



Fantasma do sexo em público: desejos utópicos, memórias *queer*¹

José Esteban Muñoz²

RESUMO: Elaborando uma leitura da utopia em Adorno e Bloch, o ensaio conjuga materialismo e idealismo na análise de uma série de representações artísticas do sexo em público, desde o livro de memórias de John Giorno até as séries fotográficas de Tony Just, as quais emergem como fantasmas ou performances ritualizadas capazes de conectar passados perdidos ao presente (e ao futuro) do desejo político investido na dissidência e no sentido de possibilidade sexual.

PALAVRAS-CHAVE: sexo, política, queer

Abstract: Elaborating a reading of utopia in Adorno and Bloch, the essay combines materialism and idealism in the analysis of a series of artistic representations of public sex, from John Giorno's memoir to Tony Just's photographic series, which emerge as ghosts or ritualized performances capable of connecting lost pasts to the present (and the future) of political desire invested in dissidence and in the sense of sexual possibility.

Keywords: sex, politics, queer

Resumén: Elaborando una lectura de la utopía en Adorno y Bloch, el ensayo conjuga materialismo e idealismo en el análisis de una serie de representaciones artísticas del sexo en público, desde el libro de memorias de John Giorno hasta las series fotográficas de Tony Just, de las cuales emergen como fantasmas o performances ritualizadas capaces de conectar pasados perdidos al presente (y al futuro) del deseo político dedicado a la disidencia y en el sentido de posibilidad sexual.

Palabras clave: sexo, política, queer

¹ Versão original publicada como Capítulo 2 de *Cruising utopia: the then and there of queer futurity* (New York: New York University Press, 2009), segundo e último livro de José Esteban Muñoz, prematuramente falecido em dezembro de 2013. A autorização e os direitos autorais para a tradução do capítulo foram gentilmente cedidos pela NYU Press. Agradecemos especialmente a Ann Pellegrini, Eric Zinner e Margaret Guerra por isso. (Nota do tradutor)

² Nasceu em Havana, em 1967, era professor no departamento de Performance Studies da Tisch School of the Arts (Universidade de Nova Iorque). Tradução: Pablo Assumpção Barros Costa.

Testemunhando a Utopia Sexual Queer

Em 1989, durante a segunda conferência nacional de estudos gays e lésbicos ocorrida na Universidade Yale, eu assisti Douglas Crimp dar uma comovente e provocante palestra intitulada *Luto e militância*.³ Nela, Crimp detalhava o trabalho do luto na cultura queer enquanto desvelava um inventário da vasta e perdida mundivivência gay masculina [*gay male lifeworld*], aparentemente devastada pela pandemia do HIV/AIDS. Eu quero chamar atenção aqui para um momento específico na fala de Crimp, no qual uma ideia de Freud é posta em conversação com espaços e práticas queer a partir de uma mundivivência gay masculina historicamente específica:

Freud nos conta que o luto é uma reação não apenas à morte da pessoa amada, mas também à perda “de uma abstração que ocupa o seu lugar, como uma pátria, a liberdade, um ideal”. Estaríamos permitidos a incluir nesta “civilizada” lista o ideal do prazer sexual perverso em si mesmo, e não apenas ideais provenientes de sua sublimação? Junto ao doloroso acúmulo de mortos, o que muitos de nós perdemos foi uma cultura da possibilidade sexual: darkrooms, banheirões, cinemões e saunas; os caminhões, os quebra-mares, as derivas, as dunas. O sexo estava em todo lugar para nós, toda ousadia que quiséssemos experimentar: chuvas douradas, boquetes e cunetes, trepadas e *fist fucking*. Agora nossos impulsos não-domesticados são mais uma vez interditados ou protegidos de nós pelo látex. Até o Crisco, o lubrificante que usávamos por ser comestível, é agora proibido porque danifica a borracha. Os brinquedos sexuais deixaram de ser intensificadores adicionais e viraram substitutos mais seguros. (CRIMP, 1988, p. 11)

O apogeu da crítica cultural da AIDS completava sete anos quando Crimp escreveu essas palavras. Uma coisa tornada clara nesse momento da epidemia é que os espaços e práticas ideais descritos por Crimp jamais deixaram de existir completamente. Durante a era da AIDS, os homens gays conseguiram manter nosso sexo queer, nossos espaços e, talvez em menor medida, o incrível sentido de possibilidade evocado por Crimp. Na conjuntura atual, espaços comerciais de sexo (darkrooms, cinemas pornô, saunas) vêm-se expostos às intempéries de uma nova onda de ataques advinda tanto dos aparatos repressivos do poder de Estado quanto dos elementos reacionários e sexo-negativos da comunidade gay. Apesar das erupções desse policiamento homofóbico e anti-sexo, muitos gays têm conseguido manter as práticas listadas por Crimp, recriadas na era do sexo seguro. Risco negociado e outras decisões táticas modificaram de alguma forma esses impulsos sexuais sem entretanto fazê-los desaparecer. Embora o momento descrito por Crimp esteja no passado, sua memória, seus fantasmas e as performances ritualizadas de transmissão de sua visão de utopia ao

³ A palestra foi posteriormente publicada no periódico *October*, uma publicação sob influência editorial de Crimp, no qual as encarnações modernas da teoria queer começaram a florescer. O ensaio foi finalmente publicado em uma antologia de escritos de Crimp (2002).



longo de diferentes gerações ainda alimentam e impulsionam nossas vidas eróticas e políticas: esse passado nutre a possibilidade de nossa atual e ainda existente mundivivência gay.

