

## Da pornografia política às políticas da pornografia: uma discussão sobre o poeta pornosiano<sup>1</sup>

### *From political pornography to pornography policies: a discussion on the poet pornosiano*

Baruc Carvalho Martins<sup>2</sup>

#### **Resumo:**

Este artigo busca analisar a relação entre pornografia e política na antologia *O poeta pornosiano* (2011), de Glauco Mattoso, considerando o lugar do corpo e do desejo nessa obra. Para tal intento, lançamos mão de uma proposta de cartografia que se situa em diferentes níveis com o intuito de investigar, tanto no aspecto representativo quanto no expressivo, o modo como a pornografia reelabora a tradição literária com base na mobilização de um paradigma político outro, recuperando a centralidade do papel da sátira política pornográfica, mas sem desprezar a função desta na excitação sexual. Com isso, argumentamos que *O poeta pornosiano* promove uma passagem da pornografia política, entendida em seu uso comum, panfletário, e que foi mobilizado por diferentes indivíduos e grupos no decorrer da história ocidental moderna, para as políticas da pornografia, observando a intensificação do desejo e de uma nova organização sensível do espaço político com o objetivo de colocar a urgência dos problemas sociais em novos termos.

**Palavras-chave:** Pornografia. Política. Literatura brasileira contemporânea. Glauco Mattoso.

---

1 O presente trabalho apresenta, de maneira parcial, um dos resultados de minha dissertação de mestrado. Nesse sentido, ele foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 / This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

2 Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal Fluminense (UFF).

**Abstract:**

*This article focuses on the analysis between pornography and politics as well as investigates the place of body and desire in the anthology *O poeta pornosiano* (2011), by Glauco Mattoso. To aim this objective, we work with a cartography proposal that is located in different dimensions in order to explore the way pornography re-elaborates – on representative and expressive levels – the literary tradition from the mobilization of another political paradigm, recovering the central role of pornographic political satire, without neglecting its role in sexual excitation. Taking this into consideration, we argue that *O poeta pornosiano* promotes a transition from political pornography – understood in its common use and mobilized by different individuals and groups through modern Western history – to the politics of pornography based on the intensification of desire and a new sensitive organization of the political space to put in new terms the urgency of social problems.*

**Keywords:** Pornography. Politics. Contemporary Brazilian literature. Glauco Mattoso.

Pornografia e política, pelo menos desde a sua origem moderna, sempre estiveram entrelaçadas. Ainda que o século XIX se tenha mostrado, sobretudo com os resultados da Revolução Francesa, um momento de distensão da pornografia de suas relações explicitamente políticas, algo da política – de um modo de se partilhar e distribuir uma outra organização sensível<sup>3</sup> – manteve-se vivo na pornografia. Dessa forma, cada palavra, gesto e imagem que se compreendia pornográfico era, necessariamente, investida por uma relação política que os precedia e envolvia por inteiro.

Do ponto de vista histórico, porém, a tradição ocidental, ao longo dos séculos, alterou significativamente o enquadramento da pornografia,

3 Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1996) afirmam que “Antes do ser, há a política” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 78). Os autores procuravam seguir, com essa afirmação, um nível de análise que fosse aquém e além do indivíduo, aquém e além da linguagem. Até por isso, não havia possibilidade de qualquer circunscrição da política, não existindo, assim, o “político”. Desse modo, a política que defendiam era a política das multiplicidades, do desejo. A consequência direta dessa ideia era bem conhecida: tudo é política. Uma política que, do ponto de vista social, trabalha no nível da terra, da distribuição das suas potências (LAPOUJADE, 2015, p. 188-189). É com base nessa noção poderemos defender, mais à frente, a ideia de políticas da pornografia como modo de exprimir essa reorganização sensível – e, portanto, política – mobilizada em *O poeta pornosiano*.

assumindo-a como um risco à sociedade com base em uma compreensão de que havia sido forjada por fatores exógenos ao texto propriamente pornográfico. Além disso, o surgimento de uma nova esfera pública que propiciava a circulação e o debate de ideais, movido pelo desenvolvimento das técnicas de impressão e pela consolidação de uma vida urbana que reorganizava os indivíduos em uma nova lógica de sociedade, adensou esse fenômeno de maneira agressiva, tornando a pornografia uma das principais ferramentas de crítica ao poder constituído – e, até mesmo, de resposta desse poder a quem se insurgisse contra ele.

