

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 20, jan-jun/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

***Febre do rato como deseducação
de corpos e discursos:
uma interpretação foucaultiana***

André Duarte
Dayana Brunetto

Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba, Brasil

RESUMO

Febre do rato como deseducação de corpos e discursos: uma interpretação foucaultiana

O texto interpreta o filme *Febre do rato*, de Cláudio Assis, à luz das concepções foucaultianas sobre a heterotopia, sobre corpos e prazeres como resistência ao dispositivo da sexualidade, bem como sobre as posteridades do cinismo antigo, entendidas aqui como manifestações contemporâneas de resistência aos processos de educação normalizadora de corpos, sexualidades e discursos. Inspirando-nos no filme, estabelecemos uma relação entre as análises foucaultianas sobre as manifestações escandalosas da arte de viver dos cínicos da antiguidade e as formas de atuação de coletivos contemporâneos de inspiração *queer*, como a *Marcha das Vadias*, cujas performances corporais exploram a potência do escândalo e do dizer-verdadeiro contra as violências que se abatem sobre mulheres e outras minorias.

Palavras-chave: Febre do rato – cinema – Foucault – cinismo – coletivos políticos

ABSTRACT

Rat Fever or un-educating bodies and discourses: a Foucauldian interpretation

The text interprets the movie *Rat Fever*, directed by Claudio Assis, thru some Foucauldian notions such as heterotopias, bodies and pleasures as resistances against the sexual apparatus, and his analysis concerning the posterities of Ancient cynicism, here understood as contemporary political resistances against educational processes aimed at normalizing bodies, sexualities and discourses. Inspired by the film, we establish a relationship between Foucault's analysis of the Cynics scandalous art of living and the political ways of acting of some queer inspired contemporary collectives, such as the *Slut Walk*, whose politically embodied performances explore the ethical-political powers of the scandalous truth-saying in denouncing violence against women and other minority groups.

Keywords: Rat Fever – movie – Foucault – cynicism – political collectives

DUARTE, A; BRUNETTO, D. “*Febre do rato* como deseducação de corpos e discursos: uma interpretação foucaultiana”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), pp. 50-68.

DOI: 10.22409/1981-4062/v20i/218

Aprovado: 12.03.2017. Publicado: 29.06.2017.

© 2017 André Duarte; Dayana Brunetto. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 12.03.2017. Published: 29.06.2017.

© 2017 André Duarte; Dayana Brunetto. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Este ensaio interpreta o filme *Febre do rato*, de Cláudio Assis (2011), à luz de algumas reflexões de Michel Foucault sobre as “heterotopias”¹, sobre o papel dos corpos e dos prazeres como instâncias de resistência ao “dispositivo da sexualidade”², bem como sobre o “cinismo” como forma de vida ética orientada pela parresia, isto é, pelo franco falar escandaloso que nada oculta e nada teme dizer, pautado pelo ideal da “vida outra” vivida num “mundo outro”.³ Este diálogo entre cinema, filosofia e teoria *queer* pretende explorar o potencial ético-político do filme *Febre do rato*, bem como considerar a hipótese de que tal filme nos oferece um exemplo vivo daquilo que Foucault denominou como o “cinismo como categoria moral na cultura ocidental”⁴, isto é, sua hipótese acerca das posteridades transhistóricas do cinismo, que neste texto é referida às manifestações contemporâneas de resistência aos processos de educação normalizadora dos corpos e dos discursos sobre a sexualidade. Nosso pressuposto é o de que as análises foucaultianas sobre a estética da existência dos cínicos da Antiguidade nos ajudam a repensar as lutas e o potencial ético-político de certos movimentos minoritários do presente. Inspirando-nos no filme de Claudio Assis, gostaríamos de estabelecer uma relação entre as análises foucaultianas sobre as manifestações escandalosas da arte de viver dos cínicos da Antiguidade e as formas de atuação de coletivos políticos contemporâneos de inspiração *queer*, como a *Marcha das vadias*. Afinal, suas performances político-corporais também exploram a potência ético-política do escândalo ao promover manifestações do dizer verdadeiro que denuncia e combate as violências que se abatem sobre as mulheres e demais minorias, sobretudo a população LGBTI (lésbicas, gays, bissexuais, transgênerxs e intersex). Valendo-se do escândalo e da coragem de dizer a verdade como vetores para a disseminação de contrapoderes e contradiscursos, *Febre do rato* e a *Marcha das vadias* põem em questão as hegemonias normativas de nosso tempo acerca da normalidade nas relações entre os gêneros e quanto ao exercício da sexualidade, promovendo, deste modo, um potente efeito estético-político de deseducação de corpos e discursos. Finalmente, também consideramos que este filme encena espaços comunitários “heterotópicos”⁵, isto é, espaços-outros, não planejados ou disciplinados, nos quais se confere centralidade aos corpos e prazeres enquanto instâncias estético-políticas de experimentação crítica mediada pela palavra poética.

Metodologicamente, seguimos, por um lado, o caminho teórico já aberto por Margareth Rago⁶ e por Margareth McLaren⁷, recentemente caracterizado por Priscila Vieira nos seguintes termos: “os feminismos pós-estruturalistas, de um modo geral, têm criado pontes com as problematizações de Foucault sobre a ética, as estéticas da existência, as artes do viver e a coragem da verdade”.⁸ Por outro lado, recorreremos também a aspectos centrais da teoria *queer*, esta herdeira contemporânea das reflexões de Michel Foucault sobre as relações de poder-saber e sobre a autotransformação no âmbito das práticas e das experiências de vida alternativa comunitária. Segundo Marie Helène Bourcier⁹, a teoria *queer* é uma atitude teórica e existencial que politiza o corpo, o campo cultural e, assim, também os saberes científicos majoritários ou hegemônicos associados às identidades sexuais prevaletentes. Nesta perspectiva, a teoria *queer* possui um alcance

simultaneamente político e epistemológico, pois promove a ressignificação do campo das lutas minoritárias para além da política de identidades centrada na definição de sujeitos essencialistas da sexualidade. Como salienta a autora, a “posição *queer* resulta de uma desconstrução das identidades sexuais”¹⁰, de modo que não se poderia falar de identidade ou de essência *queer*, já que somente “haveria identidades de posição ou posições *queer*”.¹¹ Ao fundir estética da existência foucaultiana às lutas políticas contemporâneas, Bourcier entende a constituição do si mesmo a partir das técnicas de cultivo de si na relação com os outros, privilegiando a noção de uma “arte de viver” que não chega a constituir “uma identidade pessoal. Trata-se antes de uma relação de reflexividade”.¹² Em outras palavras, a posição *queer* é aquela que recusa o recurso a definições substancialistas ou essencialistas, pensando as identidades, por outro lado, em termos de “oportunidade estratégica”, concepção que, ademais, abre uma alternativa teórico-política para “escapar às determinações sociais e psicológicas”.¹³

