



ARTIGO/DOSSIÊ

CRÍTICA INTERMÍDIA A PARTIR DA LITERATURA EXPANDIDA DO FILME AKA ANA, DE ANTOINE D'AGATA: VIDEOPERFORMANCE, LIVRO-OBJETO E HIPERTEXTO

MARUZIA DULTRA

Maruzia Dultra

Pós-Doutora em Letras, Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (2021).

Pesquisadora do grupo de pesquisa “Imagens do Pensamento: criação, crítica, teoria” (UFBA/CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3284287551242177>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0835-3703>.

E-mail: maruziadultra@gmail.com.

Resumo¹: Este trabalho parte da noção de literatura expandida para analisar o filme Aka Ana (França, 2008), do fotógrafo Antoine D'Agata. A obra em questão é considerada uma escritura expandida, que trespassa os sentidos do espectador pela palavra poético-reflexiva (áudio em japonês e legenda em francês). Tal verbalidade se encontra amalgamada nos elementos visuais e performativos, e transmutada por eles, resultando em uma interseção hibridizante que faz de Aka Ana uma obra intermídia. A fim de abarcar tal complexidade, este trabalho é uma leitura crítica do filme tecida de modo também ampliado, sendo apresentado sob a forma de

1 Conforme indicado no resumo do trabalho, seu formato de apresentação é intermediário, cujo acesso encontra-se disponível no link: <https://www.livrideo.online/AKANA/aka-ana>.

uma crítica intermídia composta pela convergência audiovisual, plástica e verbal, que inclui uma videoperformance, um livro-objeto e um hipertexto, formatos estes híbridos por natureza. Portanto, tem por característica a interpenetração entre materialidades, formatos, tipos de mídias e linguagens. Sua narrativa partilha de conhecimentos e impressões sobre *Aka Ana*; ela não é ficcional – trata ensaisticamente da ficção do filme. Escrito através da bricolagem textual, o hipertexto deste trabalho estende e aprofunda o texto escrito no livro-objeto e lido na videoperformance. A página online inicial possui duas entradas principais de leitura, além de “móviles” com citações que flutuam hipertextualmente através de botões e criam labirintos de navegação, aproximando sua forma do perfil do leitor imersivo próprio das redes digitais. Com esta proposição, visa-se acompanhar o avanço das tecnologias de produção de texto, tomando por contexto o tema da expansão nos modos de ler, a partir das novas relações com a virtualidade da página-tela e a tangencialidade do papel. Nesse sentido, o desafio deste trabalho é proporcionar ao leitor uma experiência intermediária dentro da esfera científica, uma vez que o hipertexto possibilita interações que fazem de cada percurso uma leitura singular, ampliando as possibilidades de polissemia já próprias da linguagem.

Palavras-chave: Antoine d’Agata; literatura expandida; livro-objeto; videoperformance; hipertexto; artes do livro; artes do vídeo; intermedialidade; crítica intermídia.

Abstract: This paper starts from the notion of expanded literature to analyze the film *Aka Ana* (France, 2008), by photographer Antoine D’Agata. The work in question is considered an expanded writing, which pierces the viewer’s senses through the poetic-reflexive word (audio in Japanese and subtitles in French). Such verballity is amalgamated in visual and performative elements, and transmuted by them, resulting in a hybridizing intersection that makes *Aka Ana* an intermedia work. In order to encompass such complexity, this work is

a critical reading of the film woven in an expanded way, being presented in the form of an intermedia critique composed of audiovisual, plastic and verbal convergence, which includes a video performance, an object book and a hypertext, these formats are hybrid in nature. Therefore, its characteristic is the interpenetration between materialities, formats, types of media and languages. His narrative shares knowledge and impressions about *Aka Ana*; it is not fictional – it deals essayically with the film’s fiction. Written through textual bricolage, the hypertext of this work extends and deepens the text written in the book-object and read in the video performance. The home online page has two main reading entries, in addition to “mobiles” with quotes that float hypertextually through buttons and create navigation mazes, bringing their form closer to the profile of the immersive reader typical of digital networks. With this proposition, the aim is to follow the advancement of text production technologies, taking as a context the theme of expansion in ways of reading, based on new relationships with the virtuality of the page-screen and the tangentiality of paper. In this sense, the challenge of this work is to provide the reader with an intermedial experience within the scientific sphere, since hypertext enables interactions that make each path a unique reading, expanding the possibilities of polysemy already typical of language.

Keywords: Antoine d’Agata; expanded literature; book object; videoperformance; hypertext; book arts; video arts; intermediality; intermedia criticism.

O trabalho em tela descreve e analisa o filme *Aka Ana* (França, 2008), do fotógrafo Antoine d’Agata², considerando a obra como uma escritura expandida e discutindo alguns dos temas que a circundam. Este hipertexto foi escrito através da bricolagem textual, sendo seu formato inicial um caderno médio com miolo serrilhado formando vários quadrantes. Estes

2 O texto apresentado é uma transcrição do conteúdo hipertextual disponível no *link* do trabalho, possuindo, portanto, a limitação de ser linear.

serviram de módulos interdependentes para a escrita à mão do texto no papel,³ que depois foi cortado nas marcas de serrilho e dobrado, em uma montagem feita durante a videoperformance⁴ *Isto não é um bicho-papão: resenha crítico-criativa do filme Aka Ana ou simplesmente homenagem à arte relacional em tempos de isolamento social* (2020). As ações sobre o caderno realizadas durante a gravação do vídeo resultaram na obra *Livro-bichobjeto* (2020), um livro-objeto que faz citação plástica direta à obra *Bichos* (1960),⁵ de Lygia Clark.

Figura 1 – *Isto não é um bicho-papão: resenha crítico-criativa do filme Aka Ana ou simplesmente homenagem à arte relacional em tempos de isolamento social* (2020): frame inicial da videoperformance de montagem do livro-objeto das Edições AKANA.



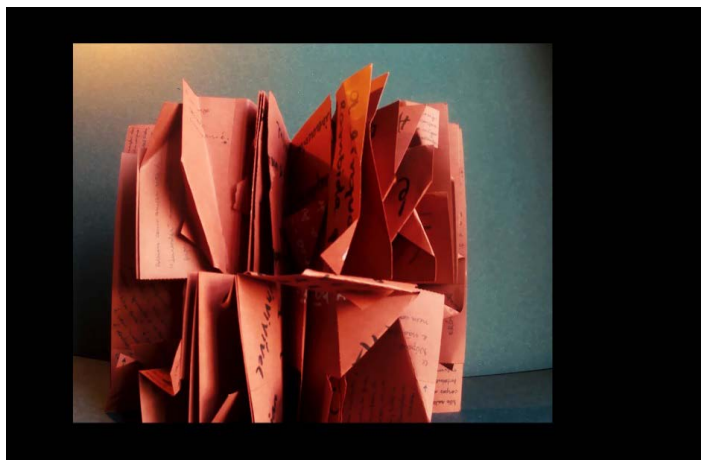
Fonte: Arquivo de pesquisa.

3 Disponível em: https://issuu.com/minitecca/docs/isto_nao_e_um_bicho-papo. Acesso em: 04 fev. 2024.

4 Disponível em: <https://youtu.be/YW4TRv6QGY4>. Acesso em: 04 fev. 2024.

5 Disponível em: https://youtu.be/lfitsC4m_dY. Acesso em: 04 fev. 2024.

Figura 2 – *Isto não é um bicho-papão* (2020): livro-objeto das Edições AKANA, pós-videoperformance de montagem.



Fonte: Arquivo de pesquisa.

A possibilidade de dupla entrada para a leitura desse livro-objeto está materializada na existência de duas capas, em lugar de uma capa e uma contracapa como apresenta o formato tradicional do livro, não havendo hierarquia entre elas⁶. Por isso, na versão material, o nome da obra se encontra nas páginas centrais, deslocando para dentro a chave trazida pelo título e os sentidos que este carrega, a fim de instigar no leitor seus próprios sentidos para ler o livro-objeto. Com o objetivo de transcriar essa relação entre escrita e leitura no texto agora em tela, são apresentados dois portais interligados cujos interiores estão habitados por diversos móveis flutuantes. Para acessá-los, clique nas imagens das capas ou [aqui](#) e [aqui](#).