No Brasil, um dos maiores expoentes a conjugar pornografia e política foi Gregório de Matos e Guerra, não à toa conhecido como Boca do Inferno, ainda durante o período colonial, na Bahia do século XVII. Em seus escritos, trazia a sátira social para um lugar privilegiado com o objetivo de expor os problemas da província. Dessa forma, sátira e pornografia seguiam juntas com o objetivo de promover uma restauração moral da sociedade. Esse interesse de Guerra pelo uso crítico da sátira, porém, ainda que fosse manifestamente conservador em seu sentido teleológico, guardava também uma centelha revolucionária que se exprimia por sua forma.

Destarte, o próprio procedimento expressivo colocado em jogo pela pornografia em Gregório reconfigurou a política para um outro tipo de registro e intensidade ao aliar, internamente, política e vida. Por isso, em nossa modernidade, a crítica ao sistema econômico-social recuperou essa força disruptiva da pornografia como estratégia de ação contra o poder instituído por meio da mobilização dos próprios meios da pornografia.

Nesse contexto, a antologia *O poeta pornosiano* (2011), de Glauco Mattoso, constitui-se como um importante operador para pensar essas questões. Seja pela preocupação de uma discussão temática revelada no plano representativo, seja pelo nível diretamente expressivo, operado pelo modo em que se configuram o corpo e o desejo nessa obra.

## **Sátira e crítica social como elementos integrantes da pornografia**

Desde a aurora da pornografia como uma convenção que teve os seus pilares estabelecidos por Aretino no século XVI, a produção de textos pornográficos esteve estreitamente vinculada à subversão política. Entretanto, somente após a Revolução Francesa, e como consequência de suas relações internas – entre elas, a liberdade de imprensa –, a pornografia alterou o seu eixo de produção discursivo, passando da crítica social e política para a excitação sexual. Assim, com o desenvolvimento de novas tecnologias de registro no século XIX, como a fotografia e o cinema, esse caráter eminentemente libidinoso foi reforçado, o que contribuiu para afastá-la de seu uso instrumental em panfletos políticos.

Com isso, a pornografia do século XX concentrou-se em dois tipos de representações sexuais: de um lado, o interesse concentrado nos órgãos sexuais, sobretudo o pênis ereto, em fotografias, gravuras e filmes, rebaixando as descrições para privilegiar a imagem crua da coisa, e, de outro, a preferência pela focalização da representação reiterada do ato sexual também em fotografias, romances, contos e, principalmente, em filmes (TRIMBACH, 1999, p. 281).

Nesse contexto, a linguagem da pornografia variou muito, podendo até ser precariamente realizada – no caso dos filmes – sem perder o seu caráter pornográfico. Ainda assim,

qualquer que seja o nível de competência técnica, o tom de todas essas obras é muito parecido. Quase nunca é satírico ou humorístico. Há uma seriedade que pretende apresentar o corpo e o ato sexual com dignidade própria. Provavelmente, esse tom sério é adotado porque intensifica a excitação sexual, enquanto o humor e a sátira tendem a enfraque-

cê-la. O contexto em que o leitor ou o espectador se excita pode variar. Um indivíduo pode praticar a masturbação solitária; um casal ou um grupo de indivíduos podem se estimular mutuamente. A obra escrita é muito provavelmente usada para o prazer solitário; as fotografias e os filmes estimularão indivíduos, casais e grupos. (TRIMBACH, 1999, p. 281-282)

Contrariamente a essa tendência hegemônica, a arte contemporânea de vertente pornográfica, sobretudo em *O poeta pornosiano*, tem trabalhado *pornograficamente* a política não como um retorno velado à sátira, mas como um investimento sobre a própria excitação sexual, forçando-nos a pensar, levando em consideração o desejo, o próprio funcionamento do poder na contemporaneidade. Não obstante, essa mudança de perspectiva, de uma pornografia política para uma pornografia voltada para a excitação sexual, não anulou completamente o potencial da sátira social e pornográfica na contemporaneidade como um elemento que se alinhava organicamente na tradição com o objetivo de, por meio da própria pornografia, colocar a questão política de modo subversivo. O que fez, assim, diferentes autores investigarem questões sociais que foram produzidas com base nos problemas gerados por essa nova relação que se constituiu entre pornografia e política, tomando como referência o lugar da sátira.