I. Um filme febril

Dirigido por Cláudio Assis, cineasta que se tornou conhecido do público brasileiro por filmes polêmicos como *Amarelo manga* (2002) e *Baixio das bestas* (2006), *Febre do rato* foi lançado em 2011 e é mais um excelente filme oriundo da safra de novos diretores que compõem o polo recifense de produção cinematográfica, do qual também fazem parte, dentre outros, Kleber Mendonça (*O som ao redor*, 2012) e Hilton Lacerda (*Tatuagem*, 2013), que aqui atua como roteirista. O filme se passa na Recife contemporânea em meio a uma democracia instável, marcada por fortes desigualdades sociais e por debilidades relacionadas aos violentos vestígios policiais da última ditadura. Irandhir Santos, um dos melhores atores brasileiros da atualidade, dá vida a Zizo, poeta anarquista e marginal, autor do fanzine *Febre do rato* e apaixonado por Eneida, uma arredia estudante secundarista belamente interpretada por Nanda Costa. O filme combina a beleza da fotografia em branco e preto de Walter Carvalho com o caráter lunar de uma poesia artesanal, ríspida e suja como a tinta negra com que o “Poeta” imprime seus fanzines delirantes. Seus poemas são declamados aos berros pelo megafone acoplado ao teto da velha *Variant* estropiada, ou são recitados de maneira melancólica e suave a bordo dos barcos que cruzam os rios da cidade. Zizo vive no “quintal-palácio” onde fez seu ateliê, contíguo à casa de sua mãe, Dona Marieta (Ângela Leal), mas seu verdadeiro lugar se encontra nos espaços abertos, na livre circulação pelas ruas da cidade e pelos rios do Recife: sua casa, um tanto à maneira dos cínicos antigos, é cosmopolita, é o “mundo abismo, grande mundo”.

Febre do rato é um filme épico, um filme de guerra, mas se trata de um épico ao revés, pois Zizo é um anti-herói cuja tropa não é de elite, pois é formada pelo povo pobre e outras figuras menores e marginais, como Dona Anja (Conceição Camarotti) e Estela Maris (Maria Gladys), as “velhas” com quem ele faz sexo na imensa caixa d’água que serve de piscina em seu quintal; pequenos traficantes (“fornecedores de sonhos”) como

Boca Mole (Juliano Cazarré) e demais consumidores de maconha; o cozeiro Pazinho (Mateus Nachtergaele), ciumento e apaixonado pela travesti Vanessa (Tânia Granussi), também ela ciumenta e apaixonada por ele; Rosângela (Mariana Nunes), jovem negra que vive numa fábrica abandonada com Boca Mole e mais dois amigos, Bira (Hugo Gila) e Oncinha (Vitor Araújo), em regime de coabitação e compartilhamento sexual, etc. Eis aí um filme que declara a guerra contra a normalidade e os bons costumes, contra a religiosidade institucionalizada (Zizo organiza um churrasco para celebrar uma “Páscoa de cabeça-para-baixo”), contra os órgãos de repressão policial e contra a política representativa. Trata-se de um filme-manifesto cujos enquadramentos e tomadas de câmera inusitados rendem bela homenagem ao diretor Mario Peixoto, de cujo filme inaugural, *Limite*, de 1931, algumas cenas de *Febre do rato* parecem fortemente reminiscentes, como aquelas rodadas numa fábrica abandonada (19:16-20:15). A esta referência cinematográfica originária somam-se também diversas menções a Glauber Rocha, diretor que, segundo Lucia Nagib, conferiu máxima “carga simbólica” ao mar.¹⁴ Assim, é inevitável não só se lembrar de Glauber, mas também, novamente, de Mario Peixoto, em diversas cenas marítimas, como aquelas em que o poeta leva sua musa para um pequeno barco de madeira atracado à margem do rio (58:00), ou quando Zizo e Eneida se entreolham calados, de perfil, as ondas do mar estourando ao fundo (49:20). Reunindo Chico Science a Josué de Castro, Claudio Assis cria um universo de referências culturais que interpelam franca e frontalmente o espectador acostumado à mesmice do cinema comercial, como se evidencia na cena glauberiana em que Irandhir Costa subitamente olha para a câmera e fala para nós, apontando-nos o dedo indicador ao denunciar nossa “lógica do umbigo miúdo” (16:37).

Zizo é um poeta-guerreiro, um “São Jorge” parresiaista contemporâneo que declama seus poemas e diatribes sob a forma de um apelo gutural. Seus textos são a afirmação furiosa de um “não” que vale por um “sim”, são um grito de repúdio à claustrofobia estético-política de um presente sem futuro nem passado, encerrado nas miudezas de um cotidiano amorfo e sem potência, tempo em que “as pessoas perderam a capacidade de espernear para que as coisas mudem”, tempo desprovido de “espírito coletivo” e de “cumplicidade”. Sua linguagem agressiva é a linguagem ferina da denúncia anarquista frente aos imperativos da lei e da ordem política, econômica e moral vigentes. Assim, as intervenções políticas de Zizo e seu bando de “anarcas” são manifestações coletivas voltadas para a profanação da religião (“Deus não existe!”), do civismo disciplinado (“Pelo direito de errar!”) e das solenidades militares. Aqui, toda forma de prazer e de alegria é uma afronta aos bons costumes, à assepsia, ao convencional, às regras do comedimento que amordaçam a intensidade dos afetos, do sexo e das amizades: Zizo fala em nome do “luxo do amor, do luxo da amizade, do luxo do cheiro que o sexo exala”. Claudio Assis concentra a ação dramática do filme nos corpos dos personagens e na declamação fortemente encenada e encarnada da poesia de Zizo, que não raro escreve seus poemas no próprio corpo, tendo como coadjuvantes a música sincopada dos teclados eletrônicos de Jorge du Peixe e as imagens impactantes da cidade do Recife, com suas pontes corroídas, cemitérios empoeirados, manguezais, barcos e praias.