A escrita de Crimp perdura como um testemunho da mundivivência queer em que a potência transformadora do sexo queer e as manifestações públicas de tal sexualidade representavam tanto uma suspensão da abjeção da homossexualidade quanto uma reformulação dessa abjeção. Os espaços e atos que ele lista representam signos, ou ideais, degradados e traduzidos como abjetos pela heteronormatividade. A escrita de Crimp recupera esses termos, ideias e lembranças, e os realoca numa lista que inclui valores atemporais como pátria e liberdade. A escrita de Crimp, portanto, levanta um testemunho à utopia sexual queer.

De uma maneira oposta, o igualmente importante ensaio em crítica cultural da AIDS, de Leo Bersani (1988), *É o reto um túmulo?* [*Is the rectum a grave?*], põe fim a qualquer noção idealizada das saunas como espaço para utopia queer. Bersani acertadamente esclarece o fato de que aqueles gloriosos dias do pré-AIDS também eram economias libidinais elitistas, excludentes e bestialmente hierarquizadas. O trabalho de Bersani não se permite projetar esperanças e possibilidades utópicas. Seu livro teórico sobre a cultura gay masculina, *Homos* (1995), estende e diversifica as linhas de raciocínio já presentes em *É o reto um túmulo?*. *Homos* é ainda mais empenhado em demolir e problematizar qualquer entendimento simplista e sentimental da comunidade gay ou da política gay. Por meio de uma leitura especialmente poderosa de Jean Genet, Bersani formula uma teoria da anti-relacionalidade. A contribuição mais interessante dessa teoria é o modo como ela injeta pressão em teorias prévias sobre o queer e expõe os modos como essas teorizam a identidade gay em termos que são sempre relacionais, tal como a subversão de gênero. Mas essa lição finda por levar a uma crítica da política de coalizão. Bersani considera as coalizões entre homens gays e pessoas racializadas ou mulheres como “má fé” por parte dos gays. Os problemas de gênero, raça e sexualidade numa teoria desse tipo – todas as pessoas racializadas são heterossexuais, todos os gays são brancos – também ficam evidentes em seu famoso ensaio. Os limites de seu projeto são mais óbvios ainda quando tentamos imaginar intervenções políticas reais no campo social, especialmente intervenções que questionem a tediosa normatividade branca que caracteriza a maior parte da cultura gay masculina norte-americana.



O projeto de Bersani não precisa enxergar e nem acreditar em utopias. No entanto, a meu ver, a política queer necessita de uma dose real de utopianismo. A utopia nos⁴ permite imaginar um espaço fora da heteronormatividade. Ela nos permite conceituar novos mundos e realidades que não são irrevogavelmente restringidas pela pandemia do HIV/AIDS e pela homofobia institucionalizada do Estado. Mais além, a utopia oferece-nos uma crítica do presente, daquilo que é, ao lançar uma imagem daquilo que *pode e talvez venha a ser*. Neste ensaio, eu lanço meu olhar para alguns trabalhos culturais gays masculinos que imaginam a utopia através daquilo que eu chamo *memória utópica queer*.

A memória é certamente construída e, o que é mais importante, sempre política. O argumento que eu articulo nesse ensaio postula nossas lembranças e suas narrações ritualizadas – através do filme, do vídeo, da performance, da escrita e da cultura visual – como dotadas de potencialidades materializantes [*world-making potentialities*]. Mais além, eu sugiro que essas memórias queer da utopia e o desejo que as estruturam, especialmente quando corporalizados em trabalhos que eu identifico como produção cultural mimética-do-sexo-em-público [*public-sex-mimetic cultural production*], nos ajudam a cavar espaço para uma cidadania sexual existente e viva.⁵ Eu elejo momentos, tais como a passagem de Crimp citada acima, que contam, relembram e refletem sobre o sexo em público. Eu não me aproximo desses textos como discursos da nostalgia; ao contrário, eu apresento-os como momentos em que a recordação utópica queer reencena aquilo que Crimp chamou de cultura da possibilidade sexual. A ficção autobiográfica de John Giorno e o trabalho visual do artista Tony Just atuam como os territórios textuais para a discussão do trabalho da memória utópica queer e da estrutura de sentimento contígua a essas noções reformuladas de utopia e memória, um campo de forças de afeto e desejo político que eu chamo de desejo utópico.

Fodendo Keith, Relembrando Utopia

O livro *You got to burn to shine* [É preciso queimar para brilhar], de John Giorno, é um rico mosaico de poesia, texto de performance, declarações de programa ativista e prosa autobiográfica. O livro reflete sobre a vida de Giorno como performer e escritor queer ao longo das quatro últimas

⁴ O “nós” que eu uso neste ensaio procura, em primeiro lugar, falar dos homens gays na pandemia. Mas para além disso, a primeira pessoa do plural objetiva endereçar-se a todos que foram capturados pela pandemia do HIV/AIDS – pessoas que foram afetadas direta ou relacionalmente pela pandemia, sujeitos que podem ser homens ou mulheres, gays ou heterossexuais. A costura unificante do “nós” neste ensaio performa um nódulo do comum dentro de um momento e de um espaço de caos e de perda incalculável.