Nessa perspectiva, é imperativo fugir dos reducionismos que tomam a sátira ora como um recurso generalizante e a-histórico, ora como um simples produto determinado por condições sociais e históricas. O exemplo mais contundente dessa disputa conceitual talvez seja o caso Gregório de Matos e Guerra, que, na Bahia do século XVII, aliava, com maestria, obscenidade e sátira com o intuito de criticar a ordem social. Para João Adolfo Hansen (2004), a sátira de Gregório obedecia a uma tópica retórica tradicional que tinha como pressuposto restabelecer a ordem moral na província – o que, conseqüentemente, impediria a sua

translação histórica porque a ação de conceber a sátira dentro deste ou daquele paradigma teórico obedeceria mais ao desejo do intérprete do que à análise da obra em si (HANSEN, 2004, p. 39). Já para Haroldo de Campos, não é possível obliterar o papel que a própria forma exprime ao revelar conteúdos que não estão vinculados, necessariamente, à intencionalidade do autor (CAMPOS, 2011, p. 124-125).

Nesse sentido, o caso Gregório de Matos ajuda-nos a pensar possíveis aproximações e distanciamentos com o jogo contemporâneo que se faz entre pornografia e política. Em *O poeta pornosiano*, a referência a Gregório de Matos dá-se com a persistência explícita de sua memória, que subsiste no próprio nome do autor. Glauco Mattoso é o pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva. Portador de glaucoma desde a infância, o poeta mobilizou a doença como modo de processamento de sua poética tomando como ponto de partida a junção da palavra glaucomatoso, que designa os sujeitos acometidos pelo glaucoma, com o Mattos – respeitando a ortografia antiga, que tem a consoante dobrada – de Gregório de Matos. Além disso, como aponta Butterman,

if “Mattos” is the original phenomenon and is regarded grammatically as a pronoun, then perhaps “Mattoso” is the corresponding adjective that may serve to identify the nature or type of the work that Mattoso is appropriating and re-working. In fact, using the terminology of grammar, it is indeed true that the adjective “mattoso” as a semantic unit functions to *modify* – one may say both grammatically and thematically – a noun form of “Mattos.” Whether or not this paronomastic link is coincidental, there is an undeniable thematic and structural similarity when comparing Gregório de Mattos’ sonnets to those of Glauco Mattoso. The postmodern incarnation of the “Boca do Inferno” is a well-deserved title for the simultaneously cynical, critical, and humorous verses which predominate in Glauco Matto-

so's works. (BUTTERMAN, 2005, p. 63).<sup>4</sup>

Todavia, quando aproximamos Glauco Mattoso e Gregório de Matos, ainda que guardadas as devidas diferenças em nível histórico, estamos assumindo a tarefa – e o risco – de comparar duas constelações singulares que se encontram numa *zona comum* de atividade, isto é, propomo-nos a promover, por meio da comparação, a força diferencial (*in*)*comum* que atravessa a obra e intercepta o tempo histórico. Desse modo, ainda que não releguemos, em nossa análise, o lugar da história a uma figura subalternizada, alinhamo-nos mais com Haroldo de Campos (2011) em sua defesa da “novidade” e “originalidade” de Gregório, a despeito da produção poética no século XVII ser marcada pelo plágio,<sup>5</sup> do que com Hansen (2004), que defende a impossibilidade do uso dessas noções devido a uma perspectiva pragmática da recepção que reabilitou as obras de Gregório sob o signo de uma individualidade subjetiva no período romântico. Além disso, tal alinhamento dá-se também pelo lugar afirmativo da transgressão em Gregório ao situar a sua produção com base na noção de *carnavalização* de Bakhtin (CAMPOS, 2011, p. 118)

