

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

DIEGO RAVAROTTO DA COSTA

EROTIZANDO O VERSO, PORNOGRAFANDO A RIMA:
SÁDICOS, MASOQUISTAS E TRANSGRESSORES
NA LÍRICA DE GLAUCO MATTOSO

Rio Grande
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

DIEGO RAVAROTTO DA COSTA

EROTIZANDO O VERSO, PORNOGRAFANDO A RIMA:
SÁDICOS, MASOQUISTAS E TRANSGRESSORES
NA LÍRICA DE GLAUCO MATTOSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande como requisito parcial e último para obtenção de grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz

Data da defesa: 23/07/2020

Instituição depositária:

Sistema de Bibliotecas – SIB

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

DIEGO RAVAROTTO DA COSTA

EROTIZANDO O VERSO, PORNOGRAFANDO A RIMA:
SÁDICOS, MASOQUISTAS E TRANSGRESSORES
NA LÍRICA DE GLAUCO MATTOSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande como requisito parcial e último para obtenção de grau de Mestre em Letras.

Aprovado em 23 de julho de 2020

Artur Emilio Alarcon Vaz (FURG)
(Presidente/Orientador)

Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)

Luciana Paiva Coronel (FURG)

Rio Grande
2020

Dedico este trabalho a todas as regras quebradas, às amarras desfeitas, aos corpos que pavoneiam em liberdade, aos pensamentos que desmontaram o cerco e a todos e todas que escreveram e ainda escrevem sua (r)existência.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, aos meus pais pelo apoio ao longo desses agora seis anos de estudo e por terem entendido, com tempo, que eu havia feito a escolha certa apesar de todas as incertezas e preocupações que surgiram com a frase “Vou fazer Letras”. Por enquanto, estou bem e feliz, ainda que desempregado, podem respirar aliviados.

Agradeço também àquele que teve de lidar comigo nos momentos em que respirar aliviado não era possível e para mim só restava hiperventilar. Seja amor, seja amigo, os títulos tens todos, pois fostes mais do que porto seguro, fostes mais do que âncora, fostes vento, fostes mar agitado, que pode ser que leve para longe, pode ser que desacomode um pouco, mas, ao fim e ao cabo, move, e contigo ao meu lado, não há motivos para ficar parado. Daqui para frente, o único caminho é adiante e nós vamos trilhá-lo juntos.

Envio meus agradecimentos também a todas e todos que, para mim, não são somente amigos, mas também companheiros de jornada, desde aqueles que trouxe comigo do ensino médio ou aqueles que compuseram a turma junto da qual cursei minha graduação até aqueles que encontrei nesse novo caminho como mestrando em Letras. Obrigado por terem estado ao meu lado durante minhas peripécias dentro e fora da faculdade, vocês são muito especiais e constituem a força motriz de muito do que faço. Minhas mais sinceras esperanças são de que esses laços nunca se partam por completo.

Concluindo a parte sentimental, além de agradecer a Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos por ter aceitado o convite para compor minha banca examinadora – saiba que suas considerações me serão preciosas –, preciso demarcar a importância das duas pessoas que garantiram que eu chegasse até aqui inteiro, uma durante a graduação e outra agora nesse novo percurso chamado mestrado e no decorrer da desafiadora tarefa de escrever essa dissertação. Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel e Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz, vocês são a loucura e a sanidade em partes iguais necessárias para alguém se manter completo, ainda que múltiplo, durante esse processo de eterna adaptação que é o deixar-se submergir no meio acadêmico (e, ainda por cima, na literatura). Agradeço de coração por todos os ensinamentos e podem ter certeza de que esses são outros laços que eu nunca vou querer ver desfeitos.

E claro, faço um último agradecimento a CAPES pela bolsa de mestrado que me foi disponibilizada, fato que fez do caminho até aqui um menos alarmante percurso e permitiu que eu me dedicasse com exclusividade à feitura dessa dissertação.

A todos, todas e tudo, repito: muito obrigado.

*como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,*

*e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema*

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

A partir de uma literariedade às avessas, o sonetista brasileiro Glauco Mattoso tece escritos que reverberam um trajeto e um projeto tanto literários quanto identitários e que desembocam na instituição de uma poética unicamente sua. Tendo como base um recorte de sonetos proveniente dos livros *Pegadas noturnas* (2004), *Saccola de feira* (2014) e *Poesia vaginal* (2015), desenvolvemos, na presente dissertação, uma análise panorâmica de sua lírica, dentro da história da literatura, buscando compreender não só de que modo se constroem ambos, texto e identidade glaucomattosianos, mas também de que forma Mattoso distorce, em seus poemas, os jogos homossexuais de poder que nos circundam através de retratos da prática do sadomasoquismo. Com isso, ao fim, entenderemos de que maneira se estrutura a poética glaucomattosiana, responsável por unir os gêneros escriturais erótico e pornográfico em uma só ode à violência, à sujeira e a uma sexualidade liberta e sublimática ao seu modo. Para tanto, recorreremos, em nosso estudo, a discussões teóricas que versam sobre as bases dessa sociedade que vigia, doutrina e generifica os seres e suas falas, algo que encontramos nos textos de Michel Foucault (2014), Judith Butler (2018) e Pierre Bourdieu (2017). Ademais, comendo nosso aporte teórico sobre erotismo e pornografia, temos as propostas conceituais de Georges Bataille (2017), Sandra M. Lapeiz e Eliane R. Moraes (1984), Lucia Castello Branco (1983) e Dominique Maingueneau (2010). Dessa amálgama teórica e literária, emerge, portanto, a conclusão de que a poética glaucomattosiana serve de reflexo combativo tanto para essa sociedade que constantemente repreendeu os movimentos de seu criador, seja por sua sexualidade, seus gostos ou por sua cegueira, quanto para uma história da literatura que, com seu olhar seletivo, continuamente fez de Mattoso um simples vulto, tentando, em vão, encaixar em moldes literariamente aceitáveis uma obra que, em suma, sempre será revoltosa e incongruente.

Palavras-chave: Glauco Mattoso; Erótico-pornográfico; Sexualidade; Sadomasoquismo; Gênero.

ABSTRACT

Product of a topsy-turvy type of literature, Brazilian sonneteer Glauco Mattoso weaves poems that reflect a life path and project that are both literary and identity-driven and that result on a poetics that is uniquely his. Therefore, on this dissertation, taking into account a selection of poems that has its basis on three books by Mattoso – *Pegadas noturnas* (2004), *Saccola de feira* (2014) and *Poesia vaginal* (2015) –, we proposed a panoramic view of his literary work and ventured into answering not only how the glaucomattosian identity and text are structured, but also how Mattoso distorts and reinterprets the sociosexual power relations that surround us through the depiction of sadomasochistic scenarios. With that done, we will then seek answers for how the glaucomattosian poetics can be explained, taking into consideration that it is the result of the merge between the erotic and pornographic literary genres and that it serves as an ode to violence, filth and an unshackled type of sexuality. In order to achieve these objectives, we constructed as our theoretical basis a selection of theories that reflect on the complex machinery behind this society that watches, doctrines and genderifies the beings and their speeches, discussions which can be found on texts by Michel Foucault (2014), Judith Butler (2018) and Pierre Bourdieu (2017). Moreover, the theoretical considerations of Georges Bataille (2017), Sandra M. Lapeiz and Eliane R. Moraes (1984), Lucia Castello Branco (1983), and Dominique Maingueneau (2010) serve as a key-element to our discussion on the conceptualization of erotism and pornography. It is from the depths of this theoretic and literary amalgamation that then emerges the conclusion that the glaucomattosian poetics can be understood as a combative reflection of both a society that have reprimanded its creator, be it for his sexuality, his unusual taste or his blindness, and a literary history that, with its selective point of view, has continuously turned Mattoso into a forsaken ghost writer, constantly trying, although in vain, to fit into a mold a literary work that will never be categorized, staying always a mutinous and incongruent creation.

Keywords: Glauco Mattoso; Erotic-pornographic; Sexuality; Sadomasochism; Gender.

SUMÁRIO

PEDRO JOSÉ: UM MARGINAL ENTRE OS MARGINAIS	9
1. SERES PISANTES, SERES PISADOS	21
1.1. Repressão, gênero e sujeitos dissidentes.....	27
1.1.1. Foucault e os poderes	27
1.1.2. Butler e as identidades.....	34
1.2. Literatura, moralidade e vozes divergentes	46
1.2.1. Os olores do erotismo.....	46
1.2.2. Os fedores do pornográfico	58
1.2.3. As sombras de um ato profano ou o erótico-pornográfico.....	81
2. DA DOR AO PRAZER, DO UNO AO MÚLTIPLO	86
2.1. A identidade glaucomattosiana e as visões de um podosmófilo cego	90
2.2. O par sadomasoquista e as espirais dos poderes/prazeres	116
2.3. A queda para cima e a balbúrdia dos corpos	138
GLAUCO MATTOSO: UM TARADO DE TONS VARIADOS	150
REFERÊNCIAS	157

PEDRO JOSÉ: UM MARGINAL ENTRE OS MARGINAIS

Água mole em pedra dura tanto fura até que bate.

Glauco Mattoso

Ao final do mês de junho de 1957, nasce, na cidade de São Paulo, Pedro José Ferreira da Silva, um bibliotecário do Banco do Brasil que viria a tornar-se importante poeta marginal da década de 1970 e parte integrante do grupo de escritores inscritos sob o título de Geração Mimeógrafo. Dono de uma escrita de nascente ao mesmo tempo fescenina e erudita e que, além disso, vê-se imbuída do interesse do autor pela prática do *desumanismo*¹, Pedro José elaborou escritos que, por algum tempo, serviram aos mesmos propósitos contraculturais que permeavam os revoltosos textos da época, refletindo esse revolucionário “espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas tradicionais de oposição” (PEREIRA, 1983, p. 20).

Anárquico em seu âmago, o movimento contracultural também abriu portas para um tipo de libertação sexual ainda não vivenciada pelos sujeitos cerceados, fragmentados e isentos de uma firme e resiliente identidade que habitaram o espaço de tempo entre o fim dos anos 1960 e o início dos 1980. Com isso, os projetos tanto políticos quanto literários passam a explicitar, “cada vez mais claramente, a ênfase na busca não apenas da liberdade, mas, fundamentalmente, do prazer” (PEREIRA, 1983, p. 39). Em uma sociedade na qual as sensações são reguladas e as dores que sentimos já não são mais prazerosas e, sim, somente as chicotadas de um poder doutrinador dos corpos e das vozes que a ele resistem, pede-se por uma urgente e emergente ressignificação, talvez não só dos escritos, mas também dos escritores.

Como aponta André Monteiro, doutor em literatura pela PUC-Rio, “o poeta marginal típico dos anos 1970 se engaja numa espécie de antiengajamento” (2015, p. 303), traço constitutivo da identidade literariamente marginalizada que encontra repouso no ser e escrever *glaucomattosiano*² justamente porque ele não só se antiengaja ao tecer poemas, mas também ao se autoproduzir como sujeito-escritor. Tendo encontrado na doença que o assolou por anos até deixá-lo completamente cego ao final de 1990 a resposta para a criação de um pseudônimo,

¹ Proposta do autor para entendimento do mundo através da qual o homem se permite, sem quaisquer preocupações com represálias, expor e apontar as realidades desumanas que o circundam e, somente dessa maneira, ele, então, se humaniza verdadeiramente.

² Termo cunhado pela doutora em literatura e estudiosa da obra de Glauco Mattoso Ana Paula Aparecida Caixeta tendo em vista que outros termos, como *mattosiano* ou *glauquiano*, acabam por servir de menção também a outros autores, tais como Mattoso Câmara e/ou o cartunista Glauco, respectivamente.

heterônimo, eu-lírico e, às vezes, até mesmo personagem, Glauco Mattoso, sarcástica releitura do adjetivo dado a quem sofre de glaucoma, investiu em um ressignificar que trespassou as páginas de seus livros, derramando um tom de liberdade desimpedida e despreocupada também por sobre as chicoteadas costas do poeta.

De modo geral, os poetas reconhecidos como marginais recebiam tal adjetivo por um dos três motivos seguintes: por seu vocabulário – oposto aos moldes literários da época; pelo modo artesanal através do qual seus livros eram publicados – rendendo a eles títulos tais como o já citado Geração Mimeógrafo; ou por seus personagens, cuja existência tanto na sociedade quanto na literatura passava despercebida (GONZAGA, 1981, p. 149). Encaixando-se, primeiramente, dentro da segunda categoria, principalmente em razão da publicação de *Jornal Dobrabil* (1977-1981), folheto que, com sua dobradura manual e impressão mimeografada – além de que, num primeiro estágio, tenha sido laboriosamente estruturado usando uma máquina de escrever que permitia com seus *os* que o poeta construísse escrituras garrafais ao repeti-los, enfileirá-los ou sobrepô-los –, Glauco logo passou a desbravar e, além disso, contrariar algumas das concepções do texto marginal, questionando-se acerca da necessidade de que o confronto político, assim como a quebra estética, estivessem no primeiro plano, relegando, dessa maneira, à produção literária *per se* posição de cúmplice da ação escritural.

Retomando as considerações de Monteiro sobre a produção lírica pertencente aos anos 1970, entendemos que um dos principais pilares identitários da marginalidade inerente a esse período e que se vê derrubado pela escrita de Mattoso refere-se, portanto, ao dito fato de que “o poeta marginal dos 1970, embora não negue que é poeta, nega que é intelectual. Quer nos fazer pensar que não está pensando em coisa nenhuma, muito menos sobre o próprio rótulo” (MONTEIRO, 2015, p. 30). Essa concepção, apesar de verdadeira para alguns escritos, tais como os de Waly Salomão, que misturavam uma *bad acid trip* com uma literatura de resistência contrária aos trejeitos de uma escrita erudita e regrada, no caso do que produzia – e ainda produz – o paulistano Glauco Mattoso, ela seria um tanto quanto reducionista, visto que impõe à sua obra e à sua identidade como autor uma caixa, um molde a ser seguido e que, como assíduo leitor, tanto teórico quanto literário, além de bibliotecário, o mesmo rejeita veementemente.

Tendo adotado não só um novo nome, mas também as características de uma persona liberta, complexa e, ao que tudo indica, *non grata*, Pedro José se permitiu falar do inenarrável, ou melhor, do censurável. Em sonetos que refletem sua personalidade nos termos mais ordinários e, ainda assim, chocantes aos olhos de uma moral sempre-libertina, mas nunca-libertária, Glauco Mattoso dispõe em primeiro plano o seu fetiche por pés, a *podolatria*, e faz dela poesia, assim como também se utiliza de retratos sadomasoquistas, reflexo de um ser

desejoso por humilhação e por pesadas botas e afiados saltos sobre o rosto, para recontar um passado, presente e futuro tanto seu quanto de outros seres-corpos que, na sua lírica, podem finalmente se abrir às possibilidades do sexo.

Entendendo a obra glaucomattosiana, enfim, como uma ode à violência, à sujeira e a uma versão sexualmente desimpedida dos seres, filhos de um contato único e direto com o sexo em sua mais incongruente e descontrolada faceta, construímos essa dissertação com o intuito de, como bons sádicos, forçar ao preto e branco das folhas a escrita transgressora de Mattoso. Desse modo, objetivamos perscrutar e penetrar suas palavras, encontrando, assim, respostas para suas origens e para suas expressões finais, explosões de uma volúpia poético-erótica que se faz eterna e circularmente viva nas páginas de seus livros.

Em outras palavras, além de desejar esquadrihar os aspectos constitutivos tanto do ser-poeta glaucomattosiano quanto das máximas basilares à sua produção, buscamos também analisar os modos pelos quais sua obra se deixa interpenetrar por artifícios como o do erotismo, da pornografia, da barbárie, do sadomasoquismo e, por fim, das poderosas armas combativas que são os corpos e a sexualidade que deles emana. Para tanto, nos debruçaremos sobre um recorte de sonetos proveniente dos livros *Pegadas noturnas* (2004), *Saccola de feira* (2014) e *Poesia vaginal* (2015), compêndios de sonetos que encapsulam, respectivamente, a identidade glaucomattosiana, o potencial escritural do autor e sua variada paleta de tons sexuais.