⁵ Ver o recente trabalho de Lauren Berlant (1995) para uma instigante leitura da luta política atualmente sendo encenada na esfera pública entre “atos sexuais ao vivo” e a “cidadania morta da heterossexualidade”.



décadas na região do *Lower East Side* de Manhattan. O texto de Giorno é o testemunho inquietante de um homem que sobreviveu a vários estilos de vida arriscados. É adornado por fabulosas histórias de sexo com famosos que brilham feito joias ostentosas. O leitor é brindado, por exemplo, com um detalhado relato da transa do autor com Andy Warhol, uma narrativa que afasta de uma vez por todas qualquer mitologia em torno de Warhol no sentido de representá-lo como não-gay.⁶

Uma seção intitulada *Great anonymous sex* [Ótimo sexo anônimo] reconta um dos encontros de Giorno como outro *superstar* da Pop Art em 1982, no banheiro da estação de metrô da *Prince St.*. Nessa história, Giorno fode e mama um jovem rapaz que é depois revelado ser Keith Haring. A narrativa sexual de Giorno começa com sua entrada no banheiro da estação de *Prince St.*, espaço onde reina o sexo anônimo em público. Giorno escreve sobre um moço de aparência comum, mas atraente, que usava óculos redondos, um “garoto” possuído por uma “paixão incomum”:

Ele fazia amor com imensa energia e foco, afeição e deleite, diferente dos contatos rotineiros ao meu redor. O coração do rapaz derramava amor, e eu segui o fluxo. Eu mamei o pau do garoto (era circuncidado, não grande, mas muito duro). Ele chupou o meu pau, com os seus olhos voltados para os meus. Dois caras com *poppers* ficavam abastecendo nossas narinas. Nós continuamos a alternar, chupando um ao outro. Ele conseguiu meter meu pau inteiramente em sua garganta algumas vezes, e eu fodi sua boca, momentos de entrega para nós dois. Os outros nos assistiam e se masturbavam. (GIORNO, 1994, p. 68-69)

A narrativa de Giorno cerca-se de idealização e hipérbole literária, ainda que não precisemos duvidar da “veracidade” de sua versão. Nessa passagem, Giorno atua como disseminador da cultura do sexo em público. A idealização que sua prosa encena é, dentro do escopo da minha análise, um exemplo do modo como uma rica lembrança da utopia sexual alimenta uma política queer transformadora. O excesso que o texto de Giorno produz é de fato mais que uma mera bravata sexual. O espaço do banheiro da estação de *Prince St.* e as práticas de sexo em público que figuram em sua narrativa engendram uma certa possibilidade transformadora.

A política que eu vejo atuar-se no texto de Giorno não é imediatamente visível. Na verdade, essa declaração parece ir contra a própria assertiva de Giorno quando diz que “o bom do sexo anônimo é que você não traz consigo sua vida privada ou seu mundo pessoal. Nenhuma política ou conceito inibidor, nenhuma regra fechada ou resposta pronta. O bom do sexo anônimo é a espontaneidade” (GIORNO, 1994, p. 71). Apesar de Giorno entender esse espaço como sendo livre de ideologias, eu penso ser possível lermos um forte impulso político no texto de Giorno, um impulso que é detectável

⁶ Estes mitos incluem “Andy era assexual” ou “Andy só gostava de assistir”. Para mais informações sobre a representação de Warhol como não-gay, ver a introdução ao volume que eu coeditei com Jennifer Doyle e Jonathan Flatley (1996).



nos atos que estão sendo transcritos, nos espaços que estão sendo conceitualmente representados e na performance da escrita que registra sua história de sexo em público. Aqui, me interesso principalmente pelo último desses elementos.

A catalogação da cultura do sexo em público operada por Crimp em *Luto e militância* pode ser lida junto ao texto de Giorno como um ato queer de criação de mundo [*queer world-making*]. Mais especificamente, eu vejo a criação de mundo aqui emergindo e tomando função através da performance da memória utópica queer, isto é, de uma utopia que entende que seu tempo estende-se para além de um passado nostálgico (que talvez nunca tenha ocorrido) e de um futuro cuja chegada é continuamente retardada – uma utopia no presente.

Volto atenção agora para um diálogo de 1964 entre os teóricos sociais da Escola de Frankfurt Theodor W. Adorno e Ernst Bloch (1988) sobre “a função utópica da arte”. Em dado momento do diálogo, Bloch volta-se para Adorno e confirma um truísmo básico sobre a política do utopianismo a despeito do clima de uma era mecânica na qual tudo parece mecanicamente presente e, portanto, nulificante da possibilidade de utopianismo:

Bloch: Assim, o fato de que também existe utopia nesta área onde ela tem mais dificuldade de existir... [assim] a função essencial da utopia é uma crítica do que é presente. Se não tivéssemos já atravessado as barreiras, nós seríamos incapazes mesmo de percebê-las como barreiras. (BLOCH & ADORNO, 1988, p. 12, grifo nosso)

A saliência do argumento de Bloch repousa não apenas no fato de que imaginar qualquer utopia nos entrega algo mais que um outro tempo, mas também, como no caso de Giorno e dos trabalhadores culturais gays que estou considerando aqui, no fato de que o que é possibilitado antes de mais nada é uma crítica do presente e de seus limites, suas barreiras. Adorno responde ao pensamento de seu amigo lançando o enunciado numa dialética:

Adorno: Sim, por qualquer medida, a utopia é essencialmente na negação determinada, na negação determinada daquilo que meramente é, e ao concretizar-se em algo falso, ela sempre aponta, ao mesmo tempo, para aquilo que deveria ser.

