



LUTA, CINEMA E CLINICA, UM CASO DE PERVERSÃO

FIGHT, CINEMA AND CLINIC, A CASE OF PERVERSION

LUCHA, CINE Y CLÍNICA, UN CASO DE PERVERSION

Eduardo Passos

Universidade Federal Fluminense

Cezar Migliorin

Universidade Federal Fluminense

RESUMO

Com dois argumentos centrais nos colocamos a pensar a relação do cinema com a clínica contemporânea. 1) Algo se passa no cinema que nos convida a olhar para ele como um campo de possíveis para pensar os processos subjetivos e a clínica do inconsciente hoje. 2) Acontecimentos subjetivos e estéticos nos demandam a ver a faceta quente e potente do intercessor perversão. É com o filme *Mato Seco em Chamas* (2022), de Joana Pimenta e Adirley Queiroz que percorremos esses dois argumentos.

Palavras-chave: clínica; cinema brasileiro; perversão

RESUMEN

Con dos argumentos centrales abordamos la relación entre cine y práctica clínica contemporánea. 1) Algo sucede en el cine que nos invita a mirarlo como un campo de posibilidades para pensar los procesos subjetivos y la clínica del inconsciente hoy. 2) Acontecimientos subjetivos y estéticos nos exigen ver la faceta caliente y poderosa del intercesor de la perversión. Es con la película *Dry Ground Burning* (2022), de Joana Pimenta y Adirley Queiroz, que abordamos estos dos argumentos.

Palabras clave: clínica; cine brasileño; perversión

ABSTRACT

Abstract: With two central arguments we approach the relationship between cinema and contemporary clinical practice. 1) Something happens in cinema that invites us to look at it as a field of possibilities for thinking subjective processes and the clinic of the unconscious today. 2) Subjective and aesthetic events demand us to see the hot and powerful facet of the perversion intercessor. It is with the film *Dry Ground Burning* (2022), by Joana Pimenta and Adirley Queiroz that we cover these two arguments.

Keywords: clinic; Brazilian cinema; perversion

A cena de abertura

Fogo. Uma mulher fuma um cigarro enquanto ouvimos cachorros e sirenes ao longe. A mulher está em uma moto, ela acelera e pega a estrada. Onde a luz chega, chega dourada na continuidade com o fogo. A mesma atmosfera noturna persiste em um quintal de terra batida, cercado de muros com tijolos aparentes onde três mulheres operam máquinas: uma parece perfurar, outra bombear. “Caralho! Petróleo do bom”, diz uma delas enquanto enche um balde com um denso óleo escuro.

A mulher com a moto agora solta um rojão no meio de um terreno aberto e amplo. O fogo continua dourando tudo. Dezenas de motoqueiros iluminam a cena e param ao lado de Chitara, a mulher da moto. Um deles verifica se o líquido que Chitara tem é incandescente, aprova o produto e todos os motoqueiros começam a levar grandes recipientes plásticos com o líquido inflamável. Se ainda havia dúvidas de que as mulheres estão extraíndo petróleo e fazendo gasolina, no plano seguinte vemos uma bomba de petróleo, à maneira das que nos acostumamos a acompanhar nas paisagens texanas em filmes estadunidenses.

Nessa primeira sequência somos colocados em uma dupla relação com o que é narrado. Por um lado, reconhecemos o espaço periférico e pobre, a língua falada não nos é estranha, as motos e seus barulhos nos conectam com o cotidiano das cidades. Por outro, algo estranho se passa ali. Extrai-se petróleo? Fabrica-se e vende-se gasolina? Texas ou Brasil? É com essa continuidade/descontinuidade com o mundo conhecido que o filme começa a inventar um espaço e um território para sua história.