O formato crítico-criativo *faz acontecer* modos de ler singulares, capazes de afetar também através da forma. Forma esta implicada no

6 Nesta versão de transcrição em Word, o conteúdo de cada “capa” está um seguido do outro, devido à limitação linear deste tipo de arquivo, porém não há uma ordem de leitura prevista para eles.

conteúdo temático das “malhas da leitura”, pois todo este trabalho é um “trabalho de citação”, no qual, segundo Antonie Compagnon (2007), toda escrita é uma reescrita, citação de escritas anteriores, mesmo quando não se sabe de qual origem. Por outro lado, apontando de maneira sistemática, dois são os tipos de citação direta a serem encontrados no texto, a seguir: a) colagem por encaixe (são os trechos apropriados em que já não se vê o recorte, nem a cola, não fossem as aspas, o itálico ou o recuo de margem; eles estão inseridos por contiguidade no corpo do texto, em contexto diferente do original, para aproveitar as palavras exatas ou a forma de dizer do outro autor); b) colagem por aplicação (são os trechos dos *hiperlinks* que circundam o texto, compondo blocos hipertextuais que tramam diferentes texturas a depender da rota trilhada por cada leitor, podendo funcionar como continuidade ou quebra desta)⁷.

Além das intertextualidades acima indicadas, o texto apresenta como trabalho de citação a relação entre *Aka Ana* e o livro *Madame Edwarda*, de Georges Bataille (1978). D’Agata estabelece uma relação transmidiática com o livro, já que se baseou nele para roteirizar sua obra audiovisual – não como uma adaptação cinematográfica, mas como um roteiro de sensações a serem vividas em cena. Desse modo, o realizador não simplesmente prolonga a vida do referido livro, mas a *desdobra* em outra vida, como o poema de Herberto Helder (2014): “Escrevi uma imagem que era a cicatriz de outra imagem” (HELDER, 2014, p. 438). Assim o pretende também este trabalho, que desdobra *Aka Ana* em outras criações – multifacetadas, interrelacionadas e autônomas, constituindo uma zona cinzenta entre a reflexão e a poética.

7 Esses trechos aparecem entre colchetes neste arquivo linear de Word.

Ainda sobre a trama de criação, Harold Bloom (2003) propõe a “desleitura” como exercício da autonomia criativa diante do texto lido, uma liberdade de invenção a partir dele, sem necessidade de autorização, nem prestação de conta de qualquer herança poética. Nesse sentido, o autor afirma: “(...) *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos” (BLOOM, 2003, p. 23, grifos do autor), como proposto também por Compagnon (2007). Traçando um paralelo com tal perspectiva, o livro-objeto *Isto não é um bicho-papão* é um modo de “desler” *Aka Ana*, que, por sua vez, é uma desleitura de *Madame Edwarda*.

Sendo o filme em questão considerado uma “escritura expandida” (SANTOS; REZENDE, 2011), é condizente que clame por uma crítica também expandida (FREITAS; PEREIRA, 2015), um modo de lê-lo que amplie a relação escrita/leitura e o que se entende por ela. É nesse sentido que proponho a você, pessoa leitora, um modo de ler expandido, suscetível a saltos, fissuras, enlaces e volteios, Tateando as sinuosidades do percurso, mesmo longe da materialidade do livro-objeto.

Figura 3 – *Isto não é um bicho-papão* (2020): livro-objeto das Edições AKANA, pós-vídeoperformance de montagem.





Fonte: Arquivo de pesquisa.

Um buraco não é um ponto. Um ponto é um adensamento no espaço. Mas o corpo, o corpo é um ponto no universo cheio de cavidades, que são buracos. Buracos vermelhos, buracos irrigados por vermelho-sangue. Vermelho-sangue é vermelho-vivo, também chamado de ‘Vermelho Tóquio’.

O ‘vermelho vivo’ (*kurenai*) é uma cor tradicional japonesa, e como tal, possui ressonâncias importantes, tanto na história artística e literária do país, como nas sensibilidades dos leitores. Era uma cor associada a festividades. Ela é normalmente traduzida em português como ‘escarlate’ ou ‘carmesim’ (...) (associadas ao crime, à prostituição, à sexualidade). (CUNHA, 2015, p. 22)

Toda boca tem um vermelho cru de carne (ALVES, 2018, p. 140), (qual é mesmo a cor das vísceras?). O livro de anatomia nunca passou de suposição e o corpo paciente afogado em formol sempre foi tão monocromático quanto fétido. Monocromia de carne sem vida, corpo-coisa – e eu a sofrer com a imaginação de sua história que ficou para

trás, seus entes, seu brilho no olhar de olhos que já nem estavam mais lá – e nós a gretarmos os forames, mínimos que fossem, as cavidades virtuais. Como a vagina. A vagina é uma cavidade virtual atualizada pelo sexo vaginal. Apesar de todo o mecanismo que possa ser descrito sobre o processo de excitação genital e a fisiologia do orgasmo, o gozo sempre os ultrapassará como uma trapaça que o fluido aplica na palavra – questão de mucosa, e não de língua, ou talvez de *uma língua ainda da lambida que não termina...*⁸.

Não sabemos se os corpos em risco do filme *Aka Ana* (França, 2008) gozam, corpos das sete prostitutas japonesas a quem Antoine d'Agata insiste em chamar pelo mesmo nome: "Iku". Foi de Iku que ele nomeou a personagem feminina que se relaciona sexualmente com "A", o homem de seu roteiro fílmico, papel que criou como autor e que ele mesmo desempenhou – "A" de Antoine d'Agata? Corpos selados pela vulnerabilidade da profissão. Porque o amor é uma doença sexualmente transmissível. Porque existem as outras, existe a violência, existe a possível gravidez indesejada, existe a exposição à tela, aos olhos que gretam como aqueles frente ao cadáver no laboratório de anatomia.

Não obstante, a essa dissecação íntima realizada pela câmera que vasculha poro a poro, soma-se a exposição das "Ikus" através de suas cartas enviadas a D'Agata, num engenhoso processo de recortar-colar entre palavras e imagens que compõem *Aka Ana* – é o seu "trabalho de citação", por assim dizer, que ele realiza através da bricolagem audiovisual.

Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem do signo; uma forma

8 (Sandro Ornellas, 2019), informação verbal.

primitiva do jogo da porrinha – papel, tesoura, calhau – e mais poderosa se nada, no fundo, resiste à minha cola. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertença, e é um mundo de papel. (COMPAGNON, 2007, p. 11)

Mas não somente isso: D’Agata dialoga diretamente com o corpo das “Ikus”. Assim as chamo, no plural: no lugar de Saki I., Nao W., Izumi H., Kana K., Rei A., Keiko I. e Sayo H. É como uma espécie de codinome que me ajuda a referi-las na pesquisa, mas não deixando de levar em conta que são várias pessoas, enquanto D’Agata se dirige a todas pelo mesmo pseudônimo, no singular: Iku. Por isso, no filme, suas vozes se sucedem e retomam a frase: “Você me chama de Iku, mas meu nome é...”⁹, a cada vez variando com o nome de cada uma e trazendo consigo suas próprias questões. Portanto é lacunar a relação estabelecida entre D’Agata e as Ikus, cujos nomes legais cancelam a assinatura de suas missivas, o que as fazem também personagens do filme.