Contudo, meu primeiro contato com a obra de Glauco Mattoso se deu em 2016, ano em que ingressei no projeto “Vozes marginais na literatura brasileira dos anos 60 ao presente”, coordenado pela Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel. Com *Saccola de feira* em mãos, logo pude compreender o porquê de menções ao seu autor sempre virem acompanhadas dos dizeres: *um marginal entre os marginais*. Como afirma o próprio poeta, ele não faz “aquela coisa tão espontânea, tão coloquial quanto os marginais faziam” (MATTOSO, 2014, p. 244), algo que se provou verdadeiro assim que me deparei com sonetos que, em sua forma, remontavam aos escritos de Petrarca e Camões, mas que, em adendo, traziam uma bagagem temática que abarcava o escatológico, o pornográfico e o violento, não só contradizendo o que era tido como convencional e estilisticamente aceitável na poesia, mas também montando um estilo e visão de mundo únicos, fato que, nesse primeiro passar de olhos, foi elemento-chave para que eu fizesse de sua obra a primeira que me propus a analisar no projeto.

Nessa primeira análise, estopim para uma apresentação na 15ª Mostra de Produção Universitária da FURG intitulada “O ‘escravo’ e seu ‘carrasco’: o sadomasoquismo e sua representação na obra *Saccola de feira* de Glauco Mattoso”, enfoquei, portanto, sonetos nos quais Mattoso construía retratos da prática sadomasoquista. Neles, a partir da presença de dois

indivíduos que se propunham a tomar parte em um jogo de sedução e controle no qual um dos amantes assumiria posição de submissão e provável humilhação, ora física, ora psicológica, frente ao seu par, a clara parcela dominante desse duo, busquei evidenciar de que modo o autor era capaz de trazer caráter múltiplo à ocupação desses papéis, não se atendo às concepções sexistas de homem dominante e mulher dominada.

Ainda no ano de 2016 e, dessa vez, tendo partido para a leitura dos sonetos de outro livro que compõe o *corpus* de análise dessa dissertação – *Pegadas noturnas* –, embarquei em análise contrastiva que envolvia as experiências literariamente transcritas do eu-lírico/personagem Glauco Mattoso e aquelas de Joe, protagonista do longa-metragem dinamarquês *Ninfomaniaca* (2013), escrito e dirigido por Lars von Trier. Em comunicação oral apresentada no V Seminário de Literatura e Cinema de Resistência, na UFSM, intitulada “A pornografia como libertação: resistência aos construtos de gênero na narrativa das personagens Glauco Mattoso e Joe”, propus-me a analisar, a partir dos relatos dessas duas personagens ostracizadas pela sociedade que as rodeia em razão de sua sexualidade, seja por ser performada de modo não-convencional ou por seu teor exacerbado, de que maneira eram construídas suas identidades e suas relações, conflituosas ou não, com o sexo.

De modo a apontar essas nuances identitárias, demarquei momentos em suas narrativas que demonstravam que suas percepções, decisões e comportamentos com relação ao sexo e a investidas, em essência, desejosas para com os indivíduos ao seu redor desafiavam e contradiziam o que era proposto, suposto e repetitivamente imposto como correto ou esperado para sujeitos do sexo/gênero masculino e/ou feminino. Por fim, essa análise ainda me proporcionou outro fruto, um artigo de mesmo nome que a comunicação oral supracitada e que foi publicado em julho de 2017 pela revista *Literatura e Autoritarismo*, periódico promovido e organizado por docentes da Universidade Federal de Santa Maria.

Esses trabalhos anteriores são, portanto, os responsáveis por trazer-nos até a presente dissertação, texto no qual se veem conjugadas e expandidas as considerações e propostas analíticas previamente elaboradas, visto que objetivamos uma análise que abarca os processos identitários e escriturais que se encontram ilustrados nos escritos glaucomattosianos, fonte quase que teórica para entendimento de seu projeto literário, assim como de sua essência enquanto ser-poeta e/ou personagem de suas próprias *transficcionaladas*³ histórias. Além do mais, nosso estudo também dialoga com um questionamento constantemente reiterado entre os

³ Nomenclatura dada pelo poeta ao processo bastante recorrente em sua poemática através do qual ele transcreve prosa em lírica, criando, assim, poemas narrativos.

estudiosos contemporâneos da obra de Mattoso, estejam eles debruçados sobre sua produção narrativa ou lírica: quais as bases da estética glaucomattosiana?

Entendemos, contudo, que esse há se tornado o epicentro das pesquisas mais recentes justamente porque as produções teóricas pertencentes à década de 2000 e cujo objeto de análise era a obra de Glauco Mattoso, de certa maneira, não se permitiram compreender a unidade de sua produção, optando por detalhes constitutivos de sua escrita e de sua identidade que, ainda que pertinentes, também possibilitavam uma ignorância inocente frente às facetas mais sujas, violentas ou obscuras de seu sonetar. Ainda desconhecedores desse fato, ao estruturarmos nossa proposta analítica, nos questionamos sobre a possibilidade de tal viés já ter sido previamente discutido ou apontado em sua obra, se trabalhos anteriores teriam ultrapassado esse olhar clínico e, de certo modo, formalista que garantiu que, por algum tempo, discutíssemos somente o contraste evidente entre a produção de sonetos perfeitamente rimados e arquitetados e o chulo expressar glaucomattosiano ou que elencássemos a massa de leituras pessoais do autor e bibliotecário que se encontrava expressa em suas produções.

Reiteramos: essas são propostas claramente válidas e que, ao seu modo, contribuíram para um processo de reconhecimento acerca dos escritos de Glauco Mattoso, no entanto, muito foi deixado de lado se levarmos em conta as temáticas debatidas nos textos glaucomattosianos ou o viés social e político que suas produções carregam consigo, como, por exemplo, no caso da supracitada multiplicidade e possibilidade expressiva dos gêneros que ganham corpo no corpo de seu texto, possibilitando a construção de um espaço combativo frente aos estereótipos propostos por um sistema de sexo/gênero/desejo que se vê disseminado e perpetuado por toda uma sociedade e que permeia, consciente ou inconscientemente, os nossos discursos. Em comunhão com os escritos que nos precederam e entendendo a relevância de suas propostas para a feitura dessa dissertação, seja por nos levarem de encontro ou ao encontro do que apresentam, tratemos, na sequência, de debatê-los brevemente.

Partindo de um apanhado de dissertações e teses cujo *corpus* de análise é a obra glaucomattosiana, optamos por dividir tais produções com base nas temáticas proeminentes em dois momentos temporais distintos: o início do século XXI e o pós-2010. Isso porque, apesar de ter iniciado sua carreira como autor em 1975 com o datilografar do folheto *Apocrypho Apocalypse*, estudos pautados na obra de Glauco Mattoso, aparentemente, somente passam a ser produzidos com maior recorrência após o início do atual século.

Dentro do primeiro recorte temporal, as pesquisas desenvolvidas em nível acadêmico sobre a obra glaucomattosiana nos parecem permeadas por um interesse muito mais estrutural, visto que, ora se encontram atadas a análises que enfocam a construção métrica e estilística de

seus sonetos, ora buscam encontrar e apontar o arsenal de referências teóricas e literárias do qual Mattoso faz uso ao construir seus poemas e narrativas. Exemplos desse modelo analítico incluem a dissertação de mestrado de Daniela Maria Barbosa, defendida no ano de 2007, e intitulada “Jornal Dobrabil: a irreverência poética de Glauco Mattoso”. Em seu texto, Barbosa afirma buscar pelas características de uma construção literária propriamente glaucomattosiana e que, segundo ela, parece ter origem em uma ideia de contraculturalização, proposta que entendemos como pertinente e a qual recorreremos também ao longo de nossas discussões.

O enfoque da estudiosa está, portanto, no modo pelo qual o poeta contradiz, reverte e desmente as verdades estruturais e temáticas que os gêneros clássicos – ou feitos clássicos em razão de uma ideia purista de literariedade – consagraram como padrões escriturais. Percebendo a junção entre o erudito e o escatológico em poemas como “Haikais Fecais” e debruçando-se sobre uma das máximas glaucomattosianas, isto é, a proposta antropológica e literária que Mattoso chama de *coprofagia*⁴, Barbosa elabora um percurso através dos caracteres que dão forma aos escritos do autor, que lhe servem de bases firmes e que fazem com que, após contínuas leituras, aceitemos “essa poetização da merda enquanto uma recriação nova e despojada” (BARBOSA, 2007, p. 78). Somos apresentados, com isso, aos ingredientes principais desse caldo escritural de referências, pseudônimos e pornográficas visões que estabiliza e dá forma à obra de Mattoso, contudo, o olhar ainda parece estar alheio, parece que afirma as estruturas, mas nunca se atreve a adentrar nesse edifício recém construído.

Dentre as teses de doutorado produzidas nesse mesmo período, encontramos os textos de Susana Souto Silva (2008) e Maria Aparecida Leite Holthausen da Silva (2009). As duas Silvas, tendo somente um ano de diferença entre as datas de suas defesas, trazem, porém, métodos totalmente distintos de abordagem. A primeira, apresentando como *corpus* de análise a tetralogia glaucomattosiana, desenvolve análise pautada nos conceitos de leitura e nas intertextualidades que podemos encontrar na obra do autor, referenciando, dessa forma, seu emprego como bibliotecário, período durante o qual, impulsionado pela cegueira iminente, Mattoso colecionou leituras diversas e que, com certa recorrência, se derramam pelas entrepalavras de seus poemas.

Diferentemente da proposta de Barbosa que, por exemplo, buscava por algumas das recorrentes temáticas na escrita de Mattoso e, assim, logo se encontrou em meio ao escatológico

⁴ Releitura literária da parafilia que consiste na ingestão ou prova das fezes de outros por motivos sexualmente prazerosos, assim como da prática homônima, comum entre cachorros, por exemplo, de ingerir suas próprias fezes ou de outros animais. Conversando diretamente com a proposta antropofágica de Oswald de Andrade, Mattoso propõe com sua *coprofagia* a ingestão do que resta após o primeiro processo, do que não seria culturalmente essencial, do lixo cultural que, nas suas mãos, torna-se outra vez poesia.

e pornográfico, Silva (2008) compreende esses mesmos processos como resultantes de uma nova proposta tanto de escrita quanto de leitura através da qual a obra glaucomattosiana propicia o girar incessante e caleidoscópico de um texto que pode ser tanto erudito quanto chulo, tanto referencial quanto íntimo e pessoal, tanto poético e dito belo quanto escrachadamente errado e imoral. Essa compreensão caleidoscópica que une os céus sublimes e os solos sujos também, em muito, conversa com o que objetivamos analisar na obra de Glauco Mattoso e, sendo assim, é de se esperar que o termo venha a ser retomado por nós ao longo dessa dissertação.

Quanto à segunda estudiosa mencionada, a outra Silva, alguém que explicita estar promovendo uma discussão acerca da escrita de Glauco Mattoso e não de sua obra, encontramos em seu texto um estudo que, dentre os citados até esse dado momento, possivelmente é aquele que toma rota mais diversa, visto que parte de leituras do âmbito da psicanálise, incluindo teóricos como Jacques Lacan e Roland Barthes, para, desse modo, alcançar o conceito de *gozo cínico*, aparentemente central para entendermos a obra glaucomattosiana. Aos modos de um psicólogo (ou hipnólogo), Silva (2009) esqueteja tanto a psiquê quanto os poemas de Mattoso em busca daquela que poderia vir a ser a verdade constitutiva dessa persona liberta e, em nossas palavras, eroticamente egocêntrica e narcísica – sujeito que, na leitura da estudiosa, toma a forma de um indivíduo ao mesmo tempo dono e refém do supracitado *gozo cínico*.

Com base nesses resumos, entendemos que, ao longo dos primeiros anos do século XXI, a obra de Mattoso se viu abordada por vieses muito mais estruturais, ou melhor, que buscavam as origens, e não os fins, de sua escrita. Além disso, são textos que, de modo intencional ou não, se afastam dos impactos sociais que o conteúdo dos poemas glaucomattosianos está fadado a causar, criando um espaço de imoralidade e, por conseguinte, de transgressão. No entanto, de modo geral, os mesmos também demonstram um interesse por essa total submersão, seja pela recorrente busca por entendimento das características tanto da obra quanto do sujeito glaucomattosianos, seja porque permanecem sempre às margens de um aprofundamento sublimático que, decerto, propiciaria o desmascarar das máximas escriturais dessa poética, algo central em nossa proposta analítica.

Dito isso, é com a chegada do ano de 2013 e com a defesa da dissertação de mestrado de Ana Paula Aparecida Caixeta, cujo título “A estética do pé-sujo” já insinua completa mudança em abordagem, que percebemos um deixar-se permitir, uma libertinagem escritural que agora parte não só do autor estudado, mas também do estudioso que se propõe a embarcar em seus escritos. Trazendo como *corpus* de análise o livro *Manual do podólatra amador* (2006), primeiro romance dessa listagem, Caixeta constrói análise que busca um tipo de transgressão e caráter combativo que ultrapassa os muros da forma, não partindo, como no caso da dissertação

de Barbosa (2007), de certos aspectos da escrita glaucomattosiana para, assim, compreender o sujeito que a cria, e tampouco realizando algo parecido com o apresentado por Silva (2009), que esquadrinha a persona de Glauco Mattoso para, desse modo, compreender os emaranhados identitários que antecedem e propiciam a escrita de tais sonetos. O que observamos no estudo de Caixeta é uma união dos dois polos, uma busca pela identidade tanto dentro quanto fora da obra, além de um entendimento de que os escritos de Mattoso são frutos tanto de sua visão prejudicada e abarcada pelo metaforizar das memórias quanto da sociedade que o proíbe de atuar com total liberdade, lembrando-o a todo momento do verdadeiro espaço marginal que ele deve ocupar.

Na busca por essa estética – que, em nosso estudo, toma forma de poética – unicamente glaucomattosiana, a autora institui como fio condutor de seu percurso como leitora a *podolatria*, fetiche por pés imprescindível aos construtos identitários do autor e um artefato que, para nós, vê-se substituído pelo *sadomasoquismo*, parafilia que é parte constituinte tanto de Glauco quanto dos maquinários da sociedade em que ele habita. Essa vertente que passa a perseguir as bases das identidades física e literária de Glauco Mattoso não se esgota, porém, no trabalho da estudiosa brasileira.

Com o passar de dois anos, em 2015, temos a dissertação de João Maria Freire Alves, trabalho no qual o foco vê-se disposto sobre as concepções de uma identidade múltipla, mais especificamente, os traços de uma constituição social da identidade masculina encontrados pelo estudioso no romance-lyrico glaucomattosiano *Raymundo Curupyra, o Caypora* (2012), livro constituído de 200 sonetos através dos quais é contada a história de seu protagonista. Apresenta-nos, portanto, um estudo que se deixa interpenetrar por considerações pertinentes à discussão sobre identidade pós-moderna, como as presentes em textos de Stuart Hall e Zygmunt Bauman e traz para o primeiro plano o conceito de descolonização, nesse caso, a partir de Franz Fanon, além de propor também uma discussão pautada nas representações do masculino presentes na obra de Mattoso e que desaguam, ao que tudo indica, na invenção de um novo modelo de homem.

Em nosso estudo, portanto, decidimos por estender esse escopo analítico, pensando não só as identidades, ou melhor, possibilidades identitárias masculinas apresentadas pelo texto de Mattoso, mas também as femininas, trabalhando, desse modo, dentre as trincheiras das relações de dominação e submissão que emergem desse confronto entre seres que intentam encaixar-se dentro de moldes identitários impossíveis.

Por fim, ao debruçarmo-nos sobre textos mais recentes, tais como teses de doutorado e, até mesmo, artigos publicados sobre a obra de Glauco Mattoso nos últimos anos, voltamos a

nos encontrar com Ana Paula Aparecida Caixeta, visto que, em 2016, a mesma nos trouxe novo estudo. Em tese de doutorado intitulada “Glauco Mattoso, o Antikitsch”, a estudiosa brasileira retoma algumas ideias presentes, por exemplo, nos estudos de Barbosa (2007) e Silva (2008), que, ao seu modo, teorizaram acerca dos caracteres identitários da obra glaucomattosiana, tendo a primeira buscado elencar as temáticas mais recorrentes, como o escatológico e o pornográfico, e a segunda tendo criado uma chave de entendimento para seus escritos, adjetivando-os como caleidoscópicos e, assim sendo, dotados daquela multiplicidade que João Maria F. Alves (2015) acabou por encontrar, inclusive, quando traçou considerações acerca das identidades formadas pelo emaranhado escritural do poeta.