Ontem em nossa discussão você citou Espinosa, com a passagem “Verum index sui et falsi” [o verdadeiro é signo de si mesmo e do falso]. Eu fiz uma pequena variação no sentido do princípio dialético da negação determinada e falei “Falsum” – a coisa falsa – “index sui et veri” [o falso é signo de si mesmo e do correto]. Isto significa que a coisa verdadeira determina a si mesma pela coisa falsa, ou por aquilo que faz de si mesmo falsamente conhecido. E já que não nos é permitido lançar uma imagem da utopia, já que de fato sabemos o que a coisa correta será, nós sabemos exatamente, certamente, o que a coisa falsa é. (BLOCH & ADORNO, 1988, p. 12)

O pensamento dialético, especialmente isso a que Adorno se refere como “a negação determinada”, nos possibilita ler o texto de Giorno como alguma coisa outra que o fechamento



nostálgico da possibilidade política futura. Ao contrário, através da lente fornecida por esses filósofos materialistas, nós podemos entender o texto de Giorno como apontando para além das barreiras da pandemia da AIDS; ele nos permite enxergar por meio de uma certa conjuração “do passado”, e para muitos de nós é a primeira vez que enxergamos esse passado. Essas imagens da utopia (um termo usado por Adorno em outro momento do diálogo citado) operam o trabalho de nos permitir criticar o presente, de enxergar para além do seu “o que é”, em direção a mundos de possibilidade política, de “o que pode ser”.

Aqui temos outro exemplo de Giorno fazendo o que Adorno chamou de lançar uma imagem:

Eu desafivelei o cinto do garoto e ele baixou as calças. Eu o virei gentilmente de costas, vagorosamente inseri a cabeça úmida e deslizei meu pau dentro de sua bunda, ele empurrou-se contra mim e engoliu tudo. Seu cu estava levemente lubrificado com Vaselina, eu me perguntei se era desta manhã ou da noite passada, e se ele tinha porra de outro cara dentro de seu rabo. Este pensamento causou-me ainda mais tesão e o sebo deu maior prazer ao meu pau. Alguém começou a lamber-me por trás, enfiando a cara no meio da minha bunda e a língua no meu cu, com leves mordidas e chupadas. Isto também me causa grande prazer. Eu fodi o garoto, a princípio gentilmente e, aos poucos, com toda força que me era possível. Suor escorria de nós em bicas. Das profundezas da escuridão inebriante daquela caverna subterrânea, esticando meu pau até o céu, eu esguichei um grande jato de porra, reto e glorioso. Perfeitamente elevado e realizado, nova e perfeitamente dissolvido em um espaço vazio e primordialmente puro. (GIORNO, 1994, p. 72-73)

Isso, quero sugerir, é certamente o lançamento de uma imagem do sexo, mas, ao mesmo tempo, é também uma imagem de transportação utópica e uma reconfiguração do social, uma reimaginação de nossas reais condições de possibilidade, tudo isso em face de uma epidemia global. A imagem representada na escrita performativa de Giorno é uma imagem da boa vida que ao mesmo tempo foi e nunca foi, que ao mesmo tempo foi perdida e que ainda está por vir. Ela performa um desejo de perfeita dissolução em “um espaço vazio e primordialmente puro”.

Depois dessa cena no banheiro da estação de *Prince St.*, Giorno cai fora e toma um trem na hora exata: “Eu me despedi e sumi pela porta num lampejo, no trem que subia a cidade”. Uma vez no trem, ele sente-se novamente esmagado pela presença opressora e pelo sempre expansivo campo de força que é a heteronormatividade: “Era sempre um choque entrar no mundo heterossexual de um vagão cheio de gente severa, sentada estupidamente com sofrimento em suas faces e corpos, e suas mentes em seus aprisionamentos” (GIORNO, 1994, p. 73). Essa experiência de entrar em “choque” por conta da prisão que é a heteronormatividade, o mundo heterossexual, é um choque que o leitor, especialmente o leitor queer, encontra ao fechar um texto de memória utópica queer como o de Giorno. Eu penso na minha própria experiência de leitura de *You got to burn to shine* em um café predominantemente heterossexual perto de onde moro, levantando os olhos após a experiência e



sentindo um efeito de similar choque. Mais uma vez eu agarro a linha do pensamento de Adorno naquele mesmo diálogo com Bloch:

[A negação] é na verdade a única forma em que a utopia nos é dada. Mas o que eu quero dizer aqui... esta questão tem um aspecto muito desconcertante, pois algo terrível ocorre devido ao fato de que somos proibidos de lançar uma imagem. Mais precisamente, em meio àquilo que deveria ser definitivo, o imaginamos para que seja o menos definitivo o quanto mais o declaramos como algo negativo. Mas aí – o mandamento contra um exemplo concreto de utopia tende a difamar a consciência utópica e engolfá-la. O que é realmente importante aqui é a vontade de que seja diferente. (BLOCH & ADORNO, 1988, p. 12)

No trabalho de Giorno podemos enxergar “a vontade de que seja diferente”. Há muitas razões para essas fantasias de um extasiante sexo inseguro injuriarem homens gays vivendo na pandemia da AIDS. Mas isso posto, há também algo de nobre e empoderador a respeito das narrativas de Giorno. Adorno, na passagem citada acima, alerta contra uma tendência no socialismo (e no humanismo em geral) na qual a utopia torna-se o objeto ruim. A utopia só pode existir por via de uma crítica à ordem dominante; não há espaço para ela fora das mais teoricamente salvaguardadas abstrações. De um modo mais ou menos parecido, as imagens desenhadas por Giorno também são objetos ruins, na medida em que expõem homens gays a atos, posicionamentos e estruturas de desejo que podem ser potencialmente desastrosos. Mas, como Adorno nos ensina, a importância de lançar uma imagem é central a uma crítica da hegemonia. Adorno explica:

Se isto não for dito, se esta imagem não puder – eu quase gostaria de dizer – aparecer ao nosso alcance, então basicamente não poderemos jamais saber qual a verdadeira razão da totalidade, por que o dispositivo inteiro foi posto em funcionamento. (BLOCH & ADORNO, 1988, p. 13)