Para que um escrito seja um escrito, é necessário que continue a ‘agir’ e a ser legível mesmo se o que se chama o autor do escrito não responde já pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, quer esteja provisoriamente ausente, quer esteja morto ou que em geral não tenha mantido a sua intenção ou atenção absolutamente atual e presente, a plenitude do seu querer-dizer, mesmo daquilo que parece ser escrito ‘em seu nome’. (DERRIDA, 1991, p. 357)

É o fotolivro *Aka Ana* (D’AGATA, 2017), posterior ao filme, que revela que o texto sussurrado pelas Ikus vem dessa escrita epistolar, uma correspondência via *e-mail* tecida entre elas e D’Agata depois das gravações, que aconteceram de setembro a dezembro de 2006,

9 Da legenda em francês do áudio original em japonês do filme *Aka Ana*: «Toi, tu m’appelles Iku, mais mon nom est...».

durante o outono (*aki*) no Japão. Lá, essa estação é caracterizada pelo que chamam de *Yuma ga Moeru*, que significa “montanha pegando fogo”, uma referência ao tom vermelho ardente adquirido pela coloração das folhas (NIPO, 2016) que nos faz lembrar do tradicional vermelho-vivo, também do “AKA” (vermelho) “ANA” (buraco) presente na bandeira japonesa.

O título da obra, portanto, remete ao signo patriótico, mas não somente a ele: a cama redonda e vermelha do *set* de filmagem materializa seu círculo central, também presente na genitália feminina tão explicitamente evidenciada no filme através dos inúmeros *closes* e *supercloses*. Se traduzida a partir do inglês, “Aka Ana” pode ser uma referência à ‘desdenominação’ trazida verbalmente na narrativa e que acontece também no âmbito visual, já que o ato sexual é mostrado como gestos que saturam a tela e indefinem os corpos. Corpos de Iku, corpo de Ikus – ‘também conhecida como’ (é o que significa *aka* ou *a.k.a.*, abreviação da expressão em inglês “*also known as*”).

As performances vocais apresentadas em voz *off* não são fruto da gravação *in loco*, *ao pé do ouvido*, *ao pé da letra*, *ao pé da cama*.¹⁰ São sussurros como vozes mentais que segredam prazer, dor ou mesmo cansaço para um interlocutor subentendido e único (“*tu*”), sem qualquer intervenção musical. Junto ao som direto dos gemidos e murmúrios ofegantes de respiração produzidos nas filmagens, esses sussurros falados em japonês revelam uma faceta documental da obra, em oposição ao filme de ficção, formando uma textura sonora que transborda sensações, mesmo para quem desconhece a língua japonesa.

10 Sandro Ornellas em “Prefácio” do livro *Coisas que fiz e ninguém notou mas que mudaram tudo*, de Moisés Alves (2018, s.n.).

A narrativa verbal que conduz o filme é puramente sonora e se aproxima de uma literatura testemunhal permeada de aspectos pessoais apresentados como uma variação entre o ensaio poético e poemas reflexivos. Por isso as cartas das Ikus parecem ter sido escritas “ao sabor do pincel”, gênero literário japonês (*zuihitsu* 随筆) inaugurado por Sei Shônagon (2013) com *O livro do travesseiro*. Ao sabor do pincel, uma das Ikus diz no filme:

Eu quero te contar a história de algumas garotas. Aquela para quem o sexo é uma arma que ela usa para matar o homem. Aquela para quem o gosto da saliva, o gosto do sêmen e o gosto do vômito que se misturam é o sabor da vida e um alívio. Aquela que tenta viver. Sem sentir as feridas do coração e do corpo. Aquela para quem trabalhar no bordel continua sendo uma coisa incompreensível. Aquela que vive acreditando que o sexo e seu corpo se reduzem a dinheiro. Aquela que foi estuprada pelo homem que ama. Aquela que foi criada como um animal doméstico, por um homem rico. Aquela que se pergunta se ela é suja, uma suja maquinaria de sexo, comprada por homens sujos. Aquela que pensa: ‘Eu o quero!’ e nada mais, quando ela escolhe um homem. Aquela que se tornou dependente de seu cafetão e da masturbação. Aquela que, rejeitando o amor, obedece ao sexo, ao homem e à sua vagina. Aquela que sabe que vai morrer em breve e sente desejo pelo amante. Aquela que pensa estar morta desde que foi estuprada e espera se vingar por meio do sexo. Aquela que recebeu o esperma de cinquenta homens e gozou. Aquela para quem ver a si mesma transar é o único ato que a torna consciente de sua vida. (SAKI, 2006 apud D’AGATA, 2017, s.n., tradução nossa)¹¹

11 Do original em francês: «Je veux te raconter l’histoire de quelques filles. Celle pour qui le sexe est une arme dont elle se sert pour tuer l’homme. Celle pour qui le goût de la salive, le goût du sperme et le goût du vomi qui se mélangent sont le goût de la vie, et un soulagement. Celle qui tente de vivre. Sans ressentir les blessures de son cœur et de

Falar – ou calar – em nome de algo que falta significa sentir e colocar uma exigência. Em sua forma outra, exigência é sempre exigência em nome de um ausente. E, inversamente, o nome ausente exige que falemos em seu nome. (...) Mas aquele que opta no final por falar – ou por calar – em nome dessa exigência não precisa de nenhuma outra legitimação para sua palavra ou para seu silêncio. (AGAMBEN, 2018, p. 93-94)

O correio elegante era uma prática codificada no palácio [japonês], e envolvia a troca de bilhetes amorosos antes e depois do ato sexual. O caráter dessa correspondência era uma combinação instável de informações privadas (pois se esperava que o texto fosse guardado em segredo pelos amantes) e público (pois muitas vezes a expectativa do segredo era frustrada, a mensagem interceptada, e a sua qualidade artística discutida por todos da corte, chegando a ser imortalizada nos diários e nos álbuns das damas elegantes). O conteúdo desses bilhetes devia incluir alusões intertextuais a poetas do passado, para demonstrar a superioridade intelectual da autora da missiva; era melhor ainda se a cartinha incluísse um poema inédito de sua autoria ou de uma das damas de seu *entourage*. (CUNHA, 2015, p. 34)

A relação entre cartas e sexo remonta ao Japão tradicional; já no contexto contemporâneo, Jacques Derrida associa a carta à literatura,

son corps. Celle pour qui travailler au bordel reste une chose incompréhensible. Celle qui vit de croire que le sexe et son corps se réduisent à l'argent. Celle qui a été violée par l'homme qu'elle aime. Celle qui a été élevée comme un animal domestique, par un homme riche. Celle qui se demande si elle est sale, mécanique sexuelle sale, achetée par des hommes sales. Celle qui pense : « Je le veux ! » et rien d'autre, quand elle choisit un homme. Celle qui est devenue dépendante de son souteneur et de la masturbation. Celle qui, écartant l'amour, obéit au sexe, à l'homme, et à son vagin. Celle qui sait qu'elle va mourir bientôt et ressent du désir pour son amant. Celle qui pense être morte depuis qu'elle a été violée et espère se venger par le sexe. Celle qui a reçu le sperme de cinquante hommes et en a joui. Celle pour qui se regarder baiser est le seul acte qui la rende consciente de sa vie». (SAKI, 2006 apud D'AGATA, 2017, s.n.).

entendendo esta como aquela: “A mistura é a letra [*lettre*, também “carta” em francês], a Epístola, que não é um gênero, mas todos os gêneros, a própria literatura” (DERRIDA, 2007, p. 58). Nesse sentido, ao propormos *Aka Ana* como sendo uma escritura expandida, entendemos que essa literatura expandida se apresenta sob a forma do gênero híbrido “filme-carta” (DUBOIS, 2004).

Se D’Agata respondeu às epístolas das Ikus ou o que respondeu, não sabemos, e não é isso que importa. Importa que a correspondência pôs em movimento afetos e provocou criação, pois as Ikus não apenas escreveram com sensações, elas *escreveram sensações*.¹² Tal qual D’Agata reescreveu essas cartas ao colá-las nas cenas de sexo explícito inspiradas em *Madame Edwarda*, livro de Georges Bataille (1978) “em que o erotismo é representado sem rodeios, abrindo para a consciência de um dilaceramento (...)” (BATAILLE, 1978, p. 11).