Nessa nova análise, Caixeta (2016) assume a obra do poeta marginal como um universo próprio e de estética também distinta, que demonstra erudição enquanto revela mazelas sociais de modo bastante gráfico e escancaradamente franco, indo de encontro ao que é tido como correto ou aceitável nos termos da moralidade, motivo pelo qual ela decide pautar a estruturação dessa antiestética nas imagens da dor e da merda dentro da obra do autor. Levando em consideração seus dois pilares analíticos, a estudiosa acaba por debater questões cuja discussão desejamos expandir em nosso estudo, como, por exemplo, a questão da dor que, transmutada em prazer, vê-se refletida nos retratos sadomasoquistas pintados por Mattoso e que têm suas origens nas amarras sociais responsáveis por amordaçar e forçar ao silêncio as mais pavoneantes e exuberantes sexualidades. Ademais, constituem o *corpus* de análise da tese em questão os livros *Jornal Dobrabil* e *Manual do podólatra amador*.

Sendo assim, juntamente de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), João Adolfo Hansen (2015) e Ana Paula Caixeta (2018), autores que têm disposto no primeiro plano de seus artigos e de outras de suas produções os corpos e as identidades que tomam forma no corpo do texto de Glauco Mattoso, apresentamos como nosso objetivo principal também a busca por essa multiplicidade que se vê introjetada em sua escrita, texto que engloba masculinos e femininos, dominados e dominadores, centrais e marginais em um só universo (ou orgia) literária. A quebra do molde literário é, portanto, imprescindível para que a obra glaucomattosiana tenha espaço próprio, tanto na história quanto na crítica literária, e que assim se desenvolvam ainda mais estudos capazes de perscrutar sua pluralidade de temáticas e sentidos.

Tendo em vista a conjuntura teórica e analítica que nos precede em termos de análise dos escritos glaucomattosianos, compreendemos que as justificativas para fabricação de nossa proposta de estudo acerca da obra de Mattoso estão ancoradas nas seguintes evidências: (a) poucos são os trabalhos que se utilizam de conteúdo de outras obras de Glauco Mattoso além dos pilares *Jornal Dobrabil* e *Manual do podólatra amador*, não estando quaisquer dos três

livros que compõem nosso *corpus* de análise incluídos nos montantes analisados até então; (b) estamos inseridos dentre os trabalhos atuais sobre a obra de Mattoso e cujos interesses analíticos giram em torno das temáticas da sexualidade, dos corpos e dos retratos de identidades rechaçadas e reprimidas pelos poderes cerceadores de nossa sociedade; (c) com relação à busca por essa identidade unicamente glaucomattosiana, tanto no contexto de sua obra quanto para a persona por trás dessa produção, nossa proposta surge como a primeira a ter como base de suas considerações acerca dessa temática os seguintes três pilares: as questões sociosexuais de gênero e identificação, a prática do sadomasoquismo e, por fim, a criação, por parte do autor, de um gênero aquém ao erótico e pornográfico, responsável por conjugá-los em uma poesia corporal e violenta.

Levando em consideração os pontos nevrálgicos que validam nosso estudo, dispomos a seguir os objetivos que almejamos alcançar através de nossa proposta de análise: (a) evidenciar as conversas travadas entre a persona glaucomattosiana que, ora vê-se expressa no texto, ora é narradora-poética de acontecimentos outros, e a consciência ou reconhecimento de sua posição marginalizada, algo que percebemos como parte da obra do autor em seu teor contestador e nas possibilidades que abre para transgressão dos padrões e dos estereótipos atrelados às espirais de poderes e prazeres, assim como ao sistema de sexo/gênero/desejo; (b) apontar os reflexos dessas interpenetrações entre sujeito e sociedade através dos retratos sadomasoquistas que permeiam a obra de Mattoso e do conteúdo de outros poemas que versam sobre as máximas (e/ou verdades) que constituem essa estética/poética propriamente glaucomattosiana; (c) esquadriñar os resultados desse projeto ou proposta literária glaucomattosiana que tem como base a violência, os lixos cultural e, por conseguinte, humano, assim como também os atos mais podres e nefastos que podemos desenvolver, tanto com ações quanto com palavras, uma amálgama de temas responsável por unir erótico e pornográfico em um só gênero escritural transgressor e revoltoso.

Em conclusão, três questionamentos emergem como norte de nosso estudo e/ou incursão no universo glaucomattosiano: (a) quais as imagens, máximas ou verdades que servem de base à constituição identitária de ambos sujeito e obra glaucomattosianos?; (b) de que forma os jogos de poderes e prazeres e o sistema de sexo/gênero/desejo, maquinários de controle sociosexual, veem-se parte integrante da escrita glaucomattosiana?; (c) quais os aspectos estruturadores da estética/poética glaucomattosiana, fruto da amálgama entre os gêneros erótico e pornográfico e responsável por desenhar um movimento sublimático que, ao invés dos céus, atira os corpos e identidades ilustradas no texto glaucomattosiano à dura realidade do solo e de suas próprias sexualidades? Tendo isso explanado, passemos à estruturação *per se* desta dissertação.

Primeiramente, em bloco textual reservado às discussões teóricas pertinentes à análise subsequente e que se intitula “Seres pisantes, seres pisados”, nos deparamos com uma divisão em dois subcapítulos que, por conseguinte, ramificam-se em seções menores e de teor mais específico. Iremos nos ater, nesse momento, aos dois subcapítulos maiores e, sendo assim, temos que o primeiro deles, intitulado “Repressão, gênero e sujeitos dissidentes”, apresenta como temática central as interrelações que se constroem entre os indivíduos e os poderes cerceadores da sociedade em que vivem e, mais especificamente, objetivamos discorrer, nesse subcapítulo, sobre os ditames e regras que encontram suas raízes nos conceitos de sexo/sexualidade e no sistema de sexo/gênero/desejo.

Com relação às amarras sociais e poderes que regem o sexo e/ou a sexualidade, recorreremos aos escritos de Michel Foucault, com ênfase no volume de número um da trilogia *História da sexualidade* (2014). Quanto às discussões sobre o sistema sexo/gênero/desejo, essas têm sua origem no livro *Problemas de gênero* (2018), pilar da obra de Judith Butler. Ademais, para construir esse subcapítulo, nos abrindo para o conceituar de ideias como a de repressão, identidade fragmentária e para a estruturação de análise pautada nas três relações depreendidas entre o ser e o sexo, fazemos uso também de considerações tecidas por Pierre Bourdieu (2017), Stuart Hall (2000, 2011), Zygmunt Bauman (1995, 2005), Carmen da Silva (1985) e Rita Schmidt (1988), dentre outros.

Já no segundo subcapítulo desse bloco, cujo título é “Literatura, moralidade e vozes divergentes”, tendo discutido os modos pelos quais os indivíduos veem-se como incompletos, marginalizados e/ou cerceados pela sociedade que os rodeia, partimos, nesse momento, para a conceituação daquelas vozes que, pelos mesmos mecanismos de poder e controle, são também relegadas ao silêncio das margens. Enfocando a caracterização do erotismo e da pornografia, trazemos para o primeiro plano os escritos de Georges Bataille (2017) e Lúcia Castello Branco (1983), responsáveis por conceituar o primeiro desses gêneros e, para trazer alguma ordem à incongruente pornografia, temos os escritos de Sandra M. Lapeiz e Eliane Robert Moraes (1984) e de Dominique Maingueneau (2010), escritor de um verdadeiro manual da escrita pornográfica.

Quanto ao segundo bloco textual dessa dissertação, intitulado “Da dor ao prazer, do uno ao múltiplo”, ele se encontra dividido em três subcapítulos de análise, cada um enfocando uma diferente característica da obra de Glauco Mattoso ao mesmo tempo em que nos permitem formular respostas para cada uma de nossas questões norteadoras. Em “A identidade glaucomattosiana e as visões de um podosmófilo cego”, primeiro subcapítulo dessa seção, nos propomos a analisar os modos pelos quais a identidade do pseudônimo, heterônimo, eu-lírico e

narrador poético Glauco Mattoso toma forma e, conseqüentemente, também nos deparamos com as máximas estruturantes de sua poética e/ou estética pessoais.

No segundo subcapítulo, cujo título é “O par sadomasoquista e as espirais dos poderes/prazeres”, nos utilizamos daqueles sonetos que retratam a prática do sadomasoquismo para, a partir deles, elaborar considerações acerca dos sujeitos masculinos e femininos descritos pelo eu-lírico glaucomattosiano e das posições por eles adotadas quando envolvidos nesse tipo de cenário onde é necessária a escolha entre os papéis de dominante e dominado. Isso nos permite compreender os efeitos combativos que o texto de Mattoso tem no sistema de sexo/gênero/desejo dentro do qual ele se constrói e denotar também o seu reconhecimento da elaboração sadomasoquista de nossa sociedade, visto que as posições de controle e entrega não se reservam somente ao invólucro do quarto.

No terceiro e último subcapítulo de análise, intitulado “A queda para cima e a balbúrdia dos corpos”, buscamos discorrer acerca dos modos pelos quais se estrutura a poética e/ou estética glaucomattosiana que, tendo como base as imagens, conceitos e máximas encontradas por nós ao longo dos subcapítulos anteriores, encontra-se aqui delimitada por duas fortes ideias: a da junção entre o erótico e pornográfico e a de uma sublimação poética que não mais tem como objetivo o celestial alcançar dos céus, mas, ao invés disso, deseja mergulhar no fundo dos seres e de suas incorretas, imorais e violentas constituições identitárias. Em conclusão, delimitamos a escrita, o sujeito e as temáticas propriamente glaucomattosianas, assim como também arquitetamos, ao final, uma chave de acesso até essa informação e que permite que o poeta retorne para o berço literário e poemático que há muito lhe negava alento, fazendo da literariedade antes tão regrada um espaço que compreende a validade dessa poética contrariada e revoltosa, e que, em suma, causa estranhamento justamente por ser única.

1. SERES PISANTES, SERES PISADOS

*Everything is sex
Except sex, which is power*

Janelle Monáe

Como estopim de uma discussão que tem como protagonistas os *poderes* que não insistido, ao longo de tantos anos, em determinar os rumos possíveis (e os impossíveis) de nossas vidas, relembremos um simples, porém eficaz, dizer de Michel Foucault: “onde há poder há resistência” (2014, p. 104). Dito isso, não podemos, então, considerar verdadeira a existência de um Estado, de uma Lei, ou, no caso do texto supracitado, de um *poder* que se dissemina através da sociedade conquistando (e dominando) lugares, corpos e relatos, sem que também consideremos seu oposto: sujeitos incompletos e repartidos pelos discursos moralistas e autoritários que, com cada passo dado, criam suas próprias pequenas – e às vezes gigantescas – transgressões.

Torna-se, assim, central que coloquemos sob inspeção as dicotomias que servem de peças-chave à integridade desse debate acerca de poderes, prazeres e poderes-prazeres: a relação entre *repressão e revolta* e entre *interditos e transgressões*. Como as nomeações bem indicam, essas relações dicotômicas se dão entre extremos, entre ideias ou constructos sociais cuja estabilidade e, ultimamente, própria existência dependem da manutenção e preservação daquela que seria a sua irmã extremamente oposta. Assim sendo, não há verdadeiro valor em uma revolta que suscita uma sensação de liberdade ou de fuga aos preceitos que nos castram se, em seu âmago, atado aos motivos de sua existência, não esteja pintado aquele grande monstro de quinze braços e doze bocas cujo nome de Repressão traz arrepios aos braços dos constituintes da plateia.

O antagonista é quem faz do herói transgressor aquilo que ele almeja ser. E, para que isso se dê com inteiriça certeza, precisamos tanto de interditos que permaneçam como interditos mesmo após o brusco movimento transgressivo, quanto de transgressões que possuam caráter libertário, e não libertino, pois a sexualidade aqui precisa ter papel ressignificante, mesmo que isso seja feito através de uma amostra de como o discurso normativo e naturalizador do cerceamento se constrói. Só não consideramos como transgressores aqueles discursos que seguem os preceitos da sociedade vigilante e assim se mantêm, sem nunca contradizer – ou tampouco ironizar – as primeiras palavras ditas.

O grande monstro da repressão precisa estar presente, precisa dizer que este ou aquele livro deve ser condenado pelas discussões que traz à tona ou pelo tom “muito vulgar” ou “gráfico ao extremo” por ele apresentado; deve também levantar suas dezenas de dedos e apontar para aquele programa televisivo que não quer mais manter a pura e “normal” heteronormatividade como sua lei – *boicote-o* – dizem suas doze bocas em uníssono; deve, ainda insatisfeito com o caos já propagado, também proibir todos aqueles filmes que querem tratar do que não deve ser tratado, que desejam trazer para o plano de frente tudo aquilo que, com o passar dos anos, transformamos em poeirinhas sob o tapete – sejam elas resquícios de racismo, sexismo ou LGBTfobia. No entanto, as forças contrárias precisam ser sempre donas de um poder de mesmo porte e que pode talvez nunca virar a barra que divide esta dicotomia totalmente para o outro lado, derrubando-a, mas, com os números adquiridos e os sujeitos que compactuam de seus ideais de revolta, fica claro que a luta para manter o poder nunca foi tão acirrada, assim como seus altos muros nunca estiveram tão abalados. A hidra do poder há muito já perdeu sua capacidade de criar novas cabeças no lugar daquelas cortadas.

Libertos, os sujeitos transgressores retomam o poder sobre suas bocas e suas falas e já não mais repetem as palavras outrora ditas, criam discursos próprios, discursos divergentes e resistentes. A partir deles, constroem novos caminhos de recusa e revolta contra os “bons costumes” e contra as ditas “pessoas de bem” nunca sexualizadas e eternas reféns da reprodução. Neles, a sexualidade serve a outros propósitos: ora conversa com o desejo e com a mais animal volúpia que, travestida em relatos cada vez mais pesados e recheados de cenas onde não há mais qualquer pudor, faz com se quebrem os parâmetros reguladores do “correto”; ora interage com o espírito, descartando o corpo-carne, que aqui serve como simples receptáculo para a alma, aquela que carrega consigo o poder de romper com os tabus, sublimando os interditos e transtornando-os. O descanso para aquele que une os preceitos da alma à transgressão surge somente com o alcançar da perpetuidade.

O pornográfico e o erótico, ilustrados acima, são tramados à luz de uma energia bifásica, o que permite que atinjam dois extremos, o de total fuga e o de total complacência, mas, em alguns casos específicos, podem acabar sentenciados a um espaço neutro, onde a recusa ou reafirmação de uma ideia torna-se nula e a luta se transmuta, aos olhos de seus espectadores e interlocutores, em repetição desmedida. E, como bem explicitaremos, dentre as armas das quais dispomos para combater a nulidade e adotar uma posição de enfrentamento, aquela que se destaca, mesmo que não apresente ponta afiada ou tenha a capacidade de expelir projéteis, é a sexualidade.

No entanto, os discursos que recobrem a prática sexual e a constituição das sexualidades, de uma maneira ou de outra, ainda acabam servindo, muitas vezes, de retomada do discurso dominante e demonstram, assim como as imagens evocadas previamente, um potencial fálico que insiste em nos lembrar de que “o processo de mercantilização na sociedade capitalista tornou explícito o fenômeno comum a todas as sociedades patriarcais: o domínio do homem sobre a mulher” (WINCKLER, 1983, p. 28), raciocínio que o estudioso Carlos Roberto Winckler permite que transborde, englobando ainda outras relações. Para o autor,

as contradições e tensões das relações sociais e de status do capitalismo transmutam-se no imaginário pornográfico em relações entre brancos e não-brancos, sádicos e masoquistas, seduzidos e sedutores, heterossexuais e homossexuais, pais e filhos, irmãos e irmãs (WINCKLER, 1983, p. 28).