Febre do rato é um filme febril como os corpos que dançam, fazem sexo, se drogam e se embriagam, corpos que se entendem e se desentendem ao sabor das circunstâncias da vida.

II. A heteronormatividade desconstruída por dentro

O fio condutor de *Febre do rato* se organiza em torno das histórias de amor romântico e, enquanto tal, necessariamente sofrido e interrompido, entre Zizo e Eneida e entre Pazinho e Vanessa. À primeira vista nada mais convencional, tanto mais que, dentre sua vasta galeria de personagens, não encontramos nenhum homossexual ou lesbiana, ausências que se fazem sentir em um ambiente coletivo francamente marginal e marcado pela dissidência em relação a parâmetros normativos hegemônicos quanto à sexualidade. A esse respeito, talvez se pudesse objetar que Assis não abandona a posição heteronormativa e patriarcal, com seu privilégio incontestado à figura do homem heterossexual, o macho-dominante, em torno de quem tudo se desenrola. Contudo, ainda que a ausência de gays e lesbianas anule a diversidade sexual no filme, parecemos que se poderia ler o filme de Assis como um duplo projeto de desconstrução, voltado contra os parâmetros tradicionais de construção da narrativa cinematográfica do amor romântico, e contra a própria estrutura da heteronormatividade. Vejamos.

Em primeiro lugar é preciso reconhecer que, já do ponto de vista de sua estrutura narrativa, tais histórias de amor não são contadas de maneira convencional. A bem dizer, *Febre do rato* não conta histórias que se desenrolem de maneira encadeada, mas, por outro lado, nos apresenta uma série de acontecimentos sem linha necessária de continuidade ao longo do tempo, este sim, marcado por estações bem definidas como Páscoa, São João e 7 de setembro. As cenas (entre 24:23-28:00) em que Pazinho e Vanessa discutem sua turbulenta relação amorosa, constantemente em crise por causa das traições e dos ciúmes de ambos, é um interessante exemplo a respeito da estratégia narrativa do diretor. Assis e Karen Harley editam as discussões do casal situando-as, alternadamente, em casa, num bar e num sofá à beira-mar, e as cenas se sucedem sem qualquer solução de continuidade, desconcertando o espectador ao mesmo tempo em que dão consistência ao caráter conflitivo e intenso da relação amorosa em seu vai e vem de separações e reatamentos. Ademais, se à primeira vista Vanessa e Pazinho constituem um casal heterossexual típico, Assis nos oferece indicações de que, vistos de perto, nada entre eles é convencional. E aqui não se trata apenas do fato de que este casal heterossexual é mais do que heterodoxo, pois constituído por um homem cis heterossexual e uma travesti, figuras que não costumamos encontrar nas histórias de amor romântico que o cinema nos conta.

Contudo, mais importante ainda nos parece ser o modo singular como ambos vivem essa relação conturbada. Durante uma das brigas Pazinho diz que não consegue perdoar as traições de Vanessa, que ele não é como o “Jó da Bíblia” para aguentar “mulher lazarenta”, que ele não entende por que ela o traiu. Ao que Vanessa lhe diz que não sabe porque fez o que fez, mas que lhe deu “uma coisa, uma vontade, e aí eu fiz”, embora esteja “muito arrependida”. Pazinho não consegue aceitar suas desculpas e lhe repete insistentemente que “é diferente, é diferente!”. Esta afirmação dá a entender que ele, sendo homem, pode traí-la sem problemas, mas que ela, sendo mulher, deve lhe ser fiel. Ao ouvir essa clássica afirmação da heteronormatividade que fundamenta supostas diferenças entre homens e mulheres recorrendo a dados anatômicos e biológicos, a resposta de Vanessa demole por dentro aquele sistema ao embaralhar as identidades de gênero e sexuais: “É diferente o quê? Diferente o quê? Nós dois temos pau, a única diferença é que eu tenho peito e depilo meu corpo pra ficar gostosinha e você não. E se fosse diferente, que diferença fazia?” (26:24-26:30) O que aqui acontece não é, pois, a reiteração da heteronormatividade, mas sua desconstrução por dentro. Afinal, como é Vanessa quem fala, sua afirmação não implica a desconsideração preconceituosa de sua identidade feminina como mulher, mas antes a afirmação de que mulheres podem ter pênis e, portanto, que homens podem ter vaginas. Ao mesmo tempo, sua fala também reafirma que não haveria motivo algum para buscar nas diferenças anatômicas ou biológicas entre ambos um fundamento que pudesse sustentar o princípio heteronormativo de que tais diferenças justificariam desigualdades entre os gêneros. Afinal, mesmo que ela fosse uma mulher cis isto não faria qualquer diferença entre ambos, o que constitui uma clara defesa da igualdade entre os gêneros. Já ao final do filme, novamente separados, Pazinho pede a Eneida que diga a Vanessa que ela é o “homem da sua vida”. Nessa afirmação cai por terra a posição do macho dominante, do homem cis heterossexual, detentor do falo do poder, pois nessa afirmação Pazinho não nega que Vanessa seja uma mulher, antes inverte e desmonta a posição hierárquica heteronormativa ao se colocar na posição feminina.

Quanto à história de Zizo e Eneida, cabe observar que ela somente ganha protagonismo a partir do minuto 37', quando Zizo se aproxima dela pela primeira vez, algo pouco usual num filme sobre o amor romântico. A partir de então ambos passarão o restante do tempo envolvidos num jogo de gato e rato que somente se concluirá quando já não houver mais tempo para o encontro amoroso. Zizo é um homem adulto, cultivado, que com ares professorais diz à menina que o nome dela faz referência ao poema de Virgílio. Eneida, por outro lado, olha para ele desconfiada, é apenas uma adolescente secundarista, diferença etária que facilmente poderia caracterizar a desigualdade nas posições de poder entre ambos. No entanto, contrariamente ao esperado, desde o princípio é Zizo quem se mostra dominado pelos poderes guerreiros de Eneida, que não se entrega às investidas do Poeta, mas antes as rejeita com seu sarcasmo direto (“como poeta tu é um excelente publicitário!”, 38:54), ao mesmo tempo em que o mantém agrilhado por seu olhar e sorriso ambíguos, ora inocentes, ora muito seguros de si. Em outra cena o poeta a espera sair da escola e logo dispara novamente, na mesa do

boteco, a exemplo do que já fizera quando de seu primeiro encontro em seu quintal: “Quer trepar comigo?” Ao que Eneida lhe responde: “Eu não disse que não queria...” (41:14). E então ele: “Assim tu me quebra na emenda”. O poeta está vencido, dominado pelos poderes de Eneida.