Inquieto com um ruído qualquer, voltei a vestir as calças e dirigi-me para os Espelhos: lá voltei a encontrar a luz. No meio de um enxame de raparigas, Madame Edwarda, nua, deitava a língua de fora. Para meu gosto, era deslumbrante. Escolhi-a e ela sentou ao pé de mim. Mal tive tempo de responder ao criado; agarrei em Edwarda, que se abandonou: as nossas duas bocas misturaram-se num beijo doente. A sala estava apinhada de homens e de mulheres, e tal foi o deserto em que o jogo se prolongou. Houve um momento em que sua mão deslizou, eu quebrei-me de repente como um vidro e estremeci dentro das calças; senti que também Madame Edwarda, cujas nádegas continha nas minhas mãos, estava ao mesmo tempo dilacerada: e nos seus olhos bem abertos, revirados, o terror; na sua garganta um longo estrangulamento. (BATAILLE, 1978, p. 26)

12 Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a filosofia?* (2010, p. 196).

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. *O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão.* A sexualidade animal também introduz um desequilíbrio, e esse desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nada está aberto nele que se assemelhe a uma questão. Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar, simplesmente animal. (...) No mundo animal, (...) o olfato, a audição, a vista, e mesmo o paladar, percebem signos objetivos (...). Nos limites humanos, esses signos anunciadores têm um valor erótico intenso. (...) O objeto do desejo é diferente do erotismo, não é o erotismo inteiro, mas o erotismo passa por ele. (...) O erotismo, que é fusão, que desloca o interesse no sentido de uma superação do ser pessoal e de todo limite, é, entretanto, expresso por um objeto. Estamos diante deste paradoxo: diante de um objeto significativo da negação dos limites de todo objeto, diante de um *objeto erótico*. (BATAILLE, 2017, p. 53-54; 154, grifos do autor)

Pela própria derivação etimológica (...) [do grego *erotikós*, em referência a Eros, deus do amor na mitologia grega], o erotismo cinematográfico no imaginário coletivo é considerado como algo sublime, contextualizado e sugestivo (...). Tratado com menos preconceito artístico e social, por lidar com a dimensão fantasiosa e obscura do desejo sexual, no cinema dito erótico o sexo aparece (ou não aparece) simulado, dramatizado em uma ficção. Mesmo quando procura o realismo em suas representações, a imagem erótica não é saturada nem explícita, aposta na simulação e instiga o desejo por meio da *imaginação* do sexo. (...) Essa imagem até pode levar à cena o obsceno, o sexo, mas ele não é explicitado

por estar atrelado às barreiras contextuais da trama. Ou seja, não tem efeito pornográfico por não violar nenhuma barreira moral de modo direto, unilateral e explícito. O cinema erótico não foca exatamente na prática sexual e o prazer dela extraído como nos filmes pornográficos, mas fundamenta-se naquilo que é anterior: o desejo. Mesmo não se efetivando de modo explícito, ele é explorado na trama. (GERACE, 2015, p. 41-42, grifo do autor)

Com o desejo sendo consumado no prosclênio das gravações, *Aka Ana* apresenta cenas filmadas com luz infravermelha, permeadas de penumbra, que muitas vezes torna indecifrável aquilo que se vê na tela, cujas bordas, recortadas pelo jogo de sombras, segredam visualmente a relação sexual entre os corpos captada por uma câmara que quase não se move e cujos enquadramentos – do plano geral ao primeiríssimo plano – têm como paisagem o próprio corpo. Essa composição, imbricada à envolvente narrativa verbal, mobiliza uma dimensão expandida da literatura: não a de personagem literário, nem de narrativa cênica. É o poema háptico, a palavra como gesto, seu gesto como poesia, a poesia do sexo, a poesia apesar do sexo, já que *o ato sexual explícito no filme explode a palavra*¹³.

(...) a ideia de um campo expansivo – com suas conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado. (...) Não é só possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso (...), mas também, com os pontos de conexão

13 (Sandro Ornellas, 2019), informação verbal.

e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros. (GARRAMUÑO, 2014, p. 33-34; 87)

(...) a imagem do obsceno em um filme condiz mais com o seu momento histórico, ao *Zeitgeist*, do que necessariamente com a sua visualização diegética, (...) o 'efeito obsceno' só tem sentido quando colocado *em cena* (...), já que o obsceno é aquilo que está fora de cena por ferir o pudor e o que deve estar escondido. Assim, quando levado à cena, a imagem do sexo explícito, nesse caso, torna-se obscena; embora nem toda obscenidade seja sexual. (...) O obsceno atinge o *status* de erótico ou pornográfico dependendo de seu efeito moral em cada contexto social, de sua explosão discursiva e, fundamentalmente, da violação de algum segredo, de alguma intimidade. (GERACE, 2015, p. 31-32, grifo do autor)

Todo um conjunto de condições nos leva a formar do homem (da Humanidade) uma imagem igualmente afastada do prazer extremo e da extrema dor: as interdições mais comuns atingem, umas, a vida sexual e, outras, a morte, de tal modo que uma e outra formaram um domínio sagrado, que tem a ver com a religião. (...) Mas enfim: nunca esquecerei o que de violento e de maravilhoso se liga à vontade de abrir os olhos, de ver de frente o que acontece, o que é. E não saberia o que acontece se não soubesse nada do prazer extremo, se nada soubesse da extrema dor! (BATAILLE, 1978, p. 9; 11)

Ao bel-prazer, num sentido literal, D'Agata criou sua obra, que é tão híbrida quanto limítrofe; a rigor, fez seu filme, fazendo amor. Híbridos também são este artigo hipertextual e a videoperformance e o livro-objeto com os quais compõe um percurso crítico multimodal sobre *Aka Ana*. Tanto aqui, quanto em *Livro-bichobjeto*, a pessoa leitora tem em mãos textos para serem lidos, percorrendo-se a superfície da palavra

ao bel-prazer. No livro-objeto, essa superfície é a página, a ser tocada diretamente através da materialidade do papel; neste hipertexto, a superfície da palavra é a tela, cujo toque virtual se dá pelo intermédio do *mouse*. Em ambos, a palavra como corpo erótico de *Aka Ana* vibra, seja com o tátil da plasticidade, seja com o háptico das texturas virtuais, recobrando o tato dos corpos que se tocam no filme. Neste, dois são os tipos de superfície que se entremeiam: a tela do corpo (a pele) e a tela da memória (a imagem). O resultado dessa conjunção é uma hapticidade que tende a “engolfar” o espectador (MARKS, 2001).

Foi nesse elo-Eros que por *Aka Ana* me enredei, cientificamente falando. Pelo grão da imagem, grão a grão, pelo buraco da fechadura, quis conhecê-lo mais e mais. Como se já soubesse o caminho ou o adivinhasse. Como se já esperasse receber suas cartas de filme-carta, como se a mim elas fossem endereçadas. Como se o filme tivesse sido feito para me chegar como extravio, a fim de ganhar vida e continuar a deriva poética e agora científica.

No entanto, *Aka Ana* não é feito de palavras eróticas que se adensam, mas sim de uma cadência “palavral” como se ao pé do ouvido estivesse, da qual emana a “orgasmia” poética que faz desse filme o gozo do “corpoimagem” (DULTRA, 2018). Assim, se a pele da palavra poética goza, a faz inteira tremer – e é indizível o que sente e é também inescrivível, por isso recorre às texturas objetuais de um livro-objeto. “Redescubramos o tacto” (MARTINS, 2011, p. 21), prescreve o poeta em suas *Lérias*. O tato coberto, talvez, por codificações que fazem dos encontros clichês: a prostituta que encontra o cliente, o fotógrafo que encontra a manequim, o cineasta que encontra a atriz, a câmera que encontra o cenário, um sexo que encontra o outro, a carta que encontra o destinatário.