Nesse contexto, perceber a “pervivência” da forma de Gregório – o nosso primeiro antropófago, consoante Augusto de Campos (1978, p. 97) – em Glauco implica instalar-se nesse centro dialético que reorganiza os lugares da política e da pornografia sem, no entanto, demover-se da tarefa de tratar a urgência do presente. Com isso, em *O poeta pornosiano*, a pornografia não se apresenta em diversos poemas *de per si*. Ainda assim, em toda a antologia, o aspecto carnavalesco nunca deixa de estar

4 “se ‘Mattos’ é o fenômeno original e é considerado gramaticalmente como um pronome, então talvez ‘Mattoso’ seja o adjetivo correspondente que pode servir para identificar a natureza ou o tipo de trabalho que Mattoso está se apropriando e retrabalhando. De fato, usando a terminologia da gramática, é também verdade que o adjetivo ‘Mattoso’ funciona como uma unidade semântica para *modificar* – pode-se dizer, gramaticalmente e tematicamente – a forma substantiva de ‘Mattos’. Seja ou não coincidência essa relação paronomástica, há uma inegável semelhança temática e estrutural na comparação dos sonetos de Gregório de Mattos com os de Glauco Mattoso. A encarnação pós-moderna do ‘Boca do Inferno’ é um título merecido para os versos, simultaneamente, cínicos, críticos e humorísticos que predominam nas obras de Glauco Mattoso.” (BUTTERMAN, 2005, p. 63, tradução nossa)

5 Parece-nos que essa inclinação de Haroldo de Campos é também compartilhada por Silvano Santiago (2000), no ensaio seminal *O entre-lugar do discurso latino-americano*, por meio da positivação da literatura brasileira com base em uma escrita de escrita de autores estrangeiros.

expresso. Exemplificativo disso é a segunda parte do livro, intitulada *O poeta verminoso*, em que a discussão, acerca das dicotomias saúde/doença e sustentabilidade/poluição, assume o primeiro plano.

Além disso, em *O poeta pornosiano*, a sátira também exprime-se explicitamente com a crítica às instituições – como a igreja, polícia, governo – e ao conjunto da sociedade que atua para marginalizar indivíduos ou práticas sexuais – o que, dentro da perspectiva do livro, que não conhece diferenciação entre desejo e “sujeito”, se torna a mesma coisa. Contudo, o modo como Glauco mobiliza a pornografia na sátira, sobretudo ao assumir uma perspectiva homossexual que é produzida por meio de práticas sexuais não hegemônicas (como a podolatria e o masoquismo), altera a relação de simples denúncia para dar realce ao aspecto desejante da crítica – como se a crítica política estivesse concentrada no desejo por um potencial revolucionário que lhe seria imanente, e não naquilo que é expressamente dito pelo poema. De modo próximo, assim, ao que Bataille defende com base na ideia de um poder revolucionário que habita o erotismo com o objetivo de combater condições impostas, dado que o acesso ao reino erótico, nesse sentido, operaria diretamente como uma crítica social contra injustiças (BATAILLE apud BUTTERMAN, 2005, p. 12). Analisemos o poema *Da Cunnilinguanda*, que é ilustrativo dessa questão:

#### #DA CUNNILINGUARUDA [21/8/2003]

Se installa CPI que apuraria  
quem fundos desviou para a Suissa.  
Chamados a depor nessa “puliça”,  
irados coroneis quasi dão cria.

“Ondé que já se viu, Vige Maria,  
desconfiar de mim? Quero justiça!”  
Na midia a cobertura é já maciça,  
Mas nada se descobre e a coisa esfria.



Até que uma teuda e manteuda  
confessa que o amante usava a conta  
chamada “Longue-Tongue”, a mais polpuda.

Archivo a ser queimado, a moça, tonta,  
Ainda o nome explica e se desnuda:  
“É delle a lingua, e enfia fundo a poncta!”  
(MATTOSO, 2011, p. 10)

No poema acima, o título aponta para uma atividade que não lembra em nada a investigação contra a corrupção, mas que, ainda assim, será desenvolvida durante todo o soneto. Cunnilinguária remete-se ao estímulo da vulva com a língua que, mais adiante, será retomado por expressões que recuperam a atividade sexual, como o nome da conta bancária do político na Suíça, chamada de *Longue-Tongue* – expressão constituída com base em um inglês falado com a interferência da gramática do português (*long tongue*, numa construção vernacular mais aceita, significando língua comprida) –, e a confusão da “teuda e manteuda” (= expressão antiga que caiu em desuso no português contemporâneo e que significava “tida e mantida” para designar a amante) ao trocar, no último terceto, devido a ela estar “tonta” no instante da declaração, a língua da conta bancária (*Longue-Tongue*) com a língua do seu político amante.