Ao longo do filme, Eneida jamais faz amor com ele, mas, por outro lado, isso não significa que ela assuma uma posição recatada em relação a seu corpo e ao sexo. Afinal, Eneida não recusa o convite sexual de Rosângela e Boca Mole para o sexo a três (1:04), assim como tampouco teme exhibir seu corpo ao poeta, a quem ela se oferece, secretamente, na cena em que, sozinha, entra em seu ateliê e faz cópias de si mesma na máquina xerox, reproduzindo seus seios, seu rosto, seu sexo, suas coxas, suas mãos (51:36-52:32). Se no centro de *Febre do rato* se encontram dois casais heterossexuais, nem por isso se poderia desconsiderar que o filme demole impiedosamente diversos preconceitos heteronormativos em nome do exercício de um amor e de um prazer livres, não pautados por medidas ou padrões hierarquizados. A este respeito, são também antológicas as cenas de Zizo fazendo sexo com Estela Maris ou com Dona Anja na piscina de seu quintal, pois elas desconstróem preconceitos etários e raciais. Aliás, também a mãe de Eneida, Helena, é quinze anos mais velha que seu pai. *Febre do rato* provoca as convenções normativas pautadas pelo disciplinamento dos corpos, dos discursos e dos sexos, e o faz, sobretudo, ao ressignificar a heterossexualidade, isto é, ao transformá-la num acontecimento *queer*, estranho, avesso aos seus significados correntes, tão frequentemente açambarcados pelo primado da heteronormatividade voltada para a procriação.¹⁵

III. Os corpos e os prazeres contra a ditadura do sexo-desejo

Outro aspecto micropolítico que nos parece importante ressaltar neste filme ímpar, para além da ressignificação da heterossexualidade e da desconstrução do paradigma do amor romântico, é o caráter estético-político das decisões artísticas de Claudio Assis ao recusar os clichés cinematográficos pelos quais tradicionalmente se mitiga e se dissimula o corpo-a-corpo entre os amantes. Na esteira de Foucault, pensamos que a sexualidade veiculada no filme não constitui instância para a definição do ser, da verdade ou da identidade de gênero ou orientação sexual de cada personagem. Como se sabe, uma das teses mais interessantes de Foucault no volume I de sua *História da sexualidade* é a de que no Ocidente o sexo foi colocado sob uma “demanda incessante de verdade”, isto é, sob uma dupla “*petição de saber*”, pois foi concebido simultaneamente como aquilo cuja verdade secreta nos escapa e como a instância oculta de aferição de nossa verdade mais íntima: “somos forçados a saber a quantas anda o sexo, enquanto que ele é suspeito de saber a quantas andamos nós”.¹⁶

Deste modo, para seguir traçando um paralelo entre *Febre do rato* e a reflexão de Foucault sobre a sexualidade, é essencial não compreender o filme como se ele fosse um representante extemporâneo da contracultura, sobretudo, se a contracultura for interpretada como um movimento estético-político que visava liberar a sexualidade do regime de sua estrita repressão e do silêncio a que o sexo teria sido submetido. Em vez de interpretar as decisões estéticas de Claudio Assis ao filmar tão explicitamente os corpos e o sexo como se isso constituísse, por si só, um libelo emancipatório amparado no suposto e obscuro poder do 'sexo', nos parece mais plausível pensar que tais opções cinematográficas estão fundadas na disseminação de imagens que deformam os discursos e verdades científicas e morais hegemônicos quanto aos sujeitos, suas identidades e suas práticas sexuais. As inúmeras cenas sexuais de *Febre do rato* parecem constituir um exemplo daquilo que Foucault denominara no volume I de sua *História da sexualidade* como a "inversão tática" que opõe "os corpos, os prazeres, os saberes, em sua multiplicidade e sua possibilidade de resistência, às captações do poder".¹⁷ De fato, ao longo do filme a exibição dos corpos e dos prazeres sexuais nunca se dá por meias palavras, por meias medidas ou por imagens veladas que procurariam incitar e excitar a imaginação dos espectadores. Não há nada o que esconder, fantasiar ou explicar, assim como tampouco há espaço para mistérios ou para a devassa de interioridades psicológicas, em busca de motivos ocultos que pudessem vincular os personagens a rígidas identidades de gênero ou a rígidos papéis sexuais.

A este respeito é crucial a longa sequência (28:30-30:30) em que Boca Mole, Rosangela, Bira e Oncinha jazem nus em um amontoado de colchões, seus corpos enroscados uns nos outros. Eles são filmados a partir de cima e a câmera de Walter Carvalho nos mostra seus corpos dormentes, a mão de Rosangela no pênis de Bira, Boca Mole abraçado ao seu corpo, numa cena que não deixa dúvidas quanto ao fato de que eles dormem depois de terem feito muito sexo. O que vemos aqui não é uma afirmação do poder dos homens brancos sobre a jovem negra, suposta escrava sexual dos desejos masculinos, mas uma clara homenagem cinematográfica ao espírito rebelde do amor-livre e desavergonhado, sem pudores e restrições, sem maneirismos e idealizações. Cabe lembrar também que esse festival da carne acontece em pleno domingo de Páscoa, pouco antes do churrasco oferecido por Zizo, em clara profanação religiosa. O caráter sarcástico da cena se completa quando Rosangela canta debochadamente: "coelhinho da Páscoa que trazes pra mim, um ovo, dois ovos, três ovos assim", enquanto desliza seu corpo e sua mão pelo sexo dos companheiros até ameaçar uma mordida no de seu namorado (29:15). O grupo se alvoroça e forma um amontoado de corpos humanos, a moça negra ocupando o papel ativo de quem simula a penetração do grupo masculino, explicitando-se assim que é ela o verdadeiro sujeito da ação. A sequência se conclui com os quatro jovens sorrindo, parcialmente imersos em uma imensa piscina de lona cheia de espuma. O que vemos aqui é a desconstrução dos clichés do cinema brasileiro, sempre tão previsível quando se trata de filmar os corpos engajados na atividade sexual, sempre tão convencional e autoritário ao subjugar a mulher, e tanto mais a mulher negra, ao poder violento dos homens brancos. Basta recordar que nove dentre dez pornochanchadas dos

anos 70 e 80 conterão uma cena naturalizada de estupro.