A despeito dessa série de correspondentes, D'Agata descobre o tato, o tato de fato, o tato do falo, rompendo a fronteira voyeurista da lente, tão própria ao fotógrafo: “Não é o olhar que um fotógrafo tem sobre o mundo que me interessa, mas a sua relação, a mais íntima, com ele” (D'AGATA, 2007 apud MIGLIORIN, 2008, p. 127). Assim, o artista se coloca entre os corpos filmados, na radicalidade de estar dentro deles, lhes recobrando um lugar, para além de toda utopia: “(...) no amor o corpo está *aqui*” (FOUCAULT, 2013, p. 16, grifo do autor). É sua própria derme de artista que D'Agata imprime na película cinematográfica, entregando ao espectador matéria para o voyeurismo, como um convite – à pornografia? Ao erotismo? Ao obsceno? Ao sensual? Sobre o período de imersão, D'Agata declarou:

Eu me imiscuí em suas vidas, avançando na obscuridade com a perspectiva confusa de um cinema de excesso. Fotógrafo, eu não posso, impunemente, escapar da realidade, nem me curvar a ela. A única saída possível: renunciar ao discurso e fazer um relato bruto de minhas transgressões, entre a forma e a matéria, a palavra e a carne, o olhar e a experiência. Uma lenta agonia sob o selo da consciência e da ironia. (D'AGATA, 2013, s.n., tradução nossa)¹⁴

Sensualidade é a propriedade atribuída ao que dá prazer pelos sentidos. Obscenidade, derivada do latim *scena*, é o que está fora da cena; sexualmente falando, o que fere o pudor. Pornográfico pode ser considerado o ato de colecionar material obsceno. Por outro lado, pornografia é também, literalmente, “escrito sobre prostitutas” (do

14 Do original em francês: «Je me suis immiscé dans leur vie, avançant dans l'obscurité avec la perspective confuse d'un cinéma de l'excès. Photographe, je ne peux, impunément, échapper à la réalité, ni m'y plier. La seule issue possible : renoncer au discours et donner un compte rendu brut de mes transgressions, entre la forme et la matière, la parole et la chair, le regard et l'expérience. Une agonie lente sous le sceau de la conscience et de l'ironie» (D'AGATA, 2013).

grego *pornographos*: *pornē*, “prostitutas”; *graphos*, escritos). Do ponto de vista mercadológico, a indústria pornográfica vende o sexo através da imagem dos corpos. A finalidade não é o prazer do consumidor (muito menos a fruição iconográfica), mas sim o capital gerado pelo fluxo de vendas. Daí nos questionarmos o quanto há de pornográfico e o quanto há de documental em *Aka Ana*, já que é um filme feito com a atuação de profissionais do sexo exercendo o seu ofício – no limite, foram 120 noites de trabalho, 120 como no romance de Marquês de Sade (2018), *Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem*.

Primeira parte: As cento e cinquenta paixões simples, ou de primeira classe, que compõem os trinta dias de novembro preenchidos pela narração da duclos, e que são entremeadas com os acontecimentos escandalosos do castelo, *em forma de diário*, durante esse mês. Primeiro dia: Em 1º de novembro levantaram-se às dez horas da manhã, como estava prescrito nos regulamentos, do qual não se afastariam nem um milímetro, conforme tinham jurado mutuamente. Os quatro fodehores que não tinham dividido o leito dos amigos levaram, quando estes se levantaram, Zéphire ao duque, Adonis a Curval, Narcisse a Durcet e Zélamir ao bispo. Os quatro eram muito tímidos, ainda muito encabulados, mas, encorajados pelo guia, cumpriram muito bem o seu dever, e o duque gozou. Os três outros, mais reservados e menos pródigos em esperma, penetraram tanto quanto ele, mas sem muito empenho. (SADE, 2018, p. 78, grifos nossos)

Emana em todo caso do erotismo algo de trágico. (...) O marquês de Sade exprimiu esse lado da realidade sexual. Quaisquer que sejam os aspectos insustentáveis de sua obra, ele compreendeu que o erotismo – e o horror implicado no fundo do desejo erótico – colocava em questão o homem inteiro. Devemos reconhecer desde o princípio que, falando

do erotismo, levantamos a questão mais pesada. (...) O erotismo abre um abismo (...): é certamente o mais horrível, e é também o mais sagrado. (BATAILLE, 2017, p. 330-331)

(...) nos filmes pornográficos, embora possa haver encenação de prazer, não há ‘ficcionalização’ do ato sexual, todo sexo lá é real – no sentido de que é explícito, não simulado, embora a representação da sensação de prazer possa ser *fake*: imagens de penetração, felação ou ejaculação são hiper-realistas. (...) A pornografia pretende atingir o mito do realismo total, de querer organizar em linguagem o mundo sensorial do sexo, o aspecto cru das coisas. (...) Contudo, podemos salientar que, por mais que o *performer* sexual se envolva no ato explícito, a imagem pornográfica será, em sua representação total, tendenciosa ao universo *(dis)simulado*, pois necessita da fantasia e da ficção para se afirmar. (...) Geralmente, é atribuído a ela um valor pejorativo e negativo, como se abordasse o perigo, o sexo ilegal, a subversão do estabelecido. Diferente do erotismo, mais associado ao *sensorial*, ela é usualmente relacionada aos prazeres do corpo, à deflagração sexual, à exploração explícita do prazer, ao consumo, ao mundo da prostituição e da excitação efêmera. (GERACE, 2015, p. 35-36; 41, grifos do autor)

Numa palavra, [os homens] distinguiram-se dos animais pelo *trabalho*. Paralelamente, impuseram-se restrições conhecidas pelo nome de *interditos*. (...) Já que o trabalho, ao que parece, engendrou logicamente a reação que determina a atitude diante da morte, é legítimo pensar que o interdito que regula e limita a sexualidade também foi um contragolpe ao trabalho (...). (...) por se tornar alheia ao interdito sem o qual não seríamos humanos, a baixa prostituta se degrada à categoria dos animais: (...) uma espécie de rebaixamento, imperfeito sem dúvida, deixa livre curso ao impulso animal. O rebaixamento tampouco

é uma volta à animalidade. (...) Aqueles que vivem em sintonia com o interdito – com o sagrado – que não rejeitam do mundo profano em que vivem atolados, nada têm de animal, ainda que, muitas vezes, os outros lhe neguem a qualidade humana (...). A prostituta de baixo nível (...) não apenas está decaída, mas é-lhe dada a possibilidade de conhecer sua decadência. Ela se sabe humana. (BATAILLE, 2017, p. 54; 159-160, grifos do autor)

Cento e vinte saídas noturnas que foram roteirizadas por D'Agata em seu “diário premeditado”: “Eu primeiramente escrevi um cenário que tentei fazer acontecer e viver em suas palavras e em sua carne” (D'AGATA, 2013, s.n., tradução nossa).¹⁵ É como o artista explica o roteiro do filme, que se distingue da escrita diarística presente em *Madame Edwarda*, realizada por Bataille no sentido usual do diário, como relato de memórias. O livro conta o tórrido e assombrado encontro entre o narrador-personagem e a prostituta que dá nome à obra. Uma vez que esse narrador é um escritor, tal qual Bataille, a narrativa pode assumir traços de uma autoficção. Embora *Aka Ana* seja exemplar para afirmar que “o cinema não é uma desculpa para ilustrar a literatura” (GREENAWAY, 2004, p. 12 apud CUNHA, 2015, p. 25), a visceralidade em tela se sintoniza com a mencionada novela, da qual D'Agata pinça a última frase para epigrafar seu roteiro: “O resto é ironia, longa espera da morte...” (BATAILLE, 1978, p. 41).