Dessa maneira, a seriedade que envolve a atividade de uma CPI para investigar a prática de corrupção transforma-se numa cena pornográfica e cômica. Além disso, a quebra da linearidade da voz do eu lírico,<sup>6</sup> com a incorporação da fala do político investigado, como se estivesse prestando um depoimento naquele momento, presentifica a ação descrita no poema e desloca o personagem enfocado de sua aura de autoridade por meio da coloquialidade do seu discurso. Essa coloquialidade comparece no soneto pelo investimento que o poeta faz na oralidade com o objetivo de criticar

6 Ou eu dramático, considerando que o eu que surge no poema é sempre maquinado dentro de uma cena e posto em ação.

o lugar institucionalizado do político na sociedade, pois a língua que fala, assim como os seus atos, foge à norma. Desse modo, o lugar do desejo que se esboça no poema não passa necessariamente por exprimir o órgão ou o ato sexual em si mesmo – ou seja, não passa pela pornografia propriamente dita. O poeta procura, então, um modo de instalação no desejo que torne sensível o problema tratado para servir como acesso imediato à crítica social e política.

Além disso, em *O poeta pornosiano*, vemos também um deslocamento de interesse do estritamente pornográfico e desejante para algo mais amplo no universo dos temas tratados – como a questão da doença e da sustentabilidade – e que promove, por sua vez, um desvio tanto do ponto de vista do espaço da encenação – que não é mais circunscrito a um lugar específico, mas envolve todo o mundo – quanto da própria pornografia – pois esta não se orienta mais pela exposição dos órgãos sexuais ou da reprodução do ato sexual.

Com isso, o que se rompe é a própria necessidade para a pornografia de vincular-se a um corpo físico com o objetivo de atingir um desejo que não é – ou não pode ser – mais enquadrado nem organizado por um saber que, de antemão, é atualizado e reiterado pela norma – expressão, por exemplo, de uma possível performatividade de gênero (BUTLER, 2017). Assim, ao abrir o território da pornografia para outros debates que fugiriam, numa leitura mais apressada, de seu escopo, Glauco também abre o corpo para novas realidades que o impediriam de encerrá-lo numa simples atualidade, ou seja, numa redução do corpo ao mero presente, pois esse corpo desejante que Glauco encena implica uma abertura a temporalidades outras, que não são configuradas em termos de um tempo histórico, cronológico.

## **Movimento, desorganização e proliferação dos corpos: por uma política da intensidade**

Desfazer-se. Perder os contornos bem estabelecidos pelas formas, minar os limites que separam o sujeito do objeto e o sujeito da própria humanidade, conjurar a unidade pelo risco de uma alteridade radical – na transa, o que se faz *um* é sempre um novo vetor das forças em jogo, dos fluxos que ganham consistência. Por isso, nesse acontecimento que é o sexo não só comparecem os coletivos de força que estão em relação (no caso de um sexo convencional, um homem e uma mulher ou mesmo duas mulheres ou dois homens) como também toda a riqueza e complexidade de um mundo que se constitui entre eles: sons, gestos, odores, impressões etc.

Conforme Preciado (2014), Deleuze já havia percebido essa dimensão em *Proust e os signos* ao constatar que o amor (= segunda dimensão dos signos em Proust, que não se situa no plano da representação) se exprime pela captação dos signos que *definem* (= conjunto de traços singulares) o mundo do outro. Desse modo, o ato de gostar de alguém corresponderia ao encontro de dois mundos pela interceptação dos sistemas semióticos que entram em jogo. Além disso, a própria percepção do amante de que não faz parte do mundo da amada, no caso de uma relação heterossexual, configura, no limite, a trajetória *homossexual* dos signos que maquinam o amor (PRECIADO, 2014, p. 183-184).