Pode ser que minha conexão entre os mundos e utopias sexuais produzidas em Giorno e a mais teórica especulação sobre utopia de Bloch e Adorno pareça forçada. A essa crítica eu respondo: “claro que é”. Mas, para além disso, eu também ressaltaria as palavras com as quais Bloch finaliza o diálogo: “Em conclusão, eu gostaria de citar uma frase, uma frase muito simples, escrita curiosamente por Oscar Wilde: ‘Um mapa-múndi que não incluía a Utopia não é digno de consulta’” (BLOCH & ADORNO, 1988, p. 17). Embora possa parecer estranho, sob vários aspectos, que Bloch venha a citar o mais famoso sodomita criminal da cultura ocidental, não é nem um pouco esquisito da perspectiva desta pesquisa queer. A frase de Wilde, quando propriamente decomposta e apreciada em sua precisão estilística, torna explícita a conexão entre queer [*queerness*], utopia e criação de mundo. A criação de mundo queer, portanto, depende da possibilidade de se mapear um mundo no qual é permitido lançar imagens da utopia, e de incluir essas imagens em qualquer mapa do social. Pois é certo que, sem esse ponto crítico no mapa, nós mesmos nos tornamos os sofridos e aprisionados sujeitos no rápido vagão de trem descrito por Giorno.



Fantasmas e Utopia

Eu passo agora do fantasma de Oscar Wilde que assombra o pensamento de Bloch sobre utopia para os fantasmas que pairam na fotografia de Tony Just. Em 1994, Just completou um projeto que procurou capturar precisamente o que eu venho chamando de fantasmas do sexo em público. O projeto começou com a simples seleção de banheiros públicos masculinos em decadência na cidade de Nova York, todos banheiros de pegação [*tea rooms*], como o descrito por Giorno na estação de *Prince St.*, antes de serem fechados por conta da crise de saúde pública desencadeada pelo HIV/AIDS. Depois, Just passou a fazer o trabalho de esfregar e desinfetar seções desses banheiros públicos. A preparação dos espaços é tão fundamental para o projeto quanto as próprias fotografias que eu escolhi analisar: a única evidência dessa dimensão atrás-da-cena do projeto maior são os espaços limpos em si mesmos, o trabalho de Just só existe como um rastro fantasmático em um cintilante banheiro público masculino. Ele documentou o projeto através de slides coloridos e fotografias que ressaltavam o estado imaculado dos banheiros e os detalhes desses espaços. Os urinóis, azulejos, sanitários e acessórios que são objeto dessas imagens fotográficas assumem o que só pode ser descrito como uma aura fantasmagórica, uma incandescência de outro mundo. Essa aura, esse circuito de halos luminosos que envolve a obra, é um aspecto dos fantasmas do sexo em público que este ensaio tem interesse em descrever.

Esses fantasmas do sexo em público são os espectros queer cuja substância a obra de Just e o meu projeto crítico procuram capturar e tornar visível. Eu entendo a materialidade fantasmática do trabalho de Just numa relação primária com as emoções, memórias queer e estruturas de sentimento que perseguem homens gays nos dois lados da fronteira geracional erguida pela (e através da) catástrofe da AIDS. Ao falar de fantasmas, uma das coisas que sofremos é o risco de ignorar os vivos, o real e o material. Eu amparo minhas ideias contra essa acusação em potencial com o trabalho de Raymond Williams (1977). A noção avançada por Williams de “estrutura de sentimento” foi um processo de relacionar a continuidade de formações sociais dentro de uma obra de arte. Williams explicou a estrutura de sentimento como uma hipótese que

tem relevância especial para a arte e literatura, onde o verdadeiro conteúdo social está num número significativo de casos desse tipo presente e afetivo, que não podem ser reduzidos sem perda a sistemas de crença, instituições, ou relações gerais explícitas, embora possa incluir todas essas como vividas e experimentadas, com ou sem tensão, como também inclui elementos da experiência social e material (física ou natural) que podem estar além, ou ser revelados ou imperfeitamente ocultos pelos elementos sistemáticos reconhecíveis em outros pontos.



Para Williams, o conceito de estruturas de sentimento leva em conta

a presença inequívoca de certos elementos na arte, que não são cobertos por outros sistemas formais (embora num modo possam ser reduzidos a eles). [Esta] é a verdadeira fonte das categorias especializadoras do “estético”, das “artes” e da “literatura imaginativa”. Precisamos, de um lado, reconhecer (e saudar) a especificidade desses elementos – procedimentos específicos, ritmos específicos – e ainda assim encontrar maneiras de reconhecer seus tipos específicos de socialidade, impedindo assim sua extração da experiência social, a qual só é concebível quando a experiência social em si já foi categoricamente (e na raiz, historicamente) reduzida. (WILLIAMS, 1977, p. 133)

Os fantasmas que eu identifico no projeto de Just possuem uma materialidade, um tipo de substância, que não se dá a ver facilmente em regimes do visível e do tátil. Esses elementos têm sua própria especificidade, mas também são relevantes em um mapa mais amplo da experiência social e política. Para enxergar esses fantasmas, decerto precisamos ler os “procedimentos específicos, ritmos específicos” que trazem à tona uma experiência perdida, uma imagem temporalmente situada de experiência social, que precisa ser reconhecida em imagens fotográficas, vãos, auras, resíduos e negações. Devido aos obstáculos impostos por certas concepções de materialidade – concepções que são frequentemente manifestas como miopias visuais – não se pode ver de fato o fantasma do sexo em público no trabalho de Just. Mas se o olho é sensibilizado de uma certa forma, se ele é capacitado a alcançar outras frequências visuais, que dão acesso a destilações específicas da experiência vivida e da história ordinária, ele pode potencialmente enxergar a presença fantasmática de uma certa estrutura de sentimento.