Em *Mato Seco em Chamas* aparece uma narrativa cuja ficcionalidade quer guardar uma coesão da realidade, uma verossimilhança e, simultaneamente, uma equivocação acerca da existência do nosso mundo. Não é à toa que em Ceilândia houve quem acreditasse - por efeito da intervenção do filme - haver

realmente uma Chitara, a gasoleira. "Cês tão filmando há um ano e não acontece nada, a gente quer entrar no rachuncho desse petróleo aí!", comentou Adirley Queiroz em debate sobre o filme (IMS-SP - abril/23). Sim, há esse outro mundo: esse é o impacto do filme. E esse mundo é o das quebradas da periferia. Nesse outro mundo – e a alteridade aqui é índice tanto de ficcionalidade quanto de realidade – há um contrato social que permite um rearranjo dos termos: igreja, moto, maternidade, arma, família, transgressão, partido das prisioneiras, bolsonarismo ficam estranhamente lado a lado.

Nos filmes de Adirley Queiroz, antes de uma história há a instauração de um território para que algo aconteça. Para criar esse território, uma mistura bastante heterogênea de registros e relações com a realidade, e com a história do cinema, aparece, como na cena acima. As fronteiras entre o que é documentário, testemunho, ficção científica, filme-denúncia são borradas e criam uma mistura singular para que tudo isso que está aí, e que não é pensado no cotidiano – um evento histórico como a criação da Ceilândia ou um massacre policial em um baile funk –, possa sair do filme com novas formas de ser experimentado. É com delírios fabulatórios, seres que viajam no tempo, naves espaciais, bombas sonoras e fogo que o campo social se coloca a pensar e pode ser sentido, operando na realidade do cinema e das vidas. Em sua obra, Adirley arma uma cena, inventa novas contratualidades com pessoas, tecnologias, textos, histórias e modos de fazer cinema para que, dessa composição, um filme possa aparecer. Filmar, como ele diz, esse mais alto grau de ficção como se documentasse tudo isso: uma "etnografia da ficção" (IMS-SP - abril 23).

Durante debate no Instituto Moreira Salles após a projeção de *Mato Seco*, o diretor em diversas vezes

convoca a própria ideia de fazer cinema como uma contratualidade excêntrica à ordem reinante. Durante a filmagem de uma cena com motoqueiros na contramão e sem capacete, a equipe é parada pela polícia e a resposta é simples: "é cinema, é cinema. Então a gente pode." E Adirley completa: "Aquela intervenção – o filme – virou um lugar, lugar da gente pensar. Pra mim sempre foi esse lugar: a intervenção com o espaço, a realização com o espaço, independente do que é que está acontecendo".

Ao pensar essa contratualidade específica para que o filme aconteça, o diretor traz o desconforto com os modos de representação contemporâneos:

A gente é muito fairplay, acho que a gente tem que ser um pouquinho no-fairplay. Fairplay são regras, regras estabelecidas e essa imagem que a gente procura é por excelência uma imagem criada na contradição. Ela é criada em um espaço em que a gente experimenta ela (a imagem), mas não tem noção clara do que ela é. A gente tem noção da experiência, mas se vai dar filme ou não....(não sei). A gente queria as nossas contradições sem estar pautado pelas contradições do Brasil. A gente não queria um filme resguardado, com todas as cartilhas do mundo, com todas as possibilidades de fugir da contradição, a gente queria fazer na contradição. Trato como se fosse o último filme da gente, então vamos tacar o terror, tacar o foda-se....O cinema é esse lugar do conflito. (Adirley Queiroz - IMS-SP abril de 2023)

Voltando ao que chamamos de uma contratualidade excêntrica, Adirley completa: "a regra que tem é: acreditar (no filme) e nos acordos, os acordos mandam no filme", e nesse momento histórico não dá para esperar que "os personagens periféricos sejam redentores, eles sofreram muito. É o contrário, é o momento deles irem para o ataque."

A partir dos filmes de Adirley e Joana e de suas colocações, chegamos a quatro pontos para uma aproximação entre tecnologias ético-subjetivas de relação com a realidade, no cinema, na clínica e nos processos políticos:

- 1) os personagens periféricos irão para o ataque.
- 2) a operação desse ataque não será na cartilha contemporânea e no fairplay.
- 3) para que essa nova cena se instaure será preciso rejeitar a contratualidade contemporânea – formas de produção e formas discursivas.
- 4) a nova contratualidade é inseparável de uma força delirante, fabulatória, estética.