Em *Febre do rato*, as cenas de sexo não se destinam a provocar desejos e curiosidades sexuais nos espectadores. Nelas se exibem corpos e prazeres sexuais em ação, e não aquilo que Foucault denominara como o “sexo-desejo”¹⁸, isto é, o sexo como algo a ser interrogado e temido. No filme, os personagens não buscam no sexo a verdade de si ou do outro, não se interrogam sobre seu ser nem se fixam identidades sexuais ou de gênero, assim como tampouco a própria exibição do ato sexual se presta a quaisquer finalidades publicitárias ou político-panfletárias. Trata-se sempre de cenas francas, orientadas para a exibição corajosa da verdade de formas alternativas de viver, de conviver, de amar e de extrair prazer dos corpos, afrontando as exigências normativas que buscam regrar e domesticar o potencial de experiências que o sexo pode guardar. Por isto, é fundamental não confundir a contraverdade alternativa que imanta aquelas vidas, práticas sexuais, discursos e saberes marginais com o regime analítico da verdade científica oriunda dos saberes médicos, jurídicos e do campo psi, os quais, justamente, constituíram o dispositivo da sexualidade como instância de produção de identidades sexuais a partir de desejos classificados como normais ou anormais. A câmera de Walter Carvalho não entrega as cenas de sexo ao escrutínio *voyeur* dos espectadores, já que tais cenas não são construídas para o olhar deles, mas sim organizadas pelo jogo do olhar e dos corpos dos próprios personagens. Lembremos então da cena em que Zizo dá a mão a Eneida para que ela se apoie no barco e urine no rio, enquanto sua outra mão se intromete por debaixo da saia da menina para que o líquido quente lhe escorra pelo braço (59:40). Temos aí uma comunhão entre sexo, prazer e excremento que nos conduz ao campo de uma *physis* desordenada, alheia ao domínio das modernas ciências humanas e da vida. Tudo nessa cena desconcertante, belamente coreografada, é filtrado pelo olhar dos personagens que se entreolham fixamente, fazendo com que o próprio espectador se esqueça de si.

IV. Um anti-herói cínico à frente de uma comunidade heterotópica

Em vez de seguir a via fácil da exploração de efeitos eróticos e comerciais, o filme de Claudio Assis produz efeitos político-afetivos de estranhamento e de desestabilização normativa, cruciais num tempo em que se reforça a vigilância pela rigidez das identidades entre os militantes dos movimentos de minorias. As decisões estéticas de Assis pautam-se pela exigência ético-política de exibir, de maneira franca e corajosa, a verdade escandalosa de formas marginais de vida, de convivência amistosa e de prazer. Tudo isto nos faz recordar das análises derradeiras de Foucault acerca do “cinismo em sua longa duração histórica”, isto é, do cinismo antigo entendido não como escola filosófica determinada e historicamente datada, mas do cinismo como “atitude, como maneira de ser”.¹⁹ Recordemos a esse respeito algumas ponderações de Ernani Chaves, para quem os cínicos ocupam um lugar peculiar na história da filosofia na medida em que decidiram tornar-se “estrangeiros na sua própria terra”, levando ao limite a “ideia de

que a filosofia é principalmente uma prática, uma forma de vida, caracterizada pela insolência e pelo escândalo, por uma ética e uma pedagogia orientadas pelo papel central desempenhado pelo corpo”.²⁰

O argumento que nos permite estabelecer analogias entre as práticas de si do cinismo antigo e certas formas de vida cínica de nosso presente é apresentado por Foucault na segunda hora da aula de 29.02.1984, quando o autor introduz sua hipótese sobre as posteridades do cinismo antigo e suas formas de transmissão ao longo da história. O cinismo transhistórico tem de ser pensado segundo uma concepção de história na longa duração e depende, portanto, da noção de posteridade, de herança, de legado, de maneira que os elementos próprios ao cinismo antigo estarão sujeitos a transformações: é neste sentido que Foucault se refere às posteridades do cinismo nos campos religioso, político e estético. Se, como afirmou Foucault, “o problema que está no centro do cinismo” é o da manifestação da “forma de existência como escândalo vivo da verdade (o *bíos* como *aleurgia*)”²¹, então bem se poderia afirmar que o cinema de Claudio Assis é um cinema cínico, isto é, uma atualização contemporânea da atitude cínica.

Seguimos aqui duas sugestões de Foucault quanto às posteridades contemporâneas do cinismo antigo. Privilegiamos, por um lado, sua reflexão sobre a vida militante revolucionária e anarquista dos séculos XIX e XX; e por outro, suas considerações sobre a arte desde o final do século XVIII até o XX. Ambas experiências são entendidas por Foucault como veículos de transporte do cinismo antigo enquanto modo de vida dedicado à manifestação escandalosa da verdade ao longo da história. A vida militante revolucionária é aquela vida vivida de acordo com um “estilo de existência” em franca ruptura com as convenções sociais, hábitos e valores sociais aceitos, uma vida que pretende a todo instante “ir à verdade, manifestar a verdade, fazer a verdade estourar até perder nisso a vida ou fazer correr o sangue dos outros”, uma vida que se mostra por meio de práticas e discursos que indicam a possibilidade de uma “outra vida”, a “vida verdadeira”, retomando assim um problema posto inicialmente por Sócrates.²² Por outro lado, entre finais do século XVIII e começos do XIX, Foucault também observa o surgimento da “vida artista”, isto é, a noção de que o artista vive uma “vida singular”, irreduzível às dimensões e normas que regem a vida ordinária dos demais.²³ O que caracterizaria a noção moderna de “vida artista” em relação à noção renascentista acerca da singularidade da vida dos artistas é o fato de que, agora, é a própria vida que deve constituir um testemunho do que é a “arte em sua verdade”.²⁴ Outro motivo pelo qual a arte moderna seria um veículo de transmissão do cinismo antigo como modo de vida associado à manifestação escandalosa da verdade reside em que a arte de vanguarda estabelece uma relação com o real que não é mais da “ordem da ornamentação ou da ordem da imitação”, mas se define e se caracteriza em termos do “desnudamento, do desmascaramento, da separação, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência”.²⁵ Numa linha de continuidade que vai de Flaubert e Baudelaire a Beckett e Burroughs, bem como de Manet até Francis Bacon, Foucault considera que a arte e a vida artista seriam um “lugar de irrupção do subterrâneo, do que

está embaixo, daquilo que, numa cultura, não tem direito ou ao menos não tem possibilidade de expressão”.²⁶