Nas fotos, o brilho da porcelana e do metal, o modo como a luz reflete ao redor e através das superfícies e objetos – seja um urinol de porcelana ou um acessório cromado levemente oxidado –, lança um efeito que é estranhamente mimético das fantasmáticas estruturas de sentimento que revolvem nas locações do projeto. As imagens interrogam as curvas e os arcos das tampas erguidas dos sanitários e as quinas de porcelana arredondadas dos assentos. A ênfase no azulejo, em contraposição ao vazio ressaltado nos espaços, leva o observador a pensar numa caixa de ressonância. A conotação associa-se então a reverberação e ressonância. As fotos, através da força em negativo de corpos ausentes, instila no espectador um sentido de vazio congregante. Tal vazio não é o objetivo teleológico do projeto; ao contrário, esse espaço do vazio intenciona criar lugar para outros mundos de possibilidade sexual.

A aventura interpretativa deste ensaio considera tais efeitos visuais (que são também efeitos fotográficos) como a performance de uma função afetiva ao mesmo tempo familiar e sobrenatural, que deixa um certo rastro efêmero, a aparição do qual estou chamando aqui de produção de fantasmas. *Então, fantasmas.* Jacques Derrida (1994), em seu estudo dos fantasmas em Marx, emprega uma



noção de espectrologia [hauntology], o qual ele considera uma ferramenta conceitual para o entendimento do ser dentro da era pós-moderna de uma *res pública* eletrônica: “nem vivo, nem morto; nem presente, nem ausente” e, afinal, “não pertencendo à ontologia, ao discurso do ser dos seres, ou à essência da vida e da morte” (DERRIDA, 1994, p. 51). Eu sugiro a espectrologia como um mecanismo poderoso para a tarefa de situar fenômenos semi-públicos (tais como sexo em público) dentro da história e da política queer.

Um pouco acima, eu discuti a dialética ao conjurar Adorno. Uma interpretação sobre a ausência de pessoas e atos nas variações do sexo em público em Just levaria em consideração tais representações dos espaços esvaziados, pesarosos e fetichistas como negações determinadas, como lances de imagens que representam a utopia através do negativo. Sem descartar essa ótica dialética, outra visão crítica mais uma vez presente no estudo de Derrida sobre Marx nos ajuda a pensar sobre os fantasmas em termos que procuram exceder a dialética. Tomemos, por exemplo, o momento em que Derrida pondera sobre o que considera ser a lógica dos fantasmas:

Se insistimos tanto, desde o começo, na lógica do fantasma, é porque esta acena para um pensamento do acontecimento que excede, necessariamente, uma lógica binária ou dialética, a que distingue ou opõe efetividade (presença, atual, empírica, viva – ou não) e idealidade (não-presença reguladora ou absoluta). Essa lógica da efetividade parece de uma pertinência limitada. O limite [...] parece melhor do que nunca demonstrado, hoje, pelo que se passa de fantástico, fantasmático, “sintético”, “protético”, virtual, na ordem científica, e portanto tecno-midiática, e portanto pública ou política. Ele se tornou também mais manifesto, através do que inscreve a velocidade de uma virtualidade irredutível em oposição com o ato e a potência no espaço do acontecimento, no acontecível do acontecimento. (DERRIDA, 1994, p. 63)

Derrida refere-se a uma modalidade de tecno-mídia que incluiria a comunicação por rádio e teledifusão, e a cibernética, não as tecnologias já melhor estabelecidas como a fotografia que Just trabalha e manipula. E no entanto eu continuo a identificar um entendimento construtivo do que Derrida significa ao falar de uma superação do binarismo entre idealidade e efetividade quando me encontro com essas fotografias. Usando termos dialéticos, Just pende para o lado da negação determinada, já que, ao tentarmos descompactar uma oposição dialética entre “o ato e a potência no espaço do acontecimento, no acontecível do acontecimento”, nós enxergamos com absoluta clareza o que para Derrida seria o “acontecível” daquele espaço. O trabalho de Just representa ao mesmo tempo o idealismo da utopia e a importância da efetividade. Sua negação dos participantes concretos



e sua escolha em representar a ausência permitem ao espectador, curiosamente, ocupar um espaço ao mesmo tempo dentro e fora da previsibilidade de um já estabelecido padrão dialético.⁷

A negação que identifico em minha leitura desse antigo trabalho de Just não é determinado por uma oposição direta entre presença e ausência; ela não significa nenhuma política simples da falta. Uma breve consideração do trabalho recente de Just nos ajuda a esclarecer essa questão. Uma série de trabalhos de 2004 representa o grafite em uma perspectiva nova e fascinante. Essa série de desenhos em giz pastel ilustra, numa modalidade de excesso estético, diversas *tags* e pichações do grafite num estilo quase foto-realista. Contudo, embora os desenhos pareçam fotos, eles são fortemente sintonizados a questões de cor. As imagens ressoam vivamente, de um modo distinto da maior parte das representações do grafite, por não representarem um mundo de decadência urbana associada ao declínio pós-industrial. Um rabisco em azul elétrico sobre fundo azul claro conota outra coisa além da negação que associamos à falta ou à perda. Outra imagem imprime outro forte tom de azul a delinear blocos de tinta prateada. A peça inteira assemelha-se a um fragmento de uma grande placa numa imensa paisagem urbana. Letras menores circundam as imensas letras garrafais. Se me fosse permitido adivinhar o que essas letras conotam, eu diria que parecem as iniciais de alguém ou de uma frase – mas isso é uma liberdade interpretativa. Outra imagem de grafite revela aparentes rabiscos em estilo livre sobre manchas suaves de cor pastel. O uso da pichação por Just através de monumentais práticas pictóricas torna manifesta a utopia no cotidiano.