Os três primeiros pontos investem em uma negatividade em relação ao poder e em relação à contratualidade em curso. O quarto ponto acrescenta a essa ruptura uma dimensão propriamente sensível.

Clinicamente, os modos de pensar a política e os processos subjetivos em que a negação do contrato vigente se encontra com uma força estética dissonante tem um nome: perversão.

A recusa

Um traço perverso atravessa o mundo contemporâneo. No Brasil, ele se materializou de maneira intensa com o bolsonarismo quando a política se torna um espaço para o prazer com o sofrimento do outro. Um prazer que depende de uma fetichização em que o outro é desconectado de qualquer inscrição na realidade para ser apenas suporte de um traço que serve para o prazer. Assim, um homem negro ou indígena, uma mulher ou um homossexual, nessa lógica da política perversa, não existe enquanto alteridade, mas apenas como suporte para um prazer,

assim como um sapato vermelho ou uma cinta-liga nas imagens clichês do fetichismo.

Mas, se há um prazer perverso, talvez mais importante seja a relação do bolsonarismo com o que Rodrigo Nunes (2022) designou de negacionismo, entendido como “um estado anímico ambiente” em que “pode até ser mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, mas é muito menos custoso psicologicamente simplesmente ignorar sua realidade” (Nunes, 2022, p. 51). Ignorar a realidade é uma defesa psíquica que recusa o supostamente dado, assim, os processos psíquicos se valem da “recusa” como mecanismo defensivo, o que Freud designou de *Verleugnung*. A perversão soma a essa recusa um prazer.

Segundo Laplanche e Pontalis (1979), o termo *Verleugnen* “tende efetivamente, no final da obra de Freud, a ser reservado para designar a recusa da percepção de um fato que se impõe no mundo exterior” (Laplanche e Pontalis, 1979, p. 373). A partir de 1924, em especial com os estudos de Freud acerca da perversão do fetichismo e do masoquismo, o termo ganha um tratamento mais específico na obra de Freud, tendo na experiência do “complexo de castração” o contexto de sua especificidade. Citemos o Vocabulário da Psicanálise:

“Se a recusa da castração é o protótipo e talvez até a origem das outras recusas da realidade, convém que nos interroguemos sobre o que Freud entende por ‘realidade’ da castração ou percepção desta. Se é a ‘falta de pênis’ da mulher que é recusada, é difícil falar de percepção ou de realidade, porque uma ausência não é percebida como tal, só se torna realidade na medida em que é relacionada com uma presença possível. Se é a própria castração que é rejeitada, a recusa incidiria não numa percepção (pois a castração nunca é percebida como tal), mas numa teoria explicativa dos fatos (uma ‘teoria

sexual infantil’). Lembre-se, a propósito, que Freud referiu constantemente o complexo ou a angústia de castração não à percepção de uma realidade pura e simples, mas à conjunção de dois dados: verificação da diferença anatômica entre os sexos e ameaça de castração pelo pai. Estas observações permitem-nos perguntar se a *recusa*, cujas consequências na realidade são tão evidentes, não incidirá fundamentalmente num elemento *básico* da realidade humana, mais do que num hipotético ‘fato perceptivo’” (p. 564).

A *recusa* não é a de uma realidade percebida, mas de uma realidade suposta a partir de certo ponto de vista ou, por outra, de uma realidade contratada como tal. Se a criança recusa não a percepção da castração, mas a diferença anatômica dos sexos em sua relação com a presença ameaçadora do pai, o que é recusado é uma concepção *básica* acerca da sua realidade, o seu ponto de vista de base. Recusa-se, portanto, algo em torno do qual se organiza a realidade. Recusa-se a realidade por tabela, já que o negacionismo incide sobre o ponto de vista onde a realidade se assenta. Esticando-se tal concepção de *Verleugnung*, pode-se chegar à ideia de recusa da realidade do contrato social. Recusa-se o contrato social.