(...) um acontecimento vivido é finito, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da

15 Do original em francês: «J'ai d'abord écrit un scénario que je me suis appliqué à faire advenir et à vivre, dans ses mots et dans sa chair» (D'AGATA, 2013, s.n.).

própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. (BENJAMIN, 1986, p. 37-38, grifos do autor)

Enquanto Bataille classifica *Madame Edwarda* como um livro erótico, o diretor de *O Império dos Sentidos* (1976), Nagisa Oshima, considera seu filme como pornográfico. A obra, que inspirou o argumento do “diário íntimo” de D’Agata (MIGLIORIN, 2007), é baseada na história verídica da ex-prostituta japonesa Sada Abe, que vive um caso voluptuoso com seu patrão, no Japão de 1936. Quanto à *Aka Ana*, nos inclinamos a pensá-lo a partir das pornografias contemporâneas discutidas por Rodrigo Gerace (2015). Elas são “diferentes formas de pensar e projetar o sexo explícito”, dentre as quais se incluem variantes da *postpornografia*, como a feminista, *queer*, expandida, etc: “[O *postporno*] é a apropriação de um gênero, o da representação explícita do sexo, que tem sido até então monopolizado pela indústria” (GERACE, 2015, p. 266).

Assim, diante das ambiguidades abertas pela imagem pornográfica – “realista, explícita, naturalista, encenada, dissimulada, *fake*” (GERACE, 2015, p. 37) –, propomos, com *Aka Ana*, a modalidade “*metapostporno*”, sendo a metapornografia “(...) uma pornografia feita em cima da pornografia produzida no mundo ou daquilo que produz a pornografia no mundo (...)” (OLIVEIRA JUNIOR; SOUSA, 2018, p. 448). Na obra d’agataniana, trata-se da interação corporal com prostitutas (“profissão pornô”, por assim dizer), sendo que essas relações sexuais se desdobram em imagéticas e verbais, através das filmagens e das cartas. Tais resultados possuem uma dimensão artística que, no sentido da recepção, diz mais respeito a uma obra a

ser fruída que uma mercadoria a ser consumida, como são os filmes pornográficos. Daí o aspecto “pós” (*post*) da pornografia em *Aka Ana*, então considerado obra de arte no âmbito da literatura expandida.

Em vez do dualismo ‘erotismo versus pornografia’, que é uma estratégia da indústria audiovisual para lucrar o máximo possível dividindo o público em ‘convencional’ e ‘subterrâneo’, e, a partir daí, entregar mercadorias que ‘coagulam’ o sexo, propomos uma divisão entre filmes ‘conformados’ e ‘libertários’. É ‘conformado’ todo filme que representa o sexo de acordo com as conhecidas estratégias do ideal ascético (sexo com prazer deve ser punido) e da desumanização das relações (sexo plástico, sem qualquer emoção). É ‘libertário’ todo filme que representa o sexo com embriaguez, que respeita o caráter transcendente do erotismo, que consegue registrar os movimentos dos corpos na busca dos adornos estéticos que permitem uma relação amorosa mais duradoura depois de esgotados os momentos de paixão febril e animal. É libertário o filme que consegue escapar do jugo mercadológico e propor ao espectador uma narrativa que contenha uma visão pessoal, subjetiva e apaixonada do cineasta pela história e pelas suas personagens. (GERBASE, 2006, p. 45)

O movimento de D’Agata na direção das prostitutas no Japão se torna ao mesmo tempo uma maneira de viver os limites de seu desejo e de seu corpo. Esse outro que D’Agata filma não existe separado de sua impossibilidade em capturá-lo, como se ele dissesse: não posso falar do outro, o outro não existe sem a minha presença, não posso pará-lo no tempo para fazer imagem. O que há para ser documentado é uma intimidade, uma tentativa de intimidade. (MIGLIORIN, 2008, p. 129)

Na autoficção de D’Agata, misturam-se não apenas vida e obra, mas também amor e trabalho, pois as Ikus, que não conheciam

D'Agata antes das filmagens, passaram a amá-lo trabalhando com ele. *Há um certo amor no trabalho, um certo trabalho no amor*¹⁶. É da lógica capitalista se infiltrar nos afetos e colocá-los a serviço de seu poder majoritário – uma micropolítica na qual a ação do desejo está sequestrada e, se existe, onde quer que exista, parece responder (“reagir”) à funcionalidade de girar a roda-viva da vida, pura reatividade (ROLNIK, 2016).

A disponibilidade dos corpos nessa engrenagem é 24/7. Nesse sentido, as Ikus foram pagas? Com remuneração pela transa ou cachê para atuar no filme? Há diferença entre ser prostituta e ser artista? Elas venderam suas cartas? Eram cartas impublicáveis do ponto de vista de quem as escreveu? A exposição maior se deu através da exibição dermomucosa na tela ou da publicização da pele de suas palavras poéticas? Tudo isso não apenas como resposta, mas também como pergunta, compôs o bloco de sensações do qual partimos para pesquisar *Aka Ana*. Uma pesquisa que é também de escrita, não apenas das epistológrafas do filme, mas também a minha enquanto artista-pesquisadora. Então talvez lhes roubar o destinatário e voltar às cartas e vídeo-cartas, traindo seu destino. (Sustentarei?)

“Viver e escrever no cio” (KAPPUS, 2013, p. 33): é o que faço, mesmo quando não quero: a estar sempre ao modo de um cão enlouquecido que fareja com todos os sensores de seu instinto: instinto que é também do sexo, como caça, não a instituição forjada em casa: “Núpcias, e não casais nem conjugalidade” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 16): por isso insurge um devir-animal impregnando os corpos que suam e ressoam: *Amar jamais é estar juntos, mas*

16 (Peter Pál Pelbart, 2012), informação verbal.

*devir juntos:*¹⁷ *Mas como fazer isso, não é demasiado abstrato?*¹⁸. Me pergunto agora através do professor-filósofo: não, é real, de uma realidade outra: é estar a escrever no cio, tomada pelo desejo todo do corpo a produzir outro corpo: outros corpos que se pedem vivos, também no cio, como se algo no mundo dependesse deles para existir ou se sustentar.

(Sustentarei?)

Talvez a D'Agata não lhe baste endereçar epístolas para alcançar a radicalidade de *Aka Ana*. Porém: TODA CARTA É UM CORPO. E o corpo é um ponto no universo cheio de cavidades, que são buracos. Buracos vermelhos, buracos irrigados por vermelho-sangue. “Mas o corpo é um buraco onde cai o corpo. Esta queda em si mesmo comporta uma ciência derradeira, o saber de uma luminosa profundidade física. (...) – e nada se transforma, nada nos olha face a face: somos o outro, o desaparecido das falas, aquele que se perdeu da conversação das imagens” (HELDER, 2017, p. 165, 167-168). “O que se ergue do fogo é um lugar-corpo” (CÉSAR, 2017, p. 19). “Aquilo que se escreve é o próprio corpo pregado como uma estrela à púrpura das madeiras, aos lençóis ofuscantes cheios de sangue, de água magnetizada” (HELDER, 2017, p. 112). – E de novo:

Visualizo um ponto ao acaso
um simples ponto
pode conter toda a doutrina da eternidade
sem necessidade de profetas da luz ou da escuridão
como se cada um de nós fosse apenas um ponto
mais ou menos luminoso
consciente da sua própria incandescência a criar
uma distância

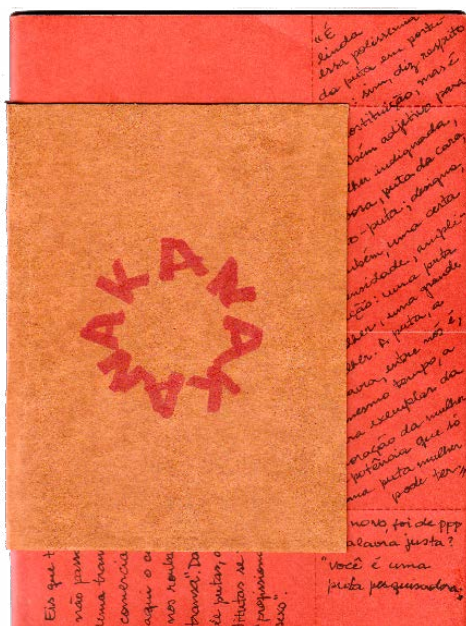
17 Comitê Invisível em *Motim e destituição: agora* (2017, p. 168).