Nessa via de raciocínio, Zizo poderia ser perfeitamente entendido como atualização da figura do parresiasta cínico da Antiguidade, isto é, como manifestação contemporânea de uma atitude que, na Antiguidade, buscava de maneira obstinada estabelecer o laço entre o modo de viver e o modo de dizer a própria verdade, desafiando convenções e normas sociais a fim de que se opere uma mutação no modo mesmo como se vive e como vivem os outros. Tratava-se, pois, como nos recorda Foucault, “da vida como escândalo da verdade, ou do estilo de vida, da forma de vida como lugar de emergência da verdade”²⁷, e parece-nos claro que, no filme de Assis, a vida infame de Zizo assume esse papel exemplar, pois ela inspira os membros de sua pequena comunidade alternativa a agir de maneira resistente, verdadeira e corajosa, pois arriscada, face ao conservadorismo que governa corpos, almas e condutas em nosso tempo. Zizo é a encarnação contemporânea de uma vida-outra e de uma língua-outra, sempre a conchamar poeticamente seus amigos a transformarem-se e a transformarem os outros e o próprio mundo. Como veremos adiante, Zizo leva seus amigos a enfrentarem o chamado fascismo da vida cotidiana, aquele sentimento insidioso que “está em todos nós, que acossa nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar esta coisa que nos domina e nos explora”.²⁸ *Febre do rato* parece corroborar, deste modo, a hipótese de que Foucault entreviu conexões entre a estética da existência dos cínicos e as exigências contemporâneas de enfrentamento dos dispositivos biopolíticos de captura e governo de corpos e discursos. Se Foucault nos convida a pensar e a viver a resistência como um contínuo enfrentar-se crítico contra “todas as formas de fascismo, desde aquelas, colossais, que nos rodeiam e nos esmagam, até aquelas formas pequenas que fazem a amena tirania de nossas vidas cotidianas”²⁹, então Zizo bem poderia ser entendido como exemplo da persistência contemporânea da atitude parresiasta cínica, aquela que recusa tanto o papel do legislador quanto o do pedagogo, resistindo aos abusos do poder ao torná-lo risível: o poeta é o “anti-déspota” por excelência, é aquele que sempre “rirá do poder”.³⁰ Zizo é, pois, a encarnação de um anti-herói que dá exemplo acerca do que pode significar viver uma vida crítica e não fascista em nosso próprio tempo, uma vida cínica.

Ademais, também é preciso considerar que o filme de Assis é profundamente político porque põe em cena formas de vida comunitária que se afirmam como experiências heterotópicas, isto é, relativas aos espaços-outras. O quintal-ateliê de Zizo, ponto de encontro de gerações e classes sociais distintas, é claramente um dos exemplos daquilo que Foucault definiu como “*contraespaço*”, isto é, aqueles espaços “absolutamente diferentes” ou “absolutamente outros”³¹ em relação aos espaços regrados, planejados, esquadrihados e disciplinados. Também o amplo espaço da fábrica abandonada e ocupada por Rosângela, Boca, Oncinha e Bira é um exemplo daquilo que Foucault denominou como “heterotopias do desvio”, aqueles lugares sociais encravados nas “margens, nas paragens vazias”, ocupados por “indivíduos cujo comportamento é

Febre do rato como deseducação de corpos e discursos: uma interpretação foucaultiana · André Duarte; Dayana Brunetto

desviante relativamente à média ou à norma exigida”.³² Aliás, também os barcos e a velha *Variant* do poeta podem ser considerados como heterotopias, pois, como nos recorda Phillipe Sabot, “os meios de transporte” e os “próprios viajantes” são como heterotopias, “na medida em que a heterotopia implica, em sua relação com outros lugares, uma forma de experiência, simbólica ou real, ligada a uma transformação de si”.³³ Assim, o carro que no início dos anos 70 simbolizava o sonho das famílias de classe-média urbana, satisfeitas com a elevação de seus padrões de consumo sob a ditadura civil-militar, encontra-se agora, décadas mais tarde, transformado em máquina de guerra contra o hedonismo consumista e o individualismo conservador de nosso tempo. Tampouco há como negar que as festas no quintal de Zizo são “heterotopias crônicas”, isto é, celebrações alucinadas que, por um instante, suspendem o tempo dos relógios e dos calendários, dos compromissos e das identidades estáveis, reunindo uma pluralidade de existências.

Claudio Assis filma experiências heterotópicas de uma vida comunitária alternativa, estranha, pois despojada de hierarquias, de exclusões ou de procedimentos de inclusão normalizadora de seus membros, uma comunidade dos sem comunidade, desprovida de identidades fixas ou de projetos políticos bem formulados, pequeno círculo de amigos em que o corpo, o amor, a amizade e o prazer tornam-se instâncias anárquicas de contestação e de luta micropolítica contra a monótona monarquia do sexo-desejo e de seus avatares, como o machismo viril, a heterossexualidade como matriz normativa, e os anódinos critérios de bom-gosto e assepsia. *Febre do rato* nos conta crônicas da vida-artista de um poeta que vive a poesia em seu próprio corpo, que encarna e vive a poesia em todos os momentos importantes de sua própria vida e da vida de seus amigos. O filme nos oferece pequenos relatos descontínuos de vidas infames, vividas coletivamente e à margem dos conceitos e preconceitos da sociedade de normalização disciplinar, conta-nos, enfim, histórias de vidas-livres, alegres, autogestionárias, anônimas, anárquicas e críticas. Estas são histórias em que a liberdade se exerce enquanto experimentação e não como instância soberana de determinação do destino dos personagens. A exemplo do que afirmam Dork Zabounyan e Patrice Maniglier, em ensaio sobre a presença do cinema no pensamento de Foucault, poder-se-ia dizer que o filme de Claudio Assis nos conta histórias organizadas por “‘micro-procedimentos’ dos quais não somos conscientes e por meio dos quais se decidem, entretanto, certas transformações mais profundas de nossa relação conosco mesmos e com o mundo”.³⁴ Recordando-nos de uma distinção proposta por Alfredo Veiga-Neto, afirmamos que o cinema político de Assis é um cinema de ativista, ou seja, um cinema praticado enquanto atividade ético-política marcada por compromissos que são “da ordem da liberdade, da contraconduta e da diferença”³⁵, distintamente do cinema-militante, o qual sempre traz consigo exigências disciplinares, hierárquicas, programáticas e organizativas, que tolhem o questionamento e a crítica enquanto abertura para a transformação de si e dos outros.