Se a recusa é esta operação de base da perversão, há que se distinguir as formas como tal operação se faz no contemporâneo. Talvez haja uma contradição interna ao modo como lidamos atualmente com a recusa dos contratos, tal como se uma espessura problemática do contemporâneo — a sua contradição, diria Adirley — nos obrigasse a distinguir formas fria (mortíferas) e quente (potentes) da recusa. Há uma contradição térmica que faz com que a perversão se apresente, entre nós, com temperaturas distintas, o que nos obriga ao esforço do discernimento.

No bolsonarismo, o desfazimento dos contratos está no centro de sua dinâmica que recusa a reparação social pelos crimes da ditadura, assim como dos crimes de feminicídio, de racismo, de lgbtqia+fobia, por exemplo, e seria um equívoco acreditar que se trata apenas de retórica. Tal recusa é, certamente, um desmentido (no sentido proposto por Ferenczi para a tradução do conceito de *Verleugnung*) do que a sociedade brasileira veio construindo como sentido para o sofrimento dos que experimentaram e ainda experimentam a violação de direitos. A política bolsonarista passa por uma lógica de ruptura de contrato: queimar o STF, o parlamento, todos os poderes. Os sujeitos assim reconhecem a lei e com ela não estabelecem nenhuma relação imanente, mas de pleno reconhecimento e plena recusa.

Se trazemos o filme de Adirley e Joana Pimenta, com suas marcas estéticas associadas à perversão, não estamos, obviamente, falando da mesma perversão do bolsonarismo. Trata-se, pelo contrário, de interrogar a importância da perversão para a luta política contemporânea e os processos subjetivos. A questão talvez seja contraintuitiva. A noção de perversão parece ter perdido sua faceta quente, entretanto, se pudermos acompanhar tal faceta, isso nos ajudará a entender a dimensão política do filme *Mato Seco em Chamas* mas, também, os modos de operar uma micropolítica hoje, as lutas que fazem movimentos minoritários e a própria clínica.

A perversão fora da linha mortífera

No texto *Desejo e prazer* (Deleuze, 2016), em um debate com Michel Foucault, Gilles Deleuze aponta para algo central no masoquismo, uma das duas formas clássicas de perversão: a dor é um modo de adiamento do prazer para a manutenção do desejo. No masoquista, a afirmação do

desejo age contra o prazer e aparece como resistência clínico-política. Por que isso torna-se importante aqui? Se em sua versão fria e mortífera a perversão coloca a dor do outro como forma de prazer, no traço perverso que nos interessa com Sacher Masoch, a dor é um modo de sustentação do desejo em detrimento do prazer, uma vez que no entorno da dor o orgasmo nunca se efetiva. Se essa sustentação é primeira — sustentação e potencialização do desejo — a dor, ou qualquer outro artifício para a sua sustentação, é segunda. Se assim não for, o perverso corre o risco de fazer da dor e do desvio do contrato, um prazer, que, mais uma vez, o distancia dos processos desejantes e o enfraquece eticamente. Ou seja, o masoquista colocaria em primeiro plano o prazer do novo contrato e não a imanência do desejo em uma contratualidade sem prazer.

Para Deleuze ainda, a manutenção do desejo é inseparável de um agenciamento: "Se com Félix Guattari, falo em agenciamento de desejo, é por não estar seguro de que os microdispositivos possam ser descritos em termos de poder. Para mim, agenciamento de desejo marca que o desejo jamais é uma determinação 'natural', nem 'espontânea'" (Deleuze 2016, p. 129). Ou seja, esse agenciamento exige uma contratualidade entre parceiros, entre agentes, que, justamente, incluam o poder, mas não o coloquem em um lugar transcendente. E, enquanto agenciamento, trata-se de uma contratualidade imanente, e aqui poderíamos estar falando de *Mato seco em Chamas*.