Desse modo, Deleuze concebe uma homossexualidade molecular que não é nem identidade nem prática, mas estrutura (PRECIADO, 2014, p. 186). Uma homossexualidade, por isso, que não se situa no plano representativo, mas intensivo, molecular, ali mesmo onde o amor, o homem e a mulher se constituem. Por isso, o homossexual molecular, como um inseto polinizador, guarda a habilidade de fecundar algo “entre aqueles que de outro modo seriam estéreis” (PRECIADO, 2014, p. 191).

Nesse contexto, a homossexualidade, em *O poeta pornosiano*, exprime-se, sobretudo, por uma perspectiva outra: molecular, intensiva, que está menos preocupada com *o que* se diz e muito mais com *como* acontece do que é realizado na obra, de modo a favorecer uma agitação

de fundo das forças que atuam no instante com o intuito de promover agenciamentos estranhos com prédios, pessoas e lugares, deixando passar devires que se produzem no momento (devir-animal, devir-vegetal, devir-homossexual, devir-cidade etc.). Com isso, efetua, nessa relação, um “agenciamento parcial de subjetivação” com base na relação dos indivíduos com as construções – tomadas, aqui, enquanto máquinas enunciadoras (GUATTARI, 1992, p. 157-158).

Isso coloca em xeque, assim, a unidade do corpo encerrada numa exterioridade física e interioridade psíquica – ao modo cartesiano – para, então, pensar o corpo, mais próximo a Espinosa, como uma multiplicidade, um modo de ser. Com efeito, o agenciamento implica, segundo Deleuze e Guattari (1995), um tipo de ligação entre forças heterogêneas que passa além e aquém da linguagem e que promove, infinitamente, *desterritorializações* e *reterritorializações* pelas condições finitas das forças que se agenciam, gestando dentro de si, por isso, tanto a possibilidade para a fixação em um território quanto a de abolição completa de suas fronteiras.<sup>7</sup> Em Kafka, o agenciamento servia para promover uma desmontagem ativa que não passava pela crítica – pois esta pertencia, ainda, à representação –, mas, antes, consistia “em prolongar, em acelerar exatamente um movimento que já atravessa o campo social” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 88).

Nesse sentido, o corpo, essa ficção de que nos advertia Michel Foucault (2007), reelabora incessantemente os seus limites a cada transa, cada encontro com o mundo. Esse mundo, sempre sob o signo de uma *outridade*, procura invadir as nossas fronteiras, fronteiras daquilo que *nomeamos* corpo, e forçar uma recomposição de nossos limites. O corpo

7 “Por definição, todos os agenciamentos são duplos. Por um lado, os agenciamentos são *corpos*, corpos coletivos, formados, organizados, corpo geológico, corpo orgânico, corpo político, corpo social. Como em Espinosa, todo corpo é um corpo coletivo, um corpo composto de corpos. Como nos Estoicos, todo corpo é uma mistura de corpos, uma mistura de ações e de paixões. Os corpos podem ser produzidos, recortados, distintos de múltiplas maneiras, segundo o programa e o diagrama. É assim, por exemplo, que *O anti-Édipo* distinguia o corpo pleno da terra nos primitivos, o corpo significativo do déspota e o corpo pleno do capital. Mas há muitos outros corpos em *Mil platôs*. Por outro lado, e inseparavelmente, os agenciamentos concretos são regimes de *signos*. Assim como todo corpo é coletivo (massa, matilha ou população), todo regime de signo é coletivo (grito, glossolalia, rumor). “[Há] todos os tipos de voz em uma voz.” A natureza desses signos não é de ordem linguística, mas sim pragmática.” (LAPOUJADE, 2015, p. 202)

é, assim, terreno também para uma expansão indefinida. Outrora serviu de palco para forjar as grandes fantasias com duendes e fadas, as narrativas de Gigantes (de Prometeu a Gulliver), as maquiagens e tatuagens para rituais. Com isso, o corpo sempre se revolveu contra si mesmo, rejeitando qualquer compreensão que o encerrasse num “aqui” irremediável (FOUCAULT, 2013, p. 16). É isso o que o forjou, então, não como efeito, mas fonte mesma de uma utopia primeira, lugar sem lugar (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Todavia, com o sexo, o corpo percebe uma dimensão física que restitui o lugar e afirma o *aqui* de sua existência pela relação que se produz no instante, nesse fluxo de desejo que ganha uma outra consistência e opera uma dobra no tempo, fazendo o corpo passar de uma utopia pura para uma utopia real, uma heterotopia, em que a sua natureza não é mais definida pelo não-lugar, mas pelo lugar outro (ou lugares outros) em que se permite estar. Conforme Foucault,

Seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de *seus* olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está *aqui*. (FOUCAULT, 2013, p. 16).