Dupla e dona de múltiplas faces, assim como o poeta que se atreve a lidar com ela, a sexualidade divide-se entre aquela que seria a gêmea má e transgressora – instintiva, filha da violência animal, do descontrole, da guerra e da imolação dos amantes – e a boa irmã – institucionalizada, normalizada, medicada e higienizada pelos ditames e pelos “impossíveis” de uma sociedade patriarcal e dicotômica. Uma certeza, porém, resiste: em ambos os casos, estamos imersos em um universo de desejo, de carência e de falta. Juntos à gêmea má, encontramos sujeitos que buscam um preenchimento físico ou espiritual e cujo objetivo último é a plenitude que brota de ver a si mesmo completo e saciado, de perpetuar-se através e dentro do outro.

Entretanto, como bons servos de um mundo dicotômico, também damos mãos com a gêmea boa, aquela que cria barreiras, ergue muros e força o vestir de cintos de castidade. Através dessa corrente criada entre extremos, a sexualidade incentivada, mas regulada, faz de todos nós sujeitos acomodados e incomodados, indivíduos que se desfazem ao refazerem-se pela milésima vez; eles são aqueles que se sentem sozinhos em um grande grupo, mas que se unem através de pequenas verdades confessas e gigantescas mentiras naturalizadas como fatos. Por isso, então, falamos da possibilidade de uma transgressão nula, de um discurso de fuga que acaba trazendo os que escaparam de volta ao recanto da punição.

Para analisar isso mais a fundo, poremos em debate dois tópicos bastante polêmicos, mas amplamente ilustrados (e discutidos) em artefatos culturais contemporâneos: de um lado, o *incesto* e, do outro, o *estupro*, duas práticas que ocorrem no âmbito social, mas que se constroem como interditos de modos diferentes. Enquanto o primeiro aparece como um interdito pois quebra com a falácia da família burguesa dona dos “bons costumes” e incapaz

desse tipo de “indecências”, o segundo remete à integridade do indivíduo social e, geralmente, à dominação masculina que impõe ao corpo feminino o *status* de objeto sexual, além de reduzi-la ao posto de receptáculo do desejo, sendo, portanto, um ser destinado ao toque dos outros. Logo, a certeza que temos é de que tanto um, por ser criminoso aos olhos da norma, como o outro, por violar os direitos e o corpo de outro ser humano, não deveriam ocorrer. Ponto final. No entanto, quando falamos de arte e de artefatos culturais, assim como de erótico e pornográfico, as portas para o proibido permanecem sempre abertas e, confessemos, são sempre muito convidativas, tanto que, para dar continuidade a essa discussão, trataremos de dois seriados bastante conhecidos: *Game of Thrones* e *13 Reasons Why*.

Baseado na série de livros *As crônicas de gelo e fogo* (1996-), de George R. R. Martin, o primeiro seriado mencionado trata das disputas travadas por quatro grandes famílias de um reino fictício em função do tão desejado trono de ferro. Dentre essas quatro famílias centrais para a história, está a Casa Lannister, regida por um patriarca impiedoso que tem três filhos: Tyrion, o mais novo, e os gêmeos Jaime e Cersei Lannister. Presente no universo da série, o incesto torna-se um símbolo do reinado da Casa Targaryen, cujos membros masculinos costumavam desposar suas irmãs e primas de modo a manter o trono intacto e sob poder de uma única casa. Esse histórico familiar, na trama, vê-se afiliado à loucura e, portanto, assim como na nossa sociedade contemporânea, a prática do incesto não é incentivada, fato que não impede os gêmeos Lannister de envolverem-se entre si e terem como frutos do seu relacionamento secreto três filhos.

Conhecida e, em diversos momentos, polêmica pelos seus retratos de um período de guerra e de grande violência, a série da *HBO*, no entanto, nunca recebeu qualquer negatividade por parte dos fãs a respeito da relação incestuosa entre Jaime e Cersei. Ao contrário, seu relacionamento foi prontamente despido de qualquer interdito e houve empolgação e investimento por grande parte dos leitores e dos telespectadores com relação ao desenvolvimento de seu *ship*. Entre a violência gráfica e a quebra do interdito que constitui o ato incestuoso, portanto, qualquer julgamento recebido pela série repousou-se sobre a primeira característica apontada.

Já no caso da série da plataforma de *streaming Netflix*, baseada no livro homônimo de Jay Asher, *13 Reasons Why*, não faltaram polêmicas, porém, poucas se basearam nas cenas das quais trataremos na sequência – bem, a não ser com relação a uma delas em específico. Tratando da vida de um grupo de adolescentes de um subúrbio norte-americano, a história gira em torno do conteúdo de sete fitas gravadas pela adolescente Hannah Baker e que, dentro de uma caixa de sapatos, passam a ser entregues anonimamente a alunos de sua antiga escola. Nelas, a garota,

que cometeu suicídio, indica treze colegas como parcialmente responsáveis pela consumação de sua morte; eles são seus treze porquês.

Dentre esses culpados, encontramos Bryce Walker, um garoto que é fruto de um meio que inclui dinheiro inesgotável e a feitura de tudo aquilo que demanda. Logo, o mesmo também crê que as pessoas as quais deseja estão destinadas a serem suas. Os principais alvos de seu desejo doentio são Jessica Davis e a própria narradora das fitas, Hannah, e ambas não demoram a serem suas, seja através de força física, manipulação ou drogas.

Inseridas na estética do seriado, as cenas dos estupros de ambas Hannah e Jessica recebem o mesmo tratamento sombrio de outros momentos, como o do suicídio de Hannah, bastante polêmico na época do lançamento porque demonstrava os modos corretos para suicidar-se através de cortes profundos ao longo dos pulsos, uma *glamourização* da morte que se estende até o próprio *plot* da série, visto que ele gira em torno de uma vingança contra o abuso e o *bullying* baseada no suicídio e no deixar de fitas que constituem uma carta de despedida, validando a escolha da personagem como plausível. Almejando servir de aviso e não de simples atração artística, nos dois episódios em que estão inseridas as cenas de estupro, assim como no episódio referente ao suicídio, somos apresentados a um aviso advertindo os telespectadores acerca do conteúdo dessas cenas e da intensidade gráfica das mesmas, capazes de servir de gatilho a sentimentos indesejados. Contudo, apesar da grande quantidade de polêmicas atreladas à série, nos parece que elas têm um só ponto focal: a violência e, acima de tudo, a morte. Assim, por detrás de todas as discussões, as cenas de estupro sobrevivem como simples adição ao roteiro.

Ainda na segunda temporada da série, já não mais tendo o livro de Asher como base, o seriado trouxe à tona um tópico também controverso: o estupro masculino. Tyler Down, estereótipo clássico do personagem *nerd*, sofre nas mãos de valentões ao longo de todo o seriado e, após algumas escolhas um tanto rebeldes e desmedidas, se vê enviado a um retiro, quase como um centro de reabilitação, onde, afastado do assombro da escola, o mesmo consegue “melhorar” e se cura de todo aquele tormento. Ao voltar para a escola, porém, sem qualquer verdadeira mudança na toxicidade do ambiente escolar, o garoto encontra-se novamente encurralado por seus agressores que, em poder do cabo de um esfregão, curram o garoto, violentando-o.

Essa cena, juntamente de outros tópicos tratados pelo seriado, como os massacres escolares, geraram revolta por parte dos fãs, que viram no retrato pintado pelo mesmo diversas semelhanças com o gênero *torture porn*. No entanto, o que podemos observar a partir dessa revolta é que, assim como no caso de *Game of Thrones*, o ponto fulcral da mesma é a violência

gráfica, não o interdito em si. Enquanto o discurso produzido no universo fictício de Westeros resulta numa discussão transgressora acerca da validade do interdito do incesto, as discussões levantadas por *13 Reasons Why* demonstram o modo como essas falácias da sociedade moralista afetam até mesmo as nossas transgressões de cada dia, posto que as cenas de estupro feminino geraram pouquíssima discordância por parte dos fãs e, claro, devemos concordar que, em termos de violência, a cena do estupro de Tyler é mais pesada, no entanto, isso não deveria permitir que as outras duas instâncias em que esse fato ocorreu fossem tidas como simples *plot points* e não gerassem qualquer alvoroço por parte dos telespectadores.

No centro desse transmutar do interdito do estupro em um fato social inevitável, repousa, conseqüentemente, a naturalização de uma cultura do estupro cuja base permanece firme e resistente: a dicotomia sexista homem dominante/mulher dominada. Enquanto aquele ato que, em uma primeira instância, alicerça-se sobre uma relação consensual entre as duas partes permanece interdito e cada uma de suas interpretações serve de transgressão às suas regras, aquele cuja existência deveria ser execrada já não tem a mesma potência de antes e são poucas as cenas de estupro que geram comoção ou revolta nos dias atuais. Isso porque, enquanto o incesto questiona e ameaça desestruturar o grande símbolo moral que é a família, o estupro – ainda por cima quando exercido contra indivíduos do gênero feminino – somente confirma o poder do homem branco, de classe média, cristão e heterossexual, cuja pureza e dignidade é protegida pelas forças conflitivas que nos circundam, já que quando o fazem somente correspondem ao instintivo e inevitável poder do macho.

Presos a um eterno puxar de cordas, os sujeitos transgressores e suas vozes picotadas desdobram-se através de interditos e transgressões para que, ao final do dia, mesmo após forçarem seus moldes, voltem a reabilitá-los. Isso ocorre porque, segundo Georges Bataille (2017, p. 89), a “frequência – e a regularidade – das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado”. Concordamos, o duplo nó que envolve esses dois extremos é justamente o que os regula e mantém, todavia, não temos tanta certeza acerca da estabilidade desse grande muro de interditos, pois, com o tempo, as ondas só tendem a aumentar e não há jeito ou maneira de remendar tantos vazamentos; o mar de revolta há de quebrar essa barreira e, no dilúvio do século XXI, é provável que não dependamos mais de arcas para nos mantermos sobre as águas, mas sim de vozes emergentes.

Tendo como um de nossos interesses centrais a constituição de sujeitos transgressores que buscam o romper das regras do convívio social – regras estas que aprisionam os indivíduos ao seu gênero, à sua sexualidade e ao seu histórico familiar e cultural –, é necessário que pensemos também sobre seus discursos, aqueles que não deixam de figurar ainda como um tipo

de confissão. Nesses relatos, porém, não se exige mais qualquer correção ou remediação dos “erros” cometidos; o que desejamos ouvir é justamente como se deram estes erros antes tão evitados, queremos repensar a nossa *scientia sexualis* e recuperar a *ars erotica* que nos foi recusada.

Com sua linguagem de “gestos, cheiros e sabores” (PARKER, 1991, p. 176), o erótico nos abre as portas da transgressão, portas estas que a pornografia tratará de escancarar sem qualquer pudor. Irmã de lábios mordiscados e corpo pintado por chupões e manchas que nem a mais requintada memória sabe de onde surgiram, a pornografia contrasta, sim, com a sexualidade velada do erotismo – se é que ela foi assim sempre tão velada como acreditamos. Lutando pela custódia de um marquês sádico ao extremo, mas divergindo entre Emmanuelles e Justines, o erótico e o pornográfico também servem de lembrança de nosso dicotômico recôndito. No entanto, nada impede que, com toda a indecência, em alguns momentos, elas se interpenetrem, criando um gênero que, assim como o próprio Eros, é filho da pobreza e da riqueza, um gênero do entre-lugar: o *erótico-pornográfico*.

Bichos múltiplos que somos, acostumados e naturalizados há tanto e ainda mistificados pelo que não podemos entender, nos sujeitamos a construirmo-nos de pedaços e retalhos que, voando na direção do sopro mais forte, insistem em forçar ainda outra reconstrução, mais um catar das peças dessas identidades nunca-fixas e sempre-cambiantes. Num mundo que serve às dicotomias, resta-nos, inquietante e chata, uma vontade de (re)existir, de traçar novos caminhos e pensar outras possibilidades além dos extremos. Vejamos, portanto, de que modo esses sujeitos dissidentes e vozes divergentes podem auxiliar-nos em nossa missão de iluminar os caminhos da (r)existência.

1.1. Repressão, gênero e sujeitos dissidentes

1.1.1. Foucault e os poderes

Ao apresentar como proposta uma discussão acerca da constituição de sujeitos e discursos que fogem a um senso comum e banhado em regras e, assim, realizam a quebra de uma sequência de pressupostos sociais, fica implícito em nossas considerações o fato de que também falaremos dos poderes exercidos sobre esses corpos e dos silêncios impostos às suas falas. Reconhecemos, portanto, a existência de uma diversa gama de instituições e instrumentos cuja função é propagar, no âmbito social, a ideologia dominante, isto é, um conjunto de “instâncias de produção discursiva (que, evidentemente, também organizam silêncios), de

produção de poder (que algumas vezes têm a função de interditar), [e] das produções de saber (as quais, frequentemente, fazem circular erros ou desconhecimentos sistemáticos)” (FOUCAULT, 2014, p. 18), todas elas serventes de uma maior instância reguladora, ou melhor, exemplar: a família burguesa.

Entretanto, houve tempos anteriores à essa concepção *clássica* de família⁵. Na França do século XVII, como nos explana Regina Zilberman (2003), um tempo de grandes indústrias e fábricas e em que o bem mais necessário ao funcionamento da sociedade era uma força de trabalho de considerável potência e quantidade, a então “família burguesa” era constituída de mãos de obra adultas e mirins, sem haver qualquer estatuto ou lei que dispusesse mulheres, homens e crianças nos seus postos também *clássicos*: mãe, provedor e infantes.

Sendo assim, crianças e adultos não eram então separados pelas portas fechadas de seus quartos, conviviam num mesmo espaço e, juntos, “testemunhavam os processos naturais da existência (nascimento, doença, morte), participavam [...] da vida pública [...] nas festas, guerras, audiências, execuções” (RICHTER, 1977, p. 36 apud ZILBERMAN, 2003, p. 36). A infância não era ainda uma realidade e tampouco eram as restrições tão severas com relação à sexualidade e seus discursos. Segundo Foucault (2014), nesse período anterior ao conceito de família,

As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e as coisas eram feitas sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos ‘pavoneavam’ (2014, p. 7).

Somente ao desfiliar-se dessa concepção feudalista de sociedade e, conseqüentemente, ao adotar o capitalismo foi que o centro das atenções se tornou a família que conhecemos atualmente e, dessa maneira, os funcionários tornaram-se uma população. Logo, a única preocupação do Estado deixou de ser agenciar mão-de-obra e dispô-la, sem preocupar-se com sua idade ou seu gênero, dentro do espaço de trabalho; era preciso uma preparação prévia desses sujeitos, ou melhor, o seu condicionamento. Para tanto, diversos instrumentos discursivos de controle começam a ditar as regras de convivência e subserviência, mas, de modo a serem

⁵ Demarcamos o termo *clássica* aqui porque compreendemos que o título de “verdadeira família” carregado por essa conceituação que tem como base os moldes esposa-mãe/marido-provedor/filhos está atualmente ultrapassado, já que ele vem sendo desconstruído e questionado com vistas à inclusão de outras estruturas familiares a esse espectro validativo.

efetivos, precisam do aval do Estado: uma instância social que, para prosperar, precisa de seu antagonista; mas quem poderia ele ser?

Antes da desejada resposta, pensemos, portanto, sobre como passam a ser estruturadas as relações e as posições sociais desses novos sujeitos, constituintes de uma concepção unicelular de família munida de seus laços afetivos dados e prescritos e, por isso, nunca questionados. Às mulheres, que anteriormente partilhavam de um mesmo ambiente insalubre com os homens, são dadas as chaves do lar e elas, de empregadas assalariadas, tornam-se mães e esposas, profissões não remuneradas pois entende-se que essas são posições típicas de seu destino ontológico – um fato confirmado pela imagem de Maria e o menino Jesus presente na capela que visitam aos domingos e também pela mágica função reprodutora de seu corpo que, claro, não pode ser simples casualidade, mas, sim, o demarcar de seu dever divino como fêmea.

Aos homens resta, portanto, o espaço já ocupado, mas suas relações com o mundo passam a ganhar novos significados, eles podem ou, em verdade, devem participar dos *jogos sociais* e, desde muito pequenos, serão forçados a deixar o lar e as trocas emocionais com a matriarca para acostumarem-se com o convívio junto de outros rapazes. Assim, talvez passem a compreender de antemão as *relações homoafetivas* que irão regular sua vida adulta e que terão como moeda de troca o corpo feminino. Desse modo, o espaço público passa a ser, então, generificado, tornando-se um domínio do masculino.