No caso bolsonarista, que aqui aparece como paradigma da recontração mortífera, o contrato submete os agenciamentos da realidade a um conservadorismo social calcado no medo pelas conquistas obtidas pelos movimentos de verdade e justiça, feminista, antirracista,

lgbtqi+. Frente aos impulsos de mudança, a onda conservadora reage, contagiando com os afetos negativos do pânico, do medo, da insegurança à dimensão maquínica dos processos subjetivos. Dito de outra forma, o gesto perverso opera em ataques à ordem social, mas, ao efetivar isso, é, ele próprio, uma forma de reforçar esse poder, de fazer uma nova síntese dicotômica em prol das formas conservadoras da cultura e das estruturas hegemônicas do poder. O conservadorismo recusa o contrato pela sua debilidade, como se não fosse ainda suficientemente rigoroso na defesa da moral e dos costumes hegemônicos.

A questão é: como afirmar o gesto perverso no contemporâneo sem abrir mão do não-sentido, da força inventiva nos processos subjetivos, sem subjugar sujeitos e processos desejantes a um poder maior, fálico e colonial? Como afirmar a reversão da contratualidade colonial fazendo avançar as maquinações do desejo que nos libertarão do mundo racista, machista, heterocisnormativo e das noções mesmas de raça e gênero? Em resumo, nesse ponto contraintuitivo em relação à perversão, trata-se de tirar o sofrimento do centro, para ver nele apenas uma das tecnologias próprias ao desmantelamento e ataque aos contratos vigentes, na busca de uma imanência continuada de agenciamentos desejantes.

Masoch e o atravessamento estético

Voltemos à *Apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel*, onde Deleuze (1967/2009) constrói a relação da novela *A vênus das peles* (1870) com um funcionamento vinculado à crueldade. Ali ele defende que não há um tipo fechado de perversão, mas faces dela ligadas ao desejo. A análise filosófica dialoga com a psicanálise, trazendo a leitura de um Freud que não propõe "o perverso", mas

expressões de perversão, inclusive potentes, onde a possibilidade de vínculo entre dor e prazer permite criar histórias, relações e modos de fazer valer o desejo.

Para Deleuze, o sádico e o masoquista não são opostos nem complementares, como pode parecer em algumas **interpretações**. O masoquista se apresenta em uma dialética — a contradição em que insiste Adirley —, como alguém que elabora contrato. Já o sádico rasga todo tipo de contrato, mas necessita das instituições e seus contratos para a cena da transgressão. Tanto no sadismo quanto no masoquismo, assumindo diferentes consequências, as narrativas são de vítimas ou de existências periféricas, diríamos **hoje**.

O formalismo contratual do masoquismo é uma estratégia para fazer a inversão da lei. Todo contrato formaliza e particulariza a aplicação de uma lei. Perverter a lei é, frequentemente, efeito da quebra de contrato ou, como é o caso do sadismo, do contrato de desobediência à lei, um contrato irônico que transforma em cláusula a recusa da lei. Masoch, diferentemente de Sade, produz uma inversão da função da lei quando coloca a punição como forma de obediência e condição para a manutenção do desejo. A lei, no caso do masoquismo, coloca a punição como obrigatoriedade, independente do que é realizado. Na reversão do contrato, uma abertura estética - humor e fabulação - leva a ideia da lei e do contrato tão a sério que a própria lei em curso se desmancha nela mesma, uma vez que a punição vem antes de qualquer ato.

Em *A vênus das peles*, Severino recebe de Wanda, envolta em peles, uma punição que ela lhe infringe por determinação contratual. Foi assim combinado no agenciamento erótico que os enlaça nessa máquina contrassexual que sustenta o desejo através da perversão

da lei. No masoquismo, a punição é levada ao absurdo e se torna risível. O humor masoquista contrasta com a ironia sádica ao ridicularizar a **lei** paterna e falocrática que incide sobre o desejo de modo disciplinar, regulamentador. No caso de Masoch, além da reversão do contrato, tal enfrentamento se faz de maneira estética e culturalista.

Voltando aos filmes, poderíamos dizer que o desfazimento do contrato é uma tônica na obra do cineasta. Em *A cidade é uma só?* (2011), por exemplo, monta-se uma bomba sonora que, quando acionada, destrói Brasília. Em *Mato seco*, aparecem questões de gênero em que a reversão do contrato é explícita: as mulheres assumem o poder transitando entre múltiplas ambiguidades, nas fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade e ainda são elas que são levadas a ocupar uma posição de lenda, como diz o diretor. As mulheres são potentes ao mesmo tempo em que se associam a marcas do masculino fálico, com as armas e as motos em clara distorção performática.