Febre do rato nos permite explicitar os vínculos entre a reflexão de Foucault acerca do caráter *etopoiético* das práticas refletidas de liberdade dos cínicos antigos e as novas estratégias de luta dos coletivos políticos do presente. Pensamos, em particular, naqueles coletivos que promovem práticas críticas de transformação do modo de existir, destinadas a nos liberar das identidades sociais e sexuais impostas por diversos dispositivos contemporâneos de normalização, controle e condução de condutas. Se cruzarmos os resultados das pesquisas de Foucault sobre o sujeito ético da Antiguidade com suas próprias reflexões sobre as novas formas de luta no presente, tal como explicitadas, por exemplo, em seu texto “O sujeito e o poder”³⁶, de 1982, veremos que para ele os resistentes de nosso tempo são aqueles que fazem de suas vidas, de suas amizades e de suas relações sociais e sexuais um campo de experiências de subjetivação crítica, um campo de experimentações contra as formas de captura normalizadora de suas singularidades.

V. A potência estético-política dos corpos em ação

Entre 1:19 e 1:32 minutos o filme de Assis assume um contorno político ainda mais explícito. Zizo reúne seu bando de anarcas em seu quintal e dali eles partem para o centro da cidade, decididos a profanar o desfile militar de 7 de setembro, invadindo a solenidade para gritar estranhas palavras de ordem: “Nós viemos para o mundo não apenas para pedir por comida e teto, mas também por anarquia e sexo!”; “Tragam os vasilhames para enchermos de liberdade!”; “Precisamos de um não que seja um sim!”; e a exigência mais emblemática: “Pelo direito de errar!” (1:21:53-1:23:30). Como fora dito por Zizo em seu quintal, o movimento não tem um propósito político determinado, sendo antes apenas mais uma ocasião para reafirmar a importância dos “vícios no desenvolvimento do espírito humano”, um tanto à maneira de Sade. Zizo conclama os amigos a invadir o “templo conservador” e propor aos “boas-vidas” a “amizade e o espírito da cumplicidade”. Após serem expulsos do espaço fechado pelo desfile militar, Zizo e o coletivo se deslocam para um espaço urbano contíguo e o filme então alcança seu ápice, revelando-nos a potência estético-política do recurso ao corpo e à nudez: trata-se da longa sequência em que o “Poeta” sobe no teto da velha *Variante* para declamar seu último poema. Antes de recitá-lo, contudo, ele se desnuda e pede a todos que também se dispam para que a verdade de suas palavras lhes chegue ao coração. Eneida se junta ao grupo, sobe no capô do carro e também se despe sob os gritos de “coragem”, vindos da pequena plateia (1:24:44). Chegamos aqui ao momento crucial do filme e a câmera de Walter Carvalho nos envolve num longo *travelling* (1:28:45-1:30), certamente remanescente do beijo entre Corisco e Rosa, um dos instantes de mais puro êxtase do cinema-novo de Glauber Rocha: não por acaso, em 1:29:43, “Deus e o Diabo” são mencionados na poesia que Zizo recita para Eneida. Na cena enlouquecida se fundem e se confundem corpos e palavras despidos de convenções que pudessem cobrir a verdade que aí se enuncia, isto é, a verdade dissidente dos corpos-livres, do amor-livre e do livre-discurso corajoso proferido em praça pública. Estamos, pois, no

Febre do rato como deseducação de corpos e discursos: uma interpretação foucaultiana · André Duarte; Dayana Brunetto

coração de uma performance estético-política em que a nudez da palavra poético-política de Zizo se mescla com os gritos das pessoas que clamam pelo “Direito de Errar”. Estes corpos nus ou seminus, exibidos em público, no meio da rua, tornam-se então instâncias políticas de resistência numa sequência cuja coreografia nos remete imediatamente a um *happening* do coletivo feminista contemporâneo *Marcha das vadias*.

Em sintonia com o bando anárquico de Zizo, também aquele coletivo contemporâneo faz do escândalo do corpo nu uma arma e um campo de experiências em vista de uma outra relação entre vida e política, definida como uma política do corpo ou como uma política do corpo-a-corpo em luta pela ocupação simbólica do espaço público, pela resignificação da linguagem discriminatória, pela legalização do aborto e contra toda forma de violência cometida contra mulheres e a população LGBTI. Tanto a *Marcha das vadias* como o bloco anarquista de Zizo constituem coletivos independentes e de formação horizontal, desprovidos de líderes ou de representantes autorizados. Não pautam suas ações pela observância de quaisquer parâmetros de normalização ou hierarquização de seus participantes, bem como tampouco se orientam por discursos estritamente jurídicos, filosóficos ou políticos de caráter programático, universalista ou essencialista. Este é um dos aspectos que os distinguem dos movimentos sociais de minorias que se definem de maneira prioritária ou exclusiva por meio de marcadores de identidade, orientando suas pautas de luta na via do reconhecimento de novos sujeitos de direito.³⁷ Contra os riscos implicados na assunção essencialista do sujeito identitário como fundamento da luta por direitos, a qual pode acabar reproduzindo efeitos de normalização, domesticação e exclusão entre as próprias populações gay, lésbica, transgênera e intersex, coletivos autônomos como o *Marcha das vadias* parecem promover novas formas de articulação entre vida e política, transcendendo a esfera do direito e da identidade na direção da experimentação de novas formas de viver em comum. Os agentes políticos destes novos coletivos autônomos não se definem pelo recurso a identidades sexuais ou de gênero previamente estabelecidas, mas as embaralham e as confundem, problematizando os estreitos limites do binarismo sexual e de gênero, na vida da teoria *queer*. Neste sentido, Claudio Assis nos leva para o centro de uma performance estético-política situada na tangente do campo jurídico-político, isto é, aquém ou além do limiar do direito e da representação, pois as reivindicações poético-políticas que ali se enunciam já não são verbalizadas em termos da luta pelo reconhecimento de direitos, mas, antes, buscam afirmar a verdade de outras formas de viver e de errar.

