando outras cartografias.

Esses seres estão em mim, agindo em constante desterritorialização, reterritorialização de agenciamentos “trans-históricos” que colocam-me em fluxo.

Do mundo binário que nos foi imposto e falsamente demarcado, extraio apenas o que me cabe e o que necessito para, partindo dele, criar um novo recorte que também se consumirá em breve.

Quando um mito é fixado perde sua potência de *máquina de guerra*³⁶ que para Deleuze e Guattari (2005, p. 13) estaria “em si mesma, irreduzível ao aparelho do Estado, exterior a sua soberania, anterior ao seu direito: ela vem de outra parte (...) seria antes uma multiplicidade pura e sem medida, irrupção do fenômeno e potência de metamorfose”. Perdida essa capacidade, o mito seria assimilado pela Máquina do Estado e neste caso, reduzido a um conjunto de verdades absolutas embutidas em suas metáforas, sendo assim, usado pelos discursos dominantes para facilitar absolvição de idéias e preceitos pré-concebidos, sua eficácia pode ser sentida em sua longevidade nos discursos. Esta eficácia, contudo, é radicular e ganha contornos reducionistas quando utilizada como mantedora da ordem vigente.

Segundo os autores, “a história sempre contesta, mas não chega a apagar o rastro nômade” (2005, p. 84), é possível seguir a esmo esse rastro e criar novas conexões. O que proponho, neste momento, não seria o ressuscitamento de velhos mitos, mas novas formas de “agenciamentos trans-históricos”, entre os mitos e o que te falo.

A respeito dos mitos os autores também colocam que estes não têm sua origem numa ordem filiativa ou estatal, eles são antes devires, pois, “apesar das aparências e das

³⁶ Se o Estado é compreendido por Deleuze e Guattari como um conjunto de estruturas fixas e fixatórias que conforme os autores (2005) “distribui as distinções binárias e forma um meio de interioridade” tomada como modelo de organização, a contraposição a esta interioridade seria a máquina de guerra que se atualiza numa exterioridade outra. Ela surge excentricamente de outras fontes, alheias ao estado, para desestruturar seu modelo binário e universalizaste. O estado precisa, então, da máquina de guerra para mover-se.

confusões possíveis, os mitos não têm aí nem terreno de origem nem ponto de aplicação. São contos ou narrativas e enunciados de devir” (2005, p. 23). Assim, os mitos estão fora dos processos estatais e, ao mesmo tempo, estão entre eles. É preciso, então, experimentá-los em suas potências de máquina de guerra e de devires inapreensíveis.

Não do mito, mas do *entres* dele, que eu te falo, ao mesmo tempo em que o coloco de volta em velocidade, falo para ele e espero sua resposta para mim, em meu corpo, que neste momento tem a função de te traduzir um outro emaranhado de sentidos.

Tudo o que se passar, passará pelo meu corpo, preenchendo meus espaços e habitações e até chegar a você estará em processo de ser outra coisa.

Ainda segundo em *Mil Platôs*, vol.1, sobre as figuras trans-históricas:

Uma figura trans-histórica deve defender-se tanto dos velhos mitos como das desfigurações preestabelecidas, antecipadoras. Para reconquistar um mito, não é preciso retroceder, ele ressurgue quando o tempo treme até as bases sob o império do extremo perigo (2005, p. 84).

O que busco da história constituída segue seus rumos, abertos agora a multiplicidades, que segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 17), “se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização, segundo a qual, elas mudam de natureza ao se conectarem às outras”.

Trabalhando com uma noção não de História, com letra maiúscula, mas estórias sem princípio, meio ou fim, podemos alcançar em seus meios reentrâncias e fissuras que se abrem e prosseguem, aparecendo e desaparecendo em aglutinações que, aqui, serão agenciamentos entre mitologias/devires e singularidades.

Desses encontros, baseados na subjetividade, surgem novas mitologias pessoais que se abrem ao mito sem necessariamente inscrevê-lo. É como recorte que essas mitologias pessoais abrem espaço para cooperações, onde a multiplicidade das mitologias pode ser re-singularizada.

O mito deixa de ser mito, ele agora é outra coisa; varia entre camadas subjetivas que não excluem o corpo. O corpo do mito/devir que pulsa através dos afectos que toca. Em meu corpo esses mitos, entre linhas e zonas flutuantes, que capto a cada instante e que apresento aqui em sua desordem de fractal. Sem se fixar em um único centro, ao contrário,

o rizoma³⁷ que aqui se trafejará entre platôs e buscas atemporais de subversões deles mesmos.

Em vez da ordem, a desordem de uma outra ordem; a do grito, em vez de ignorar os símbolos e significados do mundo, reencontrá-los e subverte-los. Através da atualização da arte, da obra de arte como “entre” no corpo, surgem novas mitologias que servem ao nada e seguem múltiplos caminhos, a arte é encarada, segundo Medeiros, como:

A arte é comunicação não-lingüística, voz do corpo e cor do grito. Trata-se de criar o outro do discurso, a ordem do grito. Grito do ser humano. Significações incertas. A indeterminação é desejada: obra aberta (2005, p. 79).

Não sendo possível fugir completamente aos signos e significados que nos rodeiam e nos invadem, proponho ao invés de um afastamento, um aglutinamento em novos discursos; a absolvição de símbolos mitos e mitologias que me falam mais do que posso entender. Gritos que não falam nada, são traços que me tocam e afetam, estando presentes na minha carne, e que me transbordam nos contágios com os processos artísticos que me nutrem e alimentam continuamente.

No começo tive medo de me apegar às figuras normatizantes geradas para manter a ordem das coisas. Mitologias afirmativas tratadas, agora, fora de suas esferas generalizantes, retiradas de suas permanências universalizantes e inibidoras de toda ordem de potência de devir.

Como em *Mil Platôs*, onde não são invocados “*códigos*, como uma questão de Estado, mas *caminhos*, que são outras tantas vias do afecto” (2005, p. 80), busco neste ensaio performativo encontrar novos caminhos entre agenciamentos conhecidos, que agora parecem absolutamente insondados, para reencontrar o outro dessas figuras mitológicas e toca-las em sua/minha subjetividade.

É que foi com urgência que esses mitos surgiram em minha carne. Num urro flamejante, estes despontam de mim como performances, textos e cenas, sem que eu as percebesse de início ou às buscasse, eram mais elas que me queriam, como quem quer

³⁷ “O rizoma está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs” (DELEUZE E GUATTARI, 2005, p. 33), por definição o rizoma está sempre em processo para todas as direções.

demais o que não sabe. Sem saber, eu era invadida por devires nômades que vagam já em mim, submersos e emergentes na velocidade disforme da soma das minhas experiências.

Eu me fizera nômade de sensações, pois o nômade busca sempre o estado das coisas; ele não é, ele *está* imerso no processo e se deixa penetrar por ele.

Este texto é parte de uma jornada de busca que vem dos caminhos tomados em meus processos de atualização da minha singularidade, que se encontra com esses seres.

Dos mitos conhecidos, alguns me saltam de suas próprias trajetórias.

Os mitos dos quais me aproximo, principalmente por minhas necessidades de discutir as regras do discurso dominante, estão geralmente ligados à genealogia, à geração e à feminilidade. Medéia e Lilith remetem à noções de forças motrizes poderosas, temíveis e aprisionadas, que uma vez libertas trazem o caos ao mundo. Subversivas, mesmo em sua origem, de dentro do poder, sinto que é preciso arrastar essas mitologias para fora e, dentro da carne, para verter sua motricidade.

Então, passando dessas primeiras análises simplificadas, para um outro do discurso, temos acesso a aberturas de cadeias rizomáticas de devires que se encontram e se perdem e, pouco a pouco, desprendem essas figuras de seu fatalismo.

Não mais o encontro do significado mitológico dessas figuras, mas dos caminhos que percorrem em mim. Trazê-las à tona através da minha subjetividade já é em si um ato subversivo e passo para a desterritorialização dessa figuras.

Nem Lilith, nem Medéia, mas a minha Lilith/Medéia é parte integrante das experiências passadas em meu corpo e das transposições realizadas além dele/nele. Minhas mitologias que alimento e modifico em velocidades e vetores inconstantes. Devir-Medéia, devir-Lilith que me impregnam, transformam e arrastam ao ato, à atualização artística.

Nos meus primeiros embates com os mitos de Lilith e Medéia, encontrei formas e imagens para minhas inquietações, difíceis demais, na época, para permanecerem sem uma tradução que as abarcasse.

Falo de tradução, pois a sensação da minha memória é exatamente essa: massas disformes do dentro da pele que ganham rostos à medida que essas mitologias se adiantam em seus processos simbióticos comigo. Esforço meu de traduzi-las pela necessidade do mínimo de territorialidade para dali, sorvê-las novamente.

Os processos de tradução são amplamente discutidos por Derrida (2002) em *Torres de Babel* e seus apontamentos servem agora de rumo para as transcrições entre o mitológico e a subjetividade singular.

A tradução que proponho vem desmontar a mitologia, não só fazer uma tradução das mitologias, mas uma atualização subjetivada delas. É um *fazer com* a mitologia. Tradução para além do próprio ato de traduzir, arrastando as mitologias até um outro local onde elas deixam de ser as mesmas, mas ainda não são outra coisa, estando assim em processo em devir.

Resignificadas, elas são parte de minha cartografia e meu mito, que reinvento enquanto escrevo³⁸.

Eu-Meu mito.

Medéia o meu ato de amor.

Lilith, minha carne em vastidão.

Da mesma forma que a tangente toca o círculo, apenas de forma fugitiva e em um único ponto. É deste ponto que partimos, mas não é o ponto que interessa, mas o contato, modificador capaz de redirecionar e multiplicar as possibilidades de percepção, que importa para a construção de Lilith Luna.

³⁸ “Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Não desanime. Parece óbvio. Mas é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo” (LISPECTOR, 1999, p. 73).

2.2 PARA MEDÉIA, COM AMOR...

Minhas idéias são inventas. Eu não me responsabilizo por elas. O mais engraçado é que nunca aprendi a viver. Eu não sei nada. Só sei ir vivendo.

Lispector

Peço desculpas, mas em determinados momentos é melhor parar. E eu me permito o repouso. É preciso. Porque sei que tenho que te dar algo que não é opcional ou poderia estar como anexo deste texto.

Mesmo não sendo minhas palavras, (a maioria aqui também não são), é necessário que eu te mostre o texto *A princesa, ou A Legião Estrangeira*, noveleta em cinco partes de Clarice Lispector.

Esta pausa é dada porque minha construção de Médeia envolve esta noveleta de Lispector e a usa para fixar, por alguns instantes, a figura etérea de Médeia que trespassa o corpo de Lilitt Luna. Este trecho é um presente, não meu, mas de Clarice ao mundo, leia-o com ternura.

2.2.1 PARA OFÉLIA, COM AMOR...

Dentro de mim, da mulher que me habita uma Medéia³⁹ enfurecida mata os próprios filhos por amor demais.

Medéia é o fio de brutalidade suave, seca e fria da irracionalidade perdida quando dissemos sim ao outro mundo. Ela, inclassificável e fugidia, tem na arte a aproximação que me permito fazer, sem violentá-la demais. É no segredo, como na arte que existe um retorno possível da potência de Medéia.

Segundo Medeiros:

Não podemos aplicar à arte nem as categorias da lingüísticas nem o vocabulário da teoria da informação. A arte não se deixa aprisionar nem por códigos nem ser esmiuçada em elementos precisos que possam se tornar significados. (...) não é possível o estabelecimento de critérios porque a arte não estabelece linguagem: cada obra cria um mundo, e esse mundo é singular (2005, p. 78).

Assim é Medéia: uma impossibilidade de captura que só permite aproximações momentâneas e trocas espasmódicas.

Quando enfio os pés na terra seca, Medéia desponta, saindo de dentro da terra que há em mim e esgueirando-se até a superfície da carne de onde retorna ao solo.

Quantas são Medéia? Antes de ser imortalizada no texto de Eurípides, ela já era uma entidade de esferas abismais.

³⁹ Na mitologia grega, Medéia (ou Medéia, no Brasil) era filha do rei Eetes, da Cólquida (actualmente, a Geórgia), sobrinha de Circe (aparecendo, ainda, como filha de Circe e Hermes ou como irmã de Circe e filha de Hécata) e que foi, por algum tempo, esposa de Jasão. Em Corinto, a felicidade de Medéia foi de pouca duração. Já com filhos de Jasão, foi alvo da intriga do rei Creonte que influenciou Jasão a deixá-la, de modo a casá-lo com a sua filha, Creúsa (ou Glauce). Tendo convencido Jasão, tratou de banir Medéia de Corinto. Esta, contudo, antes de abandonar a cidade, ainda conseguiu vingar-se, novamente aliando astúcia com magia. Fez chegar às mãos de Creúsa um vestido e jóias - um presente literalmente envenenado, já que cada acessório tinha sido embebido numa poção secreta. Assim que a sua rival se vestiu, sentiu o seu corpo invadido de um fogo misterioso que logo se espalhou para o seu pai, que a tentou socorrer. A versão mais conhecida deve-se a Eurípides, na sua tragédia Medéia, apresentada pela primeira vez em 431 a.C. onde Medéia mata os filhos antes de fugir para Atenas, não num acesso de loucura, mas num ato de fria e premeditada vingança em relação ao marido infiel

Contudo seu aprisionamento como forma escrita não absorveu por completo sua força devir de antes da escrita, quando sua estória antes de tudo era sentida como vivência. Medéia escapa e vai escapar sempre por ser mais que os homens e seus códigos podem capturar: Medéia é arte.

Ela se apropria da magia primeira, a qual ela tanto pressente quanto sabe para reinscrever um mundo de interface no qual possa existir. Desta maneira ela se faz como um entre do mundo dos homens e do mundo natural num desequilíbrio possível que afasta estes mesmos binarismos tal qual o equilíbrio limítrofe entre a máquina de guerra e o Estado.

Como feiticeira, “dotada de energias criadoras não disciplinadas, não domesticadas”⁴⁰, ela imprime como rastro uma “linguagem da desordem” (MEDEIROS, 2005), do desvio. Revela as estranhezas e sutilezas dos entres do mundo.

Potente como a arte, “em sua linguagem de des-ordem do grito, lembra que o inquietante perdura, permanece presente, sempre presente” (Idem, p. 80).

Filha de um bárbaro, ela tem no seu encontro com a chamada humanidade e domesticação, um respiro animal, devir-fera, que crispa os pêlos selvagens e rompe para sempre os laços mais fortes com seu novo mundo.

Quando Medéia ama, segue seu amor e encontra-se pela primeira vez com sua estrangeiridade, ela será sempre estrangeira, não só por sua origem e laços genealógicos, mas por sua incapacidade e falta de vontade de adaptação. Ela é estrangeira por dentro e por fora e pensando na fala de Simone Curi sobre Clarice Lispector:

O exílio geográfico passa a ser exílio interior, ser estrangeiro, desterritorializando o organismo, estando ali só em potência (...) um som entre-dois, resultado da escritura que afasta a lembrança do passado, mas traz consigo um trêmulo traço do imemorial, vestígios que podem ser aludidos, sem nunca inteiramente poderem ser tocados: o inominável (2001, p. 64).

O estado de potência latente compreendido como uma capacidade de movimento fixada, mas que, ao mesmo tempo, permanece pronta a insurgir contra esta mesma fixação, transforma Medéia, em pura ação. Conforme Deleuze e Guattari: “o nômade não tem

⁴⁰ Extraído do “*Dicionário de Símbolos*”, onde outras possibilidades de percepção da feitiçaria podem ser encontradas.

história, só tem geografia”.⁴¹ Ela, sem local que a comporte, adiciona ao seu estado de nômade uma brutal consciência de sua potência de projeção, pois conforme, ainda, os autores: “numa primeira aproximação, as armas têm uma relação privilegiada com a projeção. Tudo que lança ou é lançado é em principio uma arma, e o propulsor é seu momento essencial” (2005, p. 72). Deste modo, a feiticeira deixa de ser uma ferramenta, para seguir suas potencialidades de se lançar em movimento. Ela passa ao estado de projétil que sempre lhe pertenceu.

Sem deixar de se saber Medéia, segue como uma subjetividade em fluxo, sem pontos de referência fixos, em permanente estado de “entre” abertos à penetração. Este estado consiste justamente na capacidade de deslocamentos entre planos e, ao mesmo tempo, um não pertencimento a nenhum deles: Medéia é outra coisa.

Uma breve pausa para o que te falo: é que há muito no mundo para que eu siga apenas um caminho.

Abro aqui outro parêntese, a Medéia para, na experimentação do meu Mito-Medéia, entender mais dos afectos através do simples prazer de ler e te dar trechos de *A princesa*, noveleta de Clarice Lispector:

Ofélia estava de cabeça a prumo, com os cachos inteiramente imobilizados.

-Que é isso, disse.

-Isso o quê?

-Isso?

-É o pinto.

(...) Depois que o tremor da cobiça passou, o escuro dos olhos sofreu todo. Sem me verem, seus olhos me fitavam numa abstração intensa que se punha em íntimo contato com a minha intimidade.(...) sem se mexer, eu a olhava. Eu sabia da grande incidência de mortalidade infantil. Nela a grande pergunta me envolvia: vale a pena? Não sei, disse-lhe minha quietude cada vez maior, mas é assim. Ali diante do meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava a grande pergunta, tinha que ficar sem resposta. Tinha que se dar- por nada. Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo

⁴¹O nômade, para Deleuze, sempre foi negado pela História justamente pela incapacidade desta de formatá-lo em seus padrões. Deste modo, mesmo quando habita a terra o “nômade não tem pontos, trajetões, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. (...). A terra deixa de ser terra e torna-se simples solo ou suporte” (2005, p. 53). Ainda para o autor “É próprio do estrangeiro, não imigrante essas movimentações. ele mais habita locais” (2005, p. 71).

que tem que acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela em silêncio (...) (1999, p. 225).

Retorno a Medéia, a princesa exilada da Cólquida, país bárbaro e de instintos nômades, que nunca foi compreendido pelo povo grego, sendo antes disso, considerado inferior.

Nômade de alma que sempre foi, mas agora consciente de sua natureza estrangeira, Medéia permanece ligada à sua terra, não à Cólquida, mas a terra/chão da qual tira suas potências e mutações. Medéia se sabe agora, um ser em mutação, que vive (sobrevive) em um mundo fechado de regras engessadas. Seu corpo é fruição.

Mesmo com todos esses fatores Medéia foi feliz? Ao lado de Jasão, ela dormia e acordava todos os dias e a cada amanhecer seu coração gritava e pulsava mais e mais. Ela fervia com o calor de sua geração ancestral, herdeira impossível do sol que se sabia. Num pulsar ofegante, todos os seus membros se crispavam e se contorciam e ela se achava feliz.

Mas a felicidade não é desse mundo, pensa Medéia, que doce, abraça mais uma vez o mundo, que quer tanto, como se o abandonasse a cada instante. É assim, com a força condoída do instante, que Medéia *está* com o mundo. Seus movimentos deslizam entre *platôs*⁴² e sensações que lhe sussurram o passo seguinte da direção sempre errante.

Com a força dessa potência do momento que ela age nos instantes mais críticos, como o dia em que matou o próprio irmão para facilitar a fuga de seu amado Jasão. Munida dessa segurança incerta da existência possível de mutações e novos caminhos, a potência de seus atos ganha ares de máquina de guerra, de faca ou punhal que imerge no comum para desestruturar a ordem.

Contra o aparelho do Estado, que aqui é representado pela própria figura do Rei Creontes, Medéia se transmuta em tudo que caminha, treme e rompe a casca de ovo do mundo. Nômade, segue em frente sem nunca se arrepender ou dizer adeus e mesmo assim levando e deixando consigo rastro de sua passagem.

Porque respondo tão assertivamente por Medéia? Porque sinto que ela é para além dela e para além de mim. Do seu encontro comigo e na aglutinação de suas potencialidades, ela rompe o caminho seco das mitologias e passa a existir como um devir-Medéia dentro de

⁴² Em *Mil Platôs*, vol.1, os platôs estão sempre no meio, sendo “uma região continua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior” (2005, p. 33).

mim. A noção de devir capturada aqui vem dos pensamentos de Deleuze e Guattari nos seus processos de dissolução de um sujeito único. Em agenciamentos⁴³ dessas multiplicidades, surge a possibilidade do devir, um deixar de ser algo e ao mesmo tempo, ainda não ser outra coisa. Perdendo-se no entre desses processos ou como exemplificam Deleuze e Guattari:

Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário.(...) é a variação contínua que constitui o devir minoritário de todo o mundo(...) o devir esta sempre ‘entre’ ou ‘no meio’ (1995, p. 11).

Essa existência passa por entre o corpo e se realiza como ato, como performance. Eu toco o meu devir-Medéia⁴⁴ nessas palavras, com meu corpo aberto, com a sua faca afiada e ainda quente do sangue de mil gerações. Medéia me toca em frações de afecto.

Minha Medéia não é uma “Medéia Universal” e se despede das estruturas mitológicas enraizadas, criadas para o temor diante da sua potência e para manter a ordem vigente.

Sem contatos, antes de mim, de ti e de nossas sobreposições é uma imagem fixada no mundo mitológico e como tal ela estaria a serviço da ordem do Estado que negligenciaria sua potência de arma até o instante em que ela se solta do discurso para sondar o mistério. Mistério que como o segredo-arte está sempre pronto à movimentação, para além do próprio do Estado que é a ordem e a estagnação.

Em mim, ela ressurgue em sua potência de fluxo e clama pela desordem do mundo, pela possibilidade dos mistérios, por muito tempo, mantidos como intocáveis. É no toque do mistério que Medéia está em mim, vibrando como o ar quente que respiro, penetrando-me doce e mostrando-me o que é arder.

⁴³ “Os agenciamentos são passionais, são composições de desejo. O desejo nada tem a ver com uma determinação natural ou espontânea, só há desejo agenciando, agenciado, maquinado. A racionalidade, o rendimento de um agenciamento não existe sem as paixões que ele coloca em jogo, os que constituem, tanto quanto eles os constituem” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 78). Volto a exemplificar como os autores compreendem o agenciamento para reforçar sua relação com o desejo, fundamental para as movimentações limítrofes do desejo em Medéia.

⁴⁴ Em *Mil Platôs*, vol.4, é colocado acerca do devir; “trata-se de fazer corpo com o animal, um corpo sem órgãos definido por zonas de intensidade ou de vizinhança” (2005, p. 65), assim os devires seriam alianças que não criam nada além deles mesmos, mas no próprio devir, encontramos a possibilidade de um corpo feito deste instante de troca. Assim é procedida a simbiose do devir-Medéia.

A permissividade com que me deixo tocar pelo seu não humano, me permite agora comer o pão e matar a sede e perceber que antes do *sim* havia o grito. Grito incitado no texto *Aisthesis* de Medeiros:

A arte é comunicação não lingüística, voz do corpo e cor do grito. Trata-se de criar o outro do discurso, a ordem do grito. Grito do ser humano. Significações incertas. A indeterminação é desejada (2005, p. 57).

Neste instante Medéia é tudo que grita dentro de mim, é o outro da linguagem e tem a força de mil vulcões ardendo em febre sem se questionar do porquê, pois neste instante em que te escrevo, estou serena o bastante para ceder ao teu toque ainda inexistente, mas que pressinto como pressinto o toque dos teus dedos em mim.

Estou aberta. Minha Medéia, a única da qual quero falar com a propriedade de quem a carrega no sangue, perdeu toda sua eloquência e não se comunica comigo através da fala.

Ela nem tenta falar, porque não precisa; usa gemidos, sussurros e vibrações inaudíveis que me bastam para saber de nós. Quando ela me acaricia com suas mãos de fogo, seus gestos e toques têm o tom do afago que ofertou aos filhos antes da faca.

A sinceridade com que me toca dói, mas aceito o seu amor demais, me permito e entro com o corpo sedento na faca afiada. Isso é o amor.

Os laços (faca) que me unem a ela são também uma descoberta cruel, da minha natureza humana demais. É que sou humana demais pra te perder sem me ferir.

Medéia é a humanidade que me resta, na qual me agarro com força. Verdade inventada me afirma a existência de transições para além das dicotomias e dualidades. E me guia, com a inquietação de um cavalo cego a outros mundos dentro entre mim. A humanidade de Medéia é a verdade que resta e uma das partes mais humanas dentro de mim. Humanidade em fuga e busca, não de um fim, mas da própria incompletude que, tentando preencher-se, é o que mais se perde.

Quando sou também Medéia/Lilitt, sou tão inquieta quanto alerta às vibrações e sensações que vão pouco a pouco compor minha subjetividade sempre em processo e mutação.

Esta multiplicidade de sensações, pontos e emaranhados rizomáticos e descentralizados que se tocam geram instantes de verdades inventadas que a cada novo

instante se traem e se perdem em novos caminhos.

A humanidade de Medéia é tudo que trai. Ela trai a si própria e se evanesce a cada nova traição, tão aceita que deixa de ser traição para ser amor que é também uma traição em si. Traição que não é um ato de negação, mas de aglutinação e regurgitação, doce como o beijo-faca rasgando a pele e deixando aparecer o *entre* vibrante do sangue vivo.

A traição aqui não é um ato negativo, mas um abandono de si e uma escolha por outras movimentações. Sendo a traição entendida como uma permissividade subversiva, estando então ligada a uma irresponsabilidade velada.

Irresponsabilidade presente também, no contrato do autor com a própria obra que, como coloca Derrida (2002), é ato de traição e abandono, ao mesmo tempo perverso e necessário. Trair-me é a possibilidade que encontro de buscar outros caminhos, brechas e novas possibilidades artísticas. Em determinados momentos, como rasgo, outros, com a sutileza de feixes de água serpenteando entre mundos. Há também a traição em minha humanidade de Medéia para sentir menos do mundo num esforço pra te deixar partir. Deixar-te, sempre partir, é me trair e se torna então ato de sobrevivência e meio de continuar a jornada nômade de rio que sempre encontra novos fluxos.

Trata-se do novo, não da novidade, de uma forma de alimentação, nutrindo-se dos restos de mundo que chegam e me trespassam e alteram-me nessas trocas e contaminações contínuas.

Múltipla que sou, com tantas vozes quanto linhas de fuga, eu aceito as minhas traições como o melhor e o pior de mim. Traio-me quando te escrevo. Quando tento te falar de meu mundo e transcrever minha carne ao teu toque, traindo minha Medéia, te contando sobre ela e sobre suas traições e vinganças, vingo a mim mesma em mim, em nós e na instabilidade desse texto que se tornará ato no dia em que você disser a ele sim.

Se este texto que te escrevo é minha traição, como é também a morte dos filhos uma traição para Medéia, nem aí deixo de ser fugidia e de te iludir um pouco com essas sensações que já não são minhas e que agora renego, pois cada palavra e canto ditos aqui também são inventados. Invenção que não explicam, nem tentam dar conta do que é você, neste instante teu de Jasão nas minhas veias, como inexplicável o amor de Medéia pelos filhos.

O que a Medéia fará em mim, quando essas palavras tangenciarem nossos segredos

é um novo segredo que me permito te omitir, tudo que acontecer quando do final desse texto será um entre de corpos, toques e entregas a você que me sente agora.

Medéia, se lhe fosse permitido, rasgaria essas palavras com a mesma lâmina afiada e ricamente adornada com que abriu, por carinho demais, os próprios filhos. Mas agora, nascida de mim e domesticada como uma estrangeira entre gregos, ela habita entre sutilezas e permite que trafeguemos entre seus afectos⁴⁵. Ela dentro de mim é um rastro do que pressinto que sou: um ser de afecto e afetado pelo mundo.

A uma distância infinita eu via o chão. Ofélia! Tentei eu inutilmente atingir o coração da menina calada. Oh, não se assuste muito! Às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia agente esquece, juro! a gente não ama bem,ouça, repeti como se pudesse alcançá-la antes que desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada. Eu que não me lembrara de avisar quem sem o medo havia o mundo. Mas juro que isso é a respiração (LISPECTOR, 1999, p. 228).

É como Medéia amava os filhos que eu te amo e que te escrevo. A você que agora temo nome de Jasão, sem sexo ou corpo que se possa tocar. Mesmo assim, te peço pra penetrar neste texto e sentir os fantasmas que o habitam. Chamo-te, em sussurros ao pé do ouvido, enquanto movo às mãos no lápis tenso. É com fervor que te peço para entrar em tua respiração cada segundo mais próxima.

Eu te sinto agora em mim, posso suspirar agora pra sentir a mudança da temperatura no teu corpo. Quando você dentro de mim for imenso demais, antes do grito, haverá o silêncio. Paro de escrever, calo-me, saio agora para elaborar outros agenciamentos e você jamais saberá quanto de corpo se passou no entre dessas linhas.

Essa é mais uma traição que te lanço, como vingança de tua ausência, minha imprecisão de toque no teu-meu corpo nesse instante.

Entre grandes e pequenas traições e mutações e afectações que se cruzam, vertemos todos nós: eu, você, Medéia e seus filhos mortos, mas que renascem todos os dias em minhas palavras, para morrerem novamente em meu corpo que sente a cada instante suas ausências/presenças de ser.