Quanto às crianças, a elas é imposto um processo de amadurecimento lento e regrado, sendo a principal característica dele a nulidade de informações acerca da sexualidade desses novos seres cuja instituída ingenuidade e inocência devem ser mantidas e o sexo, se mencionado, deve surgir em discursos que os guiarão pelos caminhos corretos e já prescritos. O primeiro estágio desse caminho da sexualidade infantil é, portanto, o do silêncio, pois, se o mundo infantil deve ser aquele desprovido de sexo, então temos uma boa “razão para proibi-las de falarem dele, razão para fechar os olhos e tapar os ouvidos onde quer que venham a manifestá-lo, razão para impor um silêncio geral e aplicado” (FOUCAULT, 2014, p. 8). Com isso, aqueles indivíduos que, anteriormente, eram capazes de viver em comunhão e, assim, lidar normalmente com as mais variadas adversidades e/ou naturalidades de seus corpos e vivências, quando não com uma amálgama dos dois, são nesse momento apresentados aos seus novos moldes e, dentro deles, a mais escandalosa das faltas é a do desejo e de seus assuntos afins.

Instaura-se, assim, o que chamamos de *repressão sexual* e, conseqüentemente, o Estado angaria seu maior inimigo, ou melhor, as relações, disputas e jogos de poder que tomam forma sob o seu comando recebem uma temática para discutir: o sexo, nosso grande segredo. Porém, sem sexo não há sociedade, não há população, não há crescimento e alastrar de ideais e de povos

e, desse modo, o sexo, como qualquer conta bancária, passa a pedir por novos investimentos, mas também por controle e moderação. O que testemunhamos, a partir de então, não é a disputa entre um poder e seus subversivos inimigos, mas sim os modos pelos quais amizades e inimizades se criam dentro desse espaço discursivo e combativo onde protagonistas e antagonistas são papéis assumidos, a todo tempo, por sujeitos e instituições diferentes e cujos jogos entre poderes e prazeres que o constituem não tem um vencedor e tampouco são somente dicotômicos ou binários, mas constituem, em verdade, um entrecruzamento de falas e vozes que constroem e desconstroem as crianças dessexualizadas que esse mesmo sistema cria e alimenta até o alcançar de suas vidas adultas descentradas (FOUCAULT, 2014, p. 102).

Este é o momento de criar tabus, mas, ao instituí-los, não falaremos de regras ou de leis, mas sim de um passado ontológico, de um destino, uma decisão que nos supera e que é, sim, uma, divina, correta, pois o sexo, essa estranha mistura de desejo carnal e porca sujeição ao pecado, ele é “instinto: tremor, pânico, explosão vital. É um vulcão, e cada um de seus estalos pode cobrir a sociedade com uma erupção de sangue e sêmen [...] é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências” (PAZ, 1994, p. 17), é o símbolo do descontrole; e o que as crianças precisam é de disciplina. No entanto, algo que aprendemos desde a tenra idade é que as regras foram justamente feitas para serem quebradas, e essa ideia não poderia ser mais verdadeira do que quando falamos sobre o sexo ou sobre sua irmã medicada e politizada, a sexualidade. Por isso, é importante para essa nova sociedade lembrar que, como nos indica Michel Foucault, o “sexo não se julga apenas, administra-se” (2014, p. 27).

Os ditames e regras que agem sobre o sexo não são, portanto, somente restritivos, mas também produtivos, ou seja, é a partir dessas restrições e não em detrimento delas que o sexo se constitui. Além disso, o poder que sobre ele é exercido “não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2014, p. 101). A ideia de uma sociedade completamente repressiva com relação à sexualidade torna-se, assim, um tanto enganosa, não porque não haja qualquer tipo de ato corretivo por parte de uma ideologia dominante que determina quais tipos de sexo seriam válidos e que expressões da sexualidade não feririam a moral e os bons costumes, mas, sim, porque todos esses interditos e tabus, assim como suas respectivas transgressões, são frutos de um mesmo poder e das múltiplas disputas por ele criadas. O ponto essencial de nossa discussão, portanto,

não é tanto saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de

sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o ‘fato discursivo’ global, a ‘colocação do sexo em discurso’ (FOUCAULT, 2014, p. 16).

Partindo das palavras de Foucault e entendendo em seus apontamentos acerca das relações entre linguagem ou discurso e sexualidade que estas possam ser um fruto da própria concepção das interrelações entre o homem, a língua e o simbólico, conjecturamos que, do mesmo modo que constroem suas amarras, criando seus inimigos e imaginando, por conseguinte, as armas para combatê-los, assim como crianças em suas peripécias fantasiosas no parquinho, esses sujeitos também seriam capazes de devanear tesouras para cortá-las, fazendo da sexualidade um artefato cultural menos medicalizado. Dentro dessa mesma leitura, a família burguesa, portanto, não deve ser entendida simplesmente como um conjunto de seres dessexualizados, mas, sim, como um grupo de indivíduos que, participando ativamente dos jogos sociais do sexo, garantiram para si uma sexualidade passível de ser aprovada pelo Estado e, assim, tem ela como assegurada, podendo agir até mesmo dentro do espaço dos interditos, como o do incesto e do estupro, e ainda assim saírem incólumes.

Filhos e filhas de uma crença egoísta na validade de sua sexualidade e no poder das proibições que a si mesmos implicam, esses sujeitos escolhem esquecer que, com relação ao tabu incestuoso,

O fato de a proibição existir não significa absolutamente que funcione. Ao invés disso, sua existência parece sugerir que desejos, ações e, a rigor, práticas sociais difundidas de incesto são produzidos precisamente em virtude da erotização desse tabu. O fato de que os desejos incestuosos sejam fantasísticos não implica de modo algum que deixem de ser ‘fatos sociais’. A questão é antes saber como tais fantasias são produzidas e efetivamente instituídas, em consequência de sua proibição. Além disso, de que modo a convicção social de que a proibição é eficaz [...] renega e, portanto, cria um espaço social em que as práticas incestuosas ficam livres para se reproduzir sem proscricção? (BUTLER, 2018, p. 83, grifo da autora).

Isso ocorre, de modo semelhante, com a prática do estupro que, como discutido ao início desse capítulo, há decaído gradativamente enquanto fato social revoltante e, apesar das constantes discussões, inclusive adicionando ao debate os casos dos estupros matrimoniais, nos quais a mulher se sente no dever de servir sexualmente ao seu marido, uma cultura do estupro tem se formado, fazendo com que esse ato seja encarado, muitas vezes, como uma ocorrência já esperada, pois está proscrita dentro dos ditames principais dessa sexualidade burguesa e exemplar que crê no sexo entre um masculino dono do poder e da potência sexual e um feminino esquivante e desejoso do ataque do macho e que simplesmente mantém o decoro porque performa dentro da fantasia da mulher desentendida sexualmente. Assim, o estupro tem o seu

status de violação continuamente questionado, sendo percebido pelos olhos da “verdade” sobre os gêneros como simples resposta a uma das maneiras pelas quais esse ser pudico que é o feminino demonstra o seu interesse no outro, “se fazendo de difícil” e forçando (ou pedindo) por uma abordagem mais violenta.

A sexualidade, portanto, sobrevive num impasse muito similar aquele que, como perceberemos adiante, coordena as relações entre pornografia e sociedade. Por um lado, é impossível que ela não exista, pois é necessária para que sejam reguladas as taxas de natalidade, por exemplo, e assegurado seja o grau de importância do poder reprodutor do corpo feminino, sem falar nos infantes, para quem a sexualidade chega em algum momento e, assim sendo, precisa ser manejada de modo a que se encaixe em um discurso cabível às suas inocência e ingenuidade – características que, ao que tudo indica, perseguem esses seres até a vida adulta, sendo eles nunca completamente, ou verdadeiramente, como é usual em seu discurso, sexuados, somente restando a eles a sexualização medicalizada da *scientia sexualis*.

Dentro dessa mesma concepção de sexualidade pautada na ciência e na medicina, então, é que a segunda impossibilidade aparece: mesmo existindo, a sexualidade nunca pode simplesmente *estar*. Diferentemente de um entendimento ontológico do sexo que o colocaria como anterior a tudo, a sexualidade inicia e termina dentro dos invólucros sociais de poder que fazem dela seu inimigo principal e, assim, as quebras desses ditames não aparecem mais como o perfurar de um muro, mas sim como a sua raspagem, processo lento e cansativo que, com sorte, alcança o desgaste dessa redoma, tornando o material de sua construção cada vez mais elástico e possibilitando, dessa maneira, o forçar de seus construtos literal e figurativamente, pois “há sempre lugar para uma *luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais” (BOURDIEU, 2017, p. 27-28, grifos do autor).

De modo a compreender, portanto, os modos pelos quais o poder e suas relações administram a vida e, por conseguinte, a sexualidade dos constituintes dessa dada sociedade, dividimos esse processo em dois *estágios de infantilidade*: o primeiro sendo aquele referente ao período no qual a criança é tida como uma tábula rasa incapaz de compreender tópicos como o sexo de maneira objetiva; logo, de modo a apreender o necessário, isto é, o fator reprodutivo do sexo, esses indivíduos serão abordados e/ou assaltados pelo que há de vir de maneira, digamos, mais literária e também fantasiosa. A temática para o segundo estágio, por conseguinte, segue as mesmas mecânicas, mas administra uma mudança de posições nos jogos de poder, visto que nesse segundo estágio de infantilidade remetemos à vida adulta desse sujeito, momento em que os ensinamentos do primeiro estágio já deitaram ferro e, com isso, fizeram do aprendiz um mestre. Esse mestre, em suma, com o mesmo fervor que transmite as

fantasias sociais que antes aprendeu, como as ditas verdades sobre os sexos, sobre a felicidade do matrimônio e da maternidade, entre outras, também crê nelas, como se ainda devesse, por exemplo, procurar por sua princesa (aquela feita para casar) dentre as bruxas (aquelas com as quais se deitará apenas por uma noite).

Sendo assim, conjecturamos que a sociedade se encontra ainda regida pelas mesmas crianças que ela criou e cuja sexualidade recalcou ao impossibilitar seu desejo incestuoso e ao, a partir dali, coordenar seus passos para que seguissem no caminho contrário e, por assim ser, correto. Ao fim do processo, terão criado seres prontos para uma vida sexual reprodutiva, sexualizando-os com sucesso, mas sem nunca indicar a potência sexual e sexuada que antecede essa instância tão interessada na procriação; um anteceder que não mais remete a um passado ontológico, mas, sim, que recupera esse descontrole e essa volúpia como um simples radical ao termo atual. É como se nas entrelinhas da Sexualidade, a madrasta que tem nos supervisionado durante todos esses anos e que se apresentou assim que prontos estávamos para conhecê-la, o espírito de nossa verdadeira mãe, Sexo, persistisse sempre presente.

Se considerarmos o sistema social de poderes e prazeres descrito por Foucault (2014), nele permanece implícito o entendimento de que é através do sexo, esse

ponto imaginário fixado pelo dispositivo de sexualidade, que todos devem passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade (já que ele é, ao mesmo tempo, o elemento oculto e o princípio produtor de sentido), à totalidade de seu corpo (pois ele é uma parte real e ameaçada desse corpo do qual constitui simbolicamente o todo), à sua identidade (já que ele alia a força de uma pulsão à singularidade de uma história) (FOUCAULT, 2014, p. 169).

Sendo assim, os pontos focais de nossa análise acabam por ser, conseqüentemente, esse princípio produtor de sentidos, isto é, o sexo, assim como os corpos sobre os quais ele se vê inscrito e as relações que os mesmos desenvolvem com a temática identitária, a todo momento buscando por aquelas fantasias infantis que determinavam objetivos, os meios necessários para alcançá-los e os tesouros a serem adquiridos e que, assim, pintavam as *verdades* transmitidas implicitamente com a mesma sensação de completude, algo que o sujeito adulto (e ainda tão infantil quanto antes) nunca chega a encontrar. Isso porque esses adultos trazem consigo do primeiro estágio de infantilidade os contos de fadas, discurso de poder com posição privilegiada durante a infância por se tratarem da “expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo” (FRANZ, 1990, p. 9) e, por isso, figuram como a broca necessária para inculcar no imaginário infantil as regras que precisam aprender junto de seus

primeiros contatos com o descontrole do sexo: os conceitos de masculino e feminino, de família e casamento, de bondade e maldade, de certo e, ultimamente, de errado.

As considerações de Foucault se mostram, portanto, outra vez verdadeiras, visto que são as restrições que acompanham esse tipo de discurso, até mesmo o literário, as responsáveis por produzir ainda outras fantasias, imaginários inteiros que, com o poder ontológico que lhes é inerente, providenciarão aos detentores da palavra mais alta nas relações de poder uma base firme sobre a qual se apoiar. Além disso, surgem como um dos principais motivos pelos quais as discussões sobre gênero atualmente ainda geram revolta e descontrole por parte de um literal bando de crianças birrentas que, abraçadas aos seus conceitos e ideologias, não podem conter em sua tábula rasa outra informação que não seja a imagem de suas internalizadas quimeras.

A repressão sexual, para os que adquiriram e cristalizaram a *verdade* sobre os sexos, atua tanto como uma heroína quanto como uma venda sobre os olhos, uma impossibilidade e/ou incapacidade de prosseguir, mas também de ficar. Essa é a imagem clara de um sujeito fragmentado, personagens cujos portos-seguros, isto é, as torres de seus castelos de papelão, têm sido, pouco a pouco, depredadas por aqueles dispostos a questionar o próprio conceito de verdade. Assumindo o papel de vilões em suas histórias, é como se, com nossas discussões, desfizéssemos linha por linha os seus suéteres favoritos, sua última camada protetiva.

1.1.2. Butler e as identidades

Tendo nos debruçado, com base nos escritos de Foucault (2014), sobre as três possíveis ramificações das interrelações entre o ser e o sexo, damos como debatida a primeira dessas relações, isto é, a relação de inteligibilidade do ser, referente, ao que tudo indica, ao momento de *reconhecimento*, ou não, caso optem pela fantasia, dos indivíduos sobre os jogos sociais de poder dos quais indireta ou diretamente participam, assim como sobre as suposições fantasiosas com as quais compactuam ao elaborarem seus discursos, fazendo delas *verdades* ontológicas e universais. Inclusive, compreendemos que um dos mais exemplares espécimes sociais desse embasamento fantasístico é o da crença identitária basilar que tem como ponto fulcral os sexos (ou gêneros).

Essa constatação, portanto, é que nos leva até a segunda daquelas ramificações: a responsável por gerar a relação de constituição da identidade do ser. Imersos nesse contexto, nos deparamos com um novo questionamento: de que forma pode se criar uma fantasia de unidade pautando-se no conceito das identidades de gênero se, por trazerem consigo a ideia de

algo identitário e, portanto, processual, por si só já apontam para a incompletude e para uma miríade de trocas e disputas sem conclusão objetiva?

Denotamos como possível ponto inicial ao caminho discursivo que serve de resposta à constituição dessa ilusão de completude inerente aos ditames estabelecidos pelo sistema sexo/gênero/desejo um momento que o psicanalista francês Jacques Lacan intitula como *a fase do espelho*, recorte espaço-temporal do estágio de infantilidade primário no qual o sujeito, embora “esteja sempre partido ou dividido [...] vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e resolvida” (HALL, 2011, p. 38). Tratamos, nesse momento, de um indivíduo ainda anterior à linguagem e à consciência do ser refletido que, incapaz de discernir se aquele que o encara no reflexo do espelho trata-se de um *eu* ou de um *outro*, decide por crer na falácia de sua completude, encontrando na materialidade do corpo espelhado um cúmplice para essa teoria amenizadora. Através da imagem de uma massa física una, seja ela sua ou de outro, este indivíduo passa a crer na existência pura da integridade identitária, mas, como uma ferida incômoda, aquela potencialidade desse tal corpo para se tornar (ou simplesmente ser) *outro* assombra o sujeito que, continuamente amargurado, busca ainda por provas mais concretas do que as daquele reflexo enquanto questiona se já não as teria todas.