Quando Zizo e Eneida estão a ponto de se enlaçar e se beijar, nus sobre o teto do automóvel, surge instantaneamente a Polícia Militar, e ela o faz com despropositado estardalhaço (sirenes, gritos, pneus cantando na rua) e desproporcional violência (armas empunhadas, violência física e verbal, aprisionamento ilegal) (1:30:56-1:31:45). Eis a cena do ‘crime’ hediondo, uma *Variant* sobre a qual dois jovens nus estão a ponto de se beijar, ladeados pelos corpos nus ou seminus de pessoas que portam cartazes de cartolina e bandeiras anarquistas. Com a velha brutalidade forjada nos porões da

Febre do rato como deseducação de corpos e discursos: uma interpretação foucaultiana · André Duarte; Dayana Brunetto

ditadura, persistente à luz do dia de nossa frágil democracia, a Polícia-Militar não apenas dispersa violentamente o pequeno grupo como ainda conclui sua ação corretiva e de restauração da ordem atirando o corpo desmaiado de Zizo no rio, para que o poeta naufrague junto aos ratos que, intrépidos, sobrevivem nadando à superfície das águas turvas (1:31:55-1:33). “Nu em 7 de setembro, né, seu porra? Tu vai ver agora o que é bom pra tosse!” Em nossa paradoxal democracia, o respeito à liberdade de expressão e a outros direitos democráticos básicos continua a conviver cotidianamente com o abuso ilegal da violência imposta pela Polícia-Militar, cuja ação repressiva será tanto mais intensa se os manifestantes puderem ser identificados ou assimilados à população pobre das periferias ou a todos aqueles grupos sociais considerados marginais, indesejáveis ou perigosos, os assim chamados “vândalos” que supostamente “barbarizam” a ordem pública.

Febre do rato nos fala de experiências estéticas, políticas e afetivas em que se fundem vida comunitária e questionamento do sujeito identitário de direitos, afirmando a potência de experiências ético-políticas que se situam na tangente dos imperativos político-partidários e burocráticos da democracia representativa. Aqui a política já não se faz mais com partidos, com eleições, organizações não-governamentais ou disciplinas militantes e heroicas, mas com palavras-de-ordem debochadas e corrosivas, com corpos e prazeres que ousam pôr em questão os parâmetros do corpo e da sexualidade normalizados, que ousam dar um passo adiante, em suma, na direção daquilo que Foucault certa feita denominou como a “criação de novas formas de vida, de relações, de amizade, na sociedade, na arte, na cultura, novas formas que se instaurem através de nossas escolhas sexuais, éticas e políticas”.³⁸ O filme de Claudio Assis põe em evidência modos de vida alternativos, não violentos, abertos a experiências de corpo, sexo e gênero não previamente mapeadas e determinadas, não vinculadas a quaisquer identidades ou direitos, mas capazes de fomentar relações e interações livres e críticas entre indivíduos diferentes entre si. Foucault e o cinema de Claudio Assis nos ajudam a compreender melhor essa dimensão simultaneamente ética, estética e política, de natureza extrajurídica, que parece caracterizar certos movimentos sociais de nosso tempo, particularmente aqueles orientados pela invenção de novos modos de vida, pautados por uma atitude crítica.

bibliografia complementar

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

*** André Duarte é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UFPR. Dayana Brunetto Carlin dos Santos é doutora em educação pela UFPR.**

¹ FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma T. Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

- ² Idem. *História da sexualidade, v. 1: A vontade de saber*. Tradução de J.A.G. de Albuquerque e M.T.C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p. 147.
- ³ Idem. *Le courage de la vérité. Gouvernement de soi et des autres II*. Paris: Gallimard, 2009, pp. 287-288.
- ⁴ Ibidem, p. 163.
- ⁵ Idem, *O corpo utópico, as heterotopias*. Op. cit.
- ⁶ RAGO, L. M. "Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos". In: LIMA COSTA, C.; SCHMIDT, S. P. (orgs.) *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
- ⁷ Maclaren, M. *Feminism, Foucault and Embodied Subjectivity*. Albany: SUNY Press, 2002.
- ⁸ VIEIRA, P. P. *A coragem da verdade e a ética do intelectual em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 88.
- ⁹ BOURCIER, M. H. *Queer Zones 1: Politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris: Amsterdam, 2006, p. 135.
- ¹⁰ Ibidem, p. 136.
- ¹¹ Ibidem, p. 137.
- ¹² Ibidem, p. 142.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 26.
- ¹⁵ BUTLER, J. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nova Yorck: Routledge, 1990.
- ¹⁶ FOUCAULT, M. *História da sexualidade, v. 1*. Op. cit., p. 76.
- ¹⁷ Ibidem, p. 147.
- ¹⁸ Ibidem, p. 146.
- ¹⁹ FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*. Op. cit., p. 164.
- ²⁰ CHAVES, E. *Michel Foucault e a verdade cínica*. Campinas: Phi Editora, 2013, p. 16.
- ²¹ FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*. Op. cit., p. 166.
- ²² Ibidem, pp. 170-171.
- ²³ Ibidem, p. 172.
- ²⁴ Ibidem, p. 173.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ Ibidem.
- ²⁷ Ibidem, p. 166.
- ²⁸ FOUCAULT, M. *Dits et écrits, v. III*. Paris: Gallimard, 1994, p. 134.
- ²⁹ Ibidem, p. 136,
- ³⁰ Ibidem, p. 537.
- ³¹ FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. Op. cit., pp. 20-21.
- ³² Ibidem, p. 22.
- ³³ SABOT, P. "Langage, société, corps. Utopies et Heterotopies chez Michel Foucault". In: *Materiali*

Foucaultiani, 2011, p. 11. Disponível em <<http://www.materialifoucaultiani.org/images/pdf/sabot%20fr.pdf>>. Acesso em 04.06.2017.

³⁴ MANIGLIER, P.; ZABUNYAN, D. *Foucault va au cinema*. Montrouge: Bayard, 2011, p. 8.

³⁵ VEIGA-NETO, A. “É preciso ir aos porões”. In: *Revista Brasileira de Educação*, v. 17, n. 50 (maio-agosto, 2012), p. 274.

³⁶ FOUCAULT, M. *Dits et écrits*, v. IV. Paris: Gallimard, 1994, pp. 222-242.

³⁷ DUARTE, A.; CÉSAR, M.R.A.: “Michel Foucault e as lutas políticas do presente: para além do sujeito identitário de direitos”. In: *Psicologia em estudo*, Maringá, v. 19, n. 13 (jul/set, 2014), pp. 401-414.

³⁸ FOUCAULT, M. *Dits et écrits*, v. IV. Paris: Gallimard, 1994, p. 736.