⁴⁵ Para Deleuze e Guattari, “O afecto é a descarga rápida da emoção, o revide, ao passo que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente. Os afectos são projeteis” (2005, p. 78).

Longe de serem vítimas, os filhos de Médeia em mim escolheram nascer para morrer tanto quanto este texto que a esta altura só fala dele mesmo e terá que morrer em breve em mim, para continuar seus fluxos.

Quando Medéia dá a luz é ato só seu de entrega, em seus gritos e uivos e sua ausência.

No chão estava o pinto morto. Ofélia! Chamei num impulso pela menina fugida (...) embaixo da mesa, estremece o pinto de hoje. O amarelo é o mesmo, o bico é o mesmo (...) Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava (LISPECTOR, 1999, p. 227).

O ato de gerar é também um abandono, cada criação vem de um entrelace de afetos que se agenciam num encontro entre mundos, onde se sai transformado. À coisa criada resta entender essa ausência e ter coragem para seguir seu caminho, tendo em si o outro. A reprodução dá lugar ao contágio, à multiplicidade de sentidos ligada às subjetividades particulares, sendo o meio dessas localizações um espaço de agenciamentos e traduções, ou citando Derrida, em *Torres de Babel*, um diálogo com o texto *A tarefa do tradutor* de Walter Benjamin:

É o que chamei de contrato de tradução: higiene ou contrato de casamento com promessa de inventar um filho cuja semente dará lugar à história e ao crescimento. Contrato de casamento como seminário. Benjamin o diz, na tradução o original cresce, ele acredita principalmente que ele não se reproduz—e eu acrescentarei como um filho, o dele sem dúvida, mas com a força de falar sozinho que faz de um filho algo mais que um produto sujeito à lei da reprodução (2002, p. 50).

Esse contrato ao qual se refere Derrida faz parte da negociação impossível entre mundos diferentes que se necessitam. Um contrato de tradução é, ao mesmo tempo, necessário e impossível, uma vez que a tradução possui uma dívida neste contrato que, para Derrida, se coloca como uma:

Estranha dívida que não liga ninguém a ninguém (...) a dívida não engaja a restituir uma cópia ou boa imagem, uma representação fiel do original: este, o

sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação (2002, p. 38).

Estes processos de “higiene ou contrato de casamento com promessa de inventar um filho cuja semente dará lugar à história e ao crescimento” (2002, p. 50), perdem, assim, a rigidez e necessitam da subjetividade, para colocar-se num novo local do agenciamento.

Mesmo assim, para um contrato, existe a necessidade de um acordo, mesmo que este se dê no campo da subjetividade. Meu contrato com Medéia é incondicional e de risco. Pacto de fidelidade e traição.

Mas se tudo que se cria é para seguir, que direitos tem Medéia de matar os filhos ou eu de terminar esse texto e achá-lo pronto? Não pensaremos mais em direitos, mas em potencialidades, possibilidades e traições das quais, neste instante eu não me culpo, como também não te culpo, nem a Medéia, porque te amo e o amor é coisa séria.

Neste meu contrato de tradutor, imprimo minhas nuances nas verdades de Medéia para, junto com ela, transcrever o que lhe aconteceu.

Por amor a Medéia eu a deixo livre para a caçada dos filhos:

Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cólica de um caracol. Ela passou devagar a língua nos lábios finos. (...) a agonia lenta. Ela estava engrossando toda, a deformar-se com lentidão. Por momentos os olhos se tornavam puros cílios, numa avidez de ovo. E a boca de uma fome trêmula. Quase sorria então, como se estendida numa mesa de operação dissesse que não estava doendo tanto. (...) Mais e mais se deformava, quase idêntica a si mesma. Arrisco? Deixo eu sentir? perguntava-me nela. Sim, respondeu-se por mim (LISPECTOR, 1999, p. 224).

Ela atravessa o longo salão vazio do palácio. Seus olhos sabem, antes dela, dos seus propósitos. Seus passos são firmes e leves como a de um bailarino, ela desliza pelo salão, como deslizam sensações em seu peito. “As portas do mundo estão abertas” pensa, enquanto dança ao som de gritos silenciosos e inaudíveis que pulsam em nossas veias.

É com precisão que encontra os filhos pressentindo deles o sangue quente. O cheiro de sangue é a cada passo mais forte e ela abre a porta do pequeno vestíbulo onde as

crianças encontram-se.

Intraduzível a sensação que ela tem ao fitar os filhos, como incompreensível, para os filhos o olhar da mãe espiralado de sangue. Mesmo sem entender o que acontecia com a mãe, o sangue nômade de Medéia que ainda corria na veia das crianças se colocava, antes mesmo deles, em movimentos acelerados e espiralados. Não que eles soubessem o que lhes esperava, só sabiam o que era preciso. Era preciso correr.

Enquanto correm afoitos, ela os persegue no pequeno quarto de dormir, quando furtivamente ela encontra um deles, seus olhares se tocam e há sangue brotando do olhar dos dois. O sangue fervendo faz com que ele a princípio lute contra o abraço da mãe, mas logo depois o apelo do colo úmido é maior e naquele instante ele sabe que ela não pode machucá-lo.

Ele olha por entre as veias do braço da mãe se ainda a reconhece. Ela o aninha e antes de enfiar a faca entre suas costelas ela o tateia e gentilmente encontra entre suas costelas o local ideal escolhido com a ponta dos dedos na pele branca. É então que o filho, agora sem nome se abre em amor.

O sangue negado volta às veias sem a possibilidade de retorno real. Eufórica da nova conquista, ela esfrega o rosto no peito tremulo do filho até que ele pare no aperto desregrado do abraço materno.

Ficamos nos defrontando, dessemelhantes, corpo separado de corpo; somente a hostilidade nos unia. Eu estava seca e inerte na cadeira para que a menina se fizesse dor dentro de outro ser, firme para que ela lutasse dentro de mim; cada vez mais forte à medida que Ofélia precisasse me odiar e precisasse que eu resistisse ao sofrimento de seu ódio. Não posso viver isso por você – disse-lhe minha frieza (LISPECTOR, 1999, p. 226).

Com ódio alimentado de amor, o outro menino observa a cena enquanto chora e grita pelo irmão e pela mãe, contudo não consegue fugir, na verdade nem tenta. Do meio das lágrimas pode ver a faca ensangüentada sair lentamente do corpo já inerte do irmão: Sim, Medéia só deixou o primeiro filho quando este estava morto, era o momento dos dois, um instante de integração e afeto único entre mãe e filho.

Ela volta o olhar para o filho vivo e sua vida é quase uma sobrevida a esta altura em que ela se aproxima. O choro do filho não cessa, mas ela a segurá-lo, coloca a mão sobre a

boca dele apertando também o nariz, dificultando a respiração.

Sei que não lhe deveria ter dado a escolha, e então ela teria a desculpa de que fora obrigada a obedecer. Mas naquele momento não era por vingança que eu lhe dava o tormento da liberdade. É que aquele passo, também aquele passo ela deveria dar sozinha e agora. Por que – confundia-me eu -- por que estou tentando soprar minha vida na sua boca roxa? Por que estou lhe dando a respiração? Como ousou respirar dentro dela, se eu mesma. (...) Teria eu o direito. Mas não tinha escolha. Era uma emergência como se os lábios estivessem cada vez mais roxos. – Só vá ver o pintinho se você quiser – repeti então com extrema dureza de quem salva (LISPECTOR, 1999, p. 224).

Mais certa do que nunca, a faca logo atinge o coração e a única resposta possível do filho é um olhar arregalado que perde em segundos o brilho. Medéia se torna a própria faca e seu metal se confunde com seu sangue.

Mesmo não me permitindo o total de sua experiência neste instante sou Medéia, mas não é preciso temer não quero que te assustes, quero que me abrase e feche os olhos. Não há previsibilidade nos meus atos ou no que te escrevo e como te toco, mas te juro que serei doce.

Medéia vive habita um mundo antes do mundo sem genealogia ou dicotomias, ela é a face desconhecida de mim que entrego a você porque ela não é desse mundo, mas deixa nele traços que reconhecemos como um cão farejando afoito um rastro.

O rastro de Medéia esta na minha pele e na entrega, ainda pequena, do meu corpo a ti. Medéia é parte da minha estranheira que olha o mundo sem reconhecê-lo, produzindo em mim espaços intermediários, criando outros agenciamentos desses contatos. Ela vive e morre todos os dias em mim, eu aceito a sua morte, pois sei que inquieta ela parte, sem dizer adeus, como esse texto.

Agora, também mato Medéia enquanto escrevo nossa estória curta. Durante esse texto visitei tua barbaridade e fui feliz. Criei-te como uma mitologia dentro de mim, mas te mato por medo de te querer mais do que essas linhas.

É com esse fervor de morte que eu te renuncio e agora, te peço minha Medéia, entre sussurros, que me ajude com a última punhalada.

O meu primeiro sim embriagou-me. Sim, repetiu meu silêncio para o dela, sim. Como a hora de meu filho nascer eu dissera: sim eu tinha a ousadia de dizer sim a Ofélia, eu que sabia que também se morre criança sem ninguém perceber. Sim, repeti embriagada, porque o perigo maior não existe: quando se vai, se vai junto, você mesma sempre estará; isso você levará consigo para o que for ser (LISPECTOR, 1999, p. 224).

Adianto que não é preciso temer: isso tudo é uma ficção, você não sentirá dor, como não senti quando Medéia me abriu. Ato, palavra, gesto, toque de todas as potências de ação que nos invadem nesse texto, ou conforme Derrida (2002), “se onde existe discurso há ato”, Medéia atua e performa nestas palavras e para além delas; em nossos corpos através de afectos que se cruzam.

Este texto é um ato performático. Meu corpo está presente nele e agora também envolvo você que me lê, nesse ritual de iniciação: segura comigo o punhal que nos atravessa que vamos abrir a carne do mundo e de seu entre sairão novos mundos nos quais somos Medéia e já nos perdoamos por tocar próximo demais a nos mesmos.

Resta um último golpe e será preciso coragem para convertê-lo. A arte do punhal é também a arte da potência de movimento, se como ressaltam Deleuze e Guattari (2005, p. 79), “As armas são afectos, e os afectos, armas”, então Medéia é o próprio punhal que rasga o afecto do mundo, que cria a todo instante, punhal que move a máquina dos próprios agenciamentos, ela subverte-se e rompe-se enquanto nos trespassa.

Quando o punhal entrar, você sentirá que este texto é coisa nossa e mesmo depois de nós ele segue, ele sempre segue e não me atrevo a lhe dar um desfecho sem agredir demais o seu estado de ato.

Este texto segue e me segue.

Este texto é um fluxo.

Segundo Deleuze e Guattari, um fluxo é um processo de elementos que se compõe e não se reduzem um ao outro, mas que geram outra coisa. Isso que te escrevo se consome e se produz em fluxo inqualificável que continua em nossos corpos como ato.

Ofélia-Medéia continua a despertar de um reino a cada instante, em silêncio molha meus lábios e faz do gesto-palavra lugar limítrofe da performance silenciosa do grito de arte inapreensível.

Ofélia-Medéia, minha princesinha de mil rostos aflitos, com mais amor dentro dela do que pode nos contar, agitada no seu-meu mundo de toques descompassados, que tem nas mãos um punhal na forma de dedos longos de mulher que ainda não é, e talvez nunca seja, mas que se sabia uma potência de ato.

Ela aquém eu olho consternada, sabendo que no instante seguinte, ela foge para as areias do deserto escaldante do seu pai sol. O que se segue dessa sua nova jornada é matéria desconhecida como desconhecido é o seu olhar de ovo em espera.

Embragada dela, eu continuo até o limite que ela me permitir acompanhá-la, mas seu fluxo é tão maior que *ser*. Eu que desconheço os territórios que ela desbrava destemida....

Ofélia é minha Medéia, minha menina que ama acima de tudo ao pintinho do dia seguinte que nunca nascerá.

As relações fugidias que imprimo as duas, aproximam-me do sentimento de amor instigado por Medéia e da minha incapacidade de amar mais.

Do meio dos agenciamentos entre afectos e instantes, surge do extremo ato de abandono do que se é sem na verdade ter sido, a figura deslocada de Lilitt Luna, meu sopro de Medéia, sempre sedenta, eternamente em busca de solo mais ameno em que possa parar.

Mas ela não para, seu impulso de estrangeira a faz continuar uma caminhada de princesa nômade de um deserto embebido em sensações.

Lilitt toca em Medéia mais do que sua estrangeiridade de pessoa de outro reino, de feiticeira da Cólquida, Medéia traz consigo uma estrangeiridade de corpos.

Se o estrangeiro é o que permanece em fluxo constante e não se deixa impregnar por completo. Ele é composto por rastros e trajetos e indeterminações.

Medéia não pode ser considerada estrangeira somente por sua nacionalidade, mas por seu grito incongruente de impossibilidade de fixação. Sua construção de corpo é estrangeira, ela é estrangeira à construção de corpo que lhe é imposta pela naturalidade compulsória da maternidade, da mãe, da esposa.

É seu corpo quem se crispa inconstante contra as tentativas de naturalização e domesticação. Ela é estrangeira de seu próprio corpo, do “corpo que nos *roubam* para fabricar organismos oponíveis” (DELEUZE E GUATTARI, 2004, p. 69), para perpetuar as dualidades, é estrangeira a um corpo controlado e dócil.

A resposta de Medéia a estas tentativas de controle já é conhecida e transporta seu corpo até os limites da identificação do que é nomeado como mulher. O levante anti-natureza obrigatória é lançado como arma por Medéia e diluí a construção de um feminino unificado baseado no binarismo homem-mulher.

No rastro descontínuo de seus caminhos de onde só retira fragmentos de sensações, Lilitt desdobra seu corpo e dilacera a necessidade de pensamento fechado sobre o feminino, trespassando-o até as suas bordas. Medéia ajuda assim, nas primeiras diluições de corpo, para o surgimento de Lilitt.

Na negociação que é Lilitt, uma construção em justaposição de elementos e performatividades, seu corpo se transforma a tal ponto que, mesmo não sendo uma referência biológica, no instante da performance está absorvida na desconstrução de Medéia e perde, por escolha, a possibilidade de gerar qualquer coisa que tenha vida.

Não é compulsória, em Lilitt, a maternidade, na sua composição de corpo híbrido, ela mata a cada instante os filhos, que nunca existirão, porque o híbrido não gera descendência, porque o seu corpo *drag* é um agenciamento entre conjunções de corpos múltiplos que se diluem e perdem suas funções “originais”.

Promove-se assim, uma ruptura dos processos de filiação e de hereditariedade. Sua continuidade se dará por contágios entre corpos. Medéia é a morte da capacidade de maternidade em Lilitt, o rompimento de seus elos físicos com os conceitos arraigados de corpo feminino. Através da figura de Medéia, o feminino é arrancado de sua maternidade compulsória.

A morte do filho que ainda não veio. O pinto morto na cozinha. A perda não só do filho, mas da possibilidade de filiação, de construção vertical. Lilitt não gera, ela contagia.

Em performance, *ela* perde *meu* útero para instaurar uma nova construção de feminino que não se resume às fixações e que rejeita a hipótese da maternidade como essência e parte natural da mulher.

Quando sou Lilitt ainda sou mulher, além de ser outras tantas representações e desconstruções. Tão mulher quanto Medéia, tanto quanto a pequena Ofélia, que não precisa mais saber de sua “natureza”.

Nós, Ofélias e Medéias que seguimos os fluxos dos processos e, nunca paramos: “*mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com

acerto que tenha uma origem ou um fim” (BUTRER, 2003, p. 59). Mulher é um por vir.

Mata-se um filho. Um pinto na cozinha cai. Os não gerados também morrem.

E tudo isso, ainda é ato de muito amor.

Eu me dôo, a Medéia com amor de Ofélia.

Entrego-me a Medéia e que ela cuide de mim com o amor de Ofélia.

2.3 AOS ABANDONADOS: trocas de Lilith



E apresento-me no escuro ao cavalo que me espera, cavalo de realeza,
apresento-me muda e em fulgor. Obediente à besta. (...)

A noite é a minha vida com o cavalo diabólico, eu feiticeira do horror.

A noite é minha vida, entardece, a noite pecadoramente feliz é a vida
triste que é a minha orgia.

Lispector

Quando comecei a te escrever mergulhei no escuro do mundo. A noite me penetrou sem o aviso do crepúsculo e se instalou em mim.

Por instantes eu era toda escuridão de mata fechada, mesmo assim, tinha medo pelo que me tornara. Medo de obedecendo à ausência de luz de onde não fui gerada, negar para sempre a claridade e me entregar à escuridão e à ausência, para dali, começar a movimentação das sombras.

Mesmo em movimento nas sombras, nós não sabemos. Não sabemos da escuridão, só o escuro sabe de si, como o mistério sabe do mistério, e nos seus rastros, nós seguimos.

Seguimos Tateando no escuro, sabendo bem pouco dele, porque, mesmo com os olhos alertas, a escuridão nos escapa. Quando mergulhamos no escuro seco, somos transportados por entre ele e adentramos em sua carne sólida.

O vazio do escuro, quando o aceitamos, se torna fértil, denso e fluído. O corpo que penetra se torna a própria escuridão.

É próprio no dentro do corpo, a escuridão, então quando entramos em contato com outros escuros, nosso corpo os chama. O chamado é respondido de diferentes formas nos diferentes corpos até que, em mim, no meio do escuro, de dentro dele, entrelaçada às sombras e parte delas surge Lilith, meu cavalo de batalha cego por tanto amor pela escuridão.

A Lilith (ou Lua Negra) é um ponto astronômico correspondente ao grau do apogeu da órbita lunar. Ela é o lado escuro da noite do qual sabemos, mas não tocamos.

Tocar Lilith, mesmo que por instante, se apossar de suas necessidades deslizantes, e rastros de animalidade será a mais humana das humanidades? Talvez de uma humanidade tão pressentida, brutal e seca que nos esquecemos dela. Nós nos esquecemos que, em nossa humanidade, há seres não humanos que se seguem e que nos seguem Tateando no escuro.

Talvez Lilith, para existir em mim, tenha se nutrido dessa humanidade outra, se colocando em movimentos inconstantes de quem não precisa saber a verdade, porque já presente o mundo.

Sem legiões que me sigam, nos quero ao meu lado, em processo de mutação, nós nos transformado em outros: seres nômades do deserto; eu, você e Lilith, sem espaços que nos limitem um do outro, trilhando caminhos nos quais nos vertemos e saímos úmidos de novos contatos.

Você meu cavalo jovem e errante que no deserto desponta da luz do sol. Minha Lilith devir-animal que me rodeia em espirais e acessa, com seu bafo quente, a pele dura de ouriço que sou.

A forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano. Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa. Sua forma fala (LISPECTOR, 1994, p. 37).

Porque em minha estória Medéia veio antes de Lilith, personagem mais antigo de antes da humanidade? Por que foi assim que me aconteceu, porque não importando a genealogia, não há aqui princípios ou fins, apenas meios deslizantes e processos. Conjunto de fatores que interagem entre si e partem a cada instante.

Há aqui neste momento, diversas Liliths falando a mim e pedindo voz e afago: Liliths mitológicas e ricamente descritas em livros sobre o tema, e minhas outras questões e atualizações de Lilith e mesmo a reorganização dela abraçando novos formatos. Sobre esta última falaremos mais adiante. Agora o que busco é dissolver Lilith para beber seu suco e transpô-lo a ti em mim.

Ela que vem dos mais profundos, em uma velocidade vertiginosa, tocando em arestas e pedaços soltos de terra e mar, que carrega consigo, em seu caminho, para mais uma vez respirar o ar e continuar seus abandonos e adoções.

É agora que Lilith rompe seu silêncio. E já não falo de nenhum universalismo, mas da minha Lilith, tão real no ato deste texto, quanto singular a ti e a mim, que dela sei tão pouco:

Na tradição cabalística, Lilith seria o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão, não de uma costela do homem, mas ela também diretamente da terra.(...) Lilith não pôde integrar-se nos quadros da existência humana, das relações interpessoais e comunitárias: foi lançada de novo no abismo, ao fundo do oceano, onde não pára de ser atormentada por uma perversão do desejo que a impede de participar das normas. Lilith, feita de sangue (menstruação) e saliva (desejo). O alfabeto Bem Sirá (século VI ou VII) conta que Lilith, inconformada com a situação de desigualdade vivida com Adão, questiona: "Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que ser dominada por você? Contudo, eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual." E Adão, ciente da supremacia do homem, nega-se a mudar a ordem. Lilith revolta-se, pronuncia o nome mágico de Deus, acusa Adão e vai embora. Encarnando o feminino negativo, Lilith transfigura-se, posteriormente, em inúmeras deusas lunares (Ihstar, Astarte, Isis, Cibele, Hécate), arquétipos das forças incontroláveis do submundo – a Lua Negra. Até ser personificada pela bruxa, na Idade Média,

contra a qual o homem moveu uma das mais sangrentas perseguições de toda a sua história.

Lilith é o fauno fêmea noturno que tentara seduzir Adão e engendrará as criaturas fantasmagóricas do deserto, a ninfa vampiro da curiosidade, que a seu bel-prazer arranca ou recoloca os olhos, e a que dá aos filhos do homem o leite venenoso dos sonhos. É comparada à lua negra à sombra do inconsciente, aos impulsos obscuros (*Dicionário de Símbolos*, p. 548).

Recorri agora aos significados correntes de Lilith que, grosso modo, raramente importarão para o resto de experiência que se segue. Se te dou este texto retirado de um dicionário de símbolos é para te dizer que além das significações que se seguem existe a descoberta de um mundo.

Se, segundo Dufrenne (apud MEDEIROS, 2005), cada obra de arte cria um mundo, então Lilith, presente em quase todas as minhas experiências, gera pequenos mundos que ela nos convida a tocar, como quem toca, em estado de graça e extremo desconforto, a crina viva de um cavalo.

O que é cavalo? É libertação tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça—sacudindo a crina como a uma solta cabeleira—mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e livre (LISPECTOR, 1994, p. 44).

Como Lilith se serve de mim eu me sirvo do “Estudo seco de cavalos”; ensaio recortado de Clarice Lispector, em *Onde Estiveste de Noite*, para potencializar, com sua cavalgada solta, a velocidade do que te escrevo. Estudo seco de cavalos: cavalo como devir e força motriz nômade.

Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa sua, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem—pois nunca morou em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela—apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. (...) se ele fareja e sente que um corpo é livre, ele trota sem ruídos

e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesmo que está relinchando de prazer ou de cólera (LISPECTOR, 1999, p. 121).

“Como tratar o que se tem”, este é o nome do pequeno ensaio de Lispector do qual me aproximei para te falar de como a mitologia que é Lilith se aproxima de mim, por dentro, e passa pelos entres quentes de minha carne. O cavalo me fala muito, mas Lilith não se apresenta como um cavalo de forma representativa em mim. Ela é antes de tudo o movimento pulsante das patas em galope. O pulsar do cavalo no escuro, o vento batendo na crina espessa, a respiração do cavalo, que mesmo parado, parece sempre impulsionado à corrida.

Retomando ao nomadismo ressaltado por Deleuze, temos no cavalo uma força e um devir do homem em movimento. O uso desta estratégia é justamente para deslocar Lilith de seus significados mitológicos fixos e traçar outras reverberações, até a chegada de minha Lilith inscrita em meu corpo. Não que não sejam interessantes “os temores noturnos” que ela ocasiona mas, distante do equilíbrio, buscaremos o desequilíbrio dela e de suas relações adversas, como ser excluído por opção.

Para Deleuze e Guattari (2004, p.18), o devir “não é uma correspondência de relações. Mas tampouco, é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação (...), devir não é progredir, nem regredir segundo uma série (...) o devir não produz outra coisa senão ele próprio”. Deste modo, o devir não possui características imitativas ou de semelhança, suas relações se dão entre os afectos gerados e não se reduzem a modelos verticais de organização ou de classificação. Ele é um fluxo constante de intensidades, penetrações e relações entre afectos.

Lilith, em sua negação de humanidade, é o meu devir-ainimal que só pode ser tocado, nunca imitado ou classificado, ela é uma potência de trocas constantes em combinações entre mundos. Para Deleuze e Guattari:

Os devires-animais são, antes, de uma outra potência, pois eles não tem sua realidade no animal que se imitaria ou ao qual se corresponderia, mas em si mesmos, naquilo que nos toma de repente e nos faz devir, uma *vizinhança*, uma *indiscernibilidade*, que extrai do animal algo de comum, muito mais do que

qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação: “a Besta” (2006, p. 72).

Assim Lilith me toma por um grau de vizinhança que é antes de tudo um afecto. E eu me abro à sua presença inaudível; ela é o meu cavalo das sombras, meu demônio secreto. Ela está, sempre em contágio, como uma possibilidade de inumanidade, sempre à espera de um novo agenciamento que a toque. Toque extremo de entrega ao devir, como o de Clarice Lispector, em seu devir-cavalo:

(...) Mas cansada de quê? Que fizemos, eu e o cavalo, nós, os que trotam no inferno da alegria de vampiro? Ele, o cavalo do Rei, me chama. Tenho resistido em crise de suor e não vou. Da última vez em que desci de sua cela de prata, era tão grande a minha tristeza humana por eu ter sido o que não devia ser, que jurei que nunca mais. O trote porém continua em mim. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim. Sinto falta dele como quem morre. Não, não posso deixar de ir.
E sei que de noite, quando ele me chamar, irei (LISPECTOR, 1994, p. 51).

O devir-animal de Clarice, um afecto que nos toma sem aviso; a ela enquanto escrevia, e eu eclipsada de novos afectos.

“A Besta”, “o cavalo demoníaco” e Lilith envolvidos por novos agenciamentos, instigados de meus toques. Avessos a toda forma de domesticação, classificação ou contenção. Lilith, meu cavalo demoníaco, trotando inadvertidamente entre novos agenciamentos. Ela faz parte das composições heterogêneas que me constituem.

As possibilidades de combinações heterogêneas se dão, para Deleuze e Guattari, entre reinos, em relações entre indivíduos, que não necessariamente produzem graus de parentesco ou filiação que possam distinguí-los como famílias ou espécies, estas combinações se dão por contágio. Nas palavras dos autores:

A propagação por epidemia, por contágio, não tem nada a ver com a filiação por hereditariedade, (...). A diferença é que o contágio, a epidemia coloca em jogo termos inteiramente heterogêneos: por exemplo, um homem, um animal e uma bactéria, um vírus, uma molécula, um microorganismo. Ou, como para a trufa, uma árvore, uma mosca e um porco. Combinações que não são genéticas nem

estruturais, inter-reinos, participações contra a natureza, mas a Natureza só se dá assim, contra si mesma. Estamos longe da produção filiativa, da reprodução hereditária, que só retém como diferença uma simples dualidade dos sexos no seio de uma mesma espécie (2005, p. 23).

Nestas combinações, por contágios, encontramos uma possibilidade de interação entre as diferenças e na diversidade.

Seguindo estes caminhos, Lilith é uma ruptura constante dos processos de construção por filiação. Ela nos rejeita como filhos, sendo então, antes do gênero, sem genealogia, pois não nasce e não gera, está ligada apenas a ela mesma e nela. Ela está em devir com o mundo. Neste devir constante, ela não gera ou cria nada, mas contagia em trocas de sensações e afectos. Ela nos renega a origem e a imitação, mas nos deixa fluir em seus contágios e contaminações.

Lilith, que surge das trevas e me devora, sem espécie definida, não participa da dualidade de sexos, na sua sexualidade múltipla e inapreensível de fora das categorias. O anti-natural ao qual me entrego para continuar a atualizar processos heterogêneos de construção. Lilith é toda diferença, que age apenas como um devir, uma sensação que trespassa ardente, meu corpo.

Lilith é um devir de corpo não humano, um toque na ausência de humanidade e de suas relações filiais e de ordem. Ela é a desordem, sem evolução, de onde brotam agenciamentos e multiplicidades.

Sua desumanidade abre a minha. Abro-me, penetro um corpo de puro fluxo. Deixo-me impregnar no corpo de Lilith Luna, sem sexo definido que o comporte, sem classificação que o abarque. A abertura ao devir. O devir-*drag* de Lilith Luna.

Se Lilith Luna não é filha de Lilith, também não é filha de Eva, em suas contaminações bastardas de Lilith, ela não tem filiação. Um devir, o devir-*drag* nunca nasce, ele é tocado por contágio.

O devir-*drag* se passa em meio a “outras possibilidades contemporâneas” que abrigam “*uma inumanidade vivida imediatamente no corpo enquanto tal*”, núpcias anti-natureza “fora do corpo programado” (DELEUZE E GUATTARI, 2005, p. 65). Sendo assim, um acontecimento, um ato, vivido no corpo e uma anti-natureza necessária para novos fluxos. Este devir se dá entre tantos outros, que diluem o binarismo entre sexos

criando multiplicidades. Ou, novamente em *Mil Platôs*, vol.4:

Há tantos sexos quanto termos de simbiose, tantas diferenças quanto elementos intervindo num processo de contágio. Sabemos que entre um homem e uma mulher passam muitos seres, que vêm de outros mundos, trazidos pelo vento, que fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir. (...) nós só dizemos, portanto, que os animais são matilhas e que as matilhas se formam, se desenvolvem e se transformam por contágio (2005, p. 23).