Em *Mato seco* em chamas, vemos ainda uma importante mudança de contrato, que perturba muitos espectadores, que é a pálida fronteira entre ficção e documentário onde o filme se inscreve. Podemos afirmar: é na sua forma que o filme perturba o contrato com o espectador. Isso não é novo no cinema, desde Jean Rouch ou mesmo Flaherty essas fronteiras estavam borradas e a fabulação com a realidade passa por aí. Um dizer, viver, que não preexiste ao filme, mas que depende da armação de um dispositivo que cria condições de possibilidade para esse dizer. A fabulação assim não é uma confusão, mas um desinteresse pela distinção dos gêneros cinematográfico. Como se as bases mesmas para efetivar passagens de gêneros não se sustentassem mais. A radicalidade de Adirley — e de parte do cinema contemporâneo — é a suspensão de um contrato com o espectador que lhe daria

autoridade para saber onde se encontra na relação com o filme. A experiência estética nos incita a uma liberdade transgênero. Ceilândia, então, nos filmes de Adirley, não é fundo para uma trama, mas é o nome mesmo de um agenciador de signos em que um novo contrato entre filme, filmados e espectadores se desenha. O filme é a ficção de um território real.

Sobre esse novo contrato, algo parece importante: a instabilidade do lugar de poder em relação ao narrado. Adirley e Joana pensam sua criação justamente como um operador de signos: colocam pessoas, histórias, técnicos, espaços juntos e é na imanência das relações que algo pode se fazer. No caso, um gesto fundamental é o próprio recuo da máquina cinema: Adirley e Joana filmam durante um ano, esperam a atriz do filme sair da cadeia, fazem o texto na relação com cada personagem, se aproximam de uma manifestação bolsonarista sem um lugar de cineasta pré concebido, etc. Mais, tal recuo se faz na própria relação com o mercado. O filme é longo demais, algumas sequências, segundo o próprio Adirley, perturbam o ritmo do filme, mas era necessário, por exemplo, deixar os evangélicos na imagem por muito **tempo**.

Lembremos ainda do interesse do diretor em propor em seus filmes novos partidos políticos: PPP (Partido do Povo Preso) em Mato seco e PCN (Partido da Correria Nacional), em A cidade é uma só?. Gesto emblemático que mantém a forma do poder ligada à forma dos partidos, mas agora com humor. Performance e humor se juntam à dimensão fabulatória e delirante por onde transita a narrativa, enfatizando o traço estético que acompanha a quebra de contrato. Como nos lembra Vladimir Safatle, "para Lacan, o masoquismo é: **'mestre humorista' (Lacan, S XVII, p.75) e**

o humor visa torcer a lei pelo aprofundamento de suas

consequências. Não colocamos nenhum princípio de significação para além da lei moral. Esta é seguida mediante uma aplicação escrupulosa: "Toma-se a lei ao pé da letra, não se contesta seu caráter último ou primeiro (Deleuze, 2009 p.77)" (Safatle, 2006, p. 185).

Porém os efeitos da lei são invertidos devido à possibilidade de designações múltiplas. Digamos que há um recuo da lei quando conservamos as condições transcendentais de julgamento do ato, mas mostramos que tais condições podem justificar casos radicalmente contraditórios. Se Deleuze pode afirmar que o humor é a co-extensividade entre o sentido e o não-sentido (Deleuze, 1969, p.166), é porque ele quer demonstrar que a significação da lei pode ser consistente com uma pragmática que normalmente lhe seria estranha: "a mais estrita aplicação da lei tem o efeito oposto a este que normalmente esperávamos (por exemplo, os golpes de chicote, longe de punir ou prevenir uma ereção, provocam-na, asseguram-na)" (Deleuze, 2009, p.78).