O que estas *tags* nos mostram? Embora afetivamente elas possam funcionar de modo distinto das representações urbanas realistas do grafite, esses estranhos pasteis de fato imprimem algo próximo ao grafite cotidiano que marca a paisagem das cidades. Numa retórica Blochiana, podemos considerar essas marcas urbanas como rastros. Por meio do excesso que elas representam, elas parecem dizer-nos que algo está faltando, ou, a partir dos aforismos que abrem o texto *Traces* [Rastros] de Bloch (2006), que o que está aqui “é insuficiente”. Em *Traces*, estas curtas frases seguem ao título “Insuficiente” [*Not Enough*]: “Está-se sozinho consigo mesmo. Junto aos outros, a maioria está sozinha mesmo sem ela própria. É preciso sair de ambos” (BLOCH, 2006, p. 1). Esse aforismo pode ser lido como um breve manual de instrução. Esse sair de si mesmo, seja consigo ou com os outros, é uma insistência em outro modo de sentir o coletivo. Esse desejo por coletividade, esse

⁷ Eu gostaria de insistir que a versão de Adorno de dialética, e especialmente sua ênfase no aspecto determinado do negativo, complica os protocolos da desconstrução. As formulações de Adorno mostram uma enorme resistência aos questionamentos desconstrutivos ao materialismo histórico.



movimento para longe da questão do “sozinho”, é uma linha que corre através da maior parte dos trabalhos de Just. Do mesmo modo que esses desenhos de Just encenam a estética potencialmente utópica da paisagem urbana, duas outras telas estilizam momentos passados de esperança política e insurrecionista. Uma pintura retrata o que parecem ser palavras em estêncil sobre um fundo metade verde, metade rosa. O slogan diz: *Mulheres do mundo tomam controle* [*Women of the world take over*]. Outra imagem figura um turbilhão circular de vários verdes e outros tons conotando as maravilhas do mundo natural. Letras finas em estêncil preto soletram *Celebrem as árvores* [*Celebrate trees*]. Ambas falam de movimentos políticos do passado. Elas são o oposto do *camp*, na medida em que são investidas de uma certa sinceridade, de uma política da sinceridade que conota um desejo político revolucionário do passado que tem se tornado cada vez mais urgente. São cartazes para a imaginação utópica queer. Sinalizam uma necessidade de futuridade, um momento de ainda-não-aqui que é tão vívido quanto indispensável.

Situando fantasmas

A dupla ontologia dos fantasmas e da fantasmagoria, a maneira como os fantasmas existem dentro e fora, e como atravessam distinções categóricas, parece especialmente útil para uma crítica queer que procura elaborar o luto compartilhado, as psicologias de grupo e premência de uma política que “carregue” nossos mortos conosco em batalhas presentes e futuras. Os fantasmas já foram mobilizados por algumas teorias queer que procuravam explicar a relação da homossexualidade com a cultura heterossexual. Mandy Merck (1996), em uma discussão que emprega a teoria do fantasma a partir de Patricia White, Diana Fuss e Terry Castle, explica essa dinâmica relação da seguinte forma: “O fantasma [homossexual] que assombra a heterossexualidade é seu inquietante duplo, o desejo ilícito necessário para definir legitimidade. A liminalidade da figura, como observada por Fuss e outras, reflete sua ambiguidade como um termo de exclusão que entretanto confere interioridade” (MERCK, 1996, p. 233).⁸ Se os termos e a lógica da análise de Meck pudessem viajar para outras paragens, para além da divisão homo/hetero e rumo a outras divisões que estão atualmente sendo reificadas pelas próprias culturas queer, em alguns tipos de escrita e em comunidades gay-masculinas, assim como entre diferentes marcadores de geração e de status de saúde, poderíamos começar a decifrar os modos como o espectro do sexo em público – condenado por muitos grupos “legítimos”

⁸ Ver também White (1991).



dentro da comunidade queer – permanece uma presença/antipresença fundacional que encarna o proibido e ajuda esses grupos conservadores a formularem um mundo gay desinfetado e legitimado.

A teoria do fantasma também informa a oposição entre homens HIV-positivo e HIV-negativo, um binarismo que atualmente se concretiza na nova escrita gay-masculina. Recentemente, tem havido um afastamento daquele ímpeto inicial da crítica cultural da AIDS, que se concentrava em pessoas vivendo com a AIDS e os modos pelos quais essas pessoas eram representadas e “presas” pela esfera pública dominante, para projetos que buscam figurar a ontologia dos homens soronegativos. O objetivo desses projetos é tornar a soronegatividade um lugar de identidade que possa ser habitado, apesar da morbidez cultural que caracteriza o nosso momento histórico. Embora intervenções dessa ordem possam vir a ser potencialmente valiosos para ativistas que trabalham na prevenção do HIV, a representação da soronegatividade como uma identidade que os homens devem abraçar e revelar concomitantemente põe pressão nas pessoas vivendo com o vírus do HIV para também se revelarem como tal. O problema em potencial com o trabalho e a teoria cultural sobre os homens soronegativos é que esses trabalhos não resistem à estigmatização que paira sobre a AIDS e o HIV tanto na cultura majoritária norte-americana quanto nas comunidades gay-masculinas sorofóbicas em nível regional e subcultural – e em muitos casos esses trabalhos e teorias contribuem inadvertidamente para essa estigmatização. Neste ensaio, eu venho considerando o que eu chamo de fantasmagoria e trabalho cultural dos fantasmas que faz lembrar e desejar um tempo fora do nosso atual estado de cerco. Meu movimento crítico aqui – de utilizar palavras-chave e temas como “fantasmas”, “memória”, “desejo” e “utopia” – tem sido o de desvendar as redes do comum e as estruturas de sentimento que conectam pessoas queer através de diferentes marcadores identitários, incluindo o status negativo ou positivo de anticorpos e os corpos separados por linhas geracionais.