18 (Peter Pál Pelbart, 2012), informação verbal.

entre o nosso ponto e o ponto dos outros
a inventar um espaço só nosso onde às vezes
deixamos entrar os outros
a tornar-se visível na invisibilidade da multidão
a desenhar uma geografia da vida para aceitar a morte.
(CÉSAR, 2016, p. 11)

Uma geografia da vida para aceitar a morte. Porém: Eu não quero fazer poema, quero fazer amor.

Figura 4 – *Isto não é um bicho-papão* (2020): outra capa do livro-objeto, pré-montagem





Fonte: Arquivo de pesquisa.

“Somos todas putas” (LIRA, 2017, s.n.): esta poderia ser uma *hashtag* do momento, mas Ramayana Lira (2017) – desde seu lugar de professora e doutora – advoga que é nossa condição enquanto corpo autônomo de mulher. Com seu *Dicionário crítico*, a autora demarca que

é linda essa polissemia da puta em português: sim, diz respeito à prostituição, mas é também adjetivo para a mulher indignada, raivosa, puta da cara, rosto-puta; designa, também, uma certa intensidade, amplificação: uma puta mulher, uma grande mulher. A puta, a palavra, entre nós é, ao mesmo tempo, a figura exemplar da exploração da mulher e a potência toda que só uma puta mulher pode ter. (LIRA, 2017, s.n.)

(De novo, foi do professor-filósofo a *palavra justa*? “Você é uma puta pesquisadora”).

Assim, temos ampliado o pensar sobre as prostitutas de *Aka Ana*, através de suas cartas, que revelam relações insondáveis com o ofício

de vender, de alugar o próprio corpo – embora Lira afirme que “a *commodity* aqui não é o corpo, mas sim nossos serviços” (LIRA, 2017, s.n.). Eis que tudo não passa de uma transação comercial – “até aqui o capital nos rouba nossa transa” (LIRA, 2017, s.n.). Daí que de “putas”, as prostitutas se tornam “profissionais do sexo”, cuja legalização da profissão oscila entre o empreendedorismo sexual, a mercantilização do corpo da mulher e o moralismo. Disputas sociais, políticas e, sobretudo, econômicas, pois “sexo é também trabalho. E o trabalho é que fode com a gente” (LIRA, 2017, s.n.).

Como se negasse ou resistisse à relação capitalística que o cineasta e o fotógrafo têm para com sua obra imagética a ser vendida, D’Agata se infiltra, com o próprio corpo, nas noites de Shinjuku, região de Tóquio que, de um lado ostenta riqueza, de outro, abriga um submundo repleto de bares de *strip-tease*, casas de massagem, prostíbulos e hotéis claustrofóbicos – dentre eles, a locação das filmagens: “Hotel Oishi, quarto 19, cama redonda e vermelha” (D’AGATA, 2017, s.n.).

É a partir da imagnetização do ato sexual, não de um ponto de vista especulativo, mas sim “autoral”, executado em carne viva, que D’Agata propõe vender a imagem de seu corpo em ação. Não apenas seu olhar é trabalho em *Aka Ana* (como é comum para um fotógrafo), mas também sua pele, seus fluidos, seus neurotransmissores, seus músculos. Toda a engenhosidade corporal que trabalha para a penetração sexual naquelas que eram, antes, prestadoras de serviços sexuais, mas agora vendem a imagem de seus corpos em performance e se põem no risco de atravessar com D’Agata o desconhecido de um filme feito a partir de um “diário íntimo”.

Imagens que não são prostituídas aos cânones de beleza feminina, nem cinematográfica, pois tanto peles quanto película são

escarificadas. Superfícies marcadas pela tensão entre a vida vivida e o invivível da vida. Uma interseção de espaços e tempos marginais que envolvem excitação sexual e drogadição, e cujo único figurino em todo o filme é a epiderme – corpos vestidos apenas com cicatrizes, suor e uma tatuagem imaginária em que se lê: “carta-me”.

Apesar do cruzamento de mundos que dá a ver e ouvir, *Aka Ana* não é uma leitura ocidental da cultura do Japão, seja esta tradicional ou contemporânea. Como chamou D’Agata, são “experimentações íntimas” realizadas com japonesas por conta de sua residência artística em fotografia ter sido desenvolvida na Villa Kujoyama/Cultures France (2006), programa cultural francês sediado em Quioto, no Japão. A escolha por mulheres não-artistas para o filme foi por D’Agata querer relações vividas, e não encenadas, como o fariam atrizes.

Mas, afinal, é um homem europeu enredando mulheres orientais ou um fotógrafo inconsequente afim de uma transa a mais? *Aka Ana* possui o poder da imagem sexual ou a potência da imagem corporal (DIDI-HUBERMAN, 2017)?. Se ainda não sabemos o que pode o corpo (SPINOZA, 2013), como saberemos o que pode sua imagem? “Por que as trabalhadoras do sexo não podem permanecer na indústria do sexo e demandar um melhor negócio?” (LIRA, 2017, s.n.).

E ainda com Lira: “Nunca tive que vender minha hora/buceta, hora/cu, minha hora/boca para sobreviver” (LIRA, 2017, s.n.). Apenas minha hora/criação e para uma sobrevivência de outra ordem, porém nunca houve quem a comprasse. As agências financiadoras de pesquisa querem hora/produção, produção-de-qualquer-coisa-útil, mas tudo o que produz é criando e por isso se encontra na esfera de inutilidades. Produzir sem o compromisso de “obrar” é criar. É alívio. É a leveza necessária para uma pesquisa que se quer

invenção, mas não somente a dos superlativos que já vêm com patente ou por esta esperam.

Invenção de invencionices miúdas, das quais derivam mais que teses – se desdobram tesões: de vida, de escrita, de pensamento, de artesanaria. Que fazem da pesquisa este *instante incontável*¹⁹. Então tornada ficção científica? (De uma ficção urgente como a da escrita, da escrita de cartas, da escrita de cartas nunca respondidas, da escrita de cartas nunca respondidas porque não foram lidas, cartas nunca enviadas).

Se o que faço em pesquisa é ficção, é tão ficcional quanto o sexo em *Aka Ana*: é com pele, é com muco, é nas dobras, é dentro, é com cheiro, com gosto, com risco. É a sombra da imagem e o murmúrio da palavra que habito. Porém, se “sexo é também trabalho”, essa criação ficcional talvez não escape à lógica a que tenta resistir, sendo, portanto, também trabalho. Portanto sou quase uma p... que pesquisa! Tomada por todos os lados, qual Lira, que tenta não se vender, nem se alugar, mas não consegue. Então entrar no jogo da publicização quase como numa jogatina, com libertinagem, desafiando os parâmetros de avaliação, fazendo abalar os critérios padronizados, bem passados, cheirosos e engomados do bom comportamento periódico.

Sim, se prostituir às publicações, mas para gerar nelas filhos monstruosos. Nesse sentido: *Não publicarei para a publicidade, não penso em encarar a sério a arte e a vida*²⁰. É o poeta-professor quem tem mil vezes razão. Perseguindo, pois, a criação do monstro está em constante recusa do filho legítimo oferecido pela etiqueta científico-acadêmica (e até mesmo artística em seus beletrismos e suas belas-artes).

19 Clarice Lispector em *Água viva* (1973, p. 10).

20 Sandro Ornellas em “Uma carta” (2019), adulteração poética a partir da carta de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues (1985, p. 45).