Desse contraditório entrecruzamento entre saberes e não-saberes, espaço propício ao crescimento das ervas daninhas do sentimento, como diria Zygmunt Bauman (1995), capazes de breçar o pensamento completamente racional e unificador, brota a *identificação*, “um processo de articulação, uma suturação [...] sempre ‘demasiado’ ou ‘muito pouco’ – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade” (HALL, 2000, p. 106). Através desse processo, portanto, é que se dá o transporte até a vida adulta ou, como a entendemos, ao segundo estágio de infantilidade, de todas as inseguranças de continuidade, assim como das ilusões de unidade, pertencentes à infância. Essas fantasias, imersas no presente contínuo do ser fragmentado e tendo se tornado parte constituinte do *meio* baumaniano, “lugar da solidão, do medo, da ansiedade – e da escolha moral [...] o lugar da responsabilidade [...] [onde] a ansiedade não deitou ainda ferro [...] simplesmente a premonição da possibilidade da possibilidade” (BAUMAN, 1995, p. 79), cristalizam-se e, o mais perigoso, socializam-se, mas nunca chegam a ser historicizadas, isso porque constituem, por si só, verdades ontológicas sobre a vida – ou ao menos para aqueles que nelas creem cegamente.

Ao falarmos desse momento de retorno às fantasias da infância e a uma busca inútil por unidade, vê-se como necessário que cedamos devida atenção a dois conceitos que direta e indiretamente veem-se relacionados: o de sujeito pós-moderno, proposto por Stuart Hall, e o de sujeito fragmentado, teorizado por Zygmunt Bauman. A partir da vertente relacional mais

direta, encontramos nesses sujeitos duas personagens complexas e entremeadas de desejos e anseios continuamente renegados, seres que depreendem de seu interior um seletivo conjunto de papéis que assumem no lugar de uma identidade própria, justamente porque a ideia de uma *identidade própria* é duplamente falaciosa.

Primeiramente, o conceito de identidade já não traz consigo qualquer finalidade ou conclusão, ela é sempre descrita, de acordo com Hall, como “uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre ‘em processo’. Ela não é nunca completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, ‘ganhá-la’ ou ‘perdê-la’; no sentido de que ela pode ser, sempre sustentada ou abandonada” (2000, p. 106).

A noção de propriedade, por sua parte, também é entendida como uma impossibilidade em razão da falta de controle que esses sujeitos geralmente têm sobre o processo de identificação que, como uma eterna peregrinação em um campo ventoso, arrasta-os de um lado ao outro sem pausas, obrigando-os, assim, a pensar que é imprescindível que se agarrem ao que lhes pareça ser anterior àquela existência, como as *verdades* ontológicas, assim como ao que a supera, isto é, a fatores surreais. Sendo assim, tendo que ela é formulada dentro do espectro de um caminhar eterno e de uma busca por algum tipo de propriedade (ou poder) sobre a dita essência de um talvez-corpo refletido e (in)completo, a identidade configura-se

como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais — mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (BAUMAN, 2005, p. 22).

Quanto à vertente que relaciona indiretamente os conceitos desses dois autores, podemos dizer que, através dela, somos levados a compreender tanto o sujeito pós-moderno quanto o sujeito baumaniano como descentrados, seres postos à borda do eixo social e monocromático, indivíduos incomodados, *outcasts*, marginais ao seu próprio modo, entre outros termos e teorias abertas ao seu entendimento. No entanto, as formas de expressão desse desencontro por eles sentido constroem-se de maneiras diferentes para cada autor.

Enquanto Stuart Hall observa no sujeito pós-moderno conflitos entre o dentro e o fora, entre o micro e o macro, entre o eu e um outro além e aquém, disputas que fazem dele um “indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal (HALL, 2011, p. 33), Zygmunt Bauman traz até esta discussão sobre descentralização um sujeito quebrado, partido em pedaços, completamente fragmentado

e cuja relação com a sociedade que o oprime há muito já se desfez, não há mais disputa para ele, somente resignação e uma fuga contínua. Para o sujeito fragmentado baumaniano, “a dificuldade já não está em saber como descobrir, inventar, construir, montar (ou até mesmo comprar) uma identidade, mas em saber como impedi-la de se tornar demasiado densa – e de se pegar ao corpo” (BAUMAN, 1995, p. 95).

Se anteriormente discutíamos a constituição de um sujeito influenciado por uma fantasia infantil capaz de empurrá-lo (ou aprisioná-lo) dentro do próprio corpo, fazendo, assim, com que ele crê-se em uma integridade material e falaciosa por causa do espectro que via refletido, um indivíduo em busca de provas de sua completude, de uma unidade tão desejada e que lhe possibilitaria fazer parte da massa social informe, Bauman nos apresenta, porém, a alguém que já está em paz com toda essa incerteza que maculava a alma pós-moderna, ou melhor, o sujeito quebrado, acima de tudo, não sente mais paz alguma. Ao fim e ao cabo, o que une os pós-modernos de Hall e os peregrinos baumanianos é tanto a sua incapacidade de responderem “quem são” ou “de onde vieram” quanto o seu potencial para o eterno caminhar, para embarcar em viagens cujo destino é o desconhecido espaço dentro do qual podemos descobrir “quem nós podemos nos tornar”.

Dessa maneira, por se tratarem de seres incapazes de se conformar com a sua situação atual ou de permanecerem quietos e constrictos a um espaço fechado, ainda que grande, tanto um sujeito quanto o outro servem de inimigos subversivos a unicidade que o sistema sexo/gênero/desejo apresentado por Judith Butler (2018) promete ter. Este sistema surge da esperança de se conseguir, continuamente, apagar a *verdade* de que, assim como os processos identitários dos seres quebrados e marginais, o gênero também

é algo que a pessoa se torna – mas nunca pode ser –, então o próprio gênero é uma espécie de devir ou atividade, e não deve ser concebido como substantivo, como coisa substantiva ou marcador cultural estático, mas antes como uma ação incessante e repetida de algum tipo. Se o gênero não está amarrado ao sexo, causal ou expressivamente, então ele é um tipo de ação que pode potencialmente se proliferar além dos limites binários impostos pelo aspecto binário aparente do sexo [...] seria uma espécie de ação cultural/corporal que exige um novo vocabulário, o qual institui e faz com que proliferem participios de vários tipos, categorias ressignificáveis e expansíveis que resistem tanto ao binário como às restrições gramaticais substantivadoras que pesam sobre o gênero (BUTLER, 2018, p. 195).

Como discutido previamente, de modo a constranger os corpos e suas sexualidades a um *modus operandi* aceitável aos olhos da originária visão burguesa dos poderes cerceadores, são delimitadas para os sujeitos, sejam eles homens ou mulheres, dois estágios de infantilidade: um de criação e aprendizado das fantasias constituintes da sociedade e outro, já durante a vida

adulta, em que essas fantasias já se encontram cristalizadas e servem de base aos discursos punitivos. Em momentos de pânico ou de possível descontrole, esses seres engessados recorrem aos contos de fada, e não só aqueles apresentados em livros coloridos, mas também aos que ouviram da boca de suas mães, seus pais, professores, colegas, entre outros. Dentre esses contos, encontramos, por exemplo, a já discutida *pedagogização das crianças*, fato social que faz delas seres sem sexualidade e objetos do experimento social de doutrinação de gênero, processo que se desenvolve através dos jogos infantis, o que, porém, não os exclui da esfera dos jogos de poder convencionais. Isso porque, através deles, delimita-se que as meninas devem ser

passivas, sensíveis, frágeis, dependentes e todos os brinquedos e jogos infantis reforçam o seu papel de mãe, dona de casa, e conseqüentemente responsável por todas as tarefas relacionadas ao cuidado dos filhos e da casa. Ou seja, as meninas brincam de boneca, de casinha, de fazer comida, de limpar a casa, tudo isto dentro do lar. Pelo contrário, os meninos brincam em espaços abertos, na rua. Eles jogam bola, brincam de carrinho, de guerra, etc. Ou seja, desde pequenos eles se dão conta que pertencem ao grupo que tem poder. Até nos jogos os meninos comandam. Ninguém os manda arrumarem a cama, ou lavarem a louça, eles são incentivados a serem fortes, independentes, valentes (CABRAL; DÍAZ, 1998, p. 142).

Juntamente a essa doutrinação dos comportamentos e modos de relação que os seres de diferentes sexos e/ou gêneros devem depreender com o mundo ao redor, entendendo suas posições prometidas, as crianças devem enfrentar também as temíveis tentações do sexo. Instância explosiva e incongruente, entende-se que, caso não seja controlado desde a tenra idade, ele será o responsável por criar um ser distorcido, descentrado, estranho ao resto. Sabemos, porém, que talvez seu único ato falho, o primeiro e mais importante, seja o de haver resistido de alguma forma a compulsória heterossexualidade que lhe rodeava a todo momento e que é responsável pelo seu dito recalcamento incestuoso.

Parafraseando Judith Butler (2018, p. 110-111), que retoma aqui os escritos freudianos, compreendemos que é durante esse período infantil primário, portanto, que o desejo masculino e sexuado pela mãe, juntamente da disputa com o pai por seu controle, devem resultar, para o menino, nesse caso, em uma decisão pelo assemelhar-se ao pai, visto que, assim, troca-se o objeto de desejo erótico, mas não o objetivo. Quanto à menina, espera-se dela o mesmo: o desejo castrado de poder ocupar o lugar da mãe e, assim, tornar-se objeto do desejo paterno, deve levá-la, por conseguinte, ao objetivo de, através do adquirir das mesmas qualidades da matriarca, como sua docilidade e delicada compostura, encontrar em outro homem o mesmo que para si representava o amor paterno. Dentro desse sistema compulsivamente heterossexual, considerar a possibilidade de que esses seres poderiam, ora estender seu poder de absorção às qualidades de um corpo *outro*, isto é, no caso do menino, ao corpo da mãe, e no da menina, ao

corpo do pai, ora transtornar o desejo heterossexual socialmente imposto, fazendo dele homo, são falhas que precisam ser impedidas.

Inclusive, aos fundos dessa recorrência social ou mito constitutivo, diz-se que havia, porém, naquela velha história, um rato a menos para servir a Gata Borralheira. O fujão havia sido avistado na parte de trás do casarão, imóvel, assentindo a decisão de outros ratos machos em lhe morder, com certa falta de decoro, o rabinho. O certo seria, então, mandar que lhe cortassem a cabeça, ou melhor, que lhe castrassem de qualquer outro prazer que não aquele decorrente de um entendimento biológico do social e que, tendo como base dos seus preceitos a população e seus níveis de natalidade, pede por um só tipo de sexo, aquele cuja finalidade é a reprodução.

Entretanto, resolvido o caso dos ratos desviantes, é preciso que cedamos atenção também àquela garota de longos cabelos loiros que, mesmo após tanto tempo, permanece ainda presa no topo daquela fálica construção. Dizem as línguas dos cidadãos de bem que era histérica e que ninguém conseguia tirar-lhe as mãos do próprio corpo, vivia a se tocar, era puro descontrole. Aparentemente, ela ainda vive amarrada no topo da torre e o único que a visita é o pai que, nos horários do almoço e do jantar, escala a torre subindo pelos cabelos da garota, o que às vezes lhe machuca, mas o grande problema é que há dias em que ela gosta desses puxões dolorosos.

Tendo em vista essa fantasiosa releitura do conceito de *histerização do corpo da mulher*, podemos pensar, juntamente de Rita Schmidt (1988, p. 120-121), sobre como, em razão das crenças instauradas em nossa sociedade acerca do feminino, a representação da mulher acaba por oscilar entre duas grandes imagens: a da *mulher-deusa* ou divina (materialização do espírito feminino; catalisador das forças da natureza; o eterno feminino cujo poder serve de antídoto às imperfeições do homem; exemplo de completude) e a da *mulher-demônio* (encarnação do sexo e da paixão por excelência; origem dos males que afligem o corpo dos homens e assolam seus espíritos; instinto desenfreado; repositório do mal). O caminho para o seu controle, portanto, desenha-se do mais nefasto e impuro até a identidade mais celestial e pristina. Em outras palavras, precisamos que ela assuma seu papel, algo que, apesar de ser entendido como múltiplo, aos olhos unos da repressão, segue sendo um exemplo de pureza. Falamos, portanto, da maternidade, afinal

Mulher foi feita para quê? Para casar e ter filhos. O que é que toda a mulher quer da vida? Casar e ter filhos. De que modo uma mulher se sente realizada? Casada e com filhos. Dogma: fora do casamento não há salvação (SILVA, 1985, p. 64).

Assim sendo, as mulheres, apreendidas por seu gênero e transtornadas em uma classe, carregam consigo uma poderosa força: o próprio sexo. Afinal de contas, é através dele que a reprodução se dá, mas, para que essa potencialidade seja bem utilizada, são precisos controle e regulamentação. Logo, não se pode permitir a esses sujeitos tão descontrolados qualquer decisão sobre as funções de sua sexualidade, quiçá sobre as variantes de seus corpos.

Artefato cultural responsável por delimitar os caminhos a serem traçados pelos infantes, a pedagogização acompanha-nos até a vida adulta, fiscalizando todos os atalhos tomados e percursos trilhados, garantindo que, chegando ao fim de nossos caminhos, poderemos tomar parte do encaixe. Para tanto, precisamos, de um lado, de um homem verdadeiramente homem, um ser viril e sexualizado, capaz de prover para sua família e de tomar as rédeas de seu funcionamento, pois já controla os poderes do macho e, do outro, de uma mulher que se vê imbuída, em medidas muito bem contabilizadas, dos dois extremos femininos: mãe preparada para o amor e para os cuidados de suas crias e da casa, assim como amante libidinosa e disposta a servir de presa aos ataques do predador corpo atacante masculino.

Tendo discutido anteriormente as questões pertinentes ao mito repressivo do *valor da procriação*, passemos, então, a um último conto de fadas, aquele que nos apresenta ao *horror das perversões* e que certamente é filho da crença cega em um sexo válido e reprodutivo como a correta sexualidade. Em razão disso, portanto, é que as práticas sexuais que lidam com outras partes do corpo que não as genitálias e/ou que não prescrevem como objetivo a procriação passam a ser tachadas como perversões. Inscritas em um sistema que trabalha às modas daquilo que persegue, isto é, criando um entrecruzamento de poderes e prazeres muito semelhante aos encontros sadomasoquistas descritos por Glauco Mattoso em seus sonetos, as perversões são frutos de um conglomerado de restrições, confissões e fichamentos que funcionam, ao fim e ao cabo,

como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter de escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir. Captação e sedução; confronto e reforço recíprocos: pais e filhos, adulto e adolescente, educador e alunos, médico e doente, o psiquiatra com sua histérica e seus perversos não cessaram de desempenhar esse papel desde o século XIX. Tais apelos, esquivas, incitações circulares não organizaram, em torno dos sexos e dos corpos, fronteiras a não serem ultrapassadas, e sim as *perpétuas espirais* de poder e prazer (FOUCAULT, 2014, p. 50, grifos do autor).

Estas mesmas *perpétuas espirais* especificadas por Foucault como características das amizades e inimizades apreendidas das trocas e disputas entre poder e prazer podem ser

encontradas também nos jogos sociais que embasam o sistema sexo/gênero/desejo. Descendo em eterno rodopio, os traçados dessas espirais hão de retornar ao seu eixo principal, ao pilar central de seus ideais e ditames, porém, ao longo de uma variedade infindável de longos ou curtos movimentos, elas também perpassam pontos diversos, momentos em que o múltiplo se faz presente, em que fica demonstrado como não há simples univocidade nos discursos que asseguram o eternizar do gênero como verdade ontológica; mesmo que por um milésimo de segundo, abre-se uma brecha, empurra-se um pouco uma das bordas e faz-se verdadeira também a possibilidade de resistência. Com elas, desconstrói-se a ideia de que o gênero

só pode denotar uma *unidade* de experiência, de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero – sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu – e um desejo – sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja. A *coerência ou a unidade internas* de qualquer dos gêneros, homem ou mulher, exigem assim uma *heterossexualidade estável* e oposicional. Essa heterossexualidade institucional exige e produz, a um só tempo, a *univocidade* de cada um dos termos marcados pelo gênero que constituem o limite das possibilidades de gênero no interior do sistema de gênero binário oposicional [...] pressupõe uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, mas sugere igualmente que o desejo reflete ou exprime o gênero, e que o gênero reflete ou exprime o desejo (BUTLER, 2018, p. 52, grifos nossos).