Em uma perspectiva de análise histórica, é possível pensar também como o próprio corpo, na modernidade, constituiu-se como um meio que

tornou possível o engendramento do homem moderno com o cinema, por meio, por exemplo, da mudança de predominância da objetividade para a subjetividade do olhar; da flânciança com o surgimento do espectador pré-cinematográfico; do desenvolvimento da fotografia e da descoberta de uma certa imaterialidade do corpo; da alienação da consciência do corpo em relação ao corpo vivo; da participação e experiência do corpo em panoramas e museus de cera, entre outros (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). Tudo isso fez com que a experiência do homem moderno fosse guiada por descargas elétricas que atingiam diretamente seu sistema nervoso, alterando radicalmente a própria estrutura da experiência (BENJAMIN, 2017, p. 106).

Um corpo desconhecido. Um agenciamento estranho. Uma máquina de guerra<sup>8</sup> que não tem a guerra por objeto, mas os agenciamentos que visam se estratificar, fixando territórios existenciais e rebaixando o desejo. Dessa forma, Glauco Mattoso usa os afetos como armas, por meio de uma ação dramática que faz o desejo circular livremente, para acessar a intensidade presente no corpo por meio de um encontro desejanste com o mundo. O que Mattoso procura não é atingir as forças de uniformização do espaço (= o caminho da automatização da vida cotidiana), mas promover forças de singularização, dando uma consistência outra ao seu uso – pois o “alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais” (GUATTARI, 1992, p. 158).

Em *O poeta pornosiano*, a subversão operada por Glauco atinge uma tripla relação: subversão da forma, subversão da cultura contemporânea e subversão do espaço do mundo. Com isso, mais do que a dimensão indicada pelo órgão ou pela prática do ato sexual, o interesse do poeta concentra-se, ainda que não exclusivamente, no fetiche e na sua condição de masoquista. Desse modo, nas nove partes da antologia,

8 Aproximamos essa noção de *máquina de guerra* da que Deleuze e Guattari (1997) utilizam em *Mil Platós*, tomando que “o regime da máquina de guerra é antes a dos *afectos*, que só remetem ao móvel em si mesmo, a velocidades e a composições de velocidade entre elementos. (...) As armas são afectos, e os afectos, armas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 68).

uma pluralidade de temas e de questões tão díspares entre si articulam-se de forma a compor um caleidoscópio que serve como índice (qualidade meramente dêitica) que aponta para o procedimento expresso no título do livro.

Destarte, no esforço de decifrar esse sintagma, Glauco, mais uma vez, brinca com o leitor, estabelecendo um protocolo de leitura que será desenvolvido a cada poema. Assim, lemos no título *O poeta pornosiano*: o uso do artigo definido para distinguir e especificar esse poeta (ou essa poética) dos demais, o substantivo como núcleo do sintagma para dar a informação semântica decisiva (estamos tratando de um poeta, alguém cultuado pela história ocidental) e, ao lado desse, um adjetivo estranho:  *pornosiano*. Claramente, um neologismo que funde pornografia e parnasianismo. Desse modo, o atributo que qualifica o poeta tem a capacidade, em si mesmo, de ser um duplo movimento contraditório. De um lado, pela harmonia conflituosa que ameniza os traços negativos da pornografia ao serem incorporados pelos positivos do parnasianismo. De outro, já na construção do sintagma, por balancear a estranheza do “ pornosiano” com a banalidade de “ poeta”.

Com isso, como entrevisto no título, esse duplo movimento, forjado por antítese e oxímoro, funciona como um gesto que não procura afirmar nada, mas promover uma abertura incessante que será trabalhada e retrabalhada durante toda a obra. É, assim, expressão do próprio procedimento da coprofagia, que supera a antropofagia oswaldiana ao recolocar na máquina antropofágica o que foi vomitado por ela (MATTOSO, 2004), sintetizada no nível linguístico.