Masoch é estético porque pensa a experiência humana a partir da relação com a obra de arte. Os sentidos se tornam teóricos porque deixo apenas de olhar, mas contemplo através das lentes da cultura (lembremos que teoria deriva etimologicamente do verbo grego *theorein*, que significa observar, examinar, contemplar). A vênus das peles é uma mulher vista a partir da estátua renascentista e não o contrário. Há em Masoch um princípio de artifício, de cultivo ou cultura, de contratualidade que funda uma natureza a ser reinventada e, esteticamente falando, sem fundamento. Eis o paradoxo de uma natureza não natural ou de uma natureza não naturalizada, mas que sofre o jugo de uma cultura patriarcal e falocrática. Certamente, o procedimento é o da *Verleugnung* que desmorona o mundo dado ao tomar o artifício como princípio. Podemos dizer que temos aqui um precursor do contrassexual

proposto por Paul Preciado (Manifesto Contrassexual, 2014) ao afirmar o primado do dildo em um feminismo radical para além do feminino determinado no campo de sentido do mundo masculinista.

Deleuze identifica em Masoch um “extraordinário apetite contratual” que diz dessa natureza artística, estética, portanto, que toma como diretriz o criar para si um mundo e um povo por vir. O mais importante é a formalização, a invenção de uma forma de ser, o que fica atestado pela centralidade da função do contrato em a *Vênus das peles*. Esse traço perverso, marcado pela negatividade do desfazimento do contrato, em Adirley ou nas leituras de Deleuze ou Lacan, são inseparáveis de um desordenamento sensível, ou, de uma inscrição em um campo singular em que a experiência estética é constituinte da reversão da contratualidade vigente.

O poder menor

A relação entre os contratantes no texto de Masoch altera o sentido tradicional de contrato em uma sociedade patriarcal cujo modelo é o da regulação da relação entre homens, tal como na relação do pai com o filho. O contrato em Masoch é com uma mulher e pressupõe a superioridade do princípio feminino. Perverte-se a função do contrato que predominantemente se impõe na sociedade em que Masoch vivia como ação hierárquica e imperial falocrática. A ginecocracia se recolhe sob as peles da vênus que treme de frio no mundo masculinista. A perversão masoquista desestabiliza a lógica falocrática e daí ressurgem um “homem verdadeiro” e uma mulher potente. “Sempre com Masoch, o homem verdadeiro sairá dos rigores de uma ginecocracia restaurada, assim como a mulher potente e sua restauração sairá das estruturas de um patriarcado desviado” (Deleuze, 2018, p. 98).

O novo contrato que aparece com Adirley não coloca no lugar do poder nenhuma nova ordem fálica e centralizada — a bomba é de som, a heroína não tem nenhuma assepsia, os corpos são desviantes e periféricos. No caso de Masoch, esse novo contrato é uma reversão do falocentrismo e encontra na mulher sua força estética. Ou seja, a reversão não é uma manutenção do poder em seu lugar com novos personagens em seu posto. Como disse Lacan algumas vezes, “a mulher não existe”, justamente para dizer que do outro lado do masculino há um lugar vazio, uma não-união, uma abertura. No sentido deleuziano, o negativo do homem seria um devir minoritário. Assim, a dialética perversa precisaria se aproximar de uma duplicidade entre dois diferentes em natureza. De um lado, a lei e o poder, de outro, devires minoritários ou o poder como lugar vazio, que é o próprio princípio de autonomia que o capitalismo se esforçará em inviabilizar. Dito de outra maneira, ao reverter o contrato, o masoquista coloca no lugar do poder um sujeito que não preenche o poder à maneira fálica.

O falo da mulher que assume o poder no masoquismo é contrassexual, dildo fabulatório, artificialesco, atravessado por uma dimensão estética. Como escreveu Peter Pál Pelbart, acompanhando uma leitura de Deleuze sobre a robinsonada de Michel Tournier: “é uma perversão, uma vez que introduz o desejo num outro sistema, e com isso o faz derivar” (Pál-Pelbart, 2019, p. 272) Como se essa lógica perversa — quando pensada em sua faceta quente — se acoplasse a uma lógica estético-minoritária. O gesto perverso efetivaria assim uma derrubada de uma estrutura, de uma lei, para um desaprisionamento do desejo. Tal gesto conecta a potência desejante à negatividade destrutiva. Temos então dois modos de pensar o novo contrato. Um primeiro que elege o inimigo, mata-o e faz

do sofrimento do outro seu prazer e nesse processo de contratação o próprio lugar do poder não é questionado. E um segundo, em que a reversão do contrato esvazia o próprio lugar de poder e o torna risível.