Entremeados como filetes do DNA social, os poderes-prazeres e os sexos-gêneros envolvem-se continuamente, ora assegurando a eficácia das forças a serem exercidas sobre os corpos e sobre seu sexo desenfreado, ora permitindo o atravessar de vozes questionadoras que descobrem um menu de novas possibilidades. Constatando a multiplicidade que se escondia nas espirais sadomasoquistas do poder e do prazer, chegamos a uma certeza: nada pode ser ontológico ou tampouco anterior ao homem e à linguagem, justamente porque, assim como uma dessas instâncias é dependente da outra, os constructos só existem pois tiveram, talvez não construtores, mas, sim, variados turistas e adoradores em seus templos, montando, assim, um discurso que se difundiu através dos séculos, sempre se aprimorando e se modificando com cada novo traçado, mas sempre voltando ao seu eixo principal.

Abre-se, daí em diante, um panorama de escolhas variadas, ainda que estas estejam presas ao restritivo espaço de uma *caixa de areia*, sendo nossos únicos possíveis brinquedos e a quantidade de areia que temos para modelar nossas identidades aqueles encontrados no seu interior. Com cada novo castelo, túnel, viela, banco ou simples montante de grânulos, mostramos que o discurso permite-se desdobrar não só em dois, mas em vários, que a linguagem ainda “é o resíduo e a realização alternativa do desejo insatisfeito, a produção cultural diversificada de uma sublimação que nunca satisfaz realmente” (BOURDIEU, 2017, p. 84) e

que, assim sendo, “a possibilidade de identificações múltiplas (que finalmente não são redutíveis a identificações primárias ou fundadoras, fixadas em posições masculinas e femininas) sugere que a Lei não é determinante e que ‘a’ lei pode até não ser singular” (BUTLER, 2018, p. 122).

Tornam-se centrais, portanto, as palavras de Glauco Mattoso, visto que é certo ao sentenciar que “só quem na língua pisa tem poder” (2004, p. 109), isto é, tanto em nossas discussões sobre os poderes e as ideologias dominantes quanto ao tratarmos daquilo que oprimia os sujeitos fragmentados, levando-os a crer nas fantasias de unidade infantis, falávamos do que se propaga pelas vias mais poderosas de nossa sociedade: os caminhos da linguagem. Tomando parte em sua construção, aos inconformados resta o poder de criar becos e vielas que, se bem arquitetados, podem até mesmo levá-los ao centro.

Dessa maneira, fica claro que o controle sobre a linguagem, ou seja, o administrar daquilo que se pode ou não dizer, assim como de seu “quando” e “onde”, é o que delimita quem governa e censura e quem tem de subverter para permanecer (r)existente. E assim desmistifica-se a ilusão de verdade ou inteireza trazida até nós pelos discursos sobre os sexos/gêneros; dizer que tal costume, trejeito ou roupa é aceitável ou não “porque sim” ou “porque não” já não será mais suficiente.

O lapidar dos estereótipos de ambos femininos e masculinos, além do estipular daquilo que vive em seu entre-lugar, portanto, serve a um propósito genital e reprodutivo, mas, tão preocupado com esse apêndice, o corpo do texto discursivo dominante não se dá conta de todas as outras feridas que, infeccionadas, deterioram lentamente, de dentro para fora, suas fantasias de completude, lembrando-nos de que, para se adquirir um gênero, é preciso contínua repetição e imitação de um ideal nunca completamente acessível. Por esse e por outros motivos, então, é que o gênero configura uma mentira muito bem contada, mas nunca uma verdade.

Os ditames de gênero agarram-se a certos pilares conformistas que prometem arquitetar e organizar os seres em verdadeiras castas referentes a um aspecto específico de sua constituição. No caso das mulheres, já havemos discutido sua relação milenar com o símbolo da maternidade – e da sensibilidade inerente a esse ser destinado ao amor materno – mas faltou-nos apontar aquele símbolo que, assim como serve de pedestal, também é carregado feito uma cruz pelos homens: o mito da virilidade.

Este mito encontra suas bases na violência e na ideia de que, assim como o feminino relaciona-se à passividade, ao sentimento e à natureza, o masculino “é a cabeça, a razão, o intelecto, o inteligível, a atividade, a cultura” (SCHMIDT, 1988, p. 123) – e todas as atividades relacionadas com essas características ditas masculinas pedem por um poder de mesmo teor. O

poder do macho, do masculino, do homem verdadeiramente homem, é, então, aquele que, constituído pela virilidade, serve a uma “noção eminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo” (BOURDIEU, 2017, p. 79, grifos do autor).

Imersos em uma busca não só por uma identidade, mas também por um meio para que se encaixem em todos os pré-requisitos do gênero a eles assinalado, esses sujeitos tanto são vigiados como também vigiam, seja aos outros ou a si mesmos, cobrando sua conformidade às regras. Buscando em seus amigos peregrinos as respostas para os seus questionamentos, é no seu reconhecer de que são, por exemplo, uma “mulher prendada” ou um “homem de verdade” que esses seres sentem-se completos, pois atingiram seu objetivo, ou melhor, os destinos a eles já prescritos desde o início e que, como bons atores, eles tentam transformar numa história de crescimento e amadurecimento, uma busca por tornar-se feminino ou masculino o suficiente, mas pecam ao esquecer que o gênero, por si só, “não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero [...] o gênero é sempre um feito” (BUTLER, 2018, p. 56, grifo do autor), assim como a identidade.

Sendo assim, quando a feitura dessa nova identidade se vê ilusoriamente finalizada, nos damos conta de que, de todo o processo, sabemos somente o final, nunca tendo qualquer pista sobre quem fora seu feitor e, assim, cremos que nos constituímos ao nosso bel-prazer, somos criadores de nós mesmos, mas, em verdade, somos somente *credores*, empresários que investiram tudo que tinham nas contas da repressão e do gênero, dando seu corpo e alma como garantia, somente para que a esperança final, a de completude identitária, nunca fosse alcançada. Entendemos, portanto, que a população e, em especial, os seres que a constituem, ainda que estejam sempre incluídos nos jogos sociais de poder, dificilmente adquirem voz ativa nos processos e disputas até que percebam essa sua posição menor, não de rei, rainha, ou bispo, mas simplesmente de peão.

O *reconhecimento* da situação repressiva e dos títulos que nos demarcam, sejam eles o de mãe, pai, crianças, perversos, mulheres, homens, sujos, marginais é o que nos dá a chance de não só sermos classes ou castas, mas também exércitos de resistência constituídos de soldados que, ao se reafirmarem como seres fora do centro, estranhos, diferentes, quebram com as especificações normativas e normalizadoras do poder soberano e da ideologia burguesa e dominante. Envolvida pela promessa de total exclusão, a verdade sobre a repressão é que seu intuito nunca foi o de banir quaisquer seres, isso porque, ao fim e ao cabo, eles ainda constituem

fator importante economicamente, pois constituem a população, mas seus modos desviantes pedem por controle ou, se tudo falhar, por silêncio e ignorância. A ideia de exclusão só surge porque é através dela que retiramos o poder subversivo das mãos daqueles em posição de subserviência; o excluído não move forças contrárias, está afastado, fora dos jogos do poder, não tem voz, logo, “o marginalizado, e não o excluído, é que é a possibilidade cultural causadora de medo ou, no mínimo, da perda de sanções” (BUTLER, 2018, p. 139).

Resulta disso que, ao dispor os mecanismos de resistência fora das relações e disputas de poder fundantes da sociedade, as impedimos tacitamente de agirem e produzirem essa resistência almejada. As formas disformes precisam estar no *dentro* e não no *fora*. O movimento de quebra é um escoamento do interior da forma e não um chute nas paredes mais afastadas ao seu centro. E nós, crianças que ainda somos, podemos desconstruir e reconstruir os gêneros, os sexos, os corpos ao nosso jeito e maneira, só nunca podemos deixar a *caixa de areia* – e nem devemos.

Nesse cubículo é que se dão as relações de poder como um todo, é onde montamos nossos seres e nossos lugares. Aos meninos, ficam relegados os carrinhos e, às meninas, as bonecas. Os carrinhos invadem os túneis, atravessando-os, e as bonecas logo passam a viver em castelos de torres fálicas. Propostas diferentes podem, no entanto, surgir, corroborando a afirmação de que, como explica Nara Bernardes, “a conformidade aos papéis feminino ou masculino tradicionais significa mais uma etapa do processo de formação da identidade do que seu término” (1993, p. 47).

Assim, encerrando, por ora, nossas considerações sobre esse tópico, apontamos, enfim, para aquela que prefigura como a última de nossas camadas protetivas contra o poder repressivo, isto é, nossos corpos. Tendo sido aquele que há adquirido um valor totêmico, o corpo é “praticamente o único traço que resta [...] de um ‘significante’ transcendental” (HALL, 2000, p. 122) e, sendo assim, é a ele que nos agarramos na busca por liberdade. Do mesmo modo que a espiral dá suas voltas mas sempre retorna ao eixo central, um recolhimento que nos leve de volta ao corpo parece-nos o caminho correto para a destruição interior desses processos cerceadores, visto que ele, o corpo, é o primeiro a sofrer os arroubos de tudo que se cristaliza e engessa em nossa sociedade, encontrando-se, por isso,

sempre sitiado, sofrendo a destruição pelos próprios termos da história. E a história é a criação de valores e significados por uma prática significativa que exige a sujeição do corpo. Essa destruição corporal é necessária para produzir *o sujeito falante e suas significações*. Trata-se de um *corpo descrito pela linguagem* da superfície e da força, enfraquecido por um ‘drama único’ de dominação, inscrição e criação (BUTLER, 2018, p. 225, grifos nossos).

Ao adentrar a discussão de dois gêneros literários que, entre corpo e alma, dividem-se em dois extremos, vemo-nos ainda outra vez atravessados por dicotomias. Por visar análises a que não só interessam o corpo *do* texto, mas também os corpos *no* texto, entendemos que a luta interior, tanto do sistema quanto dos sujeitos inseridos e constrictos por ele, é o que realmente deve nos intrigar, já que a busca por prazer e/ou por um sexo talvez ontológico é um dos poucos fatores que mantém aberto o leque de possibilidades para esta sociedade pautada na medicalizada e cientificada sexualidade. Fugas do corpo-carne e da sua materialidade, ou talvez medo daquela anterior ilusão de completude do corpo refletido, tornam-se caras à literatura e aos sujeitos literários e sociais, que passam a buscar na alma a resposta para as suas insuficiências, ou melhor, constipações sexuais, pois a alma

é precisamente o que falta ao corpo; conseqüentemente, o corpo se apresenta como uma falta significante. Essa falta, que o corpo *é*, significa a alma como o que não pode ser mostrado. Nesse sentido, o corpo é uma significação de superfície que contesta e desloca a própria distinção interno/externo, a imagem de um espaço psíquico interno inscrito *sobre* o corpo como significação social que renuncia perpetuamente a si mesma como tal [...] a alma não é aprisionada pelo ou dentro do corpo, como sugeriram algumas imagens cristãs, mas ‘a alma é a prisão do corpo’ (BUTLER, 2018, p. 233-234, grifos da autora).

Feito um corpo em discurso, mas que sente vergonha de sua própria materialidade ou do potencial sexual que essa carrega consigo, a sociedade repressora adota leis reguladoras para proteger-se de si mesma e não para defender-se do poderoso e descontrolado sexo. O gênero, uma de suas grandes armas, química e imparável, adentra o corpo como um vírus que, apesar de, na maioria das vezes, nem mesmo ser detectado, se o é, nos leva até a escolha entre sua total absorção e o embarcar num carnaval de opções curativas: desde todas as dores que podem ser infligidas ao corpo, mas que mesmo assim são deliciosas, passando pela entrega desmedida ao controle de *outros*, o que ainda assim pode levar ao êxtase, até a total aniquilação do ser, um retorno ao eterno queimar das chamas do erotismo que, como boa espiral de prazer e poder, outra vez nos guia até a busca por completude, sendo esta adquirida agora no contato entre o que ainda nos resta, nossos corpos.

Resulta disso que, nos jogos sociais de poder mais violentos, ainda que os tiros desferidos contra nossos carrascos não os atinjam por causa das paredes duras da repressão, o envenenamento lento do corpo parece ser eficaz. De gota a gota, bebemos do veneno do sexo, emporcalhando e apodrecendo a nós mesmos com este gosto para que, indiretamente, maculemos a pristina ilusão de completude que há tanto nos persegue.

1.2. Literatura, moralidade e vozes divergentes

1.2.1. Os olores do erotismo

A partir das leituras realizadas acerca do fenômeno que constitui o erotismo, abordado tanto por um viés filosófico quanto por um estritamente literário, percebemos que o mesmo já serviu de base a pensamentos bastante distintos: por um lado, apontou para os escritos libertários de Donatien Alphonse François de Sade, marquês responsável por textos como *Os 120 dias de Sodoma* (1785) e *Justine* (1791), cujo caráter explícito e violento de suas narrações lhes rendeu o título de “pornográficos” em análises mais contemporâneas; por outro, incluiu em seu arcabouço a obra literária de Emmanuelle Arsan (1932-2005), assim como seus frutos cinematográficos. Os escritos da autora francesa apresentam similaridade ímpar com *Madame Bovary* (1856) – outro grande exemplo da literatura erótica –, visto que se tornaram conhecidos pelo retrato que fazem de uma sexualidade transgressora, pois parte de uma mulher casada, mas cujos relatos não se limitam à obviedade da língua e constroem-se sob a destreza de um punho e de uma mente bastante metafóricos, aspecto que se tornou chave para identificar e diferenciar um texto erótico de um pornográfico.

Essa capacidade de abraçar extremos, porém, não é uma novidade, visto que o termo “erotismo” parte da mitologia greco-romana ou, com maior especificidade, do nome dado ao grande deus do amor e do desejo sexual. Dono da imagem física de um misterioso e elusivo ser alado, Eros é o pai do “amor enfermo, [da] paixão sexual insistente, [e da] busca excessiva da sensualidade” (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 109), divindade que, certo dia, vê-se preso em sua própria armadilha e apaixonado por aquela que, além de seu oposto, seria também o necessário para que atingisse a completude, isto é, a deusa Psiquê, ou melhor, a *alma* para a *paixão* de Eros.

Em *O banquete*, escrito por volta de 380 a.C. pelo filósofo grego Platão, encontramos presentes em um festim que se dá na casa de Agatão e que tem como convidados, além do conhecido Sócrates, diversos personagens do período: um amante de Agatão, um discípulo de Sócrates, um médico, um comediante, um político e o jovem Fedro. Nessa grande reunião que, em resumo, serve de ode ao deus Eros, cada um dos convidados recebe a missão de discursar acerca da presença e influência do deus em suas vidas e na vida de todos os homens. Apegar-nos-emos aqui somente a uma dupla de palestrantes: o comediante Aristófanes e Diotima de Mantinea, única mulher que discursa n’*O banquete*, mesmo que o faça através de Sócrates, que, em seu discurso, resgata, em tese, as palavras que dela ouviu num certo dia.

Invertendo a ordem e tratando, primeiramente, das palavras de Diotima, é em seu discurso que podemos encontrar uma melhor descrição filosófica acerca da constituição desse deus que, como nos indica Georges Bataille (2017), “representa o Mal e o diabólico” (p. 257). Eros é geralmente ilustrado como esse ser extremamente belo e de luz tão intensa, mas que, conseqüentemente, não poderia ser nunca visto, impossibilidade esta que explica à sua amante, Psiquê, quando estes passam a dormir lado a lado, e que é, claro, desvirtuada pela mulher, que o espia durante a noite com o auxílio da luz de uma vela. Acordado pelo cair de uma gota de cera, o deus foge e faz com que Psiquê precise buscar por seu amado e enfrentar provações para confirmar sua entrega total à *paixão*, assim como ele também deve, com o tempo, dar voz à *razão* e livrá-la de seu martírio, aceitando-a novamente como amada e, dali em diante, nunca mais se separando da mesma. Assim sendo, Eros poderia ser o símbolo do amor e do amado belo e misterioso, aquele que impõe regras e ordena a total submissão e entrega de um outro ser ao seu acolhimento, mas a sacerdotisa Diotima dá-lhe contornos ainda mais sombrios.