Tal estratégia nasce de um ceticismo parcial em relação a projetos como o livro de Walt Odets (1995), *In the Shadow of the epidemic: being HIV-negative in the age of AIDS* [Na sombra da epidemia: ser HIV-negativo na era da AIDS], o qual pretende revelar a “epidemia psicológica” sofrida pelos soronegativos. Os efeitos residuais de projetos como esse que focam exclusivamente no que é negativo precisam ser interrogados. Algumas questões que saltam incluem: teríamos realmente condições de afastar nossa atenção crítica dos corpos que se encontram infectados por um vírus físico e redirecioná-la para corpos não-infectados que se vêem presos numa epidemia psicológica? Como as vidas já estigmatizadas de pessoas infectadas serão afetadas por um trabalho que infla a identidade soronegativa? Será que o trabalho sobre a soronegatividade não produz uma separação entre grupos de infectados e não-infectados na comunidade gay, endurecendo ainda mais um binarismo entre



positivo e negativo? Em resumo, qual será o preço de trabalhos que afirmam a identidade soronegativa para aqueles que estão lutando contra e procurando gerenciar a doença? Essas perguntas turvam minha leitura de Odets e outros pesquisadores que procuram delinear os contornos da soronegatividade. Eu não quero ignorar as energias transformadoras e autossustentáveis desse tipo de trabalho – fazer esses questionamentos é meramente uma tentativa de trazer para a luz os fantasmas que assombram essas teorias, para fora da sombra.

Ao invés de focar nos diversos modos que os homens sofrem – psicológica e fisicamente – na epidemia, eu mantive minha preocupação nos modos como a força política em torno da memória queer, impulsionada pelo desejo utópico, pode nos ajudar a reimaginar o social. Para esse fim, eu sugeri que lançar o olhar sobre a fotografia de Just à luz da escrita de Giorno, e vice versa, propicia ao espectador uma certa compreensão das propriedades performativas do queer [*queerness*], isto é, de sua potência de criação de mundos. Vemos, por exemplo, a imbricação do sexo e da utopia atravessando os abismos geracionais gay-masculinos. Vemos os múltiplos circuitos de narração que os homens gays empregam. A noção de uma estratégica e autoconsciente modalidade de memória utópica queer e, mais fundamental, o trabalho que tal memória põe em curso, tornam-se mais e mais possíveis. O desejo utópico nos trabalhos dos dois artistas nem é um desejo nostálgico nem uma fascinação desimportante, mas, ao contrário, o ímpeto rumo a um mundo queer, rumo àquilo que Crimp chamou de cultura da possibilidade sexual. Os trabalhos que analisei neste ensaio, postos lado a lado, contam-nos algo sobre a ligação primária entre desejo queer e política queer. Mais além, são trabalhos que permitem ao espectador e/ou à espectadora captarem seu desejo pela política junto da política do seu desejo. A lente dessas lembranças e as miragens enevoadas que elas produzem não apenas possibilitam imaginarmos a utopia, mas, o que é mais importante, aguçarmos nosso apetite por ela.⁹

⁹ Muitas das ideias neste texto foram primeiramente formuladas e “postas à prova” num seminário de pós-graduação intitulado *Sex in public* [*Sexo em público*] que ministrei no Programa de Estudos da Performance da Universidade de Nova York (NYU), no outono de 1995. A experiência de trabalhar neste tema com aqueles estudantes habilitou meu pensamento de várias e importantes maneiras.



Referências

- BERLANT, Lauren. "Live sex acts: parental advisory: explicit material". In *Feminist Studies*, v. 21, n. 2, p. 379-404, 1995.
- BERSANI, *Homos*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- BERSANI, Leo. "Is the rectum a grave?". In BERSANI, Leo & CRIMP, Douglas. *AIDS: cultural analysis/cultural activism*. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.
- BLOCH, Ernst. *Traces*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2006.
- BLOCH, Ernst & ADORNO, Theodor W. "Something's missing: a discussion between Ernst Bloch and Theodor Adorno on the Contradictions of Utopian Longing". In BLOCH, Ernst. *The utopian function of art and literature: selected essays*. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.
- CRIMP, Douglas. *Melancholia and moralism: essays on AIDS and queer politics*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- CRIMP, Douglas. "Mourning and militancy". In *October*, v. 51, Winter, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx: the state of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge, 1994.
- DOYLE, Jennifer, FLATLEY, Jonathan & MUÑOZ, José. *Pop out: Queer Warhol*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- GIORNO, John. *You got to burn to shine*. New York: High Risk Books/Serpent's Tail, 1994.
- MERCK, Mandy. "Figuring Out Warhol". In DOYLE, Jennifer, FLATLEY, Jonathan & MUÑOZ, José. *Pop out: Queer Warhol*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- ODETS, Walt. In *The shadow of the epidemic: being HIV-Negative in the age of AIDS*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- WHITE, Patricia. "Female spectator, lesbian specter: the haunting". In FUSS, Diana (ed.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York, Routledge, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