Segundo Roudinesco (2008), perversão vem do latim *perversio* e pode ser entendido como inverter, retornar, mas também como desorganizar, cometer **extravagância**. Enquanto a inversão coloca algo de ponta cabeça, mas não necessariamente altera esse algo, a desorganização afeta propriamente a ideia de contrato, afeta o sentido de poder como lugar. Dizemos isso para pensar quanto há de inversão contratual no gesto perverso — a mulher dá as ordens aos homens — e quanto desse gesto pode ser pensado como uma desorganização nos valores, se conectando com a liberdade mesma que sempre trouxe um certo encanto ao ato perverso.

A clínica contemporânea

O filme de Joana Pimenta e Adirley Queiroz é emblemático de certos gestos presentes no cinema contemporâneo brasileiro, e vemos ali essa sintonia com o intercessor clínico "perversão". O filme faz par com um certo estado de coisas que identificamos na política e nos modos de pensar os processos subjetivos contemporâneos. Na perspectiva da clínica no contemporâneo, o que faz sintonia com a potência quente da perversão? Chegamos então a sete pontos que com o filme nos inspiram para uma **arte-clínica** contemporânea.

- 1) desfaz por imanência contratual os contratos socialmente aceitos e estabelecidos.
- 2) coloca no lugar do poder um devir minoritário.
- 3) instaura um espaço não funcionalizado em que algo

pode acontecer, ao mesmo tempo em continuidade e descontinuidade com o campo social; com a realidade e fora dela.

- 4) traz a dimensão estética — delírio, humor, fabulação — para o centro do seu fazer.
- 5) costura novos vínculos sensíveis que passam pela dimensão estética.
- 6) opera subversões das contratualidades temporais - durações, esperas, velocidades.
- 7) afirma esteticamente. Vê o mundo a partir da obra de arte, não para fazer da vida uma arte, mas para sintonizar com o primado da estética, ou seja, domínios que oferecem uma maneira de sentir.

Quando a estrutura do sujeito não está mais no centro da discussão, o trabalho da clínica demanda um deslocamento de si, não para fazer clínica com a arte, mas para sintonizar com a arte como modo singular de potencialização dos processos subjetivos e de relação com o campo social. Há uma tecnologia na relação com o campo social e com os processos subjetivos ali colocados que nos demanda um modo de olhar como se os traços perversos do filme *Mato seco em chamas*, por exemplo, pudessem fazer migrações, traçar linhas de fuga na direção da clínica. Questões pertinentes para a clínica que não se dão necessariamente no domínio institucional da clínica. O que não significa que agora a clínica tem que fazer cinema, mas levar a clínica a ter uma atenção ao que o cinema fabrica. É a clínica atenta ao modo do filme se relacionar, sentir, olhar o mundo.

NOTAS

Autoria partilhada.

Os autores declaram que

- 1 participaram ativamente das discussões em torno do escopo, dos conceitos, dos eventuais resultados e da elaboração do trabalho; e (2) todos os autores revisaram e aprovaram a versão final do trabalho.
- 2 todos os autores revisaram e aprovaram a versão final do trabalho.

REFERÊNCIAS

NUNES, Rodrigo. *Do transe à vertigem: Ensaio sobre bolsonarismo e um mundo em transição*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Cartas e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. De Sacher-Masoch ao masoquismo. *TRÁGICA: Estudos de Filosofia da Imanência*, v. 10, n. 1, 2016.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROUDINESCO, Elizabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SACHER-MASOCH, Leopold von. *A Vênus das peles*. São Paulo: Editora Hedra, 2015.

SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo*. São Paulo: Unesp, 2006.