Dessa maneira, em *O poeta pornosiano*, qualquer objeto se transforma em matéria sensível por meio de um deslocamento formal e de sentido que atua para corporificar o desejo. É assim que, por exemplo, em Para uma colher de pau os atributos do objeto de uso cotidiano na cozinha são justapostos com o desejo sexual de “ bichas” e, em seguida,

deslocados para uma “utilidade estranha”, dada pelo uso como instrumento de masturbação (MATTOSO, 2011, p. 71); ou em Da direção perigosa com base na aproximação entre os problemas do trânsito e os desejos do corpo que recuperam metonimicamente pelos xingamentos uma atividade sexual (MATTOSO, 2011, p. 22); ou, ainda, com a aproximação entre o problema de buracos nas ruas, e a conseqüente necessidade de tapá-los, com os buracos do corpo – no caso, o ânus e a boca, tendo como solução para o problema o preenchimento deles com o pênis – em *Para um seis por meia duzia* (MATTOSO, 2011, p. 40).

Nessa perspectiva, a subversão em *O poeta pornosiano* é produzida tendo em vista um outro lugar do desejo, em uma dimensão intensiva, que conduz, conseqüentemente, a um outro ordenamento dos corpos – dado não só pela quebra com o sistema heteronormativo, mas também por uma outra ideia de corpo. Dessa forma, o desejo de que essa obra lança mão só se constitui por meio dos agenciamentos que se processam entre os corpos, permitindo a criação indefinida de novas conexões com o mundo.

Então, esse agenciamento, como o devir, opera um duplo movimento entre elementos heterogêneos: de um lado, o corpo perde as suas fronteiras físicas ao abrir-se para o mundo (= devir-mundo do corpo) e, do outro, o mundo desfaz os seus limites territoriais ao tornar-se sensível (= devir-corpo do mundo). O que promove, por seu turno, um deslocamento de natureza do uso da pornografia, fazendo-a passar de uma pornografia política – com seu interesse circunscrito aos temas e assuntos que devem ser postos em discussão, num modelo de denúncia ou crítica com base no que efetivamente é dito – para as políticas da pornografia – com seu interesse nos procedimentos expressivos, no lugar do desejo como configurador de problemas sociais e políticos, mostrando, por fim, o vínculo forte e indeterminável entre erotismo e política.

Assim, não é que o corpo desapareça completamente como dimensão física ou que somente ele – como um universal transcendente



– seja afirmado em *O poeta pornosiano*, pois, na medida em que a performance do próprio desejo se encena em Mattoso, a questão que fica sempre pendente é a de qual transa ou tara virá a seguir. Dito de outro modo, é a questão de como acompanhar esse impulso vivo do desejo, esse *plus a mais* que é próprio do desejo e da vida, para produzir novos encontros, novos acontecimentos, sem encerrar nunca esse processo demoníaco – e delicioso – que Glauco realiza pela libido, com o risco de destruição completa de territórios existenciais – territórios seguros que forjamos a cada instante com a afirmação desse “eu” que nos orienta no mundo, ainda que nessa obra essa materialidade egoica nunca desapareça completamente –, ao se lançar na incerteza dessa linha de fuga que é interna ao desejo.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTTERMAN, Steven F. *Perversions on Parade: Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: San Diego University Press, Hyperbole Books, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.). *O cinema e a invenção*

*da vida moderna*. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka* – para uma literatura menor. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs* – capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 2.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 3.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 5.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização, tradução, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymart Garcia dos Santos. São Paulo: n-1, 2015.

MATTOSO, Glauco. *O poeta pornosiano*. São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_; DANIEL, Claudio. O anjo de botas carcomidas – Uma entrevista

com Glauco Mattoso. *In: MATTOSO, Glauco. Pegadas noturnas (dissonetos barroquistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 193-202.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Vontade de potência*. Tradução, prefácio e notas de Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2014.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. *In: Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

TRIMBACH, Randolph. Fantasia Erótica e Libertinagem Masculina no Iluminismo Inglês. *In: A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 273-308.

*Recebido em: 12/05/2020*

*Aprovado em: 06/07/2020*