Segundo o que nos diz Sócrates, Diotima decreta com facilidade que Eros nunca há de ser o amado, isso porque “o que é amável é que é realmente belo, delicado, perfeito e bem-aventurado; o amante, porém, é outro o seu caráter” (PLATÃO, 2016, p. 124-125) e, quando falamos de escrita de textos, sejam eles literários, cinematográficos ou artísticos, falamos do olhar do amante. Nunca seremos capazes de tomar o lugar da pessoa amada, daquela a quem são impostos os elogios e as belezas maiores e mais divinas; estamos engendrados, como leitores, à percepção do que ama e se arrasta aos pés do ser amado. Esse não é o ser que carrega a beleza, mas sim aquele que a constrói com suas próprias mãos, seja sobre uma folha de papel, um projetor ou um amontoado de argila. Enquanto o ser amado vive sem suspeitar da beleza que lhe é dada por todos os que lhe admiram e a ele se subjugam, o amante vive em busca da completude, pois a “poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é *a eternidade*” (BATAILLE, 2017, p. 48).

Ainda inseridos no discurso de Diotima, se entendemos, nesse momento, do que se trata esse bicho-erótico, precisamos também compreender sua função e, para tanto, devemos ir em busca dos primórdios de Eros, de seu nascimento. Filho da união entre Pênia e Poros, personificações da pobreza e da abundância, respectivamente, Eros vê-se sempre atrelado ao entremeio, mesclando, assim, em seu interior, a mortalidade dos humanos e a imortalidade dos deuses. De seu entre-lugar, o deus Eros exercita a sua única e primordial função:

interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo (PLATÃO, 2016, p. 119-121).

Tratando-se de um verdadeiro duplo-ser, não poderia restar a Eros outra função senão a de mediador. Construindo relações entre o terreno e o celestial, entre humanos e deuses, o ser talvez belo e talvez feio, mesmo que nunca amado, é o responsável por auxiliar na busca por completude e por perpetuidade, ideias que aqui podem tanto se relacionar com os objetivos de um poeta ao criar seus escritos e, através deles, se eternizar quanto não simplesmente com o desejo de algo, mas, sim, com o próprio desejo, aqui transmutado em *êxtase místico*:

Êxtase (do grego, *ekstásis*: sair de si, arrebatamento interior, transe, deleitação, estado espiritual para além da razão e do autocontrole, esquecimento e perda de si no interior de um outro ser), místico (do grego: *mustikos*, *mustês*: pessoa iniciada nos *mistérios* sagrados, revelados divinamente por meios inalcançáveis pela simples razão humana), *êxtase místico* é arrebatamento e exaltação interiores, entrega de si à divindade para nela e dela receber a revelação do oculto, fusão plena vivida como encontro de si ao perder-se no seio de Deus (CHAUÍ, 1991, p. 111).

No plano dessa fusão ritualística é que, então, se constroem os vários tipos de erotismo, desde o clássico, que vivia atrelado às divindades e aos modos pelos quais poderíamos atingir completude ao dar-nos por completo ao seu poder, servindo-lhe e, em prece, atingindo o ponto final de entrega e a chance de sentir seu toque divino e purificador, até o erotismo contemporâneo que, de certa forma, encapsula os dois últimos tipos de erotismos apontados por Bataille: o erotismo dos corpos e o erotismo dos corações que, apesar de diferentes entre si e, certamente, divergentes do erotismo sagrado, apresentam sempre a mesma questão da “substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 2017, p. 39). Aqui, portanto, regressamos e cedemos nossa atenção às palavras de Aristófanes, o comediante.

Todos já ouvimos falar, em algum momento de nossas vidas, sobre o que nos reserva o destino, sobre esse ser prometido com quem haveremos de compartilhar cada momento, alguém capaz de nos entender assim como nós o entenderemos sem qualquer impedimento, um amante eterno, belo e perfeito: nossa *alma gêmea*. Dela é que trata Aristófanes que, ao remeter aos primórdios da vida humana, destaca a existência de três espécies de seres: os indivíduos masculinos, os femininos e, por fim, os andróginos – seres sobre os quais confluíam duas existências ímpares que, juntas, angariavam mais vivacidade, força, inteligência e destreza do que aqueles outros seres unos. Este duplo-ser decide, contudo, desafiar os deuses e intenta escalar até o Olimpo, invadindo-o. Confrontado com essa audácia de seres que, ao seu ver, lhe

deveriam servir e, para tanto, precisavam ser menores e mais fracos, Zeus decide por dividi-los em dois, cortando-os no meio e, assim, separando-os em dois seres iguais aqueles com os quais conviviam: os masculinos e femininos (PLATÃO, 2016). A única diferença é que esses novos seres repartidos, em um determinado momento, haviam sentido os prazeres da completude e de uma possível continuidade e, sendo assim, a buscariam para sempre; sua missão seria aquela de, enquanto vivos estivessem, procurar por sua outra metade, por sua *alma gêmea*. Entretanto, como bem nos explica Lucia Castello Branco, às vezes

a fusão total, duradoura, eterna só seria possível através da morte dos indivíduos. Eros é movido, portanto, por um desejo extremo de vida, de permanência, de continuidade, que fatalmente desemboca num desejo de fusão, numa ânsia de perda de identidade, no abismo da morte (BRANCO, 1983, p. 81).

Sublinhado desde o iniciar de nossos apontamentos, o caráter *dicotômico* e, em seu modo transgressor, *duplo* do viver humano dá ao erótico tudo que necessita. Em nós, Eros encontrou, por muito tempo, o extremo terreno para os celestiais com quem dialogava, mas, contemporaneamente, somos, por si só, seres complementares, munidos de antíteses terrenas tão, ou talvez até mais, complexas do que aquelas que abalavam os tempos áureos da mitologia e da divisão entre humanos e deuses. Governados por novas divindades, essas repletas de normas e costumes a serem seguidos, o que o erotismo traz à nossa vivência agora é a possibilidade de estudarmos as “diversas possibilidades de prazer sexual que essas outras maneiras de conceituar a vida sexual intensamente desprezaram ou restringiram” (PARKER, 1991, p. 153).

Determinados, portanto, em alcançar os predizeres desse oráculo moderno, que nos fala de novos caminhos e de uma possível continuidade avessa à nossa individualidade fragmentada e tosca, pois vivida em carência, objetivamos diversos extremos, desde a degradação de si mesmo até a entrega total a um outro – divino ou não –, da dor e do sofrimento físico até o total desprezo pela sensibilidade alheia, de um desprezo pela vida inconstante e fadada ao fracasso do definir até o fascínio e a fuga da descontinuidade que só encontra alento no próprio fim da existência terrena – ou em qualquer sensação que faça com que mimiquemos esse momento nunca sentido. Isso porque agora “é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação; a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência” (FOUCAULT, 2014, p. 149), ponto este que intentamos atingir ora através da entrega espiritual e das relações que travamos com o divino, ora através do corpo-carne, aquele que sofre *la petit mort*. Almejando ilustrar de que modo se

dão essas relações entre o ser humano e sua busca por completude e perpetuidade, tracemos, então, um panorama da literatura erótica.

Dando início ao nosso percurso, voltemos até os tempos nos quais todos os caminhos realmente levavam até Roma. Proveniente da comuna italiana de Sulmona, Públio Ovídio Naso mal podia imaginar que viria a ser reconhecido ao longo dos anos como o autor de *Metamorfoses*, assumido como seu *magnum opus*, e menos ainda que outra de suas obras, essa possuidora de três volumes distintos, *Ars Amatoria* (ou *A arte de amar*), produzida no século I, viria a ser reconhecida pelas estudiosas Sandra Lapeiz e Eliane Moraes como “uma das primeiras obras eróticas de que se tem registro vinda do Império Romano” (1984, p. 118), o que é um fato interessante tendo em vista que a sexualidade durante esse período estava muito mais ligada à violência do que aos cortejos do amor, temática central dos três volumes.

Resumidamente, esses conselhos ovidianos versavam sobre os modos para se conquistar a amada, os recursos a serem utilizados de modo a manter esta amada e, por último, em um volume direcionado às mulheres, tratavam do que as mesmas deveriam saber para atrair os homens. Polêmico por haver explicado e aconselhado, em *Ars Amatoria*, os relacionamentos extraconjugais entre mulheres casadas e outros rapazes, mas, ao que tudo indica, não somente em razão disso, em 8 d.C., Ovídio é banido de Roma, corroborando ainda outra vez o cerceamento que decaí sobre todos os autores de textos transgressores.

Quanto à parcela de violência presente na vivência sexual (e não-sexual) dos romanos, ela, em muito, conversa com a descrição bataillana do intercuro sexual:

o encontro de dois seres que, lentamente na fêmea, mas por vezes de maneira fulminante no macho, a pletora sexual projeta *fora de si*. O casal animal, no momento da conjunção, não é formado por dois seres descontínuos se aproximando, se unindo por uma corrente de continuidade momentânea: a bem dizer, não há união, mas dois indivíduos, sob o império da violência, associados pelos reflexos ordenados da conexão sexual, partilham um estado de crise em que um e outro estão fora de si. Os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade. Mas nada disso subsiste nas consciências vagas: após a crise, a descontinuidade de cada um dos dois seres continua intacta. É a crise ao mesmo tempo mais intensa e mais insignificante que há (BATAILLE, 2017, p. 128).

Em tempos de Nero, Tibério e Calígula, era de se esperar que a sexualidade se construísse a partir da violência e de uma excessiva instintividade animalesca e brutal. Governados pelos dizeres (e pelos cintos de castidade) da Igreja Católica Romana, aqueles que, durante a Idade Média, e até mesmo antes dela, acreditavam na palavra divina pensavam se encontrar mais próximos de uma completude virginal e purificadora, porém, enquanto seguidores de um pensamento que, apesar de libertá-los, aprisionava outros, precisavam

executar procedimentos de dominação bastante extremos e, corriqueiramente, recorriam à mortificação da carne para curar as manchas negras que o prazer sexual terreno deixara nas suas almas imaculadas. Deixa-se verter o sangue para que o corpo impuro recupere sua integridade e, conseqüentemente, sua descontinuidade.

Durante o ato sexual exemplar, isto é, a reprodução, presenciamos a morte de duas existências para que se dê a criação de uma outra; o óvulo e o espermatozoide deixam para trás sua descontinuidade individual para dar vazão a um novo ser, no qual se veem perpetuados, porém, para que isso aconteça, precisam ser exterminados. Entregues à totalidade que surge de seu encontro, eles criam algo mais, um verdadeiro laço que, nos atos eróticos – atos de fuga ao fator reprodutivo da sexualidade –, se limita ao êxtase narcísico que ocorre não em relação ao outro, mas, sim, a despeito de sua existência.

Nesse tipo de envolvimento erótico, o *outro* é simples objeto do prazer individual e descontínuo: não há morte real, mas há a sensação da mesma, atingida nesse frenesi, nessa crise descrita por Bataille e que há de findar em alguns minutos, mas que, enquanto acontece, abre possibilidades ilusórias de continuidade. Com esta janela momentaneamente escancarada, sentimos o vento do erotismo nos cabelos ou em outras partes desse corpo-objeto, mas, por ser ar, é ainda inapreensível; preservamos na memória somente essa sensação singular que, sempre que possível, buscaremos novamente. Em um período no qual qualquer sexualidade é barrada, no entanto, um simples toque já não é suficiente, porque o retomar dessa sensação é incerto. A única certeza possível é a da punição, por isso ela é que se torna erótica, ela é que o erotismo ressignifica, transtornando-a em um tipo de serviço

à la carte: para cada gosto um tipo de flagelação [...] Nos primeiros dias da Igreja os castigos físicos eram aplicados nas costas e nos ombros dos penitentes, mas, com a crença dos danos irreversíveis desta prática, eles se transferiram para as zonas baixas do corpo, o que resultou num sensível aumento do prazer para os castigadores, e também, não raro, para os castigados (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 120).

Afeito a Mattoso e, portanto, sadomasoquista em seu âmago, o erotismo também pode ser encontrado nas obras do Marquês de Sade, como indicado anteriormente, e na obra *A Vênus das peles* (1870), de Leopold von Sacher-Masoch, na qual encontramos Severin, um homem de certo poder aquisitivo e nobre, que, nas mãos de Wanda, tornada sua dona após o assinar de um contrato, encontra seu verdadeiro prazer. Relações de poder são um ponto focal dentro desses textos, tenham eles temática sadomasoquista ou não, pois sempre incluem alguém que, em nome do amor ou do sexo (ou de uma confluência entre os dois), entrega-se ao bel-prazer de um outro ser que se torna, implícita e às vezes explicitamente, dono de sua existência. Nenhum

deles porém se abstêm de prazer, visto que tanto o gozo natural de ser adorado como se fora um deus quanto o de doar-se ao ponto de sentir que atinge o desfazer de si mesmo são proveitosos e, assim, enquanto o carrasco vive sua sexualidade a partir de um orgasmo narcísico e egoísta, ao mesmo tempo ele permite que seu escravo encontre sua continuidade no ato de total e completa doação e subserviência.

Após realizar um pequeno *backtracking*, analisemos ainda outros textos de quem, nas antigas Grécia e Roma, respectivamente, usaram das dores do amor para falar do erótico, isto é, a poetisa grega da ilha de Lesbos, Safo, e o controverso poeta romano Caio Valério Catulo, ambos fazedores daquela literatura que falava de assuntos fúteis, como a paixão e os sentimentos que ela acarretava. A escrita de ambos poetas foi catalizadora de discussões fervorosas ao longo dos anos sobre sua sexualidade: no caso de Safo, em razão dos diversos poemas que suscitaram análises homoeróticas, e, no caso de Catulo, falar de amor por si só já era malvisto, mas é interessante analisarmos em sua escrita também a presença da pederastia, comum em tempos antigos, porém, mesmo assim, repleta de suas próprias regras e restrições.

Feita de fragmentos, a obra lírica de Safo promove debates até os dias de hoje, visto que há muitos mistérios acerca de sua vida e daqueles (ou daquelas) com quem se envolveu, contudo, uma certeza temos: a de que os poemas por ela elaborados correspondiam a uma miríade de amantes. Exemplo disso são as duas estrofes a seguir, parte de um poema intitulado “A amada”, nas quais podemos observar o efeito mortífero do amor:

Quando imagino em tal gosto
é minha alma um labirinto;
Expira-me a voz nos lábios;
Nas veias um fogo sinto;
Sinto os ouvidos zunir.

Gelado suor me inunda;
O corpo se me arrepia;
Foge-me as cores do rosto,
Como ao vir da quadra fria
Entra a folha a desmaiar.
(SAFO, 1966, p. 57).

Ficam claros, através desse poema, os poderes que tem Eros sobre o ser humano, que, em função de uma paixão arrebatadora, sofre e quase atinge a morte. Entretanto, o sofrimento do poeta, assim como do amante, nunca é doloroso ou indesejado, ele é que gera o prazer do estudo humano, dessa alma-labirinto que se cria a partir da mirada do ser amado. Somente através do fenômeno erótico é que sentimos a presença da morte: a voz que foge dos lábios, o fogo que se sente nas veias, os ouvidos que já não cobrem os sons como deveriam, o suor que

nos inunda após o apagar do fogo e, por fim, as cores que fogem do rosto, deixando-nos pálidos, cadavéricos, vazios. Seu poema incorre em uma descrição erótica, um relato recheado de antíteses que percorrem as partes do corpo que convém tanto a vida (veias, lábios) quanto ao ato sexual de morte, pois é através das veias que explode o sangue quente e sobre os lábios que se deitam os beijos ardentes dos amantes.

Catulo, por outro lado, apresenta-nos a doação e entrega inerentes ao amor e, apesar de ter escrito diversos poemas para Lésbia, sua grande musa e amada, aqui apresentamos um poema escrito a Juvêncio, nome que designa um rapaz em específico, mas que também aponta, como explicitado em seu nome, uma miríade de pretendentes *jovens* com os quais Catulo almejava envolver-se:

Os teus olhos de mel, Juvêncio, se eu
os pudesse beijar continuamente,
continuamente eu beijaria até
trezentos mil sem ver-me satisfeito
nem se mais densa do que espigas secas
fosse a messe dos beijos meus e teus
(CATULO, 2017, p. 49).

A relação de dependência é o ponto central desse poema, no