

UM OUTRO DESEJO DO MUNDO: A PORNOGRAFIA *QUEER* COMO ELEMENTO QUE DESORGANIZA A PALAVRA E A IMAGEM

Another desire from the world: Queer pornography as an element that disorganizes the word and image

Baruc Carvalho Martins

Doutor em Estudos de Literatura Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor de Língua Portuguesa nas redes municipais de Araruama e Rio das Ostras, RJ

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8708755162035414>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9975-159X>

Adalberto Müller

Doutor em Língua e Literatura Francesa Universidade de São Paulo (USP) e professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2096456049485543>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9067-9891>

Resumo

O que se passa entre a palavra e a imagem, o dito e o visto? Este artigo se propõe a investigar como o filme *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, e a antologia *O poeta pornosiano* (2011), de Glauco Mattoso, desorganizam a palavra e a imagem ao romperem com a representação por meio da pornografia. Desse modo, inspirado no método cartográfico proposto por Félix Guattari e Gilles Deleuze, esta pesquisa realiza uma cartografia entre literatura e cinema ao acompanhar diferentes níveis (do expressivo ao representativo) com o objetivo de seguir o fluxo desejante que atravessa ambas as obras. Nesse sentido, argumento que a mobilização de um desejo abjeto, que é convocado por meio de uma pornografia *queer* tanto na obra de Vinagre quanto na de Mattoso, procura atingir o avesso da palavra e da imagem. Assim, ao perseguir esse fluxo desejante, as obras se abrem para uma relação outra entre sujeito e mundo e rejeitam qualquer perspectiva de um futuro utópico ao assumir um fazer ético-estético-político que se movimenta por esse desejo abjeto, signo de uma negatividade *queer*. Por fim, o que aparece não é a configuração de uma identidade fixa e bem delimitada do ato sexual ou de seus participantes, mas a proliferação de sexualidades dissidentes e alternativas ao eixo heteronormativo.

Palavras-chaves: Pornografia; queer; Gustavo Vinagre; Glauco Mattoso; palavra; imagem



Abstract

What happens between word and image? Utterance and picture? This paper aims to investigate how the film *Nova Dubai* (2014), by Gustavo Vinagre, and the anthology *O poeta pornosiano* (2011), by Glauco Mattoso, disorganize words and images by rupturing the representation through pornography. Thus, inspired by the cartographic method proposed by Félix Guattari and Gilles Deleuze, this research performs a mapping between literature and cinema by following different levels (from expressive to representational) in order to follow the desiring flow that crosses both works. In this sense, we argue that the mobilization of an abject desire, which is summoned by a queer pornography in both Vinagre's and Mattoso's works, seeks to reach the reverse of word and image. As we pursue this desirous flux, these works open themselves to a different relationship between subject and world, rejecting any prospect of a utopian future by assuming an ethical-aesthetic-political making that moves through this abject desire, sign of a queer negativity. Finally, what appears is not the configuration of a fixed and well-defined identity of the sexual act or of its participants, but the proliferation of dissident and alternative sexualities to the heteronormative rubric.

Keywords: Pornography; queer; Gustavo Vinagre; Glauco Mattoso; word; image

Introdução

Ouvimos passos num quarto escuro. Antes de alguém dizer *sou eu*, as pegadas impõem uma expectativa clara. Elas preenchem o espaço a partir de uma mudança qualitativa dessa presença, alterando radicalmente o nosso sistema perceptivo e transformando as ondas sonoras expressas pelos passos em matéria sensível de um desejo por *querer ser* pisoteado, violentado, humilhado. Junto a esse som, e ainda desprovidos de visão, sentimos um cheiro forte, pesado, vindo de longos coturnos. A nossa expectativa aumenta pelo anseio da humilhação. É a dor que provém dessa humilhação, aliás, movida pela violência que impingimos contra nós mesmos, que gerará o prazer. O que mais desejamos? Um pisão forte na face e a obrigação – humilhante, é verdade – de lamber a sola dessa bota.

Mudamos a cena. A língua agora passeia por um outro lugar: o ânus de um rapaz. O sexo oral – portanto, sem penetração – acontece numa praça. De lá, seguimos para uma



tela de computador, vasculhando imagens do passado para, depois, voltarmos a essa mesma praça. Nesse momento, enquanto uma ação se desenvolve entre esses homens do início da sequência, um outro personagem recorta o espaço em posição diagonal. “*They’re coming*”, diz olhando para a tela, num gesto que intercepta o espaço fílmico e o tempo da narração por meio de uma citação intertextual que homenageia um personagem icônico do cinema de terror: Freddy Krueger. Em seguida, a câmera, em *zoom in*, num movimento automático próximo ao dos andaimes utilizados em construção, segue os prédios ao fundo do personagem, tentando enquadrar algum apartamento.

Entre essas duas cenas, vistas, respectivamente, em *O poeta pornosiano* (2011), antologia de Glauco Mattoso, e *Nova Dubai* (2014), dirigido por Gustavo Vinagre, alguma coisa se processa, transformando o espaço físico em espaço sensível com a erotização, ainda que sob forte tensão e violência, de todos os elementos presentes na paisagem. Com isso, o sexo, aqui, não mais é confinado a uma relação procriativa (homem-mulher) nem convencional (dada pelas posições de ativo-passivo postas em jogo pela penetração).

Nesse contexto, o deslocamento da prática sexual para formas alternativas de sexualidade aponta numa transformação da matéria plástica e sensível, tanto do filme quanto do livro ao fazer exceder as dinâmicas tradicionais que conformam o desejo a um mero papel adjacente, quando não acidental, da maquinaria social. Com efeito, ao introduzir no desejo um aspecto diferencial que foge às convenções e normas, essas obras conduzem, tanto no nível representativo quanto expressivo, um esforço de abertura que redimensiona pela política do desejo a política social – e vice-versa –, de modo a permitir uma confluência entre o erótico e o pornográfico¹ para além das zonas determinadas de um gênero literário ou cinematográfico específicos.

¹ Optamos por tomar as noções de erótico e pornográfico como sinônimas ao invés de estabelecer uma diferenciação precisa entre elas. Fazemos isso não só pela maleabilidade que elas tiveram com o passar do tempo em diferentes culturas do Ocidente, mas também pela possibilidade de articulação de muitas de



Assim, a língua que *fela* já não retorna ou pressupõe um pênis (freudiano) ou falo (lacaniano) para o prazer. O sexo desobstrui a fronteira do corpo, minando a sua aparente unidade física, e, ao mesmo tempo, reivindica um sentido ou zona (in)comum a que todo corpo convoca quando nos instalamos na relação sexual. Nesse lugar, por isso, onde já não sabemos onde o nosso corpo começa e o corpo do outro, que desenvolve uma relação amorosa conosco, termina. A palavra se vê, então, confrontada com a imagem e a imagem com a palavra. É nesse instante, de tão aguda incerteza, que o prazer se explicita em toda a sua potência, porque, necessariamente, exprime o risco extremo da morte como forma de acesso à plenitude da vida.