Filhos pelas costas é ele [Nietzsche] quem faz. Ele dá um gosto perverso (que nem Marx nem Freud jamais deram a ninguém, ao contrário): o gosto para cada um de dizer coisas simples em nome próprio, de falar por afetos, intensidades, experiências, experimentações. Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o percorrem. O nome como apreensão instantânea de uma tal multiplicidade intensiva é o oposto da despersonalização operada pela história da filosofia, uma despersonalização de amor e não de submissão. Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo de nosso próprio subdesenvolvimento. (DELEUZE, 2010, p. 15)

A esse modo intensivo de escritura, cabe mais fruir o texto, a obra no sentido de uma atualização da leitura, e não do desvendamento de cunho representacional e detetivesco. Este é um modo intensivo de leitura, e não um modo intencional, investigativo, vigilante. “(...) algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. É do tipo ligação elétrica” (DELEUZE, 2010, p. 17). Uma leitura cujo lastro não é a consciência, mas sim o pensamento em devir, sem busca pela coerência ou solução para as contradições da obra.

Essa maneira de ler em intensidade, em relação com o fora, fluxo contra fluxo, máquina com máquinas, experimentações, acontecimentos em cada um nada têm a ver com um livro, fragmentação do livro, maquinação dele com outras coisas, qualquer coisa, etc., é uma maneira amorosa. (DELEUZE, 2010, p. 18)

É nesse sentido que vale dar os monstregos que cria a quem interessar, por gosto, por afinidade, por amor, mil são também os motivos, só não o lucro. Assim como amar não é “investir” numa relação, fazer livro, vídeo e poesia também não. Dar pelo prazer de dar, pelo gozo do outro, pelo corpo se fazendo presente nas mãos alheias. E se *toda livro é uma carta*²¹ e toda carta é um corpo, não há nisso uma presença? Talvez devesse chamar de “poética do presente”, pois *o tato não tem antecipação, ele apenas é*.

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados.

O presente é substituído pela presença.

A duração e o instante coexistem.

Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância ‘em si’.

O que conta é o que se passa entre os gestos,

o que liga um gesto a outro

e, ainda, um corpo a outro.

(SANT’ANNA, 2001, p. 105)

Por isso: Eu não quero fazer poema, quero fazer amor.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Em nome de quê?. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, p. 89-97, 2018.

AKA Ana. Direção: Antoine d’Agata. Produção: Grégoire Debailly. França: Lazennec & Associés, 2008. (60 min.), son., color.

ALVES, Moisés. Toda boca tem um vermelho cru de carne. In: ALVES, Moisés. *Coisas que fiz e ninguém notou mas que mudaram tudo*. Rio de Janeiro: Circuito, p. 140-141, 2018.

BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda*. Lisboa: Edições António Ramos, 1978.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

21 (Sandro Ornellas, 2019), informação verbal.

- BEIGUELMAN, Giselle. Livrídeos: vídeo e literatura nos anos 80 e 90. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, p. 129-138, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: obras escolhidas*. 2.ed., v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, p. 36-49, 1986.
- BLOOM, Harold. Introdução: uma reflexão sobre a desleitura. In: BLOOM, Harold. *Um mapa de desleitura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, p. 23-26, 2003.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.
- CÉSAR, Adília. *Lugar-corpo*. 1.ed., S.l. Eufeme: Biblioteca Nacional Portuguesa, 2017.
- CÉSAR, Adília. *O que se ergue do fogo*. 1.ed., S.l.: Lua de Marfim, 2016.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: *Revista Aletria: Estudos de Literatura*. n. 2, v. 14, p. 1-32, jul./dez., 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 20 jan. 2019.
- COMITÊ INVISÍVEL. *Motim e destituição: agora*. São Paulo: n-1 edições: 2017.
- COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CUNHA, Andrei. Texto e têxtil em O livro de travesseiro. In: *Crítica & Criação*. São Paulo, n. 15, p. 20-40, dez., 2015. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/102315>. Acesso em 20 fev. 2020.
- D'AGATA, Antoine. *Aka Ana* (DVD). Paris: Blaq Out, 2013.
- D'AGATA, Antoine. *Aka Ana*. Tóquio: Akaaka, 2017.
- DELEUZE, Gilles. Carta a um crítico severo. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, p. 11-22, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. In: *Revista Pós*. Belo Horizonte, n. 3, v. 2, p. 164-173, mai., 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48556/39143>. Acesso em: 15 fev. 2020.

DERDYK, Edith. Entre ser um e ser mil. In: DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac, p. 9-15, 2013.

DERRIDA, Jacques. Assinatura, acontecimento, contexto. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, p. 349-373, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La noche de la filosofía: la imagen potente. In: *Canal Encuentro*. Youtube. 17 nov. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/6uvGhCgupq0>. Acesso em: 14 jun. 2018.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DULTRA, Maruzia de Almeida. *Vídeo-cartas (não) filosóficas: percurso de aparição de um corpoimagem*. 2018. 586f. Tese (Doutorado em Multiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREITAS, Suzy Elaine; PEREIRA, Mirna. Crítica expandida: uma análise da crítica cinematográfica hipertextual na web. In: *Revista C-legenda*. Niterói, n. 32, p. 44-57, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36974/21549>. Acesso em: 19 set. 2019.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. São Paulo: Rocco, 2014.

GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo/Editora Perspectiva, 2015.

GERBASE, Carlos. Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 31, v. 13, p. 39-46, dez., 2006. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3391/2656>. Acesso em: 30 dez. 2020.

HELDER, Herberto. Dedicatória. In: HELDER, Herberto. *Ofício cantante: poesia completa*. Lisboa, Porto Editorial, p. 437-438, 2014.

HELDER, Herberto. A carta do silêncio. In: HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, p. 163-168, 2017.

HELDER, Herberto. Vox. In: HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, p. 112-114, 2017.

KAPPUS, Franz Xaver. Introdução. In: RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. 4.ed. São Paulo: Globo, p. 17-19, 2013.

LIRA, Ramayana. *Dicionário crítico*: puta. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 3.ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2008.

MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil*: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

MARTINS, Miguel. Do tacto. In: MARTINS, Miguel. *Lérias*. Lisboa: Averno, p. 21, 2011.

MARTINS FILHO, Plínio (Org.). *A arte invisível, ou, A arte do livro*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Aka Ana, de Antoine D'agata. In: MIGLIORIN, Cezar. *Eu sou aquele que está de saída*: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. 2008. 279f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, p. 123-130, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Imagens sussurradas. *Revista Cinética*, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/akaana.htm>. Acesso em: 03 dez. 2020.

MÜLLER, Jürgen. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos deste conceito. In: DINIZ, Thais; VIEIRA, André (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora; FAE/UFMG, p. 75-95, 2012.

MURRAY, Janet. *Hamlet no holodeck*: o futuro das narrativas no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.

O BELÍSSIMO Outono no Japão. In: *Mundo Nipo*. 23 set. 2023. Disponível em: <https://mundo-nipo.com/cultura-japonesa/datas-festivas/22/09/2016/feriado-de-equinocio-marca-o-inicio-do-belo-outono-no-japao/>. Acesso em: 04 fev. 2024.

O IMPÉRIO dos sentidos. Direção: Nagisa Oshima. Produção: Anatole Dauman. Japão/França: Argos Films, 1976. (102 min.), son., color.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de; SOUSA, Emerson de. Performatividades das novas pornografias: análise dos filmes do cineasta Antonio da Silva. In: *Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura*. Salvador, n. 2, v. 16, p.

430-450, mai./ago., 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/20753/16821>. Acesso em: 30 dez. 2020.

ORNELLAS, Sandro. Prefácio. In: ALVES, Moisés. *Coisas que fiz e ninguém notou mas que mudaram tudo*. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

PAIVA, Ana Paula M. de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp: 2010.

PATO, Ana. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições SESC-SP/Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PESSOA, Fernando. Carta a Armando Côrtes-Rodrigues. 19 Jan. 1915. In: *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. 3.ed. Lisboa: Livros Horizonte, p. 43-48, 1985. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3510>. Acesso em: 04 fev. 2024.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (Parte I: O Livro artístico). In: *Revista Arte em São Paulo*. n. 6, abr., 1982. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018.

ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito/Faperj, 2011.

SHÔNAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2.ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.