Ante as categorias e as famílias, os bandos e matilhas, constituídos por toques entre diferenças, compondo novos agenciamentos.

Trazida pelo vento das crinas em movimentos de égua indomada em Lilith, o devir-*drag* se entrelaçando nestas irradiações entre sexos para, em processo, entranhar o corpo de Lilitt Luna. Um corpo todo ato, disposto e entregue às movimentações e contaminações que se dão no instante da performance.

3. SOBRE TODAS AS DIFERENÇAS.

E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando (...) Tudo ganha uma espécie de nimbo que é imaginário: vem o esplendor da irradiação matemática das coisas e da lembrança de pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe respira e exala um finíssimo resplendor de energia.

Lispector

Esta parte do trabalho está destinada ao estudo de três diferentes artistas; Orlan, Luz del Fuego e Clarice Lispector. São três artistas, áreas e épocas distintas e três formas diferentes de lidar, com a experiência de contato, com fragmentos de suas obras e percursos de vida.

Este estudo não tem o objetivo de abarcar toda a obra ou todas as relações de análise sobre as artistas, ao contrário, busca o recorte para captar possíveis ligações com a performance Lilitt Luna.

3.1 ORLAN: um corpo em trânsito



Figura 6 – Orlan em 1995 depois de uma cirurgia performática.

Vivemos os acontecimentos e suas causas nos escapam. Tentamos encontrar essas causas e nesta busca insólita, fadada ao fracasso, por querer respostas ao invés de vivenciá-las, encontramos pequenas fugas da própria procura, indo para outros locais de prioridades

deslizantes para além da verdade, em direção a experimentação. Fuga pela tangente⁴⁶, que toca em apenas um ponto os sentidos e deles retira o que lhe é necessário.

Tangenciando o indizível, encontramos locais onde o efeito se quebra e os porquês se dissolvem. Estes locais/instantes⁴⁷ são tão estranhos quanto familiares e reconhecíveis/irreconhecíveis como um *déjà vu*, subvertendo toda a genealogia em prol do processo.

Entre o dizível e o indizível, neste entre mundos de sensações fugidias, a ação é geradora de novas atualidades onde o corpo é lugar, ato e efeito. O corpo, então, transpassa as ações ao mesmo tempo em que as vive, modifica e transborda, ele seria um dos instantes em que a diferença é possível.

A possibilidade do corpo como local da diferença o lança em constante fluxo, permitindo o deslocamento de suas perspectivas habituais. Um corpo agora aberto à desconstrução, estando livre de sua forma fixa e entregue a multiplicidade de dentro do campo da representação.

O corpo como local da diferença: um corpo nômade em movimento, um corpo em performance que se altera e altera os rastros e afetos que encontra no caminho. Contudo, não é apenas no corpo que essas reações se dão, é antes de tudo no *entre* do corpo com o intocável onde se manifestam agenciamentos reconhecedores da diferença como refúgio da instabilidade geradora de outras movimentações. Esse *entre* do corpo é um local onde o corpo se encontra com o mundo, ponto de troca e acúmulos de energia no fluxo do contato, gerador e receptor de afectos.

Um corpo, vários contatos e entradas que não se interessam pelo fim, mas pelo processo de mutação. Um corpo inscrito pela fragmentação, capaz de afectar e de ser afectado por movimentos geradores de mais movimento.

Esta multiplicidade nos corpos, derramada de suas entranhas até a pele e suas

⁴⁶ De forma tangencial, é uma das formas das multiplicidades se agenciarem em *Mil Platôs*, vol.1. Consistindo num desvio ou uma fuga. Uma linha que escapa (vaza) de uma multiplicidade em direção a outra. Sendo, assim, uma *linha de fuga* que marca ao mesmo tempo "um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche", assim como "a impossibilidade de toda dimensão suplementar" e também a "possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou exterioridade" (DELEUZE e GUATTARI, 2006, p. 17).

⁴⁷ Referindo-se, ainda, a geografia nômade que passa pelos pontos sem fixá-los, esses locais/instantes se colocam como os pontos do acontecimento performático.

texturas, é constantemente atacada por tentativas de uniformidade historicamente organizada em formas de esquadramento deste mesmo corpo.

Esta organização do corpo advém, para Foucault, sobretudo do período Renascentista em que as ciências passam para primeiro plano, como suporte do discurso do poder, o corpo humano passa, então, a ser dividido em setores e órgãos. Através de meios científicos e médicos é promovido o controle da sociedade.

Foucault coloca a medicina e a relação médico-paciente como uma relação de controle social. Para ele:

Minha primeira hipótese é que com o capitalismo não se deu a passagem de uma medicina coletiva para uma medicina privada, mas justamente o contrário; que o capitalismo, desenvolve-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política (2005, p. 80).

Assim, a organização do corpo ganha importância cabal na ordem social. A anatomia vem setorializar os órgãos, reduzindo o corpo às suas funções. Essas transformações se dão dentro do discurso do poder onde o corpo como forma de controle já não se pertence, logo é ele que sofre com essas amarras. Partindo dessas restrições que se monta um intrincado jogo de dominação.

Vale ressaltar que na manipulação dos corpos o corpo feminino, do louco e do que não se adequar ao regime de verdade imposto pelo saber são os mais afetados.

O controle silencioso dos corpos na sociedade capitalista transforma os corpos em estereotipados, objetivados e desprovidos de desejo. Um desejo externo, o do consumo, é lançado como única forma de real satisfação. O comércio de mercadorias, de imagens e de corpos ganha o espaço da experiência.

Para Deleuze e Guattari, a organização do corpo obriga-o a seguir regras de articulações e sedentarismo. O rastro nômade é apagado e o corpo fixado em figuras normatizantes e, neste sentido, a imagem toma importância como suporte do poder político.

A imagem de corpo é, assim, comercializada e objetivada, está nas vitrines, nas

lojas, sempre em um processo de auto-consumição, pois é o próprio referencial de “corpo perfeito”, idealizado pela sociedade de consumo quem comanda a construção dos corpos.

Para se tornar referencial, o corpo é catalogado e arquivado, esta catalogação ignora as possibilidades do corpo, para além dele e nele, como agenciador e criador do mundo e, sobretudo, ignora os seus contatos; que tudo e todos penetram o corpo, o tocam e são tocados, sorvidos e expelidos em fluidos, palavras, respirações e pulsações que se encontram com outros agenciamentos, movimentando o acontecimento, o próprio ato corporal.

Encarado como uma potência de ação, o corpo é banido, abatido, castrado ou simplesmente desprovido de sua potencialidade, catalogado em suas funções e manipulado por ordens em busca da dominação do indizível. A diferença no corpo é transformada em fetiche e modismo que com aparência revolucionária apenas serve à máquina do Estado, na medida em que, estaciona o desejo, deixando a ação e a fruição cada vez mais distantes.

Como quebra a estas imposições, encontramos um corpo da diferença que se ergue contra a uniformidade normatizante do Estado e o aprisionamento médico, então, nos encontramos com a arte, tão banida e segregada como ele. Arte capaz de articular e questionar de forma subversiva os discursos normatizantes, com seu toque impetuoso e ansioso por novos contágios.

Se metamorfoseando a cada toque, pressentindo a existência do instante, este corpo/arte e corpo da arte se potencializa, ergue e se expande em reatividades dissonantes e que evidenciam os próprios contrastes impostos como “verdades” em seus atos que manifestam o indizível dos discursos organizadores.

Em busca de outros agenciamentos, através da arte, tocaremos o corpo mais fundo, a dentro, passando por ele, entre ele, mergulhando em suas entranhas, querendo um outro corpo desejado pela sua não familiaridade e heterogenia.

Esta não familiaridade é colocada por Stiegler como uma *diacronia* artística em relação às tentativas de sincronização e massificação propostas pela sociedade industrial que reduz, assim, as potencialidades de singularização. Para o autor:

A arte, em princípio, é precisamente uma intensificação da singularização. É por isso que a arte se torna, no momento mesmo em que acontece a sociedade industrial, durante o século XIX, aquilo que se constitui em oposição à

hipersincronização que já emerge e a esta se opõe como processo de hiperdiacronização: o artista aí aparece como figura da *singularidade por excelência*. Lá onde os indivíduos se tornam massas e são cada vez mais sincronizados, idênticos ou parecidos uns com os outros, cada vez mais privados de sua singularidade, o artista afirma, ao contrário, uma singularidade extrema, com o risco desta não ser mais articulável com os modos normais da sincronia (2007, p. 36).

Deste modo, a arte pode se esforçar na busca de uma subjetivação, seguindo o caminho contrário ao da massificação dos corpos. Não só o artista, mas seu corpo, em processo, instiga a dilatação da percepção, abrindo espaço para a multiplicidade e para a subjetividade.

O corpo no trabalho artístico se quer um corpo subjetivado e vivo e neste sentido a carne e o carnal, antes esquecidos, tomam o seu espaço no que se refere à performance e outros processos artísticos que não excluem nem a subjetividade nem o corpo, ao contrário; são eles, agora, que escrevem as novas experimentações artísticas.

A performance vem atualizar o movimento citado por Stiegler, trazendo o corpo, o principal afetado dessas ações, como uma possibilidade e local do processo diacrônico em si. Neste sentido, se é observado exatamente que a subjetividade é diluída na massificação, o corpo pode ser visto como um dos primeiros locais de um levante contra a homogeneidade, já que toda a subjetividade trespassa as experiências corporais, encontramos nele, em suas bordas e pontos de movimentação de subjetividades.

É no diacronismo do corpo e neste não familiar da diferença, que alguns artistas de diferentes formas, atuam e organizam seus mundos e seus corpos em busca de outros agenciamentos para além da máquina do Estado.

Dentre inúmeras possibilidades de experimentação desses corpos em espaços de *entres*, trabalharemos neste momento com as escolhas e propostas de aproximação do corpo com a arte feita por Orlan, artista performática que leva estes questionamentos para o corpo, reescrevendo-os em caminhos para além do que se entende como corpo ou arte.

A “singularidade extrema”, proposta por Stiegler (2007), é aqui levada ao extremo da metamorfose do próprio corpo, através do que, a princípio, a artista rejeita e denuncia o corpo sem corpo, o corpo-objeto condicionado e impassível às próprias experiências.

Como forma de aproximação com este “outro corpo” que é proposto por Orlan,

usaremos noções como a do Corpo sem Órgãos indicada inicialmente por Artaud e reestruturada por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, vol. 3, por entender que o trabalho da artista desliza entre a construção de um Corpo sem Órgãos e a desconstrução do corpo massificado da contemporaneidade.

Um Corpo sem Órgãos ou como é chamado por Deleuze e Guattari, o CsO⁴⁸, é o próprio corpo livre das estruturas normatizantes de organização inclusive dos próprios órgãos. É o próprio corpo em processo e “não é uma noção, um conceito, mas antes de tudo uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (2004, p. 9).

E na zona limite entre o corpo e suas ausências que vagueia o CsO, ao mesmo tempo que é o próprio do corpo.

O CsO é experimental e intraduzível. Nele, toda a binariedade se esvai, sendo que o “problema não é mais aquele do Uno e do Múltiplo, mas o da multiplicidade de fusão, que transborda efetivamente toda oposição do uno e do múltiplo” (2004, p. 15). Deleuze e Guattari propõem uma alteração na organização funcional dos órgãos, a fim de se obter uma fundição em multiplicidade, onde o organismo, ou a “organização orgânica dos órgãos”, é o verdadeiro inimigo.

Corpo fundido ao corpo em chamas quentes e espiraladas: “o CsO é o *campo de imanência do desejo, o plano de consistência*⁴⁹ própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referências a qualquer instância exterior, falta que viria torna-lo oco, prazer que viria a preenche-lo)”(2004, p. 15). O desejo, deste modo, deixa de ser uma falta a ser preenchida para se tornar fruição entre corpos quentes.

Trazendo a noção do Corpo sem Órgãos para uma apreciação na obra de Orlan, podemos vislumbrar, por outro viés interpretativo, os processos envolvidos em seus trabalhos.

Se a construção de um Corpo sem Órgãos se dá no processo, Orlan quando doa seu corpo à arte coloca-se na condição de CsO performático que se consome ao mesmo tempo

⁴⁸ Sigla usada em *Mil Platôs*, Vol. 1, para especificar o Corpo sem Órgãos.

⁴⁹ Em *Mil Platôs*, Vol. 1, Deleuze e Guattari definem o plano de consistência como um plano ou grade que é o fora de todas as multiplicidades. Sendo que a multiplicidade “se define pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização”. Neste sentido pode ser definido como o local outro, nem interno nem externo do Corpo sem Órgãos. As conexões que se estabelecem nele abrem espaço para planos de consistência onde se fundem as afecções desse outro corpo. Já em *Mil Platôs*, Vol 5 o plano de consistência é definido como um conjunto de todos os CsO, uma “pura multiplicidade de imanência”(2005, p. 148).

que se recria em novos corpos.

Orlan se recria a cada instante, seu trabalho altera seu corpo, modificando também sua imagem, confundindo-se/fundindo-se à sua biografia ao seu corpo.

Agora nos debruçaremos sobre os caminhos de sua obra para encontrar as possibilidades de aproximação do seu trabalho com a idéia de um Corpo sem Órgãos.

O programa, em *Mil Platôs*, vol. 3, é o contrário dos fantasmas impostos pela psicanálise onde justamente: “há uma diferença essencial entre a interpretação psicanalítica do fantasma e a experimentação antipsicanalítica do programa; entre o fantasma, interpretação a ser ela própria interpretada, e o programa, motor de experimentação” (2004, p. 13). Então, é como um programa, um processo de experimentação corporal não interpretativo que será proposto um recorte para tocar algumas relações das obras de Orlan. Afastando-se da busca de uma análise interpretativa do seu trabalho, tentaremos encontrar os agenciamentos e movimentações na desconstrução do seu corpo, para um corpo da arte.

Em 1971, a artista passa a se auto-denominar Santa Orlan, nome que vem de uma fibra sintética *Orlon*, evidenciando, seu interesse pelo sintético e pelo criado, na verdade pela desconstrução das verdades embutidas nestes conceitos na contemporaneidade. Com o passar do tempo, essa transposição para o sintético deixará o plano verbal e penetrará o corpo da artista.

Na obra *O beijo da artista (Le baiser de l'artiste)*, de 1977, ela transforma o seu corpo numa simulação de uma máquina automática de vender beijos, onde o participante colocava a moeda numa pequena ranhura que a artista usava no peito, em seguida ela o beijava como pagamento.

Apesar do teor representativo de suas primeiras performances estas representações geram movimentações em seu corpo que também se deixa livre ao toque e à experiência.

Outro aspecto de suas primeiras obras que marca seus processos é o da encenação; ela própria se traveste e encena a vida dos santos em forma de performances multimidiáticas produzindo, assim, um efeito de denúncia frente às formas canonizadas e fixadas do corpo. Sua obra, a esta altura, brinca com a representação de outros corpos, ao mesmo tempo em que inflige estes corpos ao corpo da performer.

Nestes trabalhos, ela começa a fusão do seu corpo com as imagens socialmente aceitas e canonizadas de corpos, gerando o princípio da fundição de seu corpo com essas

estruturas externas, que são, também, internalizadas nos corpos dominados pela sociedade de consumo.

No mesmo período, a artista tem uma gravidez extra-uterina e é operada de emergência. A anestesia usada foi uma anestesia local de modo que a artista teve a experiência de observar toda a cirurgia. Contudo, ela não simplesmente viu, mas também filmou a cirurgia, esta filmagem foi apresentada em seguida no *Centro de Arte Contemporânea de Lyon*, em uma performance pouco tempo depois da cirurgia.

Era seu corpo aberto e exposto pela primeira vez não só para os espectadores do vídeo, mas para a própria artista que se tornou, no momento da cirurgia, uma espectadora deslocada do próprio corpo manipulado. Interioridade e exterioridade fundidas num campo de imanência gerado por esses agenciamentos.

Se para Deleuze e Guattari (2006, p. 18) “o campo de imanência não é nem interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou não-eu. Ele é antes um Fora absoluto que não reconhece mais os Eu”, então, passando para a experiência vivida pela artista, ela pode ter se encontrado com este “fora absoluto”, ao se deparar com o distanciamento do próprio corpo anestesiado e aberto.

Pode-se entender que a artista passa por uma experiência de um fora do corpo, fundido ao próprio corpo. Ela entra em contato com outros planos, de onde fluem novas potencialidades dos corpos através da desarticulação das funções biológicas de seu corpo.

Após estas primeiras experiências, em 1990, ela inicia a sua série de performances mais conhecidas. A performance multimidiática *Reencarnação de St. Orlan* é a primeira de uma série de nove cirurgias plásticas performáticas que a artista realiza em ambientes hospitalares transformados por ela em palco multimídia. A partir de 1993, as cirurgias passam a ser transmitidas também por satélite, ao vivo.

Suas operações são abertas: na sala de cirurgia, entre médicos e enfermeiras, músicos, câmeras e computadores. Tudo perfeitamente estruturado, a sala decorada de acordo com uma cenografia específica e os figurinos feitos por grifes famosas.

Nessas performances, o grotesco, o *kitch* e o cômico se reúnem em um ambiente super-informativo, com música, literatura e dança, compondo uma verdadeira desconstrução do velado ambiente médico. No meio desse “festival barroco” de referências está Orlan, que durante as cirurgias permanece acordada e atuando. Durante todo o

processo operatório, ela escreve textos ou desenha com seu próprio sangue. No meio do ato cirúrgico, ela fala com espectadores/interatores.

Uma nova escultura nômade é criada no corpo de Orlan, sua carne transfigura-se em suporte ativo de arte.

Durante a performance, que ela denomina como *Carnal Art*⁵⁰, Orlan é todo o corpo e sua presença, mas também, sua total externalidade. Começa assim seu processo particular e nunca acabado de criação de um Corpo sem Órgãos.

Esta busca quase incessante, uma vez que o CsO não cessa nunca de ser produzido por ser um processo, começa no sentido de desconstrução das imagens corporais no corpo, não através da negação, mas pela aglutinação efetiva dessas imagens no corpo.

O fora da imagem adentra no corpo através das cirurgias, modificando-o drasticamente. Seus processos artísticos questionam as intervenções plásticas, e discutem os padrões de beleza e o domínio da intervenção direta sobre o corpo, impostos no discurso de poder e controle da sociedade capitalista. Por isso, ela apropria-se dos próprios recursos médicos para infringir em seu corpo, no momento da performance, o outro do corpo e seus fluxos.

Nas cirurgias, a beleza se perde, como Narciso mergulhado na própria imagem distorcida do espelho das águas, aqui reinventadas em sangue e fluidos. Para Stiegler: “nada é mais urgente do que inquietar as certezas que se fundaram sobre as noções de belo, de justiça e de verdade, isto é se deixar de novo indagar pelas questões que elas constituem, enquanto, por mais consistentes que elas sejam, elas não remetem a nada”(2007, p. 19).

Estas “urgências” se tornam, em Orlan, carne viva metamorfoseada. São precisamente as noções arraigadas que são questionadas e diluídas em seus trabalhos e através do seu corpo. A construção proposta é escolhida e organizada, mas ao deparar-se com o corpo ganha o espaço do imprevisto, do risco, tão comum à performance.

O que está em risco aqui é não só o corpo-Orlan, mas também as imagens de beleza idealizadas por anos de história da arte. Em suas cirurgias, ela escolhe como resultado final

⁵⁰ A *carnal art* não tem como objetivo o resultado final da cirurgia plástica, mas prefere muito mais modificar o corpo e colocá-lo a disposição de um debate público. Diferenciando-se assim da *body art* por não procurar a dor corporal, e sim por interessar-se pelo próprio processo de mutação.

a junção de diversos ícones da beleza imortalizados e reverenciados na obras de grandes artistas e nas mitologias.

O que ela busca inicialmente quando cria a *Reencarnação de St. Orlan* é um quadro/corpo composto pela desconstrução das figuras de beleza feminina: o nariz da escultura de *Diana*, a boca de *Europa* de Boucher, a testa da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, o queixo da *Vênus* de Botticelli e os olhos da *Psyché* de Gérôme.



Figura 7 - Performance *Omniprésence*, Nova York, 1993. Sétima operação performática de Orlan.

Todas estas figuras dizem respeito a uma construção artística do conceito de belo, que defrontada com um corpo real, delimitam os espaços limítrofes entre as imagens propostas e os corpos idealizados pela sociedade de consumo, e o que está por dentro da carne, aberta nas performances em tempo real.

A cada corte na carne, os fragmentos de beleza são extirpados de seus locais de repouso, na pedra, na pintura e nos museus, ganhando movimento nas performances e no novo rosto que se inscreve.

As representações do belo são desconstruídas pelas performances da artista no seu

corpo, que ao ser manipulado modifica também as noções do belo. Ela abre as noções arraigadas de beleza à força, com bisturi cirúrgico, rompendo os conceitos enfaixados de beleza, perdidos nas dobras de sua nova face mutante criada com os cacos destroçados do belo universal ocidental.



Figura 8 - Performance *Omniprésence*, 1993

O belo imposto aos corpos femininos com as mesmas técnicas cirúrgicas usadas em clínicas estéticas é descoberto, fragmentado e reconstruído, causando fendas irreparáveis na imagem perfeitamente idealizada do feminino.

O corpo de Orlan consome as imagens do belo em seus cortes e fendas abrindo na carne o que é velado e escondido sob as representações de corpo. Seu corpo as absorve, repele e reflete, em fragmentos entrecortados. O seu novo corpo não é nem belo nem grotesco, ele não se instala em categorias conhecidas, mas pode ser vislumbrado e captado de sua desconstrução e recriação em nova tela ou espelho, agora quebrado, que rasga a pele abrindo espaços para o entre do corpo e suas bordas desmarcadas.

Ao trabalhar artisticamente sobre a carne, a artista encontra-se com o CsO, pois em suas performances se desfaz da totalidade de seu organismo e, na medida em que o remonta, também o desterritorializa. Ao “doar seu corpo à arte” ela deixa de ser um

organismo e passa a ser uma performance, ou seja, um puro processo de experimentação.

Os riscos que sofre fisicamente a cada cirurgia são também aproximações dessa desarticulação do organismo. Ou, como falam Deleuze e Guattari (2005, p. 22), sobre a diluição do organismo: “Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjugações, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações”.

Talvez o corpo da artista seja a experiência, vivida na pele, da proposta citada pelo autor, numa busca constante por novas conexões e agenciamentos que desestabilizem as estruturas naturalizadas e impostas aos corpos. Seguindo esta proposta, ao tocar o corpo sem órgão, em agenciamentos múltiplos, a artista flui no limite do falso, do sintético e gera novas conexões que se dão no limiar do corpo.

Afastando-se dos pontos de naturalização, a artista gera a desconstrução do corpo, dos seus símbolos de representação arraigados, para promover outra possibilidade; a do CsO em processo de fusão multifocada, que se perde do sujeito original e penetra nos planos de consistência do mesmo.

Apesar do momento cirúrgico em performance ser o instante mesmo de novas comunicações entre os agenciamentos gerados, a performance para Orlan não termina com a cirurgia, seu CsO permanece em estado de fusão. Ele acontece a cada instante e, no que diz respeito à própria imagem. É sempre em construção.

A imagem é agora multifacetada como um espelho quebrado em mil partes, só que o espelho quebrado é o rosto de Orlan. Simultaneamente é ela quem ativamente quebra o espelho com o rosto e torna-se um conjunto de rostos com espelhos quebrados, em um mosaico vivo de espelhos independentes, refletindo mil rostos esfacelados de onde não há retorno possível.

Um rosto desterritorializado em uma desconstrução de corpo onde a imagem se dilui e dá espaço à performance. Mais do que isso, ela abre o corpo adormecido do mundo. O que é esquecido, banido, e ignorado é recomposto e apresentado em suas performances, através, paradoxalmente, da reconfiguração do que é aceito como padrão de beleza.

Ostensivamente, com o uso do ato cirúrgico, um meio considerado lícito para esta busca constante e inalcançável da beleza, a artista consegue se utilizar das “armas” que questiona para subverter suas funções e transpô-las em performances que desestruturam os

discursos de padronização dos corpos.

Com suas performances ela traz a tona o corpo doente, o anorético, o demente, o Corpo sem Órgãos gratificado da própria experiência. Tudo que é rejeitado pela sociedade e é ao mesmo tempo fruto de suas delimitações em relação ao corpo.

O corpo é fonte, e o resultado último destas irradiações de buscas idealizadas de perfeição que, num sentido reverso, são recolocadas na obra de Orlan para a criação constante de um corpo preenchido de suas ausências; ausência de verdades, de liberdade, e de poder. É da ausência de tudo que o constitui e o forma que nasce o CsO.

Para Foucault, o corpo sempre foi, na história, objeto de preocupações e alvo de controle, o autor ressalta que:

O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ofensiva. Como é que o poder responde? Através de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos... Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-opressão, mas de controle-estimulação: “Fique nu...mas seja magro, bonito, bronzeado!” A cada movimento de um dos adversários corresponde o movimento do outro (2005, p. 147).

Enfim, o corpo se revolta, ele sempre volta, e usando as armas que lhe são dadas pelo sistema que o subjuga e cria, o subverte e se subverte, encontrando novas linhas de fuga, que se reconfiguram a todo instante.

Estas “respostas” do poder acabam sendo mais cruéis do que a simples opressão, justamente porque são invisíveis, se escondem e se maquam como solução ao impasse gerado pela presença avassaladora do corpo no cotidiano.

Nas performances de Orlan, ela inscreve infundavelmente seu CsO, o faz de dentro do discurso, usando suas armas de forma irônica. Ela se apropria das reações de controle para lhes dar novos significados que as deslocam de seu lugar tranquilo e já assimilado de “controle-estimulação”.

Nos nós acostumamos a pagar “o preço da beleza” em nossos corpos modelados por moldes comerciais. Orlan, ao distanciar seu ato da busca do belo e o colocar como ato

artístico, parece mostrar o preço “real” desta transformação: O bisturi não é de brinquedo, as cicatrizes não sumirão rapidamente e há risco de morte a cada cirurgia.

As ilusões impostas pelos discursos dominantes, de que é possível alcançar os ideais de beleza impostos, são abalados quando, nas suas performances, Orlan usa as mesmas armas (cirurgias plásticas), mas altera seu objetivo final. Parece plausível o uso de intervenções cirúrgicas “se você não está contente com o seu corpo”, mas quando as intervenções são *performances*, tudo deixa de fazer sentido, a cirurgia choca, causa espanto, como se não fosse a mesma, apenas desterritorializada.

Tudo se torna “muito real” no corpo performado por Orlan, a troca do objetivo final com relação ao ato cirúrgico o transpõe de seu lugar confortável de solução apresentada a um problema imposto pela sociedade de consumo, para, pela arte e como arte, ser uma indigesta resposta a estas mesmas imposições.

Este “contra-efeito” pode, também, ser reorganizado, servindo como reagente de dentro das respostas de controle. Em performance, Orlan mostra que o que é usado para controlar, pode também ser usado para desestruturar, abrir e rasgar as bases fundantes e controladoras do corpo. Jogando com as estruturas existentes, as justapondo e criando outras a partir destas.

Neste jogo de corpos e representações várias armas podem ser articuladas e, da mesma forma que Orlan brinca com seu corpo para compor uma escultura nômade constante, Lilitt reorganiza suas representações corporais para compor um outro corpo multifacetado.

Veremos agora pontos de articulação entre Orlan e Lilitt, duas interpretações destes novos agenciamentos corporais, possíveis graças à incorporação do corpo do artista nos processos artísticos pela performance.

De dentro do discurso, também usando suas armas, Lilitt rearticula a sua imagem em uma representação de corpo-outro que sobrepõe as noções de beleza sobre uma outra representação, a de um corpo masculino modificado e transformado em uma idealização caricatural do feminino.

De fato, existem inúmeras possibilidades de construção dos padrões de beleza impostos pelo comércio, justamente por suas articulações se desenvolverem em diferentes esferas e negociações. A *drag* em particular, bebe de inúmeras fontes que envolvem a

imagem de beleza feminina atual em rearticulações de padrões. É através da caricatura, da brincadeira com as representações, que Lilitt Luna atua sobre as modificações de seu corpo.

O recorte é proposto na acentuação das características de beleza, levadas ao extremo da caricatura, em composições retiradas dos padrões e inscritas num corpo performático.

Esta acentuação do belo ganha caráter de desvio, quando é feita mediante a construção de gênero masculina e híbrida, que serve de base para a representação da *drag queen*. São recortes colados numa composição de corpo ambígua, capaz de reorganizar esta beleza representativa num estranhamento de gênero, transformando-a num fora dos padrões que representa originalmente.

O estranho, grotesco, mimetizados num corpo performático mutável, que justapõe representações de femininos múltiplas para uma desarticulação das mesmas, ganhando nova face no rosto ambíguo de Lilitt.

Os exageros das representações de beleza são colocados em evidência, para em seguida serem desconfiguradas do topo do pedestal onde foram colocadas graças à potência de sua presença em relação à performatividade da *Drag*. A afirmação através do recorte *drag* faz com que estas representações de belo sejam colocadas à prova.

Por alguns instantes, que na verdade traduzem horas de montagem e maquiagem, Lilitt se torna um retrato bizarro de um feminino apropriado das representações de beleza impostas pela mídia.

A questão da efemeridade desta representação é outro ponto que podemos destacar em relação às performances de Orlan e Lilitt.

Orlan, no decorrer de sua obra, inscreve as marcas de suas performances em seu corpo através de atos cirúrgicos, que o modificam de forma definitiva. Isto, contudo, não retira seu caráter instável com relação ao tempo. Seu corpo está sempre em processo de ressignificação e a efemeridade, no caso de sua obra, estaria garantida pela própria presença do corpo como parte do processo de ressignificação.

A efemeridade em Lilitt está configurada de outra maneira. Apesar dos processos simbióticos entre a performance e a atuante, a construção do corpo Lilitt se dá principalmente no processo da montagem, onde todo o corpo se prepara para a representação que é esta *Drag*.

Lilitt se produz a partir do instante, e neste, seu corpo todo ganha outro significado,

se transforma em ato performático, e rearticula suas estruturas. Esta reconfiguração não se dá só de forma externa, através das roupas, elas ocorrem, também através da mudança radical na repetição de gestos e na representação de gênero que está sendo performada.

O etéreo, o efêmero, são criados e degustados destes instantes performáticos, em seguida se diluem, junto com a diluição do próprio corpo *drag*, que é de natureza transitória.

O corpo de Lilitt é uma construção efêmera que se desfaz e é resgatada a todo instante, sempre diferente. Um corpo mutante criado para o instante em que ele está em presença: um CsO.

Esta capacidade de construção contínua do corpo cria um processo de efemeridade que se realiza em performance. Lilitt recria assim, seu corpo a cada performance em que atua, e a cada uma delas cria um novo corpo entregue àquele instante.

Transposições que atuam para compor possibilidades de criar agenciamentos que tangenciem as estruturas de controle, em diferentes níveis, abrindo rotas de percepção de onde fluem outras possibilidades de toques e sensações.

As possibilidades de desvio e de novas conexões dentro do jogo da performance de um corpo processo, propõem a multiplicidade e suas possibilidades inesgotáveis como partes desta jornada infinda da construção artística. A multiplicidade de junções e reverberações dos processos artísticos torna-se meio de pensar a arte e parte de suas construções.

4.2 O CORPO DE LUZ DEL FUEGO

Quando se pensa o corpo e a construção desse conceito é necessário pensar em um estudo sobre a composição da sociedade de cada época e de como na vida privada e pública o corpo e suas relações são pensadas e vivenciadas, criando um mapa deste corpo como sendo moldado, ajudando na compreensão da noção de corpo contemporâneo.

Mais do que um resgate, neste momento é proposta uma releitura dos processos que envolvem as construções de corpos, mais especificamente a construção irreverente e polêmica de artistas como Luz del Fuego que, em meio a estruturas fixas, transcende os padrões de sua época, abrindo espaços de nomadismo e multiplicidade.

A escolha específica desta artista em especial se deve ao fato dela ser um ponto de ruptura de padrões em relação ao corpo, e pelo fato de apresentar-se no cenário das artes brasileiras como uma figura ímpar. Conhecida por seus shows e sua postura ousada para os padrões da época, ela apresenta-se como uma fissura no cenário da arte brasileira, uma agente transgressora e envolvida em preconceitos e distorções.

Faremos agora um mapeamento de alguns acontecimentos da vida e obra da artista para que possamos perceber em sua trajetória vestígios de seus processos de performances corporais e construções singulares de multiplicidades em relação aos discursos que a rodeiam.

Luz del Fuego reinventa-se e reconstrói um mundo a seu redor, para nele inserir-se como agente transformador da realidade, capaz não só de pensar a multiplicidade, mas de realizá-la no cotidiano em intensidades e planos diferentes. Nutrindo-se do próprio corpo e o experimentando, em uma época na qual o corpo havia sido reconfigurado como um substrato indesejável.

Para ajudar na compreensão do “acontecimento” Luz del Fuego usaremos também alguns conceitos e sensações propostas por teóricos como Deleuze, Guattari e Derrida que em seus estudos traçam novas percepções para os acontecimentos que nos envolvem.

Estas investigações dão pistas para uma reconstrução de histórias como a de Luz, permitindo que esta saia de análises dentro de estruturas binárias para as quais uma personagem como Luz del Fuego só pode ser tachada como louca, prostituta exótica ou

promíscua.

Estes outros olhares sobre Luz del Fuego ampliam as possibilidades de conexões de suas performances e permitem, a partir deste estudo em particular, o alcance de outras formas de investigar as construções do próprio corpo e de outros corpos.

Existem muitas controvérsias sobre a figura de Luz e mesmo sobre sua morte. Agora, baseada na sua biografia, lançaremos outros olhares sobre sua vida, movimentações possíveis e escolhas.

Dora Vivacqua nasce em 1917, no interior. Filha de uma família rica e tradicional, seu destino parecia selado, ela provavelmente se casaria e teria vários filhos, contudo, seu comportamento impulsivo e rebelde, sentido desde de cedo pela família, a leva a descobrir a existência de outras possibilidades que fogem dos modelos padrão, para uma nova forma de tocar o mundo.

Quando jovem, Dora se recusa a usar sutiãs e era vista constantemente com roupas ínfimas para a época. Achava absurda a relação que os outros tinham com o corpo, considerado tão feio e sujo ao ponto de ter de ser escondido. Um caso mais sério marca sua história, ela é encontrada na cama com o cunhado e com medo do escândalo, ou mesmo de entender o que realmente aconteceu, a família opta por interná-la em um sanatório como esquizofrênica. Ela passa dois meses internada.

Podemos entender esta internação como um ponto de encontro entre planos de existência variados, onde a chamada loucura toca a verdade. Dora é lançada e se lança em uma linha tênue entre a razão e a loucura imposta por um controle social que, ao mesmo tempo em que evidencia o que é considerado fora dos padrões, o encerra no segredo.

A ciência e a psicanálise se assumem como armas de guerra para a manutenção da ordem. Era preferível, para a família, uma filha louca a uma filha promíscua, pois a loucura neste momento é vista em contraposição à razão, devendo eximi-la da culpa. Mas Dora mistura e reorganiza esses conceitos indo para o entre da loucura e da lucidez no seu caminho nômade de processo.

Após esse período ela é levada para uma fazenda da família. Ela é exilada e a família passa a tratá-la como um problema em potencial. Ela é motivo de tensão, por estar perigosamente no meio; entre a lucidez da inadequação e a loucura, capaz de gerar o novo.

Ela se torna uma potência sempre capaz de gerar distúrbios por onde passa, sendo

também a bomba tão temida pela família e capaz de explodir a qualquer momento e em todas as direções, tornando-se, assim, o outro que surge do dentro, ela é o improvável movimento que corta/rasga a casca da árvore genealógica da família, criando novas ramificações rizomáticas.

Na fazenda, já no seu estado “coisa outra”, descontextualizada, ela se permite um mergulho maior no incompreensível. Ela aparece para o filho do caseiro nua, coberta por folhas de parreira e com duas cobras cipó nos pulsos.

Com essas performances, ela se defronta com a mitologia de Eva e da criação para com a subversão desses valores compor uma nova gênese que parte do seu corpo e o transborda. Nutrindo-se nas construções que subtrai das multiplicidades existentes na vida cotidiana, ela se coloca em movimento. Inicia-se, assim, a jornada/gênese para além de uma identidade fechada.

Após mais uma internação, Dora foge para o Rio de Janeiro em 1937, lá tem casos e relacionamentos com vários homens importantes e influentes, apresentando-se também em cabarés, teatros e circos.

Um palhaço de circo itinerante a convence a mudar de nome sobre o argumento de que nomes estrangeiros fazem mais sucesso. E Dora Vivacqua passa a se chamar Luz del Fuego.



Figura 9 - Luz durante o carnaval de 1949, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

A água (Vivacqua) um elemento mutável, mas que se adequou ao local que a continha é substituída pelo fogo. O ouro duro e imutável (Dora vem d'ouro) é substituído pela luz: pura energia em movimento de Luz del Fuego. Essa transmutação tem, simbolicamente, relação com as formas como, então esta encara a vida. Ela, como o fogo, destrói enquanto limpa, transformando e abrindo espaço para o múltiplo.

Sua mudança de nome também aponta para questões sobre indivíduo e individuação, na medida em que ela deixa de ser um indivíduo (que não pode ser dividido) e passar a ser um conjunto de rizomas em constante mutação. Luz em combustão.

Dora vira Luz e passa a ser conhecida em 1944 por seu número de dança com suas duas cobras de estimação, que a essa altura já se tornam parte dela e de sua composição num devir cobra/mulher/arma.



Figura 10 - Luz del Fuego no Cassino Atlântico, Rio de Janeiro, 1950

Sua obra ultrapassa os palcos e invade o espaço público para falar de corpo e sexualidade. Um novo corpo descoberto se abre, de dentro pra fora, e se afasta dos padrões, traindo-se à medida que se esforça em ainda pertencer ao mundo.

A artista confronta-se com a realidade do corpo e no corpo e através dele, constrói processos de troca nos quais se confronta com outras idéias de corpo. Neste período ela inicia uma série de protestos e performances que ultrapassam os limites entre performance e vida cotidiana.

Luz é vista nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, seminua e com suas cobras. Nessas ações ela não cria uma personagem, mas ações onde o próprio corpo é ato de protesto contra censuras sofridas e que agora fica cada vez mais a flor da pele. Nessas flutuações, no limiar do corpo e passando por ele, ela começa a se preocupar com outros corpos, chegando a fundar na década de 50 o primeiro partido naturalista do Brasil.

Na mesma época, ela compra, com o dinheiro da prostituição, de shows e amantes, uma pequena ilha chamada Tapuama de Dentro e que depois passa a ser conhecida como Ilha do Sol e lá monta o primeiro clube naturista⁵¹ do Brasil o “Clube Naturalista Brasileiro”, que também era a primeira praia de nudismo da América.

A ilha era extremamente conhecida e visitada por várias personalidades, tornando-se assim ponto de referência mundial em relação ao nudismo.

Através a aquisição desta ilha, Luz del Fuego imprime mais uma vez sua capacidade de lutar contra o sistema. Ela mais uma vez articula e comercializa com os meios do poder para instituir novos caminhos no sentido de questionar as sanções impostas por este mesmo discurso de poder e sem as quais não conseguiria recursos para esta nova empreitada.

Se o sexo e a sexualidade não fossem tão sancionados e oprimidos, Luz dificilmente conseguiria através da prostituição, comércio erótico e de favores sexuais os recursos para criar sua ilha, regida por uma nova ordem, no que diz respeito ao corpo e as restrições a ele impostas.

⁵¹ O movimento chega ao Brasil em 1949, pelas mãos de Luz del Fuego. As práticas do naturismo envolvem além do nudismo, um modo de vida harmônica com a natureza, e o consumo de alimentos naturais. O não uso de roupas é defendido por Luz em seu primeiro livro *Trágico Black-Out*, onde ela ressalta que “Um nudista é uma pessoa que acredita que a indumentária não é necessária à moralidade do corpo humano. Não concebe que o corpo humano tenha partes indecentes que se precisem esconder”.

Luz coloca-se neste sentido como uma máquina de guerra⁵², no Estado, em um processo de alimentação da máquina de guerra pela máquina do Estado. Luz penetra no sistema, como uma figura indesejável e necessária como toda máquina de guerra, como ressaltam Deleuze e Guattari.

Na ilha administrada por ela, Luz cria suas próprias regras. Assim, considerando Luz del Fuego como uma construtora de paralelismos ao sistema, ela o faz se alimentando dele, o desconstruindo seguidamente num processo sem final onde o que importa é o movimento, daí a importância de se pensar em bases nômades para suas relações.

O nomadismo ao qual nos referimos é proposto por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, vol. 5. Nele, os autores recorrem à idéia de nômade como aquele que não tem um local específico, que vive em processo contínuo e que não busca um fim em sua jornada. A *jornada* que importa.



Figura 6 - Luz e sua cobra de estimação na Ilha do Sol, década de cinquenta.

⁵² A máquina de guerra se aproxima da proposta usada para falar de Luz del Fuego por ser um anômalo, um outro ao Estado e também necessário a este, justamente por colocá-lo em movimentação. A máquina de guerra opera afectos, e “seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência de metamorfose. *Desata o liame assim como trai o pacto*. Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência sobre a soberania” (DELEUZE E GUATTARI, 2005, p. 13).

A vedete também pública livros, entre eles, *Trágico Black-Out* e *A Verdade Nua*. Neles ela fala abertamente sobre naturismo, sua visão sobre o corpo e sobre suas experiências de vida.

Seus questionamentos e a forma como lidava com o próprio corpo apontam para uma relação de libertação da objetivação do corpo, propondo em sua ilha uma vida mais harmônica em que o corpo faz parte dos processos. Ao mesmo tempo ela, para defender suas idéias, usa seu corpo descoberto como arma de protesto.

Objetivado, cobiçado, ou subjetivado e liberto das amarras sociais, o corpo, é multiplicado em diferentes ângulos de visão, paradoxos necessários para a transformação do corpo de Luz del Fuego num agente transformador de sua realidade.

Luz del Fuego vive no corpo múltiplas dualidades; é prostituta, política, bailarina, naturista, empresária e amante. Ela desempenha vários papéis e reinventa o feminino para além dele, num plano onde os limites entre corpo, objeto, sujeito são questionados.

Preconceito, abjeção, subversão, desejo e arte estão em processos de agenciamentos que se intensificam na medida em que interagem através da construção de corpo criada por Luz.

Vale ressaltar que estes processos dizem respeito ao corpo e incluem, através da noção de construção ficcional, toda uma série de interrelações oferecidas nesta ação de construção que não excluem o outro, a sociedade, e estruturas de organização institucionalizadas dos corpos.

Outra das características eminentes em sua obra é que não podemos falar dela sem referenciar imediatamente sua vida. Seus trabalhos, sua vida, sua luta política e sua forma de vida se confundem.

É na sua vida cotidiana que despontam relações e composições fundantes de sua obra. Sua forma de vida representa em si, uma performance. A partir do momento em que transforma seu corpo em ato artístico e se lança em atos performáticos de protesto, Luz revela a tênue linha entre arte e vida cotidiana. Seus processos interagem com sua vida cotidiana a tal ponto que rompem as barreiras entre as mesmas.

Na construção da figura de Luz del Fuego e em sua obra, onde estão incluídas não só as apresentações em teatros e casas noturnas, mas os protestos, a vida política, livros e projetos naturistas, encontramos um conjunto múltiplo de fatores que transformam sua

performatividade e atos corporais em processos subjetivos de construção de um corpo performático.

Este corpo performático se coloca como um corpo entregue, em seus atos e gestos, a processos artísticos que não se findam em performances isoladas, mas que são construídas no tempo através da própria construção corporal.

Como a performatividade corporal, analisada por Butler (2003), este corpo se constitui através de vários atos e repetições de atos, numa construção de representação corporal diferente das consideradas padrões. O que o diferencia da performatividade de gênero proposta por Butler é que esta construção aglutina ainda a questão dos processos artísticos no corpo como parte de sua constituição.

Através da espetacularização dos atos corporais e da sua inerente retirada dos padrões cotidianos de repetições padronizadas de atos, são gerados caminhos entre a performance e o cotidiano.

Não é mais uma performance isolada que está em jogo, mas todo um leque de ações performáticas que se inscrevem para compor um corpo todo em processo constante de resignificação. O ato extra-cotidiano está plenamente inserido na vida cotidiana, como uma ruptura das estruturas normatizantes, sem perder sua potência de representação extra-cotidiana. O corpo performático se instala no cotidiano e subverte-o, justamente por suas características estranhas a ele.

Luz del Fuego, neste sentido, trabalha seu corpo, articulando-o no meio dos processos cotidianos para potencializar, através de artifícios performáticos, a ruptura das estruturas vigentes que excluem das normas pré-estabelecidas de padrões de comportamento.

Deste modo, ela acaba por chocar, causar furor, desejo e medo, justamente por atuar ativamente como parte do sistema que a rejeita. Promovendo o corpo e o que é interdito neste, nas suas experiências cotidianas, ela abre territórios para a inserção reorganizada de seu corpo no cotidiano.

Todas estas ações reunidas no corpo de Luz del Fuego, instauram-no e o evidenciam no meio da massificação de corpos. É na reverberação deste corpo, construído pelo poder, que se dão as transformações das ordens compulsórias de controle.

Ou, conforme Foucault, a questão do corpo em relação ao poder é uma complexa rede de interações e articulações, que não colocam o poder apenas como um agente opressor, mas como parte de um conjunto de agenciamentos que mostram como poder e corpo se entrelaçam e se constroem. Para o autor:

O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo...tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, metuculoso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado...o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo (2005, p. 46).

Desta forma, as produções de corpo exaltadas pela mídia, testam a todo instante os limites das sanções impostas. O estímulo sancionado pelo poder faz parte desta rede de interações que intensificam o corpo como agente e parte do poder. Pensando estas relações, o corpo de Luz é um corpo que se ergue através do poder e contra ele.

Reportando-nos novamente a Foucault para ressaltar como o poder age também de forma produtiva, não apenas opressora, articulando novas negociações entre o corpo construído e suas relações de poder, chegamos ao corpo como local de investimento do poder, tanto no sentido de controlá-lo, quanto no sentido produtivo. Conforme o autor:

(...) se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalcamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo (...) (2005, p. 148).

Assim, os discursos criados pelo poder estão sempre se rearticulando para permanecer, mesmo modificados, como foco da verdade sobre os corpos. É no meio destas

articulações, dos espaços abertos pelo próprio poder, que podemos encontrar, em processos múltiplos, desvios e nestes atos, criar rupturas por entre as fissuras deixadas neste processo.

As permissividades dos discursos hegemônicos, nas suas negociações com as construções dos corpos, abrem brechas para uma multiplicidade de relações. Mesmo como agentes reguladores, os níveis destas permissões podem ser testados a todo instante em novas investidas contra os poderes massificantes. Através da multiplicidade, das inúmeras inter-relações que podem ser criadas, invertidas e subvertidas, no meio destas novas tentativas de controle mais amenas, podemos encontrar novas linhas de fuga. Estas relações entre forças, formas de controle e apropriação são mais complexas do que aparentam, não podendo ser apreendidas em sua plenitude.

Entre as inúmeras maneiras “burlar as regras”, podemos encontrar, sem dúvida, o deboche e a apropriação das permissões cedidas neste jogo de controle.

Luz é tanto agente como agenciada nos processos de construção de sua performance cotidiana. Ela se deixa objetivar, permite-se o contato limítrofe com os discursos de poder; ela se deita na cama de preconceitos, criada para ela e de lá debocha das permissões cedidas.

Já podemos vislumbrar como e onde os caminhos de Luz del Fuego se deparam como os caminhos de Lilitt e suas performances em boates, nas ruas, no meio do cotidiano, atravessando-o.

Os resultados destes lances entre agentes e estruturas fixatórias são sempre diferentes. A cada instante as próprias composições se alteram, modificando as interrelações entre os atuantes. De fato, cada artista, a seu modo, cria um outro conjunto de justaposições possíveis graças à multiplicidade de possibilidades de agenciamentos entre corpos. O que nos resta é estabelecer algumas possíveis relações entre artistas para, em seguida, perceber em que instante o uso de estratégias se aproxima e quais as possíveis derivações.

Luz, em suas performances extrovertidas e fetichistas, exacerba a sua representação corporal através de suas roupas ou mesmo da ausência delas, de seus gestos e danças, todo um imaginário sobre as representações do corpo feminino. Quando seminua, envolvida em suas cobras, ou fantasiada no carnaval, ela transforma estas representações em espetáculo,

as retira de seu padrão cotidiano aumentando seu caráter de estranhamento e consequentemente questionando de seus padrões.

Através de sua performance corporal, as representações de feminino ganham outros significados. Elas passam a ser objeto de repúdio e medo, ganhando força no contraste com as performatividades padronizadas do feminino: da mãe recatada, da mulher submissa. O medo e fascínio gerado pela ambiguidade de um feminino usado para chocar.

Luz subverte a ordem do discurso onde está inserida, em diferentes âmbitos, com sua forma específica de interpretar as representações do feminino. Da mesma forma, mas usando outros caminhos, Lilitt Luna compõe sua construção de representação do feminino através de uma aglutinação com o masculino hibridizado.

O uso do processo contínuo, da performance cotidiana como forma de transpor as representações inicialmente propostas também é outro ponto a ser levantado.

Lilitt Luna tem, no fato de retirar as performances de *drag* de seus espaços cotidianos, a boate, o bar GLS e as festas, mais uma possibilidade de abertura da percepção inicial de sua performance. Mais do que colocá-la na vida cotidiana, no ônibus, na rua, nas universidades e protestos é principalmente em seu enlace como performance artística que Lilitt consegue desterritorializar sua performance e criar novas relações entre o cotidiano e os objetos artísticos em zonas limítrofes entre performance e vida cotidiana

E no meio de todas estas relações, está o corpo: corpos, muitos deles a deriva, em busca de novos contatos. O mesmo corpo que causa medo por se distanciar das regras e estar no limite das restrições e interdições é o corpo que pelos mesmos motivos causa desejo.

Neste entrelace de interpretações corporais, que mais parece um conjunto diluído de sensações e desejos, a erotização do corpo é usada por Luz del Fuego e por Lilitt em uma alimentação de um desejo potencializado pelas estruturas dominadoras dos corpos. A erotização acentuada do corpo feminino expõe a acentuação imposta e, ao mesmo tempo, velada sobre os corpos, o deslocando das noções iniciais de erotização mascarada e transformada em consumo.

Ao assumir um erotismo objetivado, encontramos novas formas de subversão e resignificação do mesmo, o reinscrevendo através do des-velamento de sua estrutura como objeto de consumo. O foco na erotização em Lilitt, contudo, é vinculado às formas

femininas de representação que são atacadas pela erotização de um corpo andrógino, que já não é mais um corpo feminino, mas uma justaposição de corpos, onde o erotismo, da forma como é vinculado pela mídia, perde parte de sua função originária e se torna um pastiche dele mesmo.

Outra questão eminente entre as duas performances é a relação figura e fundo, no que diz respeito à criação de um pseudônimo para estas novas representações que se inscrevem.

Luz del Fuego, em relação à Dora Vivacqua, não se caracteriza como uma personagem, mas como uma performatividade outra que se inscreve e se aglutina à primeira para criar um corpo repleto de novos significados, representadas e atualizadas em atos, que realizam a multiplicidade no cotidiano.

Da mesma maneira, o nome de Lilitt Luna se inscreve como uma soma ao processo performático. Apesar do “nome de guerra” Lilitt ser apenas provisório e estar relacionado ao ato em si da performance, seu processo é bem mais complexo do que uma construção de personagens. Ela faz parte de um conjunto de possibilidades de desconstrução de sujeitos únicos e indivisíveis e é mais uma simbiose de representações de gênero, que demarca seu novo corpo híbrido. A relação entre o corpo performático de Lilitt e o corpo da atuante se dá a partir de um pensamento sobre a multiplicidade que expande suas possibilidades de composições.

Como um rompante ou um levante, uma descarga rápida de energia que penetra, sobre a carne, e ao mesmo tempo, lembrando a luz física, não se pode capturar os inúmeros agenciamentos instaurados por Luz del Fuego. Pode-se, quando muito, perceber as diferentes interligações entre os instantes, deixando de ser o que nunca foi num devir mulher-Luz no qual Lilitt se banha.

Dora/Luz são um conjunto desses processos, todos ao mesmo tempo em movimentos; sua leitura “completa” torna-se assim indefinível. Só podemos nos aproximar das idéias e relações propostas por ela. Suas ramificações indecifráveis não devem ser analisadas particularmente, mas em seu conjunto, trespassando o corpo de Luz.

Suspendida de seu tempo e espaço Luz del Fuego é a sua própria e mais potente arma/corpo, adornada de jóias que dilaceram o desejo.

3.3 CLARICE LISPECTOR: ESTUDOS SOBRE A PAIXÃO



Figura 12 – Clarice Lispector

Agora, me deterei por alguns instantes em um estudo sobre a obra de Clarice Lispector, para que possamos perceber como sua escrita influencia na construção de Lilith e como impregna, com suas estruturas nômades de construção, a construção deste texto.

Inicialmente, passaremos por minha trajetória pessoal de encontros e descobertas dos textos de Clarice Lispector, para em seguida desvelarmos os motivos da força arrebatadora deste encontro através de uma análise da obra da autora.

Diferente de tudo que tenho feito, vou me esforçar para começar pelo início, por que este relato já possui em si uma rede atemporal e diluidora, que deixa sempre de ser começo e passa, sem aviso, para os desfechos, novos inícios os “entres” deles.

Trato de Clarice Lispector como quem cuida de um relicário, de uma mitologia. De tanto ela me penetrar com seus textos, em muitos momentos deste processo a chamo por Clarice e não por Lispector, pois é assim com uma aproximação afetuosa que a sinto e a extraio em meus relatos.

No ato imenso que é este texto, trato, em outros momentos, de diferentes artistas e outras obras, mas o que te proponho Clarice é diferente.

Aos outros processos artísticos com os quais dialogo, os faço por fora. A você Clarice, reservo outros caminhos: a Clarice que exponho vem, sobretudo, de dentro.

Eu me aproprio dos seus textos e te roubo toda pra mim, mas só vou tirar deles o que eu preciso e o que eu preciso é pouco porque, como quando se tira de um espelho, basta um pedaço para que eu tenha um espelho todo, como em teu texto:

Não são precisos muitos espelhos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos (...) A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo. Espelho é luz. Um pedaço mínimo de espelho é sempre o espelho todo (LISPECTOR, 1998, p. 71).

Clarice: meu espelho que se derrama em múltiplas direções. O pouco que me deres, eu o aceito, como você aceita em mansidão colérica o que do teu mundo te transborda:

Não é para nós que o leite da vaca brota, mas nós o bebemos. A flor não foi feita para ser olhada por nós nem para que sintamos seu cheiro, e nós a olhamos e cheiramos. A Via-Láctea não existe para que saibamos da existência dela, mas nós sabemos. (...) Sofremos por ter tão pouca fome, embora nossa pequena fome já dê para sentirmos uma profunda falta do prazer que teríamos se a fôssemos de fome maior. (...) O leite da vaca, nós o bebemos. E se ela não deixa, usamos de violência. (Na vida e na morte tudo é lícito, viver e morrer é sempre uma questão de vida e morte) (...) Mas, já que somos pouco e portanto só precisamos de pouco, por que então não nos basta o pouco? É que adivinhamos o prazer. Como cegos que tateiam, nós pressentimos o intenso prazer de viver (LISPECTOR, 1999, p. 147).

É assim, roubando tuas palavras, em pressentimentos de sensações, que te explico o quanto preciso de ti em mim. Quanto mais te tenho, mais cegamente te quero e, ao mesmo tempo, menos te necessito, para que não me transbordês demais. Quero apenas um pouco

de ti, para poder continuar te desejando e ansiando por um novo contato, que virá em breve mesmo de um livro já lido.

Incorporo tuas palavras as minhas, incorporação como da entrada dos teus fluidos no meu corpo. Se soubesses o que te peço, tu me permitirias esse risco?

Sei que com esse ato corro o risco de te trair e sobretudo de me trair, por penetrar demais em você, até o limiar da tua presença em mim e passando da linha tangente onde toco teus mistérios, chegar à ausência do que é propriamente meu.

Você é uma performance dentro de mim. Cavalgada de gozo e fúria, você é o vestígio a quem recorro quando preciso me expandir para mais do que sou: Performance do grito da tua presença-ausência. Meu espectro que alimento com minha carne fresca.

Essa promessa que me fazes a cada instante, de continuar a fluir, é também a que te faço, de abrir meus caminhos, para o teu-meu fluxo. Neste instante de cooperação do qual você não pode fugir porque já te deste demais a mim para não me ser, te peço que entre, sem medo, e deslize tuas palavras mescladas às minhas, para construirmos um outro do texto, nem meu, teu ou nosso, a devir, um *outro* capaz de afecção.

Depois de ler as obras da artista, começar a escrever sobre ela é um desafio. É tentar captar o instante sem quebrar o invólucro do mundo e fluir desse momento em trepidações de ar.

Será preciso cuidado, para não revelar dela apenas o que ela me permitiu no instante em que me disse sim em um de seus textos, o primeiro.

Este texto é antes de tudo um afecto. É um afecto no sentido que em mim desdobra-se do meu contato com o outro, os outros e vem do toque mais sutil dos processos de sensibilização em agenciamentos entre corpos.

Falo com afago ao teu ouvido e te peço, como Clarice me pediu um dia, que segures a minha mão:

-Não me abandones nesta hora, não me deixes tomar a decisão já tomada.

-Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu—quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem? (LISPECTOR, 1986, p. 93).

Nada mais sobre esta citação: vale ressaltar que, acima de tudo, com este texto não quero explicar Clarice Lispector ou sua obra, mas perceber em que ponto a estória da sua escrita se tornou a da minha, a tal ponto que, mesmo me esforçando para não ser, em determinados momentos, sou nossos encontros quando te escrevo. É que penetrei fundo demais nos mistérios das suas atualizações para sair delas sem levá-las comigo.