1. Pornografia e pós-pornografia em *O poeta pornosiano* e *Nova Dubai*

O aparecimento da pornografia como gênero autônomo é tratado comumente como um fato do século XIX. Porém, os resquícios dessa modernidade, e a sua própria produtividade interna como conceito operativo, podem ser encontrados no Renascimento ao compreender o seu papel não como um mero acidente ou produto, mas elemento constituinte dos acontecimentos que forjaram esse período histórico (Hunt 1999, 10-1). A obra *Ragionamenti*, de Pietro Aretino, publicada no século XVI, é o símbolo máximo desse movimento que sedimentou as condições propícias para o surgimento da pornografia ao tratar do diálogo em que a cortesã romana Nanna busca ensinar a sua filha Pippa a realizar serviços sexuais.

A partir desse texto, Aretino passou a ser incessantemente mobilizado nos séculos seguintes por autores que trabalham o erotismo de um modo subversivo, aliando, de modo novo, sexualidade, política e saber (Findlen 1999, 55). Configurando, assim, alguns dos

elementos decisivos para a formação da tradição pornográfica: a representação explícita da atividade sexual, a forma do diálogo

nossas noções aqui empregadas com o feminismo *pro-sex* (DESPENTES, 2016), surgido no final dos anos 1980 e que vai ser decisivo para a constituição do movimento pós-pornográfico – pois, segundo essa vertente, a diferenciação entre erótico e pornográfico resvala, de fundo, em uma oposição moral.



entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas e o desafio às convenções morais da época. (Hunt 1999, 26)

Nesse contexto, a contribuição de Aretino para a constituição de um discurso pornográfico deu-se em meio a transformações sociais e tecnológicas que permitiram a afirmação da pornografia por meio de um registro diferenciado dos textos da época. Assim, a partir do século XV, com o advento da prensa de tipos móveis de Johannes Gutenberg e a formação de um público leitor urbano, houve um incremento dos processos de disseminação do saber e da proliferação de suas atividades subsidiárias, que tanto se aproveitavam não só da constituição desse novo leitor, mas também do poder de reprodução das imagens – de modo que a “circulação privada de manuscritos concorria com um mercado menos regulamentado de figuras impressas” (Findlen 1999, 56).

Importante notar ainda que, embora a cultura impressa tenha atingido o seu ápice apenas no século XIX, transformando-se em um meio de comunicação de massa (seja pelo desenvolvimento de novos e mais eficientes maquinários para impressão, pela constituição das cidades modernas, pelas transformações políticas que se alastravam pela Europa, pelo processo de alfabetização universal etc.), o esforço empreendido pela coletânea *A invenção da pornografia*, organizada por Lynn Hunt, vai no sentido de compreender o lugar estrutural da pornografia em toda a vida moderna ao assumir a pornografia como um invenção propriamente moderna.

No caso de Aretino, especificamente, as imagens marcaram profundamente o seu estilo. Seja pela evocação de uma erotização do mundo, com a transformação sensível de todas as coisas, seja pela efetiva utilização de imagens em obras licenciosas. Nessa perspectiva, é significativo que numa dessas obras que reproduzia variações de sonetos seus que haviam sido publicados em 1527, as imagens criadas por Romano e Raimondi suplantaram de tal forma o conteúdo dos poemas que ficaram conhecidas “por especialistas da arte erótica de toda a Europa como as ‘posições de Aretino’” (Findlen 1999, 101-2). Além disso, o próprio poder de evocação erótico dado pelas imagens



mobilizava os sentidos do leitor de outro modo, conduzindo o olhar para um polo de atividade criativa; pois o potencial erótico dessas representações residia “não só no veículo, mas no olhar do observador, que não consegue conter sua reação emocional à visão de uma imagem provocante” (Findlen 1999, 66).

O jogo que Aretino fazia com o olhar e com o desejo correspondia a uma linguagem literal, não metafórica, que exigia do leitor estratégias ou protocolos de leitura diferenciados ao aproximar, decisivamente, palavra, corpo e desejo. Nesse sentido, a estratégia tinha como objetivo negar a metáfora, a eloquência e a erudição que marcaram a cultura humanista, de modo a estabelecer uma crítica direta, não representativa, pela exposição da coisa em si, a toda a tradição classicista (Findlen 1999, 78-79).

Com efeito, a crítica ao classicismo também tinha paralelo com a crítica ao clero e aos costumes. O que inscrevia a pornografia de Aretino, de maneira mais ampla, como uma crítica social e política. Exatamente por isso, e não necessariamente pelo seu conteúdo pornográfico – que, afinal, era tomado pelo público da época por meio de uma chave de leitura do erotismo clássico –, a censura até o século XVII ocorria em nome da religião e da política ao invés da decência (Hunt 1999, 12). Com isso, apenas no século XIX, pós-Revolução Francesa e com o imperativo da liberdade de expressão, a pornografia, descolada de um objetivo político que era amplamente utilizado seja a favor ou contra o Antigo Regime, passou a ser delimitada como um problema moral que afetava o conjunto da sociedade (Hunt 1999, 44).

Dessa maneira, quando passamos para a análise da poesia de Glauco Mattoso, toda a tradição de uma literatura pornográfica de transgressão vem à tona, estabelecendo não só contato direto com os objetivos estéticos e políticos dessa tradição, mas também reorganizando os seus princípios básicos e inscrevendo novos movimentos, fraturas e problemas que serão tecidos na antologia *O poeta pornosiano* (2011), como mostra, por exemplo, o poema *bichanos fanchonos*.



#1644 DOS BICHANOS FANCHONOS [6/8/2007]

O Lobo, em seus sonetos, não perdoa
naquelles cortezãos a veadagem.
Ao ar palaciano de Lisboa
critica os fricoteiros que assim agem...

Se queixa de que ja não se apregoa
o corpo feminino e que a linhagem
dos grandes fodedores mais se doa
ao ver desmunhecar do padre ao pagem...

Até em cachorro e gatto, se lamenta
O bardo pornographico, a nojenta
E podre fanchonice augmenta e grassa...

Somente pau e cu se valoriza,
alem da mão, é claro, pois à guisa
de bronha é que os poetas acham graça... (Mattoso 2011, 67)

Ainda que não trabalhe dando enfoque a uma voz e corpo femininos, como em Aretino, o eu lírico também se concentra numa crítica social ao convocar uma voz da tradição. A citação a Lobo logo no primeiro verso, referência direta ao poeta satírico português do século XVIII António Lobo de Carvalho, abre o tempo do poema pela própria estrutura formal ao preservar a ortografia anterior à Reforma Ortográfica de Getúlio Vargas, promulgada na primeira metade do século XX, e a forma fixa do soneto petrarquista (Petrarca que, lembremos, era um contemporâneo de Aretino e um dos grandes nomes da poesia clássica); apresentando ao público, assim, um outro protocolo de leitura a partir do presente de sua produção, no início do século XXI. Além disso, o



jogo que se dá entre forma pura e conteúdo impuro – o que, para Glauco, configura a estética pornosiana que dá nome ao livro pelo oxímoro “poesia pornosiana” – encontra, segundo Steven Butterman (2005), paralelo na tradição da literatura portuguesa com as cantigas de escárnio e mal-dizer (Butterman 2005, 56).

Nesse sentido, a crítica social estabelece uma focalização jocosa com a prática da fanhonice (recuperando, por isso, uma palavra que havia sido esquecida por tabuísmo) – homossexual na leitura que fazemos hoje² – de homens da Corte. Com isso, o eu lírico, sob o olhar desse “bardo pornographico”, compara a fanhonice com algo presente em cachorros e gatos, projetando um cenário de disseminação incontrolável da prática que não poderia mais ser gerenciada sequer pela Igreja – pois ela envolvia do padre ao “pagem” (nas suas múltiplas relações de sentido no tempo: como escudeiro de algum nobre, empregado que acompanha alguém em viagem a cavalo, garoto que participa do cortejo de casamento etc.).

Destarte, o deslocamento da voz poética – de feminina em Aretino para masculina em Glauco – promove o enquadramento de uma prática sexual alternativa à convenção social a partir da primazia, conforme o último terceto, do pau, cu e mão. Esse deslocamento, consoante Butterman (2005), sobretudo com o apego à prática da podolatria, cumpre na obra de Glauco um objetivo particular de despatologizar a perversão ao mesmo tempo em que incentiva a proliferação de sexualidades alternativas. Além disso, conforme o jogo que se estabelece entre forma e conteúdo, também permite uma possibilidade nova de transgressão estética num período pós-vanguarda. De maneira próxima, por isso, ao que Umberto Eco (1985) havia mapeado a partir das estratégias estéticas dos autores pós-modernos que trabalhavam com o retorno crítico à tradição. Como afirma Glauco:

² A categoria de homossexual como uma identidade autônoma e apartada da simples prática sexual da sodomia vai se consolidar a partir da noção de desvio operada pela Psiquiatria na segunda metade do século XIX (Foucault 2001, 395).



Transgressão significa questionar a norma. Enquanto a pornografia era mais censurada, transgredia-se pornograficamente. Agora talvez seja o caso – não de caretear puritanamente, impugnando o erotismo (já que isso seria obscurantismo e não iconoclasmo) – mas, por exemplo, o caso de investigar na obscuridade aspectos ainda tabus, como certos padrões de higiene, zonas erógenas pouco exploradas, sabores e odores menos preferidos... Mas quero levantar outro ponto acerca da transgressão: quando a vanguarda passa a ser uma constante, o jeito é transgredir retomando um molde tradicional (como o soneto) e praticar o experimentalismo usando o próprio cânone como laboratório, como faço agora. (Mattoso 2004, 194)

Assim, em *O poeta pornosiano* o desejo é convocado de modo a romper com os paradigmas tradicionais da convenção sexual por meio do fetiche pelo pé. Com isso, é o pé, e não mais o pênis, que assume o papel preponderante no estímulo ao prazer – ainda que, todavia, guarde entre ambos certa relação de proximidade ao reativar com o pé o poder de dominação patriarcal do falo a que Mattoso tanto se debruça em criticar (Butterman 2005, 238). Um prazer, frise-se, que não se afirma pela visão do objeto desejado, mas pela violência impingida contra si mesmo (op. cit., 186-7); pois o fetiche em Glauco vem sempre alinhado a um desejo de humilhação, de submissão, que é próprio do ato masoquista. Ainda que nunca, porém, se constitua como um ato de tortura.

É, antes, um contrato que, conforme Gilles Deleuze (1973), o masoquista estabelece com o seu perpetrador por meio de pequenos anúncios (Deleuze 1973, 20). Entretanto, ao contrário do que defende o próprio Deleuze, o masoquista não chega a assumir o papel de vítima; mas, consoante afirma Anita Philips (Butterman 2005, 189), o de manipulador.³ Algumas dessas discussões estão presentes no poema *Para um onus e um bonus* transcrito abaixo:

³ Importante destacar que essa oposição sobre o papel do masoquista defendido por Deleuze não corresponde a sua teoria de todo. Mesmo porque, um dos fatores que impede a unidade sadomasoquista – no caso do masoquismo, o contrato – tem como pressuposto o controle que é operado pela vítima. Além



#2320 PARA UM ONUS E UM BONUS [5/3/2008]

Mulheres se recusam, amiude,
a abocanhar e, quando alguma aceita,
não faz uma tarefa tão bem feita,
pois acha engolir porra um onus rude.

Eu, desde que estou cego, nunca pude
dizer que recusava: a bocca, affeita
ao penis do rapaz que se deleita,
engole tudo, em docil attitude.

Ao joven sei que devo me humilhar
durante a fellação: inda me obrigo
a dar-lhe um prazer-bonus ao olhar.

A scena elle contempla: mal consigo
sorver sem engasgar, e meu esgar
soffrido mostra o quanto amo o castigo. (Mattoso 2011, 156)

A partir de um sistema de compensação entre ganhos e perdas, o eu lírico assume uma condição de passividade absoluta que procura assimilar tudo, inclusive o que seria rejeitado pela mulher na condição de feladora (no caso, a “porra”, sêmen do homem). Perfazendo, assim, um caminho que aponta para um procedimento estético que Glauco

disso, a dor não é causa da relação que o sadismo, por um lado, e o masoquismo, por outro, engendram, mas efeito dos modos próprios em que as energias libidinais operam por meio de um movimento de dessexualização e ressexualização (Deleuze 1973, 132).



chama de coprofagia⁴ e que vai além da antropofagia oswaldiana ao recolocar na máquina antropofágica o que foi vomitado por ela (Mattoso 2004). Além disso, essa condição de passividade vem atrelada a uma precariedade do próprio lugar de homem e cego na hierarquia da prática sexual – visto que, nesse caso, teria privilégio a mulher de acordo com a posição que assume dentro da lógica de um sistema heteronormativo. Além disso, assim como apontado por Philips (apud Buttermann 2005), o último terceto guarda o epítome que deixa expresso a inversão da posição do eu lírico de vítima para manipulador ao afirmar, ironicamente, que ama o castigo.

Com efeito, esse deslocamento do desejo em *O poeta pornosiano* se alia, ainda, a um outro deslocamento de fundo que envolve as próprias estruturas sociais. Nesse sentido, a tentativa de promover outras práticas sexuais, sobretudo no campo da própria homossexualidade, reduzindo o foco sobre a penetração (com a relação ativo/passivo) e iluminando a podolatria (com a relação senhor/servo ou dominador/dominado), procura atingir e criticar a heteronormatividade – isto é, a ordem sexual do presente, “um regime de visibilidade, ou seja, um modelo social regulador das formas como as pessoas se relacionam” (Miskolci 2016, 44-5). No poema *Para o grito dos excluídos*, Glauco aponta para algumas dessas questões.

#1931 PARA O GRITO DOS EXCLUÍDOS [8/9/2007]

“Também quero brincar!” , grita o gury
que é deixado de fora. A toda hora
estamos convivendo, aqui e ali,
com gente que ficou na mão e chora...

Eu, por exemplo, sempre que me vi

⁴ Lembramos que a coprofagia não foi uma invenção de Glauco, mas ele deu a ela um sentido novo.



podado, protestei: ficar de fora
é como perceber que de mim ri
por traz quem, pela frente, só me adora...

Quem gosta do outro sexo discrimina
os homossexuaes; ao gay é fina
somente gente linda, limpa e nova...

Os sujos e feios, por sua vez,
rejeitam o ceguinho, si este fez
questão de venerar quem o reprova... (Mattoso 2011, 69)

Desse modo, a crítica ao gay padrão vem atrelada à percepção de uma subalternidade inassimilável pela norma – como é desenvolvida durante todo o poema e sintetizada no último estrofe em que até os sujos e feios, aqueles que estariam na base das preferências sexuais, rejeitariam o ceguinho – voz poética que refere o próprio autor, também cego, Glauco Mattoso. Além disso, o jogo com o brincar, aspecto de uma ludicidade carnavalesca, como também afirmado por Butterman em outras obras de Glauco, aponta tanto para uma atividade lúdica quanto para a prática sexual (Butterman 2005, 31), assim como constitui outras relações de sentido que são construídas por meio do jogo lexical e semântico entre, por exemplo, a expressão “grito dos excluídos”, como forma de protesto da voz poética que é rejeitada pela convenção do ato sexual dos homens gays, quanto pelo evento promovido pela Igreja Católica a cada ano no dia 7 de setembro em comemoração ao Dia da Independência do Brasil – portanto, um dia após a escrita do poema⁵.

⁵ Uma discussão relevante que pode ser feita envolve uma espécie de “urgência do presente” na escrita de Mattoso, cruzando diferentes temporalidades, como o tempo do evento (7 de setembro), o tempo da escrita (8 de setembro, mas que pode ser alongado para todo o período de seu desenvolvimento) e o tempo da materialidade do livro que perde o registro da época frente a uma “eternidade” da obra impressa.



Nesse contexto, essas práticas sexuais performatizam o poema por meio de uma teatralidade que entra em jogo não só pelas posições sexuais (e sociais) dos personagens, pelo lugar do desejo etc., mas também pela ficcionalização do autor e pelo enquadramento narrativo do poema; pois, mais “do que qualquer outra forma literária, uma narrativa condicionará e envolverá o leitor, e alcançará maior efeito se usar o tempo verbal passado e a primeira pessoa do singular, construindo uma estratégia que promove o *autovoyeurismo* do leitor” (Frappier-Mazur 1999, 221-222).

Com isso, o desejo intensificado por essa performance deixa o poema entre o lírico e o dramático, pois se as ações são transcorridas numa cena que é maquinada pelo autor, ele mesmo nunca chega a desaparecer inteiramente entre as personagens, deixando uma marca de sua presença como necessária para a realização da performance⁶. Assim, tais estratégias se repetem em toda a antologia contribuindo para uma outra produtividade de novas formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna – o que, de modo mais preciso teoricamente, Paul B. Preciado havia chamado de contrassexualidade a partir do modo de mobilização de tecnologias de resistência sexual (Preciado 2014, 22). Ou seja, uma possibilidade estratégica de interrogar a pornografia pelos próprios meios da pornografia.

Dessa forma, o que Mattoso e Vinagre fazem é tomar a pornografia em uma outra intensidade. Como no que se esboçou no início da década de 1990, conforme Thiago Oliveira (2013), a partir das performances pós-pornográficas de Annie Sprinkle, uma ex-prostituta e atriz pornô que se rebelou contra a indústria pornográfica, que buscavam investigar os limites do desejo no corpo dito feminino por meio da extrema visibilidade pública e que tinham como objetivo interceptar as tecnologias sociais que produziam a

⁶ Segundo Butterman (2005), Mattoso transgride a poesia concreta, pela qual foi influenciado, por meio da introdução do eu. Conforme Italo Moriconi (2002), essa introdução do eu aparece na poesia da segunda metade do século XX como forma de misturar escrita e performance, fazendo da própria escrita uma performance devido à nova visibilidade a que os autores se tornaram sujeitos. Assim, a “palavra vem com a marca da imagem da *performance*. O sujeito poético é uma projeção desse ser. Dessa condição. Pernas no bonde, pedaços de perna em pedaços de tela. A condição da marca. A marca pessoal como *conditio sine qua non* da fala, do escrito”. (Moriconi 2002, 137-8)



diferença sexual. Assim, a pós-pornografia surgiu como uma estratégia de abertura incessante, signo de um estranhamento inassimilável, ao questionar todo o sistema social por meio de uma nova perspectiva e experimentação *com* o corpo.

Nessa perspectiva, no filme *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, o ato sexual focalizado é também o homossexual, o mesmo que recobre boa parte da antologia de Mattoso. Um outro elemento próximo às duas obras diz respeito à multiplicação, ainda que nessa obra não compareça a podolatria, de outros atos sexuais – como o cunete ou beijo grego (= passear a língua no ânus de outra pessoa), o sexo oral realizado no pênis e a masturbação masculina – que desorganizam a centralidade da penetração, considerada o ato sexual por excelência. Além disso, nos próprios casos de penetração, a posição social dos personagens funciona mais como elemento integrante para pensar a narrativa do que como um objetivo de conformação de uma dominação já convencionalizada pelo ato sexual em que um indivíduo assume o papel de ativo e o outro de passivo.

Duas sequências são particularmente interessantes para discutir essas questões. Na primeira, um personagem argentino, pai do rapaz com quem Gustavo – o próprio diretor é também personagem numa estratégia de *auto-mise-en-scène* próxima da que é realizada em outras obras do cinema brasileiro contemporâneo – se relaciona, “assume” a função de seu pai depois de um diálogo banal em que o próprio Gustavo faz o pedido por esse chamamento. Após a realização dessa espécie de contrato temporário, os dois transam, invertendo a lógica pressuposta dos papéis sexuais, com o filho, Gustavo, assumindo o papel sexual de ativo e o pai de passivo em um terreno de construção de prédios – em relação direta, por isso, com toda a temática de fundo do filme: o nome *Nova Dubai* remetia, à época do filme, a um projeto real de empreendimento imobiliário de São José dos Campos, município do interior do estado de São Paulo, que tem como objetivo a construção de *shoppings*, edifícios empresariais e residenciais etc.





Figura 1. Pai de Bruno, mas, no sexo, pai de Gustavo.

Nesse sentido, essa brincadeira sexual posta em jogo nesse contrato ao invés de transformar “seres sociais profundos em representações vulgares, em imagens superficiais”, como destacou André Antônio Barbosa (2017, 134-1355) – e embora esse caráter de frivolidade seja também integrante a toda a obra –, funcionou aqui, sobretudo, para explicitar o próprio processo criativo de ficcionalização; gesto que, por sua vez, liberou o desejo de suas amarras simbólicas e significantes. Isso porque a relação familiarista que aprisionava o desejo numa relação edipiana (uma das primeiras cenas do filme é um comentário sobre uma foto postada no Facebook do pai de Gustavo e de como ele é pegável; já em outro momento, Gustavo comenta sobre o desejo que sente pela avó) é confrontada por uma multiplicação do Pai no mundo que se dá por meio da transa.

Desse modo, assim como, segundo Deleuze e Guattari (2003), Kafka resolve por meio de suas cartas seu problema com o pai a partir da multiplicação dele no mundo, transformando a *qualidade* da resposta – que sai de uma questão edipiana (como tornar-se livre em relação a ele) para uma máquina (como se encontra um caminho onde ele não encontrou nenhum) (Deleuze; Guattari 2003, 29) –, Gustavo, por meio de um ato sexual, em tese, convencional – ainda que homossexual –, promove uma fuga para esse desejo ao reelaborar a dimensão sensível presente no encontro desses corpos de “filho” e de “pai”.



Já na segunda sequência, um operário de obras, após uma entrevista em que fala diretamente para a câmera sobre práticas sexuais presenciadas na construção, realiza um sexo a três entre ele, Gustavo e Bruno – esse último, o ficante⁷ de Gustavo. Dessa vez, porém, Gustavo assume a posição passiva enquanto é penetrado primeiro por Bruno e depois pelo trabalhador. O local, assim como o da sequência anterior, também é um terreno para construção. Com isso, a própria posição ativa assumida pelo trabalhador, independentemente do seu lugar numa hierarquia social, converte-se apenas em um elemento acessório desse desejo que irradia toda a cidade; pois a proliferação das práticas sexuais sem qualquer compromisso procura preencher completamente a paisagem. Transformando, assim, *todo o espaço fílmico em espaço desejante*.

Nesse contexto, a ética e estética pós-pornográfica é mobilizada tanto em *Nova Dubai* quanto em *O poeta pornosiano* por meio de uma mudança *qualitativa* que se dá no funcionamento do desejo. O ato sexual, cujo interesse predomina no discurso pornográfico tradicional, não esgota a performatividade na realização do ato, que teria como elemento culminante o orgasmo. Ao contrário, o deslocamento dos papéis sociais no ato sexual, a mudança da centralidade do pênis para o pé – no caso da antologia –, o enfoque em novas práticas sexuais e numa ludicidade que envolve tanto a antologia quanto o filme lançam mão da pornografia contra si mesma para liberar forças outras, permitindo o desenvolvimento do desejo para além da relação binária entre ativo e passivo – e mesmo entre dominador e dominado.

2. Desejo, fetiche e transgressão

Ainda que compareça em menor número em *O poeta pornosiano*, o mapeamento de outras práticas sexuais – hétero ou homossexuais, com penetração ou não – ocorre por meio de uma focalização privilegiada das preliminares do ato sexual em si mesmas com

⁷ Essa efemeridade das relações é uma marca do hedonismo posto em jogo pelo filme.



o objetivo de desviar a transa da sua conseqüente realização no orgasmo ao mesmo tempo em que desloca esse último para um jogo de perversão polimorfa, pré-genital, conforme terminologia freudiana (Butterman 2005, 235-6)⁸. Esse deslocamento da perversão para uma perversão polimorfa – uma perversão que, portanto, ainda não conhece os limites da lei simbólica e que também compõe o aspecto lúdico que atravessa *O poeta pornosiano* – é compartilhado em *Nova Dubai* por um brincar que retira toda a sobriedade do ato sexual (Barbosa 2017, 141). Assim, seguindo o modo de organização dos laços sexuais da contemporaneidade, o sexo em *Nova Dubai* excede o ato sexual para, movido por uma estratégia *queer*, signo de uma pura diferença, espriar-se

por *toda* a cadeia de significantes da obra, corroendo a sua pretensão teleológica a um significado mais amplo (quer ele esteja no futuro virtual de uma sofisticada e esperançosa obra modernista, quer na linearidade narrativa de um filme *mainstream*), expondo o *outro* presente em qualquer sistema significativo, seu lado inócuo, vazio, *improdutivo*. Essa exposição ocorre porque a cadeia de significantes, que antes estava dançando ao passo da significação, movimenta-se agora com o impulso destrutivo do gozo (*jouissance*), isto é, o aspecto determinante da sexualidade, e não do gênero. (Barbosa 2017, 117-8)

Steven Butterman também percebe uma aproximação entre Glauco e o *queer* não só por meio do deslocamento dos atos sexuais, mas também pela inclinação masoquista, funcionando como um potencial para a transformação que conecta Mattoso com a tradição ao mesmo tempo em que contesta a ordem social (Butterman 2005, 213). Desse modo, a dor assume o aspecto de uma *negatividade radical*⁹ a que o masoquista se

⁸ Fazemos referência ao brincar, cuja ludicidade já havia sido discutida anteriormente. Sobre especificamente essa questão da perversão polimorfa, o poema *Para um folguedo infantil* (Mattoso 2011, 123) brinca com essas questões a partir do jogo “tudo que o mestre mandar”.

⁹ “Tenho duas características predominantes em minha personalidade: uma é ser pessimista, outra é ser contraditório. Pessimisticamente, eu diria que sim, estamos condenados a cumprir nossa característica natural, predatória e autofágica. O homem é um animal que não trepa só para procriar, e usa o prazer como instrumento de poder. Quem pode mais chora menos, isto é, goza mais, enquanto o semelhante chora. A literatura erótica (incluindo a fescenina, que é a sátira do erotismo) é a maior prova de como a natureza humana não muda, a despeito de todo o progresso material e espiritual. Mas, paradoxalmente, eu diria também que faz parte da mesma natureza humana esse inconformismo com nosso lado animal, essa centelha de utopia que incute o idealismo na política, a esperança de salvação nas religiões e a procura da inovação nas artes. Enquanto indivíduos, somos egoístas e hedonistas; quando pensamos coletivamente, somos



entrega. Em Mattoso, o masoquismo dado pelo fetiche da podolatria surge como o desenvolvimento de um trauma de infância após ter sido violentado por garotos mais velhos (op. cit., 199).

Com isso, a dor que se produz a partir, sobretudo, da humilhação se converte em elemento integrante de sua poesia para tanto romper com os códigos sociais quanto também para servir de ponto de inspiração. Dor, nesse sentido, como fetiche, um fetiche que se faz da própria dor; mas que não constitui relação com um objeto tangível – antes, com uma abstração (op. Cit, 214) –, de modo que tanto a poética de Glauco quanto a dor se exprimem numa relação de consubstancialidade, não sendo possível qualquer separação; pois silenciar a dor resultaria num silenciamento de sua voz poética (op. Cit, 215).

Nesse contexto, o pessimismo de Mattoso que se esboça no masoquismo se alia, ainda, a uma série de oposições radicais que funcionam para impedir qualquer fechamento do poema, mesmo no caso desse fechamento incidir sobre o próprio pessimismo. Ainda na sexta parte de *O poeta pornosiano*, pululam dicotomias entre heterossexual/homossexual, jovem/velho, vidente/cego, ativo/passivo, dominador/dominado, Rimbaud/Verlaine, que, ao invés de fixarem lugares, exprimem uma vicariedade de suas posições por meio de relações sutis que são típicas do contrato masoquista ao afirmar a manipulação dele para manter o jogo de violência consentida. Além disso, a mudança dos papéis sexuais de ativo para o jovem e de passivo para o velho, assim como vimos também em *Nova Dubai* com o sexo entre “filho” e “pai”, perverte as práticas sodomitas que foram praticadas durante a Antiguidade Clássica e que permaneceram na Europa até o século XVIII (Trimbach 1999, 274-5).

A respeito disso, convém lembrar que, segundo Michel Foucault (1984), a grande questão para os gregos não era saber quem é o sujeito de prazer, mas como tornar o objeto

humanistas, mais libertários que libertinos, como até Sade chegou a ser em seu anticlericalismo e sua crítica à aristocracia e ao absolutismo.” (Mattoso 2004, 195)



de prazer (os rapazes) em senhores desse prazer. Desse modo, a relação entre dois homens, entre um que já havia tomado a forma da virilidade para si e outro que ainda estava em vias de tomar, era a de um ser sujeito do prazer com um outro que, na qualidade de objeto, não poderia “gostar” de sua posição de passividade. Com isso, ocorria um embate que, movido por esse conflito, ocasionava numa dobra de si – incidindo, sobretudo, no sujeito do prazer, mas também em seu objeto com o intuito de atingir a verdade e elevar a sua potência. Dessa forma, quando Mattoso inverte a posição sexual desses atores, ele incentiva uma perversão que se encontra no centro das convenções sexuais enraizadas na cultura ocidental ao mesmo tempo em que, na condição de masoquista – por extensão, de manipulador –, conjura uma nova estabilização desses papéis.

Em outra perspectiva, o trabalho dessa negatividade em *Nova Dubai*, conforme Barbosa (2017), assume uma função radical de perverter, a um só tempo, o espaço urbano, o cinema e a cultura pop. Isso porque perverte o espaço urbano sem qualquer esperança de encontrar nele rastros de resistência; perverte o cinema ao transformar a organicidade do “cinema da Vida” (um cinema que, mesmo com uma estética modernista que quebra com o espaço sensorio-motor da imagem, preserva uma esperança redentora no futuro) em uma estrutura corrosiva e com traços arbitrários; e, por fim, perverte a cultura a partir do jogo com os elementos do imaginário e da cultura pop (Barbosa 2017, 139-140).

Com isso, a presença constante do consumo de músicas, filmes e pornografia em sites da internet; a *pegação* disseminada por todo o espaço fílmico e o hedonismo que busca uma saciedade na intensidade do agora – ao invés de manter ou constituir qualquer consciência política como seria comum na tradição do cinema político – , apontam, em *Nova Dubai*, para esse aspecto da negatividade dada pelo *queer* que estaria, ainda consoante Barbosa, menos vinculada ao desejo (redentor, de significado etc.) do que ao impulso de morte (Barbosa 2017, 110-1). De modo que a



dificuldade própria às obras queers, assim, estaria ligada não a um *desejo* de esgarçar a ordem simbólica, a episteme contemporânea, em busca da fagulha redentora, em busca da revelação que pode nos dar esperança com relação ao futuro – mas sim a um *impulso* cujo tempo é um *agora hedonista*. Para a sexualidade queer, não basta embaralhar a narrativa linear cinematográfica clássica e no entanto continuar direcionando o afeto das imagens para o futuro. O afeto queer não pode ser “direcionado” – ele é um excesso ruidoso, incômodo, *improdutivo*. A opacidade do cinema queer, sua figuralidade desconcertante, seus hibridismos imagéticos, dizem respeito a um gozo sem função, um gozo que muitas vezes atrapalha e corrói o esperançoso progresso de outras lógicas estéticas – quer a lógica conservadora, quer a lógica mais sofisticada que busca a expansão e a melhoria de uma episteme por ora injusta e incompleta. (op. cit, 115)

A esse interesse pela cultura pop como forma de contestação e crítica a partir dos seus próprios meios, é interessante perceber uma proximidade com a história da pornografia. Como dissemos anteriormente, correlato ao surgimento de obras que entrariam para o cânone pornográfico originou-se a produção de um público leitor urbano que teve como pressuposto a formação de um mercado para o consumo de obras impressas. Com isso, uma das grandes novidades do projeto literário de Aretino esteve na consciência do lugar decisivo do mercado para a constituição de suas obras, permitindo a criação de uma cultura pornográfica e o questionamento dos padrões de alta e baixa literatura (Findlen 1999, 61).

Desse modo, também em *O poeta pornosiano* vemos esse gesto de crítica ao consumo a partir do próprio consumo. Um consumo, frise-se, que se dá não só a partir de elementos que são mobilizados no poema, mas também pelo próprio modo de composição, tendo a coprofagia como procedimento expressivo mais evidente desse gesto pós-moderno que deglute pelo consumo o que já fora consumido.

Com efeito, a relação entre esses elementos também faz exceder a própria cultura pop, como visto em *Nova Dubai*, com o intuito de acessar toda a cadeia produtiva do consumo, dando enfoque, por exemplo, nas divisões de classe – entre, por exemplo, a prostituta pobre (travesti) e a rica (modelo) (Mattoso 2011, 11) e entre o dominador rico



Victorio e o pobre Diego (op. Cit, 143), mas sem se interessar pela questão de superação política desse impasse, tendo em vista que o eu lírico quer ser humilhado pelos dois –; na incorporação do estrangeirismo por meio do inglês (op. Cit, 47) e de costumes importados, como o concurso estadunidense de chulé (op. cit., 118-120); no problema da poluição que envolve a vida na cidade, perpassando toda a segunda parte da antologia, intitulada *O poeta verminoso* etc.

Com isso, a cultura do consumo, mais do que a cultura pop, é explicitada e interrogada *pornograficamente*. Em outras palavras: ela é tensionada pela força disruptiva do desejo que a converte em matéria sensível – e, por isso mesmo, ambígua sob a qual essa força disruptiva transforma o espaço de encenação do poema em um jogo sem resolução, sem possibilidade de fechamento em um sentido acabado. A crítica ao consumo, assim, funciona *com* esse movimento de violência que instaura o contrato masoquista – uma espécie de campo imanente que atravessa toda a obra e que promove o terreno propício para a própria existência dos poemas.

Nesse sentido, o papel do fetiche para o masoquista Mattoso é fundamental. Conforme Butterman (2005), o fetiche funciona tanto como um suporte para a encenação teatral e performatividade postas em jogo em seus poemas quanto para uma proliferação de sexualidades que minam com o binarismo de gênero (Butterman 2005, 22-23 e 221). Além disso, produz uma defasagem na realização do desejo que em muito se aproxima de um cruzamento do fetiche em sua relação íntima com a facticidade. Segundo Agamben (2015), a mudança operada pelo significado de fetichismo ao ser introduzido no francês teve como resultado a passagem do fetiche para o artifício – ou o retorno, se tomarmos a etimologia latina a partir de *facticium*, significando artificial, e que, por meio das grandes navegações portuguesas, tinha sido alterado pejorativamente para feitiço com o intuito de designar quaisquer objetos que marcassem uma diferença intolerável entre a cultura europeia e cristã com a de negros africanos (Butterman 2005, 23) –, situando o termo, assim, na dobradiça entre o próprio e o impróprio, a ponto do próprio *Dasein* heideggeriano se expressar como a marca de uma espécie de fetichismo original



(Agamben 2015, 270). Destarte, o fetiche assume uma forma ambígua entre a presença e a ausência (no sentido freudiano) ou de coexistência entre valor de troca e valor de uso (no sentido marxiano), colocando, ainda, no primado dessa relação, uma impropriedade original do próprio (op. cit., p. 271).

Nesse contexto, a transgressão que o fetichismo põe em causa quando atua sobre as normas de uso do objeto estaria, conforme E. L. McCallum, menos vinculada ao fetichismo como desvio ou perversão e mais como uma ferramenta para reconceitualizar oposições binárias de diferença sexual, focando na relação, e especialmente na negociação da diferença, entre sujeitos e objetos. Desse modo, segundo a autora, o fetichismo iria além da fixação sexual de um objeto sobrevalorizado que configuraria uma perspectiva freudiana para ser compreendida como uma perspectiva estratégica do pensamento pós-moderno com o objetivo de analisar hipóteses sobre sujeitos e objetos, desejo e conhecimento, identidade e diferença (Mccallum apud Butterman 2005, 24).

Destarte, a descentralização do ato sexual convencional em Glauco, inclusive do sexo gay hegemônico, aponta, seguindo McCallum apud Butterman, para um outro conceito de fetichismo que desse conta de uma maior fluidez do gênero e de novas disposições do desejo em configurar a sexualidade (op. cit., p.108-09). Com isso, o fetiche da podolatria que comparece em *O poeta pornosiano* atua na fixação e repetição de imagens que vão se sucedendo em diferentes cenas e com diferentes personagens – porém, com o eu lírico na quase totalidade das vezes fazendo referência direta ao autor. De acordo com Butterman, essa repetição em Glauco funciona como um dispositivo que atua: 1) no paralelismo estilístico com os temas tratados (obsessão, fixação, rigidez que o tema do fetichismo comunica) e 2) na implosão das próprias noções a que o poeta se propõe a trabalhar (Butterman 2005, 222-3). Além disso, funciona também como uma forma de violência em si mesma que procura combater a razão, a imaginação e o desejo de progredir.



Uma forma de violência, por isso, que é contra a uma inclinação natural para evoluir e evitar as armadilhas da estagnação. Dessa forma, a repetição no masoquismo ocorre no próprio reino da imagem – fixada, congelada e fetichizada –; de modo a não nos movermos da imagem para a representação, mas do ato a sua infinita suspensão, conforme MacKendrick apud Butterman (op. cit., p. 223). Tal estagnação – que constitui um discurso ironicamente parado, mas inquietante – é o espaço em que a voz poética de Mattoso é eternamente reencenada e suspensa (idem) e que leva a palavra a confrontar-se com o seu limite interno: a imagem.

Nesse contexto, do ponto de vista da pornografia, a transgressão de *Nova Dubai* e *O poeta pornosiano* tem um aspecto voltado para algo além do uso de palavras de ordem e de descrições obscenas. Essa transgressão inaugura uma outra relação com a linguagem, tal como Sade e Masoch tinham realizado, cada um a seu modo, ao pôr, segundo Deleuze, a “linguagem em relação com o seu próprio limite, com uma espécie de <<não-linguagem>> (a violência que não fala, o erotismo do qual não se fala)” (Deleuze 1973, 23). De tal modo que, por um desdobramento interior à linguagem, “a linguagem descritiva se ultrapasse em direção a uma mais alta função” (idem). É preciso também que o elemento pessoal se torne reflexivo e desemboque no impessoal. Desse modo, violência e sexualidade, que guardariam relação estreita em um interdito mais profundo, seriam intensificadas em Sade pelo processo duplo do *negativo* e da *negação* e em Masoch pela *denegação* e pelo *suspensivo* com o intuito de atingir não a pulsão, mas o próprio instinto de morte – ainda que de maneiras distintas: no sadismo, pela maneira especulativa e analítica e, no masoquismo, pela maneira mítica e dialética, imaginária (op. cit., p. 37) .

De modo próximo, por isso, conforme Barbosa (2017), o interesse em *Nova Dubai* residiu não no desejo, mas no impulso de morte que atuou para promover um gozo sem função, improdutivo, situado apenas num agora hedonista. Em *O poeta pornosiano*, essa *improdutividade* se esboçou pelo jogo com o fetiche da podolatria e com o enfoque nas preliminares em si do ato sexual sem nunca desembocar numa consumação do ato que



seria considerado legítimo somente por meio do orgasmo. Assim, essa suspensão e denegação do masoquismo pertenceria, essencialmente, também ao fetichismo – pelo menos no sentido freudiano, em que o fetichismo surgiria a partir da denegação (contestação) da falta do pênis na mulher (Deleuze 1973, 32).

Além disso, a violência dessa transgressão possui, no aspecto formal, um outro correlato preciso: no caso de *O poeta pornosiano*, a partir da introdução da força do romance na poesia, e, de *Nova Dubai*, do registro de diferentes materialidades da imagem. Segundo Deleuze, Masoch introduziu no romance a arte da suspensão como recurso romanesco em estado puro, de modo a não só efetivamente introduzir personagens cujos sofrimentos implicassem em suspensões físicas, mas a fazer funcionar a própria narração num registro “fotográfico”, congelando diversas imagens em situações dramáticas (Deleuze 1973, 34-5). Dessa forma, Masoch rebaixou a descrição para um segundo plano, passando do objeto para o fetiche e fazendo subsistir uma atmosfera estranha e densa, um “perfume excessivamente pesado” (op. cit., p. 36).

Com efeito, a referência ao romance não nos parece ter sido lembrada por Deleuze de modo casual. Mesmo porque, o romance e a pornografia estabeleceram relações internas decisivas a partir do século XVII. Porém, foi com o romance do século XVIII que a pornografia alcançou um novo patamar de relação com o público por meio da introdução de técnicas realistas, da incitação do desejo do leitor, do exagero das técnicas e métodos de verossimilhança, da impossibilidade de escapar à excitação física e da maquinação de uma espécie de *trompe-l'oil* literário por meio do qual a palavra criava a coisa – de modo que a palavra obscena da pornografia, como fetiche ou como simulacro de uma parte de um objeto, além de representar o seu referente o substituiu, algumas vezes chegando até a aperfeiçoá-lo (Frappier-Mazur 1999, 235-7). O que minava, assim, com o caráter mimético de uma certa tradição da atividade literária, pois a palavra, ao invés de representar, *era* a própria coisa (op. cit., p. 238).



Com isso, em *O poeta pornosiano*, o enquadramento narrativo dos poemas, mesclado à confluência de diferentes registros de narração (em primeira ou terceira pessoa, com a introdução de diálogos de diferentes vozes etc.), funcionava como uma abertura do poema às potências do romance. Pois, consoante Deleuze (2005), o romance, para Bakhtin, diferente da epopeia e da tragédia, não tem mais a unidade coletiva ou distributiva que fazia com que as personagens falassem uma única e mesma linguagem. Nesse novo tipo de texto, porém, a língua circulava durante toda a narração por diferentes agentes. Assim, “as personagens, as classes, os gêneros formam o discurso indireto livre do autor, tanto quanto o autor forma a visão indireta livre deles (o que vêem, o que sabem ou não)” (Deleuze 2005, 225).

Essas relações ganham especial sentido em *Nova Dubai*. No filme, a estrutura narrativa parece, a todo instante, jogar contra si mesma. Por toda obra, uma desconfiança se instaura a partir da veracidade das ações dos personagens que surgem – ou melhor: invadem – a tela a cada instante em diferentes registros de imagem (seriam eles “reais” ou apenas fictícios?). Pois cada personagem, como um grau de força relativo, interfere na organização das cenas: Fernando, ex-namorado de Bruno, surge em construções contando diretamente para a câmara sinopses de filmes de terror; Hugo, o suicida que nunca conseguiu realizar plenamente o seu desejo, também conta diretamente para a câmara suas experiências frustradas num tipo de registro de imagem documental próximo ao que operários da construção e o pai de Bruno, o argentino, tinham realizado; Bruno e Gustavo, porém, mantém uma relação com a câmara mais distanciada, como num registro ficcional clássico.

Ainda assim, o modo de instalação desses personagens mais tradicionais no espaço fílmico, do ponto de vista narrativo, é completamente diferente do empregado em um filme que responde, por exemplo, a uma linearidade da narrativa tradicional: seja pela proliferação de elementos estranhos (como o colar cervical que passou do cachorro para Gustavo em uma simples mudança de *frame*), seja pela mudança do registro narrativo (há momentos em que Gustavo fala diretamente para a câmara para contar pequenos segredos



de desejos que nutre por membros de sua família), seja pelo modo aleatório de composição das cenas em sequências que não evoluem para desenvolver o personagem nem a narrativa.



Figura 2. Fernando, ex-namorado de Bruno, aparece no filme contando sinopses de filmes de terror.



Figura 3. Hugo, o amigo suicida.

Desse modo, a potência do romance que vimos esboçada na poesia de Glauco aparece em *Nova Dubai* por meio da utilização de diferentes materialidades da imagem, levando a própria imagem a também atingir o seu limite interno: o da palavra. Com isso, a utilização de vídeos da internet, da tela do computador como acesso a redes sociais e da tela do celular para aplicativos de *pegação* constituem elementos que são empregados durante todo o filme para situar esse desejo pela pornografia e pelo sexo como um produto da cultura gay contemporânea que tem no hedonismo um elemento central e que objetiva abrir o tempo da imagem para uma experiência cuja intensidade não é encerrada em um significado fechado.



Considerações finais

Ao converter, por meio da pornografia, o espaço físico em espaço desejanste, *Nova Dubai* e *O poeta pornosiano* apresentam uma crítica social que se situa além do uso da linguagem ao operá-la diretamente no nível do desejo. Com isso, essas obras promovem uma abertura entre o dito e o visto, as palavras e as imagens, em que não se visualiza qualquer possibilidade de resolução.

Nesse campo de disputa, então, as palavras se veem confrontadas pela imagem em *O poeta pornosiano* por meio de uma negatividade queer que impede o fechamento de sentido do poema e o abre para novas composições materiais. Por outro lado, as imagens se veem confrontadas pelas palavras em *Nova Dubai* ao introduzir modos de narração que interceptam o tempo narrativo e o fazem delirar.

No fim, com isso, vemos, articuladas com essas disputas, um modo de interrogar o nosso presente, em que as expectativas de futuro são cada vez menores e a experiência temporal é reduzida ao agora.

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 2015. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte, Autêntica,.
- Barbosa, André Antônio. 2017. *Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Butterman, Steven F. 2005. *Perversions on Parade: Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: San Diego University Press, Hyperbole Books.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 2003. *Kafka – para uma literatura menor*. Tradução e prefácio: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.



- Deleuze, Gilles. 2005. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- _____. *Sade / Masoch*. 1973 Tradução de José Martins Garcia. Lisboa: Assírio & Alvim,.
- Despentes, Virginie. 2016. *Teoria King Kong*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições.
- Eco, Umberto. 1985. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Findlen, Paula. 1999. “Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade*. Tradução de Carlos Szlak. 1ª ed. São Paulo: Hedra.
- Frappier-Mazur, Lucienne. 1999. Verdade e Palavra Obscena na Pornografia Francesa do Século XVIII. In: Hunt, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade*. Tradução de Carlos Szlak. 1ª ed. São Paulo: Hedra.
- Foucault, Michel. 2001. Aula de 19 de março de 1975. In: Foucault, Michel. Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- _____. 1984. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Hunt, Lynn. 1999. Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800. In: Hunt, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade*. Tradução de Carlos Szlak. 1ª ed. São Paulo: Hedra.
- Mattoso, Glauco. 2004. O anjo de botas carcomidas – Uma entrevista com Glauco Mattoso. In: Mattoso, Glauco. *Pegadas noturnas (dissonetos barroquistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Mattoso, Glauco. 2011. *O poeta pornosiano*. São Paulo: Annablume.
- Miskolci, Richard. 2016. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2ª ed. revisada e ampliada. Belo Horizonte: Autêntica.
- Nova Dubai*. 2014. Direção de Gustavo Vinagre. Produção de Max Eluard. Avoa Filmes, 53 min., sonoro, colorido.
- Preciado, Beatriz. 2014. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições.