Não é que eu escreva como Clarice, é mais uma escrita *em Clarice* e de dentro das minhas interpretações das experiências narradas e sentidas de seus textos. São sensações dos seus escritos, como elas foram percebidas e assimiladas por mim, que são apresentados neste trabalho.

Ao mesmo tempo em que Clarice me nutre também me devora e eu a ela. Nos consumidos todos nós; o que resta é a jornada.

Essa jornada é feita de caminhos errantes e esquivos onde a cada novo ângulo, sou transportada e tocada por um outro afecto, que é também rebatido como espelho.

O afecto de Clarice por mim só não é maior do que os espaços de desertos-textos que nos separam, é por eles que eu sigo rastreando os cheiros dos novos contágios.

-----estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei quem, mas não quero ficar com o que vivi. (...)—se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar pra eu caber nele. Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não é mais (LISPECTOR, Sic, 1986, p. 07).

Pausa. Volto agora para um novo começo desse texto; o dia em que li Clarice Lispector pela primeira vez.

Um amigo me emprestou um livro, já bem velho e sem capa; *A Paixão Segundo G.H.*, quando me entregou o livro me disse, com olhos mais largos que os dele, que aquele livro era um presente, porque eu precisava lê-lo. Mesmo sem entender por completo o que ele quis me dizer, eu aceitei o livro e me contentei com a sua não explicação sobre a minha necessidade daquele livro. A única coisa que me disse, além disso, foi que faltava a última página.

Mais uma tarefa complicada: começar um livro sabendo que ele não teria fim. Sem saber ao me dar um livro sem fim, que aceitei resignada, ele abria mais portas do que poderia prever. Antes de portas, entradas para a descontinuidade. Será que ele sabia que o livro não precisava daquela última página porque era um livro em processo? Quanto ao livro, este seguia.

Peguei o livro apenas por uma confiança cega nas palavras do meu amigo, já que o nome do livro pouco me interessara *A paixão segundo G.H.*. Eu não me importava com livros sobre paixões, seca de emoções que sempre me acreditava e o título mais me parecia o início de um romance açucarado, mas o “G.H.”, esse, me inquietava. Como não revelar a identidade da personagem, pois sem um sujeito, segundo meu entendimento, o livro não se realizaria? Era preciso com urgência revelar o nome próprio das letras soltas do título e foi com esse objetivo que comecei a ler:

Eu poderia não entender e tu poderias não entender que prescindir da esperança—na verdade significa ação, e hoje. Não, não é destruidor, espera, deixa eu nos entender. Trata-se de assunto proibido não porque é ruim mas porque nós nos arriscamos.

Sei que se eu abandonar o que foi uma vida toda organizada pela esperança, sei que abandonar tudo isso—em prol dessa coisa mais ampla que é estar vivo—abandonar tudo isso dói como separar-se de um filho ainda não nascido. A esperança é um filho ainda não nascido, só prometido, e isso machuca. Mas sei que ao mesmo tempo quero e não quero mais me conter. É como na agonia da morte: alguma coisa na morte quer se libertar e tem ao mesmo tempo medo de largar a segurança do corpo. Sei que é perigoso se falar na falta da esperança mas ouve—está havendo em mim uma alquimia profunda, e foi no fogo do inferno que ela se forjou. E isso me dá o direito maior: o de errar (..)

É como se o futuro parasse de vir a existir. E nós não podemos, nós somos carentes.

Mas ouve um instante: não estou falando do futuro, estou falando de uma atualidade permanente. E isto quer dizer que a esperança não existe porque ela não é mais um futuro adiado, é hoje. (...). A notícia que estou recebendo de mim mesma me soa cataclísmica. Mas é só por medo. É medo. Pois prescindir da esperança significa que eu tenho que passar a viver, e não apenas a me prometer a vida (LISPECTOR, 1986, p. 142).

Nunca mais parei de ler o livro. O nome próprio que me instigava nunca surgiu e nem poderia. Não é um sujeito que se dava ali, eram afetos concentrados naquelas letras: G. e H.

A avidez com que consumi aquelas primeiras páginas me assustou. Naquele instante elas eram tudo que me preenchia e que eu o bebia como a água fresca.

Mas esse preenchimento era também um esvaziamento, pois o livro não me falava nada que já não existisse em mim, nem continha histórias empolgantes, mas é que ele falava de um outro local que me tocava de forma diferente.

O ar era o mesmo, o quarto de empregada também, mas os abismos que se passam naquela história do nada, que seguia para o nada, se deslocam na escrita de Clarice e me deslocavam dos locais que eu havia elegido e solidificado para que a vida doesse menos. É que era preciso mais coragem do que a minha para aceitar o incompreensível e apenas seguir adiante, com os segredos das palavras ditas vibrando nos lábios. Coragem para render-se ao atravessar silencioso dos mistérios que falam do que eu omito a mim mesma

Nova fissura: um corpo se abria. Em meu encontro com uma palavra-voz-gesto, atualizadora de si mesma, senti meu corpo entrar dentro do livro que deixava de ser reto e tinha vários planos e emaranhados. Eu podia ver através de uma folha, tons cores e sensações, em cada página, o livro inteiro. O livro entrou nas minhas fissuras deixando, com seus toques, sinais no entre da carne.

Era meu corpo quem lia o livro, em espasmos de respostas ofegantes ao espelho que o livro era. Eu respirava o pó do espelho-livro e deixava o espelho entrar em fragmentos microscópicos de espelho, mas que ainda são espelhos, porque mesmo em pedaços o espelho é.

No final inacabado do livro, a descoberta: ele não me preenchia como, inicialmente imaginava. Ele me indicava os caminhos pelos quais eu sentia que não precisava ser preenchida; embriagada que estava de instante presente vivo e ato. O livro me lançou na atividade contínua de mutações do meu mundo.

Ante a descoberta do espelho no livro e, para além da identificação da minha imagem no espelho, a diluição constante dos meus reflexos e dos estrados a minha volta.

Eu me penetrava, para ir com a princesa perdida do reino de Sabá. Não precisava daquelas páginas, mas dos fluxos que as levava. Eu era toda o movimento do deserto que me esperava.

Quanto à última página do livro, eu a li serena e doce dois anos depois de terminar de ler a primeira vez o livro sem fim, e como intimamente eu já pressentia, o livro não acaba jamais—obra aberta—partindo ele mesmo, sem mim, para outros caminhos:

(...) a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia sorrir sem nem mesmo sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade.

O mundo independia de mim—esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia e mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro_____ (LISPECTOR, Sic, 1986, p. 175).

O livro termina como te relato, em uma linha ao infinito que rasga toda a possibilidade de fechamento.

A obra de Lispector é, assim, uma obra aberta, sempre em processo. Este conceito de uma obra processual, que foi colocado inicialmente por Umberto Eco, abre portas para agenciamentos de experimentação em uma obra, à medida que deixa espaço para o interator de uma comunicação com o próprio livro, que só se faz em agenciamento da leitura e na performance da leitura. O livro pede o leitor e nunca se realiza por completo, ao mesmo tempo em que é completado por esse toque.

Uma nova entrada: penetro nos caminhos que jorram dos textos de Clarice. Busco a palavra *caminho* para te falar também de *processo*, do estado de processo e caminhada que habita os textos de Clarice.

Eu, que no dia que te aprisionei pra mim, por carinho demais, te tranquei num caleidoscópio onde despedaço a tua imagem. Quando te quero, olho o caleidoscópio que me mostra a multiplicidade do mundo nos teus espelhos fractais multicoloridos.

Esta multiplicidade de sentidos relacionada aos textos de Clarice Lispector é influenciada por uma série de recursos usados pela autora que constroem sua narrativa de forma única.

Simone Curi, em *A escritura nômade em Clarice Lispector*, faz um mapeamento dos processos e linhas de fuga usadas para sua escrita.

Curi visita a obra de Clarice Lispector e traça uma perspectiva desta através dos termos e estruturas de Deleuze e Guattari, apontando a obra de Clarice Lispector como uma escritura nômade, ou escrita menor, na qual a linguagem é desestabilizada, deslocada de seu equilíbrio e singularizada como processo de escrita.

Uma escrita menor se coloca como uma escrita que age de forma nômade “um espaço deslizante, marcado apenas por traços que se apagam e se deslocam com o trajeto” (CURI, 2001, p. 34). Deste modo, trabalha promovendo deslocamentos e fragmentações de linguagem em processos contínuos de justaposições nos quais o objetivo final não é uma resposta às questões que trespassam o texto e sim o próprio processo de caminhada nômade realizado sobre o texto.

A literatura clariceana se utiliza constantemente de uma literatura *estabelecida* como material para suas desconstruções. Clarice se reapropria da literatura padrão como um nômade, apenas para cruzá-la e realiza: “um modo real de subversão, fugir do sistema sem deixá-lo, impregnando as coisas com significados estranhos ao mesmo sistema que os criou” (CURI, 2001, p. 54). Assim, a literatura de Clarice desarticula outras formas literárias para subvertê-las em sua escrita subjetivada, num deslocamento que potencializa a multiplicidade de sensações diante de seus textos.

Segundo Curi (2001, p. 83), estas estruturas descontínuas são lançadas ao leitor “afetando-o, *um amontoado de fatos* fragmentários que, ao invés de buscar um sentido, um objetivo, antes o arrasta na variedade, na vulnerabilidade, e finalmente, na versatilidade das linhas que os compõem, envolvendo-o, assim em sua constelação afetiva”.

Pensando nos movimentos dos textos de Clarice Lispector, Curi aponta a fragmentação como um dos principais processos de deslocamento utilizados pela autora. Estes processos, para Curi (2001, p. 82), são “estratos em fuga da integridade orgânica, eles constituem singularidades não-totalizáveis, corpos destituídos de um organismo, dando sempre origem a novos agrupamentos constituídos de partes heterogêneas, de intervalos, de

cacos, estilhaços ou peças”. Encontramos aí a desconstrução sentida de um sujeito totalizador em relação à personagem título de *A Paixão segundo G.H.*: A incompletude e impossibilidade desta fazem parte da construção das personagens de Clarice Lispector.

As personagens de Clarice, para Curi, são em si nômades, uma vez que trespassam as experiências em movimentos de retorno, novas rotas e processos limítrofes de desconstrução de *si* através de novas descobertas e trocas com o mundo. Nas palavras de Curi:

Cada personagem é como um mapa de seus afetos, de suas afecções, de seus efeitos. Corpos infinitos que integram outro corpo, outro *corpus*, que por sua vez...Cartografia de intensidades, com seus nomes diluídos, suas histórias pessoais esquecidas, organismos negligenciados. Somente os graus de potência definindo os corpos: capacidade de afetar, de ser afetado, (...) (2001, p. 152).

Antes da descrição, o mapeamento dos processos em intensidades. Nestas trilhas, a transversalidade de possibilidades afetivas articula uma verdadeira transmutação da coisa em *coisa bruta*, onde o processo de diluição do nome passa por “ultrapassar o nome, o eu-falso da coisa, destituindo sua funcionalidade, enxergando o objeto como se fosse o primeiro olhar.” (CURI, 2001, p. 84). Todas estas articulações potencializam os textos de Clarice para além de uma relação binária de sujeito e objeto.

O olhar sempre renovado para as coisas, retirando-as de seus pontos fixos originais, é outra característica da obra de Clarice. Ainda conforme Curi, os textos de Lispector trabalham procedimentos de estrangeiridade em relação à língua no qual foram escritos.

Deste modo, Clarice abre a linguagem para processos de justaposições de sentido. Ao fazê-lo, questiona a convencionalidade e funcionalidade da própria língua, por percebê-la com um olhar de fora, no qual, não estão embutidos os conceitos habituais e arraigados ao qual a linguagem está ligada como uma instância fechada.

A autora aponta, assim, uma série de movimentos possíveis de repetição nômade em Clarice que vão desde a forma como o texto é estruturado até as relações existentes entre as personagens. Todos colaborando com a mobilidade do texto, com a idéia de um texto em contínuo processo nômade, ou seja, “do puro movimento” (2001, p. 235), onde se dão as relações, afetações e devires provocados por Clarice.

Corroborando com Deleuze, a noção de devir levantada por Curi (2001, p. 237) “nada tem a ver com a fé, com a autoridade, com o sobre humano, talvez, ao contrário, sua condição seja a de deixar de crer para acreditar”.

Neste sentido o devir-mundo de Clarice consiste na possibilidade de criação de novos mundos e territórios, que servindo àquele instante, podem ser desarticulados em seguida, para dar lugar a outros, numa “repetição nômade, significação intensa que nada tem a transmitir” (CURI, 2001, p. 235), a não ser a própria busca. Clarice explica os mundos que trança, não para explicar, mas para manter o fluxo dos processos que escreve. Ela escreve buscando uma inalcançável verdade que ela já sabe que não alcançará, nesta busca fadada ao fracasso, desde o início, é que se abrem os novos caminhos nômades a transpor, a sentir, a devir.

Por último, mas sem anunciar conclusões fechadas sobre a obra de Clarice Lispector, Curi levanta as possibilidades de que a transposição nômade em Clarice desdobre outras possibilidades nos meios instituídos, literários e culturais para os devires, de contatos improváveis, impossibilitados pelas construções civilizatórias; potência de um devir animal que desarticule suas construções uniformizantes de sujeito e de massificação.

A experiência da leitura de uma obra de Clarice pode ser dividida, mas nunca completamente compartilhada ou entendida. Ela é uma experiência sensorial.

Um livro de Clarice, a leitura de seus textos, nos pertence tanto quanto um cavalo ou uma rosa; ele pode ser seu, ser dado a você, mas nunca será seu por completo. Ele faz processo com outros elementos.

O que resta são os contatos; você pode tocá-lo, fazer filiações, criar agenciamentos, fazer devir com ele, mas ele segue, e você preenchido dos novos contatos também. Pura experiência em movimento.

Até agora tracei paralelos entre as relações estudadas, Lilith, Medéia, Orlan e Luz del Fuego, e os processos que envolvem a performance de Lilitt Luna. Mas neste momento sou obrigada a parar, obrigada como um chamado inevitável. Como a mulher que sabe que o cavalo demoníaco virá e ao invés de correr permanece em vigília de espera (esperar também é um fluxo). Então eu espero.

Espero para dizer o que Clarice Lispector tem a doar para Lilitt Luna. Espero, ou mesmo paro, porque talvez nesta interação específica não sejam necessárias comparações,

que as coloquem em estruturas próximas ou parecidas. Isto até poderia se realizar como uma análise das relações que Clarice Lispector e Lilitt operam. Mas ao invés de buscar traçar paralelos; a heterogenia criadora. Clarice é toda a diferença em Lilitt Luna. Ela é a diferença criadora capaz de singularidade.

Conforme Stiegler, a *diferença*, a capacidade de processos *diacrônicos* produz a singularidade. Ele acentua ainda que o “*diacrônico* é essencialmente singular” (2007, p. 39). Desta forma Clarice, como uma diferença em relação à Lilitt, quando entra em contato com ela, agencia a construção de elementos singulares.

Clarice é uma estrangeira na performance de Lilitt e como tal mostra visões e perspectivas outras e estranhas que modificam a todo instante as construções envolvidas neste contato.

4. EXPERIÊNCIAS EM TRÂNSITO: travessias de Lilitt Luna



Figura 13 - Performance contra a censura da exposição *Arte Erótica*, no CCBB, 2006.

Este momento do trabalho é dedicado à descrição de algumas performances de Lilitt Luna, em diferentes contextos. Inicialmente passaremos por algumas performances sem especificá-las ou descrevê-las, para que possamos ter um vislumbre inicial sobre o acontecimento Lilitt Luna. Logo em seguida segue um estudo e descrição de performances isoladas que juntas, dão diferentes perspectivas sobre esta performance.

4.1 ESTÓRIA DE MENINA 2:



Figura 14 – Lilitt Luna na Parada Gay de Brasília em 2007.

Para melhor falar de Lilitt-eu, a descolo por alguns instantes. Ela agora é outro, embora eu ainda sinta seu cheiro em minha pele, ela agora esta além de mim. Hoje sou Clark Kent, o repórter, falando de Super-homem, não sem um pouco de orgulho, falando de um outro tão distante quanto a minha respiração. Ela/ele é meu corpo que me transcende, criando sua própria mitologia para, fora do gênero, questionar seus valores.

Suas performances se dividem entre o entretenimento, onde trabalha na noite como *drag queen* e as atualizações das questões que envolvem uma *drag* criada por uma mulher.

Nessas performances, o grotesco, o *kitch*, o cômico, se reúnem instalando o imponderável à medida em que as performances se realizam no cotidianos, onde a presença da *drag* é sempre um momento de surpresa e de rompimento, em aparições como no Festival de Cinema de Brasília (figura 15), onde apesar de plausível a presença da *drag* é sempre um acontecimento.

O potencial latente nas performances de Lilitt, está no fato de ela se tornar uma arma, uma máquina de guerra, que corta com suas unhas postiças afiadas, rompendo os conceitos enfaixados de arte, perdidos nas dobras de sua nova face mutante de desvio do desvio.

O corpo Lilitt não é nem belo nem grotesco, ele se instaura em uma não categoria, que pode ser vislumbrado e rapidamente captado em performance recriado de nova tela ou espelho, que reflete um outro gênero, um devir mulher/*drag*/gay, que abre espaços para o entre do corpo e suas bordas desmarcadas.

Na figura 16, Lilitt atua num longa-metragem como a travesti Gilda, neste caso vários níveis de inversão são atingidos, pois não é mais uma mulher que se traveste de *Drag*, mas uma mulher que é chamada pelo seu trabalho como *drag queen*, para representar um travesti: performance dentro da performance, em um contínuo processo de subversão e ruptura com as noções de gênero.



Figura 15 - Lilitt no Festival de Cinema de Brasília, 2005.



Figura 16 - Lilitt, no papel da travesti Gilda no filme *Simples Mortais*, de Mauro Giuntini, 2007.

Mutação de corpo, momentânea, mas que se transfigura num processo contínuo de mudanças, como na figura 17, em que Lilitt, surge no coletivo de performances *A.con.te.cimento* como uma entidade, um ser que não deve ser entendido, mas sorvido em suas cores, fumaças e vestígios de humanidade.



Figura 17 – performance no *A.con.te.cimento*, Brasília 2005.

Ela não *é*, ela *está* em processo de construção de subjetividades múltiplas enquanto modifica e subverte o próprio mundo que traça e modifica com traços irônicos de purpurinas cintilantes.

4.2 ONDE ESTIVESTES DE NOITE: estória de Lilitt

A NOITE era uma possibilidade excepcional. Em plena noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora e uma só vez para alterar o início da subida pela montanha. A multidão embaixo aguardava em silêncio.

Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizado no ele e o ele estava personalizado no ela. A mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não podiam olhá-lo de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro e aos poucos enxergando. Aos poucos enxergavam o Ela-ele e quando o Ele-ela lhes aparecia com uma claridade que emanava dela-dele, eles paralisados pelo que é Belo diriam: “Ah, Ah,”. Era uma exclamação que era permitida no silêncio da noite. Olhavam a assustadora beleza e seu perigo. Mas eles haviam vindo exatamente para sofrer o perigo.⁵³

Lispector

Vamos, agora, à descrição de algumas performances específicas de Lilitt Luna. Com o objetivo de detectar como a performance de Lilitt atua nestes diferentes instantes, é proposta a descrição de quatro performances. Como algumas performances desenvolvidas dentro da performance Lilitt não possuem necessariamente nomes específicos, elas receberão, aqui, títulos referentes à sua descrição no texto. São elas: *domingo no parque, contra/censura, repolho extra e uma noite qualquer*.

⁵³ Trecho de *Onde Estiveste de Noite* de Clarice Lispector, a transcrição inteira encontra-se em anexo.

4.2.1 Domingo no parque



Figura 18 - Performance *Domingo no parque*, no Parque da Cidade em Brasília, 2006.

Domingo no parque, aconteceu num sábado em maio de 2006, às onze horas da manhã, com duração de duas horas, e foi uma realizada durante a aula de performance da professora Bia Medeiros no Parque da Cidade, em Brasília. A idéia era colocar a *drag* num espaço completamente alheio ao habitual e principalmente em uma atitude cotidiana.

Como afirmamos anteriormente, a *drag* é uma performance de gênero efêmera que acontece principalmente durante a noite. A transposição feita nesta performance específica coloca a performance da *drag* num lugar fora do geralmente vivenciado, tanto pela *drag* quanto pelo espectador que entende a performatividade *drag* como eventual e relacionada a apresentações e espetáculos.

A descontextualização da performance lança o espectador em uma posição de desequilíbrio e desconforto na qual ele perde o seu referencial de como lidar com aquele acontecimento. As pessoas reconhecem a performance de gênero, mas o estranhamento é produzido através de sua presença inesperada num local e hora que não são de seu domínio. Outro ponto de desterritorialização que envolve esta performance é a questão da repetição cotidiana: quando uma *drag* aparece espera-se uma série de comportamentos extracotidianos e exagerados como gritos, coreografias e braços sempre altivos.

Lilitt estava simplesmente fazendo *cooper*.

A performance se dividiu de forma aleatória em dois momentos, no primeiro Lilitt fazia todo o percurso de corrida do parque com paradas eventuais para alongamentos. Estes alongamentos tinham inspiração nos anos oitenta lembrando os vídeos de aeróbica com atrizes famosas muito comercializados na época.

A roupa foi criada a partir de uma estética desta década, várias referências como as *polainas* e o maiô tipo fio-dental foram usados para compor a roupa da forma mais estereotipada possível. Por ser uma performance diurna o brilho deu lugar aos tons vivos e luminosos, principalmente o rosa e o azul.

Com relação ao transporte de Lilitt para o contexto do parque, a roupa acaba ganhando força diferenciadora; por mais que seja inspirada numa roupa de ginástica, ela tem excesso de coberturas como luvas, meias calças e segunda-pele, que a distanciavam da relação habitual da roupa com o espaço. A bota plataforma de *drag* é usado mesmo para a corrida o que tornou Lilitt mais inapropriada em relação à atividade exercida.

Mesmo com os limites físicos imposto pela roupa, a corrida deveria acontecer de forma mais leve possível para gerar o contraponto entre o aparente desconforto e a construção de feminilidade sempre impecável da *drag*.

Quando parava a corrida, ela entrava em uma série repetitiva de alongamentos denotando uma sensualidade maquinal. Estas movimentações contribuem para acentuar os traços representacionais e muitas vezes impostos às performatividades de gênero, que são levados ao limite na performance da *drag*, gerando questionamentos sobre a validade destas construções.

A desterritorialização⁵⁴ para Deleuze e Guattari ocorre através de processos de trocas entre no mínimo dois termos, o resultado é uma construção momentânea de um outro território, ele mesmo desterritorializado. Nas palavras dos autores:

Cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua (2004, p. 41).

Este processo de justaposição eminente na desterritorialização cria territórios abertos a trocas heterogêneos. Através da singularidade destes fluxos surgem outras linhas de fuga geradoras de multiplicidades.

Assim, criando territórios instáveis para, em seguida, destruí-los em fluxos contínuos de trocas encontramos locais de instabilidade que desarticulam a homogeneidade massificante imposta.

Fora os momentos de *cooper* e de ginástica repetitivos Lilitt constantemente pára em um local aleatório da pista de corrida e nestes momentos ao invés de investir de forma incisiva e divertida contra os transeuntes ela simplesmente fica parada, olhando para a frente sem procurar qualquer interação.

⁵⁴ A desterritorialização, para Deleuze e Guattari (2005) é um processo de deslocamento que não necessariamente está relacionado a um espaço físico real, ela pode ocorrer entre dois sujeitos, entre os elementos mais distintos possíveis. No caso específico desta performance de Lilitt, o processo é potencializado através do deslocamento de um espaço para o outro e todas as relações de ruptura e desvio embutidas neste transporte.

Esta atitude inesperada cria um ambiente de insegurança e desconforto nos transeuntes. Não se sabe ao certo qual a função daquela atitude ou em que momento ela poderia mudar. Uma sensação de espera toma conta porque a performatividade *drag* tem um caráter extremamente interativo.

O desvio do caráter original da *drag* acaba gerando mais um ponto de ruptura e, neste instante quebra com a expectativa sobre esta performatividade. A expectativa e a quebra dela operam novos questionamentos sobre a sua função e desta forma abrem janelas para futuras interações menos enraizadas e atreladas a conceitos pré-estabelecidos.

O efeito nos espectadores é diferenciado; enquanto alguns permanecem para ver o acontecimento, a maioria se afasta por medo de alguma tentativa de interação por parte de Lilitt. Mas nada acontece. O acontecimento é a imobilidade de uma construção originalmente feita para a interatividade.

Uma *drag queen* gera uma ruptura dos padrões através de seu caráter irreverente e do exagerado em relação à performatividade andrógena que executa. O desvio proposto por Lilitt nesta performance desloca esta ruptura de um estranhamento aceito e já codificado para uma diferença gerada sobre a diferença.

Quando se espera, uma determinada atitude extra-cotidiana e espetacular, Lilitt traz um ato cotidiano que vai contra a sua performatividade específica: ao invés do exagero e espetacularização de gestos o mais estranho que se pode conseguir em uma performance de *drag* é justamente o ato extremamente cotidiano e mesmo a inércia, que geram o desvio. Uma nova rota de fuga para a performance, multiplicando suas possibilidades de afetação para além dos limites impostos à performatividade *drag*.

Lilitt afirma assim o ato cotidiano como ato singular. Para Stiegler (2007) na relação entre espectador e obra há uma expectativa criada diante da obra de arte que pode impedir a produção do inesperado, da experiência sensível. O autor acentua que “para que o inesperado aconteça, é preciso uma boa espera, que será surpresa: a experiência artística do sensível é sur-preensão mais do que a com-preensão” (2007, p. 49). Neste sentido a desterritorialização que ocorre através da entrada de Lilitt em outro espaço e com outras atitudes corporais surpreende espectadores em trânsito, que não estão previamente cientes de que se trata de uma performance artística. A performance não anunciada ou prevista

aliada à imagem conhecida da *drag* acaba por minar possíveis expectativas em relação ao processo artístico. O inesperado surge de atitudes cotidianas como é visto na figura 19:



Figura 19 – Lilitt fazendo *cooper*, em 2006.

O espectador momentâneo não se preocupa em compreender a performance e se entrega a uma interação conhecida com a performatividade *drag*. Em seguida é surpreendido pelas rupturas nos códigos de representação desta performatividade, decorrente da sua aliança com a performance. Ao acreditar estar entrando num território conhecido o espectador se depara com um terreno movediço, desterritorializado onde é adsorvido num processo de experimentação de outras possibilidades de percepção.

4.2.2 Contra-censura

A performance *contra-censura*, foi um protesto. Tudo começou em maio de 2006, quando estava marcada a vinda da exposição *Erotica - Os Sentidos na Arte*, para Brasília, até que correu a notícia do cancelamento da exposição. O motivo alegado: a obra de Márcia X intitulada *Desenhando com Terços*, onde terços são dispostos no chão em forma de pênis uns sobre os outros.

A obra é, assim, censurada devido as pressões realizadas pela igreja católica, que ameaçou uma série de embargos ao Banco.

O ato de censura, acaba gerando uma série de manifestações e performances contra-censura, que se seguiram por um período de aproximadamente um mês, mobilizando diferentes artistas, em diversos locais do Brasil.

A censura teve um efeito contrário: a obra passou a ser matéria de vários jornais, além de ser estampada em *stencil* nos muros da cidade em camisetas, e o Banco do Brasil, por iniciativa dos artistas, recebe cópias da obra em seus caixas eletrônicos, no lugar do dinheiro, em depósitos na conta da Ordem dos Bispos do Brasil. Estas ações aconteceram e Brasília e foram lideradas pelo GPCI (Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos) e um grupo de artistas que estavam reunidos em torno dos *A.con.te.cimentos*⁵⁵.

A obra censurada infecta, assim a rua, a mídia, impregna e impacta um número muito maior de transeuntes, em relação ao que uma exposição institucional poderia ocasionar. Contudo o foco principal de concentração de atos contra-censura foi o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Lilitt participa de duas dessas manifestações.

Lá no dia 26 de maio do mesmo ano, ocorreu na abertura da exposição de Pablo Picasso que veio substituir a exposição erótica, uma manifestação performática que articulou vários artistas: a performance coletiva *o corpo da arte* é posta em prática diante da presença, tão imponderável quanto o próprio ato de censura, de cinco carros da polícia chamados pela organização do Centro Cultural.

⁵⁵ Os *A.con.te.cimentos*, são uma série de eventos performáticos que acontecem em diferentes locais através da junção dos trabalhos de diferentes artistas em um mesmo espaço público onde são propostas diferentes intervenções urbanas e performances.

Éramos no máximo quinze, o que dava uma média de um policial para cada artista. Era o estopim repressor do qual precisávamos. Uma paixão cada vez maior e uma necessidade de ação surge em rompantes subversivos. A maioria de nós, não tinha vivido o período da ditadura. Só estávamos acostumados a torturadora fórmula de contenção imposta pelo Estado através de uma “liberdade” velada e controlada pelos fatores de mercado imposta nos corpos em um outro tipo de controle mais produtivo apontado por Foucault. Agora lidávamos com uma censura descarada, visível, que pedia por respostas. E esta veio através de atos artísticos.

A primeira intervenção de Lilitt Luna acontece diante a presença dos policiais. Ao invés do grito e da palavra de ordem, o convite àquela nova experimentação erótica. Lilitt quase encosta o corpo nos soldados, ela passa com um olhar, que só posso descrever como um olhar de predador diante da nova presa, a respiração quase ofega, o olhar passeando por todos os corpos, os comparando e medindo. Nada a representar, naquele instante em que toda a atenção de Lilitt se volta para a construção daqueles corpos, semi-mecânicos, e padronizados: eles são caça.

E se comportam como tal: ora desviando o olhar, ou olhando furtivamente, nunca encarando de frente, comportamento esperado para policiais chamados para controlar “atos de protesto”. Os responsáveis por nos acuar estavam acuados.



Figura 20 - Performance contra a censura da exposição *Arte Erótica*, no CCBB, 2006.

Não bastasse a roupa de cores que iam do rosa ao amarelo, e que brincam com a idéia da roupa de baixo feminina, agora colocada como última camada de roupa, Lilitt tinha sempre à mão uma banana, como mostra a figura 20.

Todas as movimentações que envolvem a banana, desde o ato de descascá-la, até a forma como ela a lambe, chupa, e morde envolvem um apelo erótico que quase rompe a barreira do pornográfico⁵⁶, através de um ato cotidiano como o de comer uma banana. Um ato inicialmente lícito e livre de censura.

A incompreensão do que estava acontecendo, do que naqueles atos, era agressivo, provocativo, erótico ou uma paródia irônica, os tornava (os opressores) impotentes. A performance coletiva seguia e os participantes estavam vestidos com batinas e levando pães de diferentes formatos. Com eles, eram feitos crucifixos no chão.

Não havia nenhuma lei sendo descumprida, éramos somente nós, com nossos corpos e objetos; bananas, pães e batinas realizando atos banais em seus contextos originais. Mas não ali, não naquela noite. Naquela noite de atos extremos tudo ganhava múltiplas dimensões. Nós estávamos multiplicados num bando humano, que por contágios ganhava mais adeptos; algumas pessoas que foram ver a exposição entram na performance. E Lilitt os recebe calorosamente com uma mordida na banana, ou num pedaço de pão, entregue na boca em ato de comunhão. Os pães foram repartidos e comidos em uma paródia ao ritual católico. Comemos *o corpo da arte* e nos alimentávamos daquela performance.

Tudo como um deboche às instituições, mas no lugar da agressividade e da indignação expressa em falas de protesto, o prazer. Prazer do protesto transformado em objeto artístico, de receber na boca manchada de batons *o corpo da arte*. Prazer de um erotismo só conseguido na interdição. Gozo de evidenciar não só o corpo e as sanções do corpo, mas as restrições e sanções impostas à arte. Gozo que faz um corpo da arte, irônico, debochado e erótico. Uma multiplicidade de sensações lançadas ao mesmo tempo.

Pensando nas relações sobre controle da sexualidade expostas anteriormente, esta performance, incluindo Lilitt, vem se somar ao pensamento de Butler (2001) de utilização de elementos parodísticos como forma de revelar os mecanismos usados na repressão. E

⁵⁶ Husain (2003), em *O Livro de Ouro da Mitologia Erótica*, define a diferença entre o erotismo e pornografia pelo fato de o primeiro não ser relacionado especificamente a zonas genitais ou excitáveis, como a pornografia, mas que estaria presente em processos que envolvem o corpo e suas relações afetivas e emocionais. Bataille (1987) em *O Erotismo* vê como uma das diferença entre os dois a questão comercial que transforma, na pornografia o corpo como objeto mercadológico.

Lilitt, se transforma no estandarte da contravenção. Um erotismo resignificado através da performatividade *drag*.

Bataille (1987), considera o erotismo como parte dos processos humanos limistrofes, capaz de deslocá-lo para uma relação de troca, onde momentaneamente as intervenções organizadoras sociais são abandonadas. Para ele (1987, p. 122), o erotismo “é fusão, que desloca o interesse no sentido de uma superação do ser pessoal e de todo limite”. Deste modo, ao entrar num processo erótico, o sujeito coloca sua própria construção em questão.

Esta é a principal potência do erotismo, a de revelar desejos inicialmente interditados pela própria forma como o sujeito é construído e cerceado. O ato de expressão desta interdição na atualização erótica ressalta a idéia de que “não existe interdito que não possa ser transgredido” (BATAILLE, 1987, p. 59).

O ato erótico é, assim, uma transgressão dos limites impostos originalmente. Ele se realizaria através da ruptura e do deslocamento para fora das estruturas massificadas envolvendo processos de diluição do sujeito.

Esta forma de construção erótica atua eficazmente como agente transformador das relações subjetivas arrastando o sujeito de seus locais de conforto e equilíbrio. O erotismo, assim, desequilibra e por isso mesmo, assusta.

Todas estas relações podem ser percebidas na performance Lilitt, especialmente nesta, ocorrida no CCBB, em que o erotismo já presente na performatividade *drag*, justaposto à reação contra-censura, ganha potência, alimentada pela necessidade de romper as barreiras impostas naquele momento.

O ato da censura parece ter aflorado todas as potências perturbadoras eminentes nos processos de erotização existentes na performance Lilitt Luna.

Neste sentido, a feminilidade híbrida de Lilitt se permite o ato erótico em movimentos constantes de subversão deste na presença *drag*. Esta performatividade realiza um erótico limiar que ora se afirma e ora se dilui na paródia de gênero. Sua relação como construção de gênero composto de múltiplas representações de gêneros torna esta afirmação erótica potencialmente perturbadora. O simples ato de comer uma banana, nestas condições, ganha um grau de erotismo acentuado pelos gestos da performatividade *drag*.

Lilitt realiza trocas eróticas, ela é desejada⁵⁷ e ao mesmo tempo repelida pelas sanções impostas nas performances de gênero padrão. Atingindo toda uma série de mecanismos extremos que levam o ato erótico a ser polemizado, criticado e por fim, censurado.

Assim, Lilitt Luna e as performances coletivas, das quais ela também participa naquela noite, operaram os mecanismos de contra-censura explorando elementos que envolvem os mecanismos da censura evidenciando e questionando seu caráter compulsório.

A banana de Lilitt. O novo fruto proibido, que não é símbolo da proibição, ao contrário, é entregue aos processos de erotização que se alimentam da proibição para continuarem em movimento. O deleite do fruto proibido, desconstruído, usado de forma irônica contra a censura artística.



Figura 21 - Lilitt Luna *contra-censura*.

⁵⁷ Para Bataille, o objeto do desejo, não é o erotismo em si, mas é atravessado por ele. Lilitt seria um objeto de desejo por onde flui o erotismo.

4.2.3 Repolho Extra

A formosa orquídea é exquise e antipática. Não é espontânea. Requer redoma. Mas é mulher esplendorosa e isso não se pode negar. Estava mentindo quando disse que era antipática. Adoro orquídeas. Já nascem artificiais, já nascem arte.

Lispector



Figura 22 - Performance *Repolho Extra* em 2006.

Repolho Extra é provavelmente a única performance de Lilitt que possui um nome específico vindo de uma referência longínqua da infância: um filme *thrash* em que alienígenas roubam os corpos das pessoas e as substituem por clones extraterrestres que nascem de enormes plantas.

Há outra referência à infância nesta performance: uma menina flor, que tinha o formato original de um vaso de flores que se abria em uma bonequinha. A capacidade de mutação daquele brinquedo sempre me encantou.

Durante alguns anos, pensei em fazer um *show drag* vestida de menina flor, mas a referência literal ficou apenas na minha memória. Uma desarticulação destas referências iniciais, por fim, pareceu mais instigante à performance *repolho Extra* realizada durante a aula de *Tópicos em Poéticas Contemporâneas* do professor Gê Orthof no segundo semestre de 2006.

Nesta performance, Lilitt é enterrada até os tornozelos em um monte de terra de um canteiro de obras localizado num terreno entre a UnB e a avenida L2. O local foi escolhido pelo trânsito constante de alunos no horário de pico, quando foi realizada a performance, entre o meio dia e às duas horas.

A roupa de Lilitt é criada especialmente para esta performance. Um enorme esplendor de flores de plástico com cores quentes que iam do vermelho ao amarelo adornava a contrastante peruca azul. Ao seu redor no monte de terra, uma dúzia de ramalhetes de plástico coloridos delimitavam a composição.

A *drag* fica literalmente “plantada” no chão. A atitude de Lilitt nesta performance é assumidamente simpática e extrovertida, ela assumia uma performatividade *drag* bem mais exagerada, ela sorria e acenava como uma *rainha da primavera* em um carro de desfile como mostra a figura 23.



Figura 23 - Performance *Repolho Extra* em 2006.

Mesmo parando para apreciar a performance, a maioria dos passantes evitava interações diretas, contudo alguns transeuntes acabavam se empolgando e subindo o morro de areia para atender aos apelos de Lilitt por um cigarro ou um isqueiro: a flor gigante extraterrestre fumava compulsivamente.

As manchetes diriam: “Rainha extraterrestre das flores de plástico fuma”, é o fim de toda uma ideologia politicamente correta de que se trata de um protesto a favor da natureza. Lilitt Luna era de outra natureza. Ela era externa àquela natureza, a qualquer idéia pré-concebida de natureza imutável e ordenada em categorias. Ela estava em processo de criação. Um corpo todo construído para aquele instante de trocas: flor de plástico plantada no chão.

Ela era de uma natureza heterogênea, não nascera por filiação, crescera por contágio, e se desdobrara ao produzir afetos. Participações “anti-natureza são a verdadeira Natureza” (2005, p. 23), acentuam Deleuze e Guattari. Uma natureza em constante mutação que participa dos mais diferentes processos em busca dos contágios, outras aberturas de percepção. Uma expressão rizomática sobre a forma arborescente de flor com caule.

A flor Lilitt, sorria. Mesmo com o formato de haste, as trocas realizadas por Lilitt naquele instante eram horizontalidades e tocavam os transeuntes por contágios com a performatividade *drag*, com o inesperado, o belo, o grotesco, em diferentes intensidades e velocidades.

A cena toda era tão extravagante e fora da realidade que muitas vezes as pessoas paravam durante certo tempo para apreciar o novo jardim extraterrestre criado por Lilitt. Alguns carros também paravam ou reduziam a velocidade para ver a cena. De longe, se via as cores bem definidas e com a proximidade, se delineava a figura de Lilitt Luna.

Um espaço que sempre foi um local de passagem se transformava, assim, em um espaço de fluxo, aberto para a experiência sensorial em cores e texturas estranhas àquele espaço. Lilitt era a presença da diferença, um anômalo, um extra, ou um fora absoluto que penetra sem licença ao instante, a percepção dos transeuntes. Ela é tão estrangeira que parece uma visão de um outro mundo, como se um extraterrestre pousasse sobre a terra e tentasse estabelecer contato. Um repolho extraterrestre que aguça a curiosidade.

4.2.4 Uma noite qualquer:

Numa tarde de domingo, em 2001 de férias em Teresina, onde já havia feito duas apresentações de Lilitt na boate *Sukata*, arrumava as roupas quando peguei a peruca, não resistindo a coloquei na cabeça, e assim foi com a bota e as luvas... Até que Lilika, uma *drag*, que era a dona da casa perguntou: “*a senhora vai pra onde? Tá se montando porquê?*”.

Não havia um motivo, havia mais um desejo de fazer algo proibido. Não que fosse necessariamente proibido a uma *drag* se montar sem um show ou um evento social importante em vista, mas porque desejamos o que é improvável “o desejo deseja sua própria repressão” como afirma Deleuze e Guattari (2004, p. 93). Queremos o desejo, um desejo que fuja do desejo mecânico e massificado do consumo, que “não pode ser fabricado porque ele só pode ser singular”, como acrescenta Stiegler (2007, p. 28), queremos romper com o invólucro invisível dos sistemas de regulação para existir um pouco mais.

Uma busca constante por linhas de fuga que nos retirem do condicionamento estético⁵⁸ rumo a experiências estéticas. Stiegler nos dá uma visão ampliada sobre as relações que envolvem esta busca constante pela experiência. Para o autor:

Esse condicionamento estético se tornou incompatível com a experiência do sensível. O condicionamento estético consiste em controlar os comportamentos, em *reduzir* a indeterminação desses comportamentos. A experiência do sensível é exatamente o contrário, ela consiste em *dilatar* as capacidades do sensível (2007, p. 36).

Talvez esta performance de instante, esteja inscrita nesta busca em dilatar o sensível, em abrir percepções. Por isso mesmo ela, e outras performances em que Lilitt Luna sai para um passeio inesperado, tem como principal ponto em comum a incisão da

⁵⁸ Stiegler (2007) afirma que, como parte constitutiva das operações de controle “A estética se tornou o braço armado do condicionamento do consumo”. Desta forma o termo condicionamento estético é usado pelo autor para denominar as formas de condicionamento que trespasam e são construídas a partir da organização e apropriação de conteúdos estéticos pelos meios de controle, que os utilizam para validar o consumo.

performance Lilitt em ambientes cotidianos ou em atitudes cotidianas, como já foi apresentado anteriormente.

Talvez por isso, a resposta de Lilitt, foi: “*Vou bem ali na esquina comprar pão*”.

Terminei a montagem, em cerca de uma hora, peguei um real e fui até a padaria “Pão Nosso” comprar quatro pães para o jantar.

A *drag* sempre surge como uma verdadeira *aparição*. Ela não passa despercebida na maioria dos ambientes. Dentro das estruturas de construção da performatividade *drag*, ela realmente tem como um dos seus objetivos se evidenciar, mesmo que seja para depois se colocar em atitudes cotidianas, ao evidenciar um ato cotidiano, torna-lo ato performático e transformá-lo num espetáculo móvel através do elemento da *drag*, Lilitt opera transportes de resignificações múltiplas onde na experiência do instante efêmero, a diferença se dá.

Transeuntes se assustam com a figura de roupa preta de vinil e cabelos vermelhos. Na padaria, a atendente demora um tempo para entender que Lilitt só queria uns pães. O deslocamento e desarticulação, presentes naquele instante performático operam de forma tão ostensiva que, por mais que Lilitt falasse português, a atendente não entendia as palavras ditas. Demorou um pouco até que ela “voltasse” a entender o que Lilitt falava.

Um novo território estava aberto. Naquele momento Lilitt e a atendente sem nome da padaria “Pão Nosso”, estavam se reterritorializando na troca entre as duas, um momento estritamente “nosso”, indizível e inenarrável de comunicação de elementos incomunicáveis de subjetividades. Ali, só se passaram afetos. Atrás do balcão, a atendente olhava e entrega os pães sem perceber o que estava acontecendo, nós não percebíamos, nós acontecíamos.

A esta altura pagar os pães era o que restava para voltar ao mundo, para fugir daquele instante que precisava ser efêmero, porque se perdurasse, nos consumiria. Ele durou o tempo necessário para que nós saíssemos de lá mudadas por ele.

Sei que só posso responder pelas minhas sensações como Lilitt, mas acredito que afectos são trocas e que de alguma forma, se fui tão tocada, foi por uma *troca* na qual a moça atrás do balcão também participa e se entregava.

Paguei os pães, fui embora. O adeus a mais um instante. Voltei para a casa onde estava hospedada, me desmontei e fui preparar os pães.

CONCLUSÃO/DEGUSTATIVA

Estou sendo alegre neste instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo.

Lispector

Embebidos nessa história de construção de um outro corpo performático vivemos os acontecimentos, mas suas causas nos escapam, tentamos então encontrar essas causas e nesta busca encontramos pequenas fugas da própria procura chegando a outros locais de prioridades para além da verdade e em direção à experimentação.

A busca nestes casos já nasce finda, inacabada e paradoxalmente fadada ao fracasso. Ao buscar respostas nos comprometemos com uma linha simétrica e fechada de início, meio e fim, que inevitavelmente se esgota. Este esgotamento está intrinsecamente ligado ao fato de estas perguntas não possuírem necessariamente uma resposta, mas um caminho, uma jornada sem fim.

A procura deve, então, ser subvertida em seu sentido original para que, mesmo sem responder às questões, encontre diferentes possibilidades de continuação e sobrevivência dos *porquês*, deixando que estes transitem em seus locais/instantes de *entre*: entre corpos, entre afetos entre desejos e todas as misturas destes.

Nesta jornada por caminhos distintos e, por vezes aleatórios, buscamos por muitos instantes a compreensão dos processos que compõem, heterogeneamente, a performance Lilitt Luna. Uma compreensão por percepções dos instantes onde cada processo analisado e descrito toca tangencialmente a performance de Lilitt.

Este caminho pelas diversidades, que não se esgota com este texto, nem mesmo com a performance de Lilitt é cheio de possíveis e quase inevitáveis equívocos. O principal deles é a evocação constante de binarismo e o retorno a estes.

Não se trata de colocar a máquina de guerra como acima do Estado, ou o nômade como melhor do que o sedentário, visto que estes se agenciam se constituem entre si constantemente e nestas penetrações podem mudar suas movimentações. A máquina de guerra pode se estratificar e ser mais dura do que o Estado que a precedeu. A linha de fuga pode levar até movimentos como o *fascismo* como ressalta Deleuze. Os gêneros *trans* podem operar com as mesmas estruturas excludentes e binárias impostas pela heterossexualidade compulsória como acrescenta Butler.

São os agenciamentos entre estas estruturas que merecem ser constantemente problematizados e colocados em evidência. Esta problematização de intensidades e potências dos processos de troca é colocada por Deleuze e Guattari, em relação às minorias:

A potência das minorias não se mede por sua capacidade de entrar e de se impor no sistema majoritário, (...) mas de fazer valer uma força dos conjuntos não numeráveis, mesmo que infinitos, mesmo que revertidos ou mudados. (...) A questão não é de modo algum a anarquia ou a organização, nem mesmo o centralismo e a descentralização, mas a do calculo ou concepção dos problemas que concernem aos conjuntos não numeráveis (2005, p. 175).

Os “conjuntos não numeráveis” são conjuntos que escapam às lógicas de organização formuladas pelos sistemas de controle e é através da potencialização desses conjuntos *inapreensíveis*, que podemos problematizar as regras impostas.

Os processos que importam se passam entre estes elementos binariamente opostos, no local de *intermezzo* onde ocorrem fluxos e fenômeno de borda que geram a diferença.

É preciso também, como ressalta Stiegler (2007, p. 29), não só denunciar, mas analisar e problematizar os fenômenos da sociedade de consumo “como aquilo de onde não sairemos”, e a partir daí, descobrir brechas e aberturas por onde possa fluir, através da diferença, a capacidade de afetação e sensibilização. Mas, todas estas entradas e saídas constantes não excluem os perigos. O perigo, o risco do erro, faz parte de todo processo de experimentação. Nós aceitamos o risco de não encontrar refugio ou estabilidade.

Guardadas estas ressalvas, vale ainda apontar uma série de problematizações e experimentações pelas quais passamos no decorrer deste trabalho.

A procura agora é pelo toque.

Na busca pelo toque da performance, nos encontramos com o afecto e que, por sua vez “não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é uma efetuação de uma potência de matinha, que subleva e faz vacilar o eu” (DELEUZE E GUATTARI, 2005, p. 21). Contudo este *eu*, que é desarticulado, não se resume à relação entre a performance e o performer. Ele acontece em relação ao espectador da obra que, no caso da performance, é também atuante.

A principal troca efetiva é com o espectador que deve ser afetado neste processo de trocas pois “a performance permite interação de seres desejanter” (MEDEIROS, 2005, p. 139), propõe, assim, transmissões de desejos.

Lilitt é, nesta busca, um convite ao desejo, à desarticulação dos sujeitos com quem faz rizoma. Ela se configura como uma dúvida e um desejo. Escoa e contamina os outros ao seu redor com seus atos. Ela é uma experiência e um convite às experimentações.

Este convite à experimentação se aproxima da proposta de Dufrenne onde experimentar é saborear, sentir gosto e mobilizar todo o corpo para este processo de experimentação sensível. Medeiros em *Aisthesis* nos dá um panorama dessa idéia de experimentação falando sobre Dufrenne. Para a autora, ao colocar a experiência estética com o verbo *gôûter* (experimentar o sabor, saborear, provar), ao invés do *essayer* (experimentar, tentar) o autor é provocador, ele não só busca pensar os sentidos da palavra “estética” como também “faze-los desejar” (2005, p. 37). Com a idéia de saborear, ele provoca e convoca os sentidos, a sensibilidade e, coloca o corpo como parte deste processo de degustação.

A experimentação proposta por Lilitt passa pelo corpo, é feita através de todos os sentidos. Lilitt é experimentada com o toque, a boca, a pele ou o desejo destes. Ela é saboreada em suas cores, seus cheiros e insinuações.

É através da experimentação trespassada do corpo que Lilitt começa sua penetração. A questão, como querem Deleuze e Guattari (2005, p. 57), não é mais a da observação, mas da penetração; “não mais olhar os olhos nem nos olhos, mas atravessá-los a nado, fechar seus próprios olhos, e fazer de seu corpo um raio de luz que se move a uma velocidade cada

vez maior”. Esta transformação do corpo em “raio” não é uma sublimação, é antes uma corporificação não-organológica: Uma criação de um Corpo sem Órgãos por onde os afectos passam e se transbordam.

A questão é a do afeto e da capacidade de afetar e assim singularizar (Stiegler), da potência de afecção (Deleuze e Guattari). A questão é a do toque.

Toque físico, contato de pele, toque de desejos, toque em sensibilidades, afetação da sensibilidade através dos processos e toques distintos propostos na performance Lilitt.

Neste trabalho, foram propostos diferentes toques em multiplicidades. Cada uma delas participa do processo de construção de Lilitt Luna como uma heterogenia instauradora da *diferença* em Lilitt.

Lilitt é composta de diferenças, ela em si, é uma diferença e, desta forma, está inscrita nos processos que Stiegler (2007, p. 20), denomina de “experiências sensíveis artísticas” produzidas “em nome de uma diferença que *questiona* aquele que a experiência”. Esta composição de questionamentos através da diferença é capaz de abalar e desestruturar a homogeneização de uma sociedade “que é indiferente, porque está toda igualada”. No lugar da indiferença, a diferença, inscrita em quase dois metros de corpo multicolorido, aberrante e aberto de Lilitt Luna.

Para a construção deste *corpo da diferença* foram misturados diferentes agenciamentos de heterogenias. Algumas se espalham e justapõe de forma tão eminente, que chegam quase à diluição, outras penetram com sua potência máxima de afetação aos estados de Lilitt. Algumas foram descritas ao longo deste trabalho, outras estão para sempre perdidas por escaparem a qualquer tentativa de organização.

Desta maneira, Lilith, Médeia, Orlan, Luz del Fuego, Clarice Lispector e mesmo os autores teóricos usados para legitimar este texto, como Deleuze, Guattari, Stiegler, Derrida e Medeiros, entre outros, são todos formas de diferença e, desta maneira, também são possibilidades de percorrer novas linhas de fuga, novos agenciamentos; são todos aberturas.

Verdadeiras exterioridades que são também interioridades pelo fora, que fazem contatos/contágios com a *Drag*. Fazem “corpo” com Lilitt Luna. E tocam de formas distintas em Lilitt o que também acaba influenciando a forma como este toque é sorvido. Alterando, desta maneira, cada bloco apresentado.

Seria, a esta altura, no mínimo, paradoxal fingir que cada uma destas heterogenias afeta este processo de forma homogênea. Elas são sentidas e lançadas em velocidades e intensidades distintas: Lilith me embriaga e alucina, Medéia me aniquila, Orlan me exaspera e transborda, Luz me anuncia e subverte, Clarice (que me ignorem os que não acreditam em trocas sensíveis nos processos artísticos) me ama.

Mas todas e todos, pensando também nos autores e filósofos que estiveram comigo nesta jornada, afetam e modificam este trabalho, sendo parte dos trânsitos e estados de desvio do corpo até o corpo de Lilith Luna. Trilhas sobrepostas para o ato de entrega à performance. Destes atos de entrega, saímos já tocados por múltiplos agenciamentos, para a parte mais fundamental do processo artístico: o instante de tocar o “outro”, afetar o espectador produzindo com ele deslocamentos que abalem suas certezas.

Stiegler (2007) acredita que a arte possui uma espécie de “responsabilidade” em afetar, e “operar” sobre os processos e principalmente de abrir o espectador para a sensibilidade e assim alcançar a singularidade. Mas a arte, para o autor, é um meio potente para este processo de singularização e não um fim. Proposta parecida com a de Deleuze e Guattari, quando ressaltam que:

A arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante (2005, p. 57).

Não se dando exclusivamente *na* arte e menos ainda *para* a arte, estes processos de desterritorialização visam traçar “devires reais” que atravessam os processos artísticos e acabam por desterritorializar a própria arte, a arrastando para locais onde a significação não é mais importante do que a experimentação e o contato.

A arte é assim atravessada pelas buscas por singularização que encontra na própria arte, e suas multiplicidades de linhas de fuga, sua principal forma continuar em fluxo. Ela se configura ativamente: experimentação e degustação, não só dos processos artísticos, mas de incontáveis outras instâncias de troca de afeto.

Em suma, os processos artísticos multiplicam as possibilidades de sensibilização, de abertura e de combate no sentido colocado por Stiegler de combater a insensibilidade e o condicionamento imposto em busca de da sensibilidade. Este combate não é necessariamente agressivo, mas definitivamente desestabilizador e inclui o afeto, e o amor. Nas palavras do autor:

É isto a realidade do amor: lutar contra o ceder do sensível. Então, os artistas também combatem tudo isso, mas eles devem ser afetuosos, isto é, eles devem ser afetados pelas massas dessingularizadas. Se eles não o são, *se eles não* TREMEM diante deste destino terrível que nos abate com o condicionamento estético que reina hoje, se eles não são perturbado (...), eles não tem nada a dizer (Sic, 2007, p. 61).

O artista, e qualquer um, deve, então, primeiramente ser afetado. Ser tocado, se deixar contaminar afetar pelos processos massificantes para instigar o contágio, para após este momento, começar um processo de troca e de sensibilização. Contagiar de desejos de singularidades, *tremar* para fazer tremar os que se esqueceram nos rebanhos familiares homogêneos. Ser perturbado para perturbar com nossas diferenças os seus corpos domesticados. Abrir, com estas trocas o desejo. Trazer mais e mais corpos para os bandos e as matilhas.

Este trabalho se encerra, mas Lilitt Luna continua por que “*uma drag não morre vira purpurina*”. Por que “o devir não se pensa em termos de passado e futuro. Um devir-revolucionário permanece indiferente às questões de um futuro e de um passado da revolução; ele se passa entre dois.” (DELEUZE E GUATTARI, 2005, p. 89), o devir se faz do encontro de Lilitt o outro. Lilitt permanece como um afecto, um arpejo de pele/instante para quem a experimentou.

Os processos que envolvem a entrega ao próprio processo, acabam sendo mais afetuosos, mais sensíveis e talvez assim, mais potentes em termo de afetação.

Para a entrega é exigido o abandono de desvelar o corpo que se deixa ao processo. Em busca de sensibilizar acabamos sendo tocados, por vezes para além dos processos artísticos e talvez seja esta a grande potência da arte; ir além.

Experimentar não só a sensibilidade para os processos artísticos, mas fluir instantes aleatórios em afetos; afetar-se por um quadro ou uma performance, mas também por uma fissura na parede e uma pedra na chuva. Tudo em- seu tempo, de improviso.

Talvez a performance de Lilitt, um livro ou qualquer outro trabalho artístico possa afetar um indivíduo de forma arrebatadora, como fez um mendigo, poucos dias atrás comigo, ao acariciar delicadamente seu cão. Ele não o fez para mim, não tinha intenção declarada em me afetar, mas mesmo assim, me tocou de forma tão incalculável e indizível, como poucas obras de arte.

Possivelmente esta percepção aguçada dos acontecimentos “cotidianos” só aconteça porque estou entregue a este processo e assim, aberta às contaminações. Talvez por isso, por esta capacidade de mobilizar nossas estruturas, para futuros contatos, precisemos da arte: para quebrar as primeiras barreiras de indiferença, abalar as construções de sujeitos gregários, para nos deslocar de nós mesmos e nos expor em contato transmissivo com o mundo.

Como obra, Lilitt é uma abertura e, se para Heidegger (2000, p. 35) “a obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo”. Então ela, como obra de arte, abre para outros processos, perdurando, no seu movimento, os instantes de contatos para possíveis afetos.

Lilitt é um estado, um *estando*. Estando *em* Lilitt eu me desloco para um estado de permissividade às contaminações exteriores. Estado de entrada, um meio ou local onde se instalam os fluxos de desterritorialização. E por esta fissura, nela entraremos. Um instante de *degustação* e experimentação dos processos eminentes que escapam e se espalham na abertura de Lilitt Luna.

Lilitt passa por meu corpo, ela faz parte das minhas entranhas, me domina e eu a ela. Guia-me como um cavalo cego. E ela também me transborda. Percorre outros mundos dos quais me manda notícias diretas. Lilitt é um contágio, uma contaminação consentida e assistida: a cada um de seus contágios, o rompimento de um invólucro. De lado a lado, por todas as entradas do corpo Lilitt me penetra. Ela me vara e me nutre com seu poder de sedução.

Nós, eu, ela e, os outros que nos habitam furtivamente a cada afeto, vagamos mundanos em busca da manada, sentido a todo instante as vibrações do imprevisível e o

cheiro ofegante de carne. Somos e estamos sempre em processo orgástico. Orgia dela em mim numa simbiose que nos deixa sermos corpos distintos e o mesmo, ela toda minha, eu toda ela; amantes improváveis de nosso próprio desejo.

Sinto sua respiração na minha. Seu cheiro doce e inebriante me deixa em torpor. É, então, que Lilitt me penetra: selvageria em mansidão.

Meus pelos se eriçam para tocar a pele de serpente multicolorida cravejada de jóias. Neste instante, nada entre nossos corpos e, o mundo transbordando do *entre* deles.

Sei que a noite, quando ela me chamar, para cavalgar entre a minha humanidade rumo à bestialidade inumana, eu me perderei nela.

Eu e Lilitt somos um contrato. Contrato de não fidelidade, eu não devo nada a ela e ela, nada a mim, mesmo assim nos seguimos. Seguimos porque precisamos. Nós, eu-Lilitt seres de desejo, precisamos. Queremos pertencer, por alguns instantes de trocas, aos outros.

Precisamos deixar de *ser* para *pertencer*. Pertencer à matilha humana de seres em fuga. Alcatéia de lobas enfurecidas: Lilitt em noites ofegantes, uiva para a lua à procura dos outros lobisomens prateados que habitam, em segredo, o mundo.

Em nosso contrato aberto, nós nos damos a nós mesmas e ao *outro*, a outros corpos. E sorvemos com apetite voraz as novas contaminações, desejos e fluidos que surgem entre os corpos sedentos. Nós somos promíscuas, misturadas, indistintas, e confusas: operamos misturas indiscriminadas. Nos damos de formas múltiplas a todos que queiram ser tocados e principalmente penetrados.

No momento das trocas máximas entre dois corpos, quando estes perdem suas definições, contornos e linhas. Porque não há nada mais a delimitar; somente fluxos a devir. O cheiro de suor que sai da carne é a indistinção que é também toda a diferença deste instante único. E no meio dessas linhas, o gozo. Exteriorização do gozo, nela. Sobreposições em trocas, quando somos uma/múltipla.

Ela me consome e eu a ela. A carne sedenta de uma alimentando o desejo da outra. Sou toda arrebatada do desejo dela, num corpo do instante em corporeidade incalculável que se abre ao *teu* toque agora.

ANEXO A: *Onde Estivestes de Noite*, conto de Clarice Lispector (1977, p. 54-72).

A NOITE era uma possibilidade excepcional. Em plena noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora e uma só vez para alertar o início da subida pela montanha. A multidão embaixo aguardava em silêncio.

Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela. A mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhar de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro e aos poucos enxergando. Aos poucos enxergavam o Ela-ele e quando o Ele-ela lhes aparecia com uma claridade que emanava dela-dele, eles paralisados pelo que é Belo diriam: "Ah, Ah". Era uma exclamação que era permitida no silêncio da noite. Olhavam a assustadora beleza e seu perigo. Mas eles haviam vindo exatamente para sofrer o perigo.

Os pântanos se exalavam. Uma estrela de enorme densidade guiava-os. Eles eram... o avesso do Bem. Subiam a montanha misturando homens, mulheres, duendes, gnomos e anões - como deuses extintos. O sino de ouro dobrava pelos suicidas. Fora da estrela grávida, nenhuma estrela. E não havia mar. O que havia do alto da montanha era escuridão. Soprava um vento noroeste. Ele-ela era um farol? A adoração dos malditos ia se processar.

Os homens coleavam no chão como grossos e moles vermes: subiam. Arriscavam tudo, já que fatalmente um dia iam morrer, talvez dentro de dois meses, talvez sete anos— fora isto que Ele-ela pensava dentro deles.

Olha o gato. Olha o que o gato viu. Olha o que o gato pensou. Olha o que era. Enfim, enfim, não havia símbolo, a "coisa" era! a coisa orgânica. Os que subiam estavam à beira da verdade. Nabucodonosor. Eles pareciam 20 nabucodonosores. E na noite se desquitavam. Eles estão nos esperando. Era uma ausência—a viagem fora do tempo.

Um cão dava gargalhadas no escuro. "Tenho medo", disse a criança. "Medo de quê?", perguntava a mãe. "De meu cão". "Mas você não tem cão". "Tenho sim." Mas depois a criancinha também gargalhou chorando, misturando lágrimas de riso e de espanto.

Afinal chegaram, os malditos. E olharam aquela sempiterna Viúva, a grande Solitária que fascinava todos, e os homens e mulheres não podiam resistir e queriam

aproximar-se dela para amá-la morrendo mas ela com um gesto mantinha todos à distância. Eles queriam amá-la de um amor estranho que vibra em morte. Não se incomodavam de amá-la morrendo. O manto de Ela-ele era de sofrida cor roxa. Mas as mercenárias do sexo' em festim procuravam imitá-la em vão.

Que horas seria? ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável. Eles já estavam com as articulações inchadas, os estragos roncavam nos estômagos cheios de terra, os lábios túmidos e no entanto rachados-eles subiam a encosta. As trevas eram de um som baixo e escuro como a nota mais escura de um violoncelo. Chegaram. O Mal-Aventurado, o Ele-ela, diante da adoração de reis e vassalos, refulgia como uma iluminada águia gigantesca. O silêncio pululava de respirações ofegantes. A visão era de bocas entreabertas pela sensualidade que quase os paralisava de tão grossa. Eles se sentiam salvos do Grande Tédio.

O morro era de sucata. Quando a Ela-ele parava um instante, homens e mulheres, entregues a eles próprios por um instante, diziam-se assustados: eu não sei pensar. Mas o Ele-ela pensava dentro deles.

Um arauto mudo de clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? a da bestialidade? Talvez no entanto fosse o seguinte: a partir do arauto cada um deles começou a "se sentir", a sentir a si próprio. E não havia repressão: livres!

Aí eles começaram a balbuciar mas para dentro porque a Ela-ele era cáustica quanto a não disturbarem uns aos outros na sua lenta metamorfose. "Sou Jesus! sou judeu!", gritava em silêncio o judeu pobre. Os anais da astronomia nunca registraram nada como este espetacular cometa, recentemente descoberto—sua cauda vaporosa se arrastará por milhões de quilômetros no espaço. Sem falar no tempo.

Um anão corcunda dava pulinhos como um sapo, de uma encruzilhada a outra - o lugar era de encruzilhadas. De repente as estrelas apareceram e eram brilhantes e diamantes no céu escuro. E o corcunda-anão dava pulos, os mais altos que conseguia para alcançar os brilhantes que sua cobiça despertava. Cristais! Cristais! gritou ele em pensamentos que eram saltitantes como os pulos.

A latência pulsava leve, ritmada, ininterrupta. Todos eram tudo em latência. "Não há crime que não tenhamos cometido em pensamento": Goethe. Uma nova e não autêntica

história brasileira era escrita no estrangeiro. Além disso, os pesquisadores nacionais se queixavam da falta de recursos para o trabalho.

A montanha era de origem vulcânica. E de repente o mar: a revolta rebentação do Atlântico lhes enchia os ouvidos. E o cheiro salgado do mar fecundava-os e triplificava-os em monstrinhos.

O corpo humano pode voar? A levitação. Santa Tereza d'Ávila: "Parecia que uma grande força me erguia no ar. Isso me provocava um grande medo." O anão levitava por segundos mas gostava e não tinha.. medo.

- Como é que você se chama, disse mudo o rapaz, para eu chamar você a vida inteira. Eu gritarei seu nome.

- Eu não tenho nome lá embaixo. Aqui tenho o nome de Xantipa.

- Ah, quero gritar Xantipa! Xantipa! Olhe, eu estou gritando para dentro. E qual é o seu nome durante o dia?

- Acho que é... é... parece que é Maria Luísa.

E estremeceu como um cavalo se eriça. Caiu exangue no chão. Ninguém assassinava ninguém porque já eram assassinados. Ninguém queria morrer e não morria mesmo.

Enquanto isso—delicada, delicada—o Ele-ela usava um timbre. A cor do timbre. Porque eu quero viver em abundância e trairia o meu melhor amigo em troca de mais vida do que se pode ter. Essa procura, essa ambição. Eu desprezava os preceitos dos sábios que aconselham a moderação e a pobreza de alma—a simplificação de alma, segundo minha própria experiência, era a santa inocência. Mas eu lutava contra a tentação.

Sim. Sim: cair até a abjeção. Eis a ambição deles. O som era o arauto do silêncio. Porque nenhum poderia se deixar possuir por Aquele-aquela-sem-nome.

Eles queriam fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar. Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre o melhor. Eles ao mesmo tempo não se incomodavam de talvez cair no enorme buraco da morte. E a vida só lhes era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam. Eu me chamo povo, pensavam.

- Que é que eu faço para ser herói? Porque nos templos só entram heróis.

E no silêncio de repente o seu grito uivado que não se sabia se de amor ou dor mortal, o herói cheirando mirra, incenso e benjoim.

Ele-ela cobria a sua nudez com um manto lindo mas como uma mortalha, mortalha púrpura, agora vermelho-catedral. Em noites sem lua Ela-ele virava coruja. Comerás teu irmão, disse ela no pensamento dos outros, e na hora selvagem haverá um eclipse do sol.

Para não se traírem eles ignoravam que hoje era ontem e haveria amanhã. Soprava no ar uma transparência como igual homem nenhum havia respirado antes. Mas eles espargiam pimenta em pó nos próprios órgãos genitais e se contorciam de ardor. E de repente o ódio. Eles não matavam uns aos outros mas sentiam tão implacável ódio que era como um dardo lançado num corpo. E se rejubilavam danados pelo que sentiam. O ódio era um vômito que os livrava de vômito maior, o vômito da alma.

Ele-ela com as sete notas musicais conseguia o uivo. Assim como com as mesmas sete notas podia criar música sacra. Ouviram eles dentro deles o dó-ré-mi-fá-sol-lá-si, o "si" macio e agudíssimo. Eles eram independentes e soberanos, apesar de guiados pelo Ele-ela. Rugindo a morte nos porões escuros. Fogo, grito, cor, vício, cruz. Estou vigilante no mundo: de noite vivo e de dia durmo, esquivo. Eu, com faro de cão, orgiático.

Quanto a eles, cumpriam rituais que os fiéis executam sem entender-lhes os mistérios. O cerimonial. Com um gesto leve Ela-ele tocou numa criança fulminando-a e todos disseram: amém. A mãe deu um uivo de lobo: ela toda morta, ela, também.

Mas era para ter supersensações que para ali se subia. E era sensação tão secreta e tão profunda que o júbilo faiscava no ar. Eles queriam a força superior que reina no mundo através dos séculos. Tinham medo? Tinham. Nada substituía a riqueza do silencioso pavor. Ter medo era a amaldiçoada glória da escuridão, silente como uma Lua.

Aos poucos se habituavam ao escuro e a Lua, antes escondida, toda redonda e pálida, tinha lhes abrandado a subida. Eram trevas quando um por um subira "a montanha", como chamavam o planalto um pouco mais elevado. Tinham se apoiado no chão para não cair, pisando em árvores secas e ásperas, pisando em cactus espinhoso. Era um medo irresistivelmente atraente, eles prefeririam morrer que abandoná-lo. O Ele-ela era-lhes como a Amante. Mas se algum ousasse por ambição tocá-la era congelado na posição em que estivesse.

Ele-ela contou-lhes dentro de seus cérebros—e todos ouviram-na dentro de si—o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz—a pessoa vivia sem anestesia o terror de se estar vivo. Não há nada a temer, quando não se tem medo. Era a véspera do apocalipse. Quem era o rei da Terra? Se você abusa do poder que você conquistou, os mestres o castigarão. Cheios do terror de uma feroz alegria eles se abaixavam e às gargalhadas comiam ervas daninhas do chão e as gargalhadas reboavam de escuridões a escuridões com seus ecos. Um cheiro sufocante de rosas enchia de peso o ar, rosas malditas na sua força de natureza doida, a mesma natureza que inventava as cobras e os ratos e pérolas e crianças—a natureza doida que ora era noite em trevas, ora o dia de luz. Esta carne que se move apenas porque tem espírito.

Das bocas escorria saliva grossa, amarga e untuosa, e eles se urinavam sem sentir. As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso leite preto esguichava. Uma mulher cuspiu com força na cara de um homem e o cuspe áspero escorreu-lhe da face até a boca—avidamente ele lambeu os lábios.

Estavam todos soltos. A alegria era frenética. Eles eram o harém do Ele-ela. Tinham caído finalmente no impossível. O misticismo era a mais alta forma de superstição.

O milionário gritava: quero o poder! poder! quero que até os objetos obedeçam as minhas ordens! E direi: move-te, objeto! e ele por si só se moverá.

A mulher velha e desganhada disse para o milionário: quer ver como você não é milionário? Pois vou te dizer: você não é o dono do próximo segundo de vida, você pode morrer sem saber. A morte te humilhará. O milionário: Eu quero a verdade, a verdade pura!

A jornalista fazendo uma reportagem magnífica da vida crua. Vou ganhar fama internacional como a autora de "O exorcista" que não li para não me influenciar. Estou vendo direto a vida crua, eu a estou vivendo.

Eu sou solitário, se disse o masturbador.

Estou em espera, espera, nada jamais me acontece, já desisti de esperar. Eles bebiam o amargo licor das ervas ásperas.

- Eu sou um profeta! eu vejo o além! se gritava um rapaz.

Padre Joaquim Jesus Jacinto - tudo com jota porque a mãe dele gostava da letra jota.

Era dia trinta e um de dezembro de 1973. O horário astronômico seria aferido pelos relógios atômicos, cujo atraso é de apenas um segundo a cada três mil e trezentos anos.

A outra deu para espirrar, um espirro atrás do outro, sem parar. Mas ela gostava. A outra se chamava J.B.

- Minha vida é um verdadeiro romance! gritava a escritora falida.

O êxtase era reservado para o Ele-ela. Que de repente sofreu a exaltação do corpo, longamente. Ela-ele disse: parem! Porque ela se endemoniava por sentir o gozo do Mal. Eles todos através dela gozavam: era a celebração da Grande Lei. Os eunucos faziam uma coisa que era proibido olhar. Os outros, através de Ela-ele, recebiam frementes as ondas do orgasmo—mas só ondas porque não tinham força de, sem se destruírem, receber tudo. As mulheres pintavam a boca de roxo como se fosse fruta esmagada pelos afiados dentes.

O Ela-ele contou-lhes o que acontecia quando não se iniciava na profetização da noite. Estado de choque. Por exemplo: a moça era ruiva e como se não bastasse era vermelha por dentro e além disso daltônica. Tanto que no seu pequeno apartamento havia uma cruz verde sobre fundo vermelho: ela confundia as duas cores. Como é que começara o seu terror? Ouvindo um disco ou o silêncio reinante ou passos no andar de cima—e ei-la aterrorizada. Com medo do espelho que a refletia. Defronte tinha um armário e a impressão era que as roupas se mexiam dentro dele. Aos poucos ia restringindo o apartamento. Tinha medo até de sair da cama. A impressão de que iam agarrar o seu pé embaixo da cama. Era magríssima. O seu nome era Psiu, nome vermelho. Tinha medo de acender a luz no escuro e encontrar a fria lagartixa que morava com ela. Sentia com aflição os dedinhos gelados e brancos da lagartixa. Procurava avidamente no jornal as páginas policiais, notícias do que estava acontecendo. Sempre aconteciam coisas apavorantes para pessoas, como ela, que viviam só e eram assaltadas de noite. Tinha na parede um quadro que era o de um homem que a fixava bem nos olhos, vigiando-a. Essa figura ela imaginava que a seguia por todos os cantos da casa. Tinha medo pânico de ratos. Preferiria morrer a entrar em contato com eles. No entanto ouvia os guinchos deles. Chegava a sentir-lhes as mordidas nos pés. Acordava sempre sobressaltada, suando frio. Ela era um bicho acuado. Normalmente dialogava consigo mesma. Dava prós e contras e sempre quem perdia era ela. Sua vida era uma constante subtração de si mesma. Tudo isso porque não atendeu ao chamado da sirene.

O Ele-ela só deixava mostrar o rosto de andrógina. E dele se irradiava tal cego esplendor de doido que os outros fruíam a própria loucura. Ela era o vaticínio e a dissolução e já nascera tatuada. O ar todo cheirava agora a fatal jasmim e era tão forte que alguns vomitavam as próprias entranhas. A Lua estava plena no céu. Quinze mil adolescentes esperavam que espécie de homem e mulher eles iriam ser.

Então Ela-ele disse:

- Comerei o teu irmão e haverá um eclipse total e o fim do mundo.

De vez em quando ouvia-se um longo relincho e não se via cavalo nenhum. Sabia-se apenas que com sete notas musicais fazem-se todas as músicas que existem e que existiam e que existirão. Da Ela-ele emanava-se forte cheiro de jasmim esmagado porque era noite de Lua cheia. O catimbó ou a feitiçaria. Max Ernst quando criança foi confundido com o Menino Jesus numa procissão. Depois provocava escândalos artísticos. Tinha uma paixão ilimitada pelos homens e uma imensa e poética liberdade. Mas por que estou falando nisso? Não sei. "Não sei" é uma resposta ótima.

O que fazia Thomas Edison, tão inventor e livre, no meio deles que eram comandados por Ele-ela?

Gregotins, pensou o estudante perfeito, era a palavra mais difícil da língua.

Escutai! os anjos anunciadores cantam!

O judeu pobre gritava mudo e ninguém o ouviu, o mundo inteiro não o ouvia. Ele disse assim: tenho sede, suor e lágrimas! e para saciar a minha sede bebo meu suor e minhas próprias lágrimas salgadas. Eu não como porco! sigo a Torah! mas dai-me alívio, Jeová, que se parece demais comigo!

Jubileu de Almeida ouvia o rádio de pilha, sempre. "O mingau mais gostoso é feito com Cremogema". E depois anunciava, de Strauss, uma valsa que por incrível que parecesse chamava-se "O pensador livre". É verdade, existe mesmo, eu ouvi. Jubileu era dono do "Ao Bandolim de Ouro", loja de instrumentos musicais quase falida, e era tarado por valsas de Strauss. Era viúvo, ele, quer dizer Jubileu. Seu rival era "O Clarim", concorrente na rua Gomes Freire ou Frei Caneca. Jubileu era também afinador de pianos.

Todos ali estavam prestes a se apaixonar. Sexo. Puro sexo. Eles se freavam. A Rumânia era um país perigoso: ciganos.

Faltava petróleo no mundo. E, sem petróleo, faltava comida. Carne, sobretudo. E sem carne eles se tomavam terrivelmente carnívoros.

"Aqui, Senhor, encomendo a minha alma", dissera Cristóvão Colombo ao morrer, vestido com o hábito franciscano. Ele não comia carne. Se santificava, Cristóvão Colombo, o descobridor das ondas, e que descobriu S. Francisco de Assis. Hélas! ele morrera. Onde está agora? onde? pelo, amor de Deus, responde!

De repente e bem de leve—fiat lux.

Houve uma debandada assustadiça como de pardais.

Tudo tão rápido que mais parecia terem se esvanecido.

Na mesma hora estavam ora deitados na cama a dormir, ora já despertos. O que existira era silêncio. Eles não sabiam de nada. Os anjos da guarda—que tinham tirado um descanso já que todos estavam na cama sossegados—despertavam frescos, bocejando ainda, mas já protegendo os seus pupilos.

Madrugada: o ovo vinha rodopiando bem lento do horizonte para o espaço. Era de manhã: uma moça loura, casada com rapaz rico, dá à luz um bebê preto. Filho do demônio da noite? Não se sabe. Apuros, vergonha.

Jubileu de Almeida acordou como pão dormido: chocho. Desde pequeno fora murcho assim. Ligou o rádio e ouviu: "Sapataria Morena onde é proibido vender caro". Iria lá, estava precisando de sapatos. Jubileu era albino, negro aço com cílios amarelos quase brancos. Ele estalou um ovo na frigideira. E pensou: se eu pudesse algum dia ouvir "O pensador livre", de Strauss, eu seria recompensado na minha solidão. Só ouvira essa valsa uma única vez, não se lembrava quando.

O poderoso queria no seu breakfast comer caviar dinamarquês às colheradas, estalando com os dentes agudos as bolinhas. Ele era do Rotary Club e da Maçonaria e do Diners Club. Tinha o requinte de não comer caviar russo: era um modo de derrotar a poderosa Rússia.

O judeu pobre acorda e bebe água da bica sofregamente. Era a única água que tinha nos fundos da pensão baratíssima onde morava: uma vez veio uma barata nadando no feijão ralo. As prostitutas que lá moravam nem reclamavam.

O estudante perfeito, que não desconfiava que era um chato, pensou: qual era a palavra mais difícil que existia? Qual era? Uma que significava adornos, enfeites, atavios? Ah, sim, gregotins. Decorou a palavra para escrevê-la na próxima prova.

Quando começou a raiar o dia todos estavam na cama sem parar de bocejar. Quando acordavam, um era sapateiro, um estava preso por estupro, uma era dona-de-casa, dando ordens à cozinheira, que nunca chegava atrasada, outro era banqueiro, outro era secretário, etc. Acordavam, pois, um pouco cansados, satisfeitos pela noite tão profunda de sono. O sábado tinha passado e hoje era domingo. E muitos foram à missa celebrada por padre Jacinto que era o padre da moda: mas nenhum se confessou, já que não tinham nada a confessar.

A escritora falida abriu o seu diário encadernado de couro vermelho e começou a anotar assim: "7 de julho de 1974. Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu! Nesta bela manhã de um sol de domingo, depois de ter dormido muito mal, eu, apesar de tudo, aprecio as belezas maravilhosas da Natureza-mãe. Não vou à praia porque sou gorda demais e esta é uma infelicidade para quem aprecia tanto as ondas verdezitas do Mar! Eu me revoltou! Mas não consigo fazer regime: morro de fome. Gosto de viver perigosamente. Tua língua viperina será cortada pela tesoura da complacência."

De manhã: agnus dei. Bezerro de ouro? Urubu.

O judeu pobre: livrai-me do orgulho de ser judeu!

A jornalista de manhã bem cedo telefona para sua amiga:

- Claudia, me desculpe telefonar num domingo a esta hora! Mas acordei com uma inspiração fabulosa: vou escrever um livro sobre Magia Negra! Não, não li o tal do Exorcista, porque me disseram que é má literatura e não quero que pensem que estou indo na onda dele. Você já pensou bem? o ser humano sempre tentou se comunicar com o sobrenatural desde o antigo Egito com o segredo das Pirâmides, passando pela Grécia com seus deuses, passando por Shakespeare no Hamlet. Pois eu, também vou entrar nessa. E, por Deus, vou ganhar essa parada!

Havia em muitas casas do Rio o cheiro de café. Era domingo. E o rapaz ainda na cama, cheio de torpor, ainda mal-acordado, se disse: mais um domingo de tédio. Com o que havia sonhado mesmo? Sei lá, respondeu-se, se sonhei, sonhei com mulher.

Enfim, o ar clareia. E o dia de sempre começa. O dia bruto. A luz era maléfica: instaurava-se o mal-assombrado dia diário. Uma religião se fazia necessária: uma religião que não tivesse medo do amanhã. Eu quero ser invejado. Eu quero o estupro, o roubo, o infanticídio, e o desafio meu é forte. Queria ouro e fama, desprezava até o sexo: amava depressa e não sabia o que era o amor. Quero o ouro mau. Profanação. Vou ao meu extremo. Depois da festa—que festa? noturna?—depois da festa, desolação.

Havia o observador que escreveu assim no caderno de notas: "O progresso e todos os fenômenos que o cercam parece participar intimamente dessa lei de aceleração geral, cósmica e centrífuga que arrasta a civilização ao "progresso máximo", a fim de que em seguida venha a queda. Uma queda ininterrupta ou uma queda rapidamente contida? Aí está o problema: não podemos saber se esta sociedade se destruirá completamente ou se conhecerá apenas uma interrupção brusca e depois a retomada de sua marcha." E depois: "O Sol diminuiria seus efeitos sobre a Terra e provocaria o início de um novo período glacial que poderia durar no mínimo dez mil anos." Dez mil anos era muito e assustava. Eis o que acontece quando alguém escolhe, por medo da noite escura, viver a superficial luz do dia. E que o sobrenatural, divino ou demoníaco, é uma tentação desde o Egito, passando pela Idade Média até os romances baratos de mistério.

O açougueiro, que nesse dia só trabalhava das oito às onze horas, abriu o açougue: e parou embriagado de prazer ao cheiro de carnes e carnes cruas, cruas e sangrentas. Era o único que de dia continuava a noite.

Padre Jacinto estava na moda porque ninguém como ele erguia tão limpidamente a taça e bebia com sagrada unção e pureza, salvando todos, o sangue de Jesus, que era o Bem. Com delicadeza as mãos pálidas num gesto de oferenda.

O padeiro como sempre acordou às quatro horas e começou a fazer a massa de pão. De noite amassar ao Diabo?

Um anjo pintado por Fra Angélico, século XV, vojava pelos ares: era a clarineta anunciadora da manhã. Os postes de luz elétrica não tinham ainda sido apagados e lustravam-se empalidecidos. Postes. A velocidade come os postes quando se está correndo de carro.

O masturbador de manhã: meu único amigo fiel é meu cão. Ele não confiava em ninguém, sobretudo em mulher.

A que bocejara a noite toda e dissera: "t'isconjuro, mãe de santo!" começou a se coçar e a bocejar. Diabo, disse ela.

O poderoso—que cuidava de orquídeas, catlérias, lélías e oncidios—apertou impaciente a campainha para chamar o mordomo que lhe trouxesse o já atrasado breakfast. O mordomo adivinhava-lhe os pensamentos e sabia quando lhe trazer os galgos dinamarqueses para serem rapidamente acariciados.

Aquela que de noite gritava "estou em espera, em espera", de manhã, toda desgrenhada disse para o leite na leiteira que estava no fogo:

- Eu te pego, seu porcaria! Quero ver se tu te mancas e ferves na minha cara, minha vida é esperar. E sabido que se eu desviar um instante o olhar do leite, esse desgraçado vai aproveitar para ferver e entornar. Como a morte que vem quando não se espera.

Ela esperou, esperou e o leite não fervia. Então, desligou o gás.

No céu o mais leve arco-íris: era o anúncio. A manhã como uma ovelha branca. Pomba branca era a profecia. Manjedoura. Segredo. A manhã preestabelecida. Ave-Maria, gratia plena, dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictum fructus ventri tui Jesus. Sancta Maria Mater Dei ora pro nobis peccatoribus. Nunca et ora nostrae morte Amem.

Padre Jacinto ergueu com as duas mãos a taça de cristal que contém o sangue escarlate de Cristo. Eta, vinho bom. E uma flor nasceu. Uma flor leve, résea, com perfume de Deus. Ele-ela há muito sumira no ar. A manhã estava límpida como coisa recém-lavada.

AMÉM

Os fiéis distraídos fizeram o sinal da Cruz.

AMÉM

DEUS

FIM

Epílogo:

Tudo o que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder—pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-Deus.

ANEXO B: *A Legião Estrangeira*, conto de Clarice Lispector (1990, p. 96-111)

Se me perguntassem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço - e para cada cara de jurado diria com o mesmo límpido olhar de quem se hipnotizou para a obediência: mal vos conheço. Mas às vezes acordo do longo sono e volto-me com docilidade para o delicado abismo da desordem.

Estou tentando falar sobre aquela família que sumiu há anos sem deixar traços em mim, e de quem me ficara apenas uma imagem esverdeada pela distância. Meu inesperado consentimento em saber foi hoje provocado pelo fato de ter aparecido em casa um pinto. Veio trazido por mão que queria ter o gosto de me dar coisa nascida. Ao desengradarmos o pinto, sua graça pegou-nos em flagrante.

Amanhã é Natal, mas o momento de silêncio que espero o ano inteiro veio um dia antes de Cristo nascer. Coisa piando por si própria desperta a suavíssima curiosidade que junto de uma manjedoura é adoração. Ora, disse meu marido, e essa agora. Sentira-se grande demais. Sujos, de boca aberta, os meninos se aproximaram. Eu, um pouco ousada, fiquei feliz. O pinto, esse piava. Mas Natal é amanhã, disse acanhado o menino mais velho. Sorríamos desamparados, curiosos.

Mas sentimentos são água de um instante. Em breve - como a mesma água Já é outra quando o sol a deixa muito leve, e já outra quando se enerva tentando morder uma pedra, e outra ainda no pé que mergulha - em breve já não tínhamos no rosto apenas aura e iluminação. Em torno do pinto aflito, estávamos bons e ansiosos. A meu marido, a bondade deixa ríspido e severo, ao que já nos habituamos; ele se crucifica um pouco. Nos meninos, que são mais graves, a bondade é um ardor. A mim, a bondade me intimida. -Daí a pouco a mesma água era outra, e olhávamos contrafeitos, enredados na falta de habilidade de sermos bons. E, a água já outra, pouco a pouco tínhamos no rosto a responsabilidade de uma aspiração, o coração pesado de um amor que já não era mais livre. Também nos desajeitava o medo que o pinto tinha de nós; ali estávamos, e nenhum merecia comparecer a um pinto; a cada piar, ele nos espargia para—fora. A cada piar, reduzia-nos a não fazer nada. A constância de seu pavor acusava-nos de uma alegria leviana que a essa hora nem

alegria mais era, era amolação. Passara o instante do pinto, e ele, cada vez mais urgente, expulsava-nos sem nos largar. Nós, os adultos, já teríamos encerrado o sentimento. Mas nos meninos havia uma indignação silenciosa, e a acusação deles é que nada fazíamos pelo pinto ou pela humanidade. A nós, pai e mãe, o piar cada vez mais ininterrupto já nos levava a uma resignação constrangida: as coisas são assim mesmo. Só que nunca tínhamos contado isso aos meninos, tínhamos vergonha; e adiávamos indefinidamente o momento de chamá-los e olhar claro que as coisas são assim. Cada vez ficava mais difícil, o silêncio crescia, e eles empurravam um pouco o afago que queríamos lhes dar, em troca, amor.

Se nunca havíamos conversado sobre as coisas, muito mais tivemos naquele instante que esconder deles o sorriso que terminou nos vindo com o piar desesperado daquele bico, um sorriso como se a nós coubesse abençoar o fato de as coisas serem assim mesmo, e tivéssemos acabado de abençoá-las.

O pinto, esse piava. Sobre a mesa envernizada ele não ousava um passo, um movimento, ele piava para dentro. Eu não sabia sequer onde cabia tanto terror numa coisa que era só penas. Penas encobrando o quê? meia dúzia de ossos que se haviam reunido fracos para o quê? para o piar de um terror. Em silêncio, em respeito à impossibilidade de nos compreendermos, em respeito à revolta dos meninos contra nós, em silêncio olhávamos sem muita paciência. Era impossível dar-lhe a palavra asseguradora que o fizesse não ter medo, consolar coisa que por ter nascido se espanta. –Como prometer-lhe o hábito? Pai e mãe, sabíamos quão breve seria a vida do pinto. Também este sabia, do modo como as coisas vivas sabem: através do susto profundo.

E enquanto isso, o pinto cheio de graça, coisa breve e amarela. Eu queria que também ele sentisse a graça de sua vida, assim como já pediram de nós, ele que era a alegria dos outros, não a própria. Que sentisse que era gratuito, nem sequer necessário - um dos pintos tem que ser inútil - só nascera para a glória de Deus, então fosse a alegria dos homens. Mas era amar o nosso amor querer que o pinto fosse feliz somente porque o amávamos. Eu sabia também que só mãe resolve o nascimento, e o nosso era amor de quem se compraz em amar: eu me revolvía na graça de me ser dado amar, sinos, sinos repicavam porque sei adorar. Mas o pinto tremia, coisa de terror, não de beleza. .

O menino menor não suportou mais:

- Você quer ser a mãe dele?

Eu disse que sim, em sobressalto. Eu era a enviada junto àquela coisa que não compreendia a minha única linguagem: eu estava amando sem ser amada. A missão era falível, e os olhos de quatro meninos aguardavam com a intransigência da esperança o meu primeiro gesto de amor eficaz. Recuei um pouco, sorrindo toda solitária, olhei para minha família, queria que eles sorrissem. Um homem e quatro meninos me fitavam, incrédulos e confiantes. Eu era a mulher da casa, o celeiro. Por que a impassibilidade dos cinco, não entendi. Quantas vezes teria eu falhado para que, na minha hora de timidez, eles me olhassem.

Tentei isolar-me do desafio dos cinco homens para também eu esperar de mim e lembrar-me de como é o amor. Abri a boca, ia dizer-lhes a verdade: não sei como...

Mas se me viesse de noite uma mulher. Se ela segurasse no colo o filho. E dissesse: cure meu filho. Eu diria: como é que se faz? Ela responderia: cure meu filho. Eu diria: também não sei. Ela responderia: cure meu filho. Então—então porque não sei fazer nada e porque não me lembro de nada e porque é de noite—então estendo a mão e salvo uma criança. Porque é de noite, porque estou sozinha na noite de outra pessoa, porque este silêncio é muito grande para mim, porque tenho duas mãos para sacrificar a melhor delas e porque não tenho escolha.

Então estendi a mão e peguei o pinto.

Foi nesse instante que revi Ofélia. E nesse instante lembrei-me de que fora a testemunha de uma menina.

Mais tarde lembrei-me de como a vizinha, mãe de Ofélia, era trigueira como uma hindu. Tinha olheiras arroxeadas que a embelezavam muito e davam-lhe um ar fatigado que fazia os homens a olharem uma segunda vez.

Um dia, no banco da praça, enquanto as crianças brincavam, ela me dissera com aquela sua cabeça obstinada de quem olha para o deserto: "Sempre quis tirar um curso de enfeitar bolos". Lembrei-me de que o marido—trigueiro também, como se se tivessem escolhido pela secura da cor—queria subir na vida através de seu ramo de negócios: gerência de hotéis ou dono mesmo, nunca entendi bem.

O que lhe dava uma dura polidez. Quando éramos forçados no elevador a contato mais prolongado, ele aceitava a troca de palavras num tom de arrogância que trazia de lutas maiores. Até chegarmos ao décimo andar, a humildade a que sua frieza me forçara já o

amansara um pouco; talvez chegasse em casa mais bem servido. Quanto à mãe de Ofélia, ela temia que à força de morarmos no mesmo andar houvesse intimidade e, sem saber que também eu me resguardava, evitava-me... A única intimidade fora a do banco do jardim, onde, com olheiras e boca fina, falara sobre enfeitar bolos. Eu não soubera o que retrucar e terminara dizendo, para que soubesse que eu gostava dela, que o curso dos bolos me agradaria. Esse único momento mutilo afastara-nos ainda mais, por receio de um abuso de compreensão. A mãe de Ofélia chegara mesmo a ser grosseira no elevador: no dia seguinte eu estava com um dos meninos pela mão, o elevador descia devagar, e eu, oprimida pelo silêncio que, à outra, fortificava—dissera num tom de agrado que no mesmo instante também a mim repugnara:

- Estamos indo para a casa da avó dele.

E ela, para meu espanto:

- Não perguntei nada, nunca me meto na vida dos vizinhos.

- Ora, disse eu baixo.

O que, ali mesmo no elevador, me fizera pensar que eu estava pagando por ter sido sua confidente de um minuto no banco do jardim. O que, por sua vez, me fizera pensar que ela talvez julgasse me ter confiado mais do que na realidade confiara. O que, por sua vez, me fizera pensar se na verdade ela não me dissera mais do que nós duas percebêramos. Enquanto o elevador continuava a descer e parar, eu reconstituíra seu ar insistente e sonhador no banco do jardim - e olhara com os olhos novos para a beleza altaneira da mãe de Ofélia. "Não contarei a ninguém que você quer enfeitar bolos", pensei olhando-a rapidamente.

O pai agressivo, a mãe se guardando. Família soberba. Tratavam-me como se eu já morasse no futuro hotel deles e ofendesse-os com o pagamento que exigiam. Sobretudo tratavam-me como se nem eu acreditasse, nem eles pudessem provar quem eles eram. E quem eram eles? indagava-me às vezes. Por que a bofetada que estava impressa no rosto deles, por que a dinastia exilada. E tanto não me perdoavam que eu agia não perdoada: se os encontrava na rua, fora do setor que me era circunscrito, sobressaltava-me, surpreendida em delito: recuava para eles passarem, dava-lhes a vez—os três trigueiros e bem vestidos passavam como se fossem à missa, aquela família que vivia sob o signo de um orgulho ou de um martírio oculto, arroxeados como flores da Paixão. Família antiga, aquela.

Mas o contato se fez através da filha. Era uma menina belíssima, com longos cachos duros, Ofélia, com olheiras iguais às da mãe, as mesmas gengivas um pouco roxas, a mesma boca fina de quem se cortou. Mas essa, a boca falava. Deu para aparecer em casa. Tocava a campainha, eu abria a portinhola, não via nada, ouvia uma voz decidida:

- Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar.

Desanimada, eu abria a porta. Ofélia entrava. A visita era para mim, meus dois meninos daquele tempo eram pequenos demais para sua sabedoria pausada. Eu era grande e ocupada, mas era para mim a visita: com uma atenção toda interior, como se para tudo houvesse um tempo, levantava com cuidado a saia de babados, sentava-se, ajeitava os babados—e só então me olhava. Eu, que então copiava o arquivo do escritório, eu trabalhava e ouvia.

Ofélia, ela dava-me conselhos. Tinha opinião formada a respeito de tudo. Tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião. Dizia "na minha opinião" em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não pedia, ela dava. Com seus oito anos altivos e bem vividos, dizia que na sua opinião eu não criava bem os meninos; pois meninos quando se dá a mão querem subir na cabeça. Banana não se mistura com leite. Mata. Mas é claro a senhora faz o que quiser; cada um sabe de si. Não era mais hora de estar de robe: sua mãe mudava de roupa logo que saía da cama, mas cada um termina levando a vida que quer. Se eu explicava que era porque ainda não tomara banho, Ofélia ficava quieta, olhando-me atenta.

Com alguma suavidade, então, com alguma paciência, acrescentava que não era hora de ainda não ter tomado banho. Nunca era minha a última palavra. Que última palavra poderia eu dar quando ela me dizia: empada de legume não tem tampa. Uma tarde numa padaria vi-me inesperadamente diante da verdade inútil: lá estava sem tampa uma fila de empadas de legumes. "Mas eu lhe avisei", ouvi-a como se ela estivesse presente. Com seus cachos e babados, com sua delicadeza firme, era uma visitação na sala ainda dessarumada. O que valia é que dizia muita tolice também, o que, no meu desalento, me fazia sorrir desesperada.

A pior parte da visitação era a do silêncio. Eu erguia os olhos da máquina, e não sabia há quanto tempo Ofélia me olhava em silêncio. O que em mim pode atrair essa menina? exasperava-me eu. Uma vez, depois de seu longo silêncio, dissera-me tranqüila: a senhora é

esquisita. E eu, atingida em cheio no rosto sem cobertura - logo no rosto que sendo o nosso avesso é coisa tão sensível - eu, atingida em cheio, pensara com raiva: pois vai. ver que é esse esquisito mesmo que você procura. Ela que estava toda coberta, e tinha mãe coberta, e pai coberto.

Eu ainda preferia, pois, conselho e crítica. Já menos tolerável era o seu hábito de usar a palavra portanto com que ligava as frases numa concatenação que não falhava.

Dissera-me que eu comprara legumes demais na feira—portanto—não iam caber na geladeira pequena e—portanto—murchariam antes da próxima feira. Dias depois eu olhava os legumes murchos. Portanto, sim. Outra vez· vira menos legumes espalhados pela mesa da cozinha, eu que disfarçadamente obedecera. Ofélia olhara, olhara. Parecia prestes a não dizer nada. Eu esperava de pé, agressiva, muda. Ofélia dissera sem nenhuma ênfase:

- É pouco até a feira que vem.

Os legumes acabaram pelo meio da semana. Como é que ela sabe? perguntava-me eu curiosa. "Portanto" seria a resposta talvez. Por que eu nunca, nunca sabia? Por que sabia ela de tudo, por que era a terra tão familiar a ela, e eu sem cobertura? Portanto? Portanto.

Uma vez Ofélia errou. Geografia—disse sentada defronte a mim com os dedos cruzados no colo—é um modo de estudar. Não chegava a ser erro, era mais um leve estrabismo de pensamento—mas para mim teve a graça de uma queda, e antes que o instante passasse, eu por dentro lhe disse: é assim mesmo que se faz, isso! vá devagar assim, e um dia vai ser mais fácil ou mais difícil para você, mas é assim, vá errando, bem, bem devagar.

Uma manhã, no meio de sua conversa, avisou-me autoritária: "Vou em casa ver uma coisa mas volto logo": Arrisquei: "Se você está muito ocupada, não precisa voltar". Ofélia olhou-me muda, inquisitiva. "Existe uma menina muito antipática", pensei bem claro para que ela visse a frase toda exposta no meu rosto. Ela sustentou o olhar.

a olhar onde—com surpresa e desolação—vi fidelidade, paciente confiança em mim e o silêncio de quem nunca falou. Quando é que eu lhe jogara um osso para que ela me seguisse muda pelo resto da vida? Desviei os olhos. Ela suspirou tranqüila. E disse com maior decisão ainda: "Volto logo". Que é que ela quer?—agitei-me—por que atraio pessoas que nem sequer gostam de mim?

Uma vez, quando Ofélia estava sentada, tocaram a campainha. Fui abrir e deparei com a mãe de Ofélia. Vinha protetora, exigente:

Por acaso Ofélia Maria está aí?

- Está, escusei-me como se a tivesse raptado.

- Não faça mais isso - disse ela para Ofélia num tom que me era dirigido; depois voltou-se para mim e, subitamente ofendida: - Desculpe o incômodo.

- Nem pense nisso, essa menina é tão inteligente. A mãe olhou-me em leve surpresa - mas a suspeita passou-lhe pelos olhos. E neles eu li: que é que você quer dela?

- Já proibi Ofélia Maria de incomodar a senhora, disse agora em desconfiança aberta. E segurando firme a mão da menina para levá-la, parecia defendê-la contra mim.

Com uma sensação de decadência, espiei pela portinhola entreaberta sem ruídos: lá iam as duas pelo corredor que levava ao apartamento delas, a mãe abrigando a filha!—com murmúrios de repreensão amorosa, a filha impassível a fremir cachos e babados. Ao fechar a portinhola percebi que ainda não mudara de roupa e, portanto, assim fora vista pela mãe que mudava de roupa ao sair da cama. Pensei com alguma desenvoltura: bem, agora a mãe me despreza, portanto estou livre de a menina voltar.

Mas voltava, sim. Eu era atraente demais para aquela criança. Tinha defeitos bastantes para seus conselhos, era terreno para o desenvolvimento de sua severidade, já me tornara o domínio daquela minha escrava: ela voltava, sim, levantava os babados, sentava-se.

Por essa ocasião, sendo perto da Páscoa, a feira estava cheia de pintos, e eu trouxe um para os meninos. Brincamos, depois ele ficou pela cozinha, os meninos pela rua. Mais tarde Ofélia aparecia para a visita. Eu batia a máquina, de vez em quando aquiescia distraída. A voz igual da menina, voz de quem fala de cor, me entontecia um pouco, entrava por entre as palavras escritas; ela dizia, ela dizia.

Foi quando me pareceu que de repente tudo parara.

Sentindo falta do suplício, olhei-a enevoada. Ofélia Maria estava de cabeça a prumo, com os cachos inteiramente imobilizados.

Que é isso, disse.

Isso o quê?

Isso! disse inflexível.

Isso?

Ficáramos indefinidamente numa roda de "isso?" e "isso!", não fosse a força excepcional daquela criança, que, sem uma palavra, apenas com a extrema autoridade do olhar, me

obrigasse a ouvir o que ela própria ouvia. No silêncio da atenção a que ela me forçara, ouvi finalmente o fraco piar do pinto na cozinha.

É o pinto.

Pinto? disse desconfiadíssima.

Comprei um pinto, respondi resignada.

Pinto! repetiu como se eu a tivesse insultado.

Pinto.

E nisso ficaríamos. Não fosse certa coisa que vi e que antes nunca vira.

O que era? Mas, o que fosse, não estava mais ali.

Um pinto faiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido. E a sombra se fizera.

Uma sombra profunda cobrindo a terra. Do instante em que involuntariamente sua boca estremeceu quase pensara "eu também quero", desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. E que recuava diante do impossível, o impossível que se aproximara e, em tentação, fora quase dela: o escuro dos olhos vacilou como um ouro. Uma astúcia passou-lhe então pelo rosto - se eu não estivesse ali, por astúcia, ela roubaria qualquer coisa. Nos olhos que pestanejaram à dissimulada sagacidade, nos olhos a grande tendência à rapina. Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, e a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e a cobiça - ela me queria, para ela. Devagar fui me reclinando no espaldar da cadeira, sua inveja que desnudava minha pobreza, e deixava minha pobreza pensativa; não estivesse eu ali, e ela roubava minha pobreza também; ela queria tudo. Depois que o tremor da cobiça passou, o escuro dos olhos sofreu todo: não era somente a um rosto sem cobertura que eu a expunha, agora eu a expusera ao melhor do mundo: a um pinto. Sem me verem, seus olhos quentes me fitavam numa abstração intensa que se punha em íntimo contato com minha intimidade. Alguma coisa acontecia que eu não conseguia entender a olho nu.- E de novo, o desejo voltou. Dessa vez os olhos se angustiaram como se nada pudessem fazer com o resto do corpo que se desprendia independente. E mais se alargavam, espantados com o esforço físico da decomposição que dentro dela se fazia. A boca delicada ficou um pouco infantil, de um roxo pisado. Olhou para o teto—as olheiras davam-lhe um ar de martírio supremo. Sem me mexer, eu a olhava.

Eu sabia de grande incidência de mortalidade infantil. Nela a grande pergunta me envolvia: vale a pena? Não sei, disse-lhe minha quietude cada vez maior, mas é assim. Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava a grande pergunta, tinha que ficar sem resposta. Tinha que se dar - por nada. Teria que ser.

E por nada. Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem de acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio. E deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu. Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança.

Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cólica de um caracol. Ela passou devagar a língua pelos lábios finos. (Me ajuda, disse seu corpo na bipartição penosa. Estou ajudando, respondeu minha imobilidade) A agonia lenta. Ela estava engrossando toda, a deformar-se com lentidão. Por momentos os olhos tornavam-se puros cílios, numa avidez de ovo. E a boca de uma fome trêmula. Quase sorria então, como se estendida numa mesa de operação dissesse que não estava doendo tanto. Ela não me perdia de vista: havia marca de pés que ela não via, por ali alguém já tinha andado, e ela adivinhava que eu tinha andado muito. Mais e mais se deformava, quase idêntica a si mesma. Arrisco? deixo eu sentir? perguntava-se nela. Sim, respondeu-se por mim.

E o meu primeiro sim embriagou-me. Sim, repetiu meu silêncio para o dela sim. Como na hora de meu filho nascer eu lhe dissera: sim. Eu tinha a ousadia de dizer sim a Ofélia, eu que sabia que também se morre em criança sem ninguém perceber. Sim, repeti embriagada, porque o perigo maior não existe: quando se vai, se vai junto, você mesma sempre estará; isso, isso você levará consigo para o que for ser.

A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo.

E sem lhe terem respondido se valia a pena. "Eu", tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma.

Ofélia perguntou devagar, com recato pelo que lhe acontecia:

- É um pinto?

Não olhei para ela.

- É um pinto, sim.

Da cozinha vinha o fraco piar. Ficamos em silêncio como se Jesus tivesse nascido. Ofélia respirava, respirava.

- Um pintinho? certificou-se em dúvida.

- Um pintinho, sim, disse eu guiando-a com cuidado para a vida.

- Ah, um pintinho, disse meditando.

- Um pintinho, disse eu sem brutalizá-la.

Já há alguns minutos eu me achava diante de uma criança. Fizera-se a metamorfose.

Ele está na cozinha.

Na cozinha? repetiu fazendo-se de desentendida.

Na cozinha, repeti pela primeira vez autoritária, sem acrescentar mais nada.

- Ah, na cozinha, disse Ofélia muito fingida, e olhou para o teto.

Mas ela sofria. Com alguma vergonha notei afinal que estava me vingando. A outra sofria, fingia, olhava para o teto. A boca, as olheiras.

- Você pode ir pra cozinha brincar com Q pintinho.

- Eu. . .? perguntou sonsa.

- Mas só se você quiser.

Sei que deveria ter mandado, para não expô-la à humilhação de querer tanto. Sei que não 'lhe deveria ter dado a escolha, e então ela teria a desculpa de que fora obrigada a obedecer. Mas naquele momento não era por vingança que eu 'lhe dava o tormento da liberdade. É que aquele passo, também aquele passo ela deveria dar sozinha. Sozinha e agora. Ela é que teria de ir à montanha. Por que —confundia-me eu - por que estou tentando soprar minha vida na sua boca roxa? por que estou 'lhe dando uma respiração? como ousou respirar dentro dela, se eu mesma...—somente para que ela ande, estou 'lhe dando os passos penosos? sopro-'lhe minha vida só para que um dia, exausta por um instante sinta como se a montanha tivesse caminhado até ela?

Teria eu o direito. Mas não tinha escolha. Era uma emergência como se os lábios da menina estivessem cada vez mais roxos.

- Só vá ver o pintinho se você quiser, repeti então com a extrema dureza de quem salva.

Ficamos nos defrontando, dissemelhantes, corpo separado de corpo; somente a hostilidade nos unia. Eu estava seca e inerte na cadeira para que a menina se fizesse dor dentro de outro

ser, firme para que ela lutasse dentro de mim; cada vez mais forte à medida que Ofélia precisasse me odiar e precisasse que eu resistisse ao sofrimento de seu ódio. Não posso viver isso por você—disse-lhe minha frieza. Sua luta se fazia cada vez mais próxima e em mim, como se aquele indivíduo que nascera extraordinariamente dotado de força estivesse bebendo de minha fraqueza. Ao me usar ela me machucava com sua força; ela me arranhava ao tentar agarrar-se às minhas paredes lisas. Afinal sua voz soou em baixa e lenta raiva:

- Pois vou ver o pinto na cozinha.

- Vá sim, disse eu devagar.

Retirou-se pausada, procurava manter a dignidade das costas.

Da cozinha voltou imediatamente—estava espantada, sem pudor, mostrando na mão o pinto, e numa perplexidade que me indagava toda com os olhos:

- É um pintinho! disse.

Olhou-o na mão que se estendia, olhou-me, olhou de novo a mão—e de súbito encheu-se de um nervoso e de uma preocupação que me envolveram automaticamente em nervoso e preocupação.

- Mas é um pintinho! disse, e imediatamente a censura passou-lhe pelos olhos como se eu não lhe tivesse dito quem plava.

Ri. Ofélia olhou-me, ultrajada. E de repente—de repente riu. Ambas então rimos, um pouco agudas. Depois que rimos, Ofélia pôs o pinto no chão para andar. Se ele corria, ela ia atrás, parecia só deixá-lo autônomo para sentir saudade; mas se ele se encolhia, pressurosa ela o protegia, com pena de ele estar sob o seu domínio, "coitado dele, ele é meu"; e quando o segurava, era com mão torta pela delicadeza—era o amor, sim, o tortuoso amor. Ele é muito pequeno, portanto precisa é de muito trato, a gente não pode fazer carinho porque tem os perigos mesmo; não deixe pegarem nele à toa, a senhora faz o que quiser, mas milho é grande demais para o biquinho aberto dele; porque ele é molezinho, coitado, tão novo, portanto a senhora não pode deixar seus filhos fazerem carinho nele; só eu sei que carinho ele gosta; ele escorrega à toa, portanto chão de cozinha não é lugar para pintinho.

Há muito tempo eu tentava de novo bater a máquina procurando recuperar o tempo perdido e Ofélia me embalando, e aos poucos falando só para o pintinho, e amando de amor. Pela primeira vez me largara, ela não era mais eu. Olhei-a, toda de ouro que ela estava, e o pinto

todo de ouro, e os dois zumbiam como roca e fuso. Também minha liberdade afinal, e sem ruptura; adeus, e eu sorria de saudade.

Muito depois percebi que era comigo que Ofélia falava.

- Acho—acho que vou botar ele na cozinha.

- Pois vá.

Não vi quando foi, não vi quando voltou. Em algum momento, por acaso e distraída, senti há quanto tempo havia silêncio. Olhei-a um instante. Estava sentada, de dedos cruzados no colo. Sem saber exatamente por quê, olhei-a. uma segunda vez:

Que é?

Eu...?

Está sentindo alguma coisa?

Eu...?

Quer ir no banheiro?

- Eu...?

Desisti, voltei à máquina. Algum tempo depois ouvi a voz:

- Vou ter que ir para casa.

- Está certo.

- Se a senhora deixar.

Olhei-a em surpresa:

- Ora, se você quiser. . .

- Então, disse, então eu vou.

Foi andando devagar, cerrou a porta sem ruído. Fiquei olhando a porta fechada. Esquisita é você, pensei. Voltei ao trabalho.

Mas não conseguia sair da mesma frase. Bem—pensei impaciente olhando o relógio—e agora o que é? Fiquei me indagando sem gosto, procurando em mim mesma o que poderia estar me interrompendo. Quando já desistia, reví uma cara extremamente quieta: Ofélia. Menos que uma idéia passou-me então pela cabeça e, ao inesperado, esta se inclinou para ouvir melhor o que eu sentia. Devagar empurrei a máquina. Relutante fui afastando devagar as cadeiras do caminho. Até parar devagar à porta da cozinha. No chão estava o pinto morto. Ofélia! chamei num impulso pela menina fugida.

A uma distância infinita eu via o chão. Ofélia, tentei eu inutilmente atingir à distância o coração da menina calada. Oh, não se assuste muito! às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! a gente não ama bem, ouça, repeti como se pudesse alcançá-la antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada. Eu que não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo. Mas juro que isso é a respiração. Eu estava muito cansada, sentei-me no banco da cozinha.

Onde agora estou, batendo devagar o bolo de amanhã. Sentada, como se durante todos esses anos eu tivesse com paciência esperado na cozinha. Embaixo da mesa, estremece o pinto de hoje. O amarelo é o mesmo, o bico é o mesmo. Como na Páscoa nos é prometido, em dezembro ele volta. Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava.

Clarice Lispector

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Cristina. *Luz del Fuego – A Bailarina do Povo*. Rio de Janeiro: Ed. Best Seller, 2002.
- ARÁN, Márcia. *A Transexualidade e a gramática normativa do sistema sexo-gênero*. Revista *Ágora*. Estudos em Teoria psicanalítica, vol. IX, nº1, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Ed. max limond LTDA, 1985.
- AUGÉ, M. *Não-Lugares*. São Paulo: Ed. Papirus, 1994.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1989.
- BATAILLE, G. *O Erotismo*. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1987.
- BERNARD, Stiegler. *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Ed. Argos, 2007.
- BRADOTTI, R. *La diferencia sexual como proyecto político nómade* (tradução Tânia Navarro Swain) em *Sujetos Nómades*. Paidós, Barcelona, 2000.
- BUTLER, J. *Poblemas de gênero*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 2003.
- _____. *Cuerpos que importan – Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Ed. Paidós Editores, 2002.
- CHEVALIER, J. E GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2001.
- COHEN, R. *Performance como Linguagem*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- _____. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- CURI, S. *A escritura nómade em Clarice Lispector*, Chapecó: Ed. Argos, 2001.
- DELEUZE, G; GUATTARI. *Mil platôs*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Mil platôs*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *Mil platôs*, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *Mil platôs*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DERRIDA, J. *Torre de Babel*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- _____. *Gêneses, Genealogia, Gêneros e genialidade*. Porto Alegre: Ed. Sulina,

2005.

_____. *Margens da Filosofia*. Campinas: Ed. Papyrus, 1991

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

FOUCAULT, M. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2005.

_____. *História da sexualidade*, v. I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1997.

GLUSBERG, J. *A Arte da performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

GOLDMAN, M. *Alguma Antropologia* (org.). Cap. Uma categoria do Pensamento Antropológico: a noção de pessoa. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1999.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.

HUSAIN, Shahrukh. *O Livro de Ouro da Mitologia Erótica*. São Paulo: Ediouro, 2003.

IRIGARAY, L. *Le temps de la différence*. Paris: Librairie Générale Française, 1989.

_____. *A questão do outro* (tradução: Tania Navarro Swain), Revista Labrys, estudos femininos, 2002.

LYOTARD, J. *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1995.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1978.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1994.

MAUSS, Marcel. *Antropologia e Sociologia*. (coletânea) Capítulos: As Técnicas Corporais e Uma categoria do espírito na noção de pessoa, a noção do eu. São Paulo: Ed. EDUSP. 1974.

MEDEIROS, M. (Org.). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea/Brasília*: Ed. Dupligráfica, 2002.

_____. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Ed. Argos, 2005.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.

NASCIMENTO, E. *Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004.

PEIXOTO J. *Sexualidades em devir e subversão das identidades*. Revista Ethica – cadernos acadêmicos, vol. 12, n°s 1/2, Rio de Janeiro: UGF, 2005.

PRECIADO, B. *Multitudes queer: notes pour un politique des "anormaux"*.

Revista Multitudes, nº 12, printemps, 2003.

_____. *El manifiesto contrasexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid:

Ed. Opera Prima, 2002.

ROUBINE, Jean Jaques. *A Linguagem da Encenação Teatral*, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

SILVA, T. T. Documentos de identidade: Uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2001.

TADEU, T. *A filosofia em Deleuze e o currículo*, Goiânia: Ed. FAV/UFG, 2004.

TEIXEIRA, J. G. (org.) *Performance, cultura e espetacularidade*, Brasília: Ed. UnB, 2000.

_____. *Performáticos, Performance e Sociedade*, Brasília: Ed. UnB, 1996.

Bibliografia on-line

<http://www.unb.br/ih/his/gefem/>

<http://www.corpos.org>

www.stanford.edu/.../readings/Orlan/Orlan.html

<http://www.memoriaviva.digi.com.br/luzdelfuego/maisluz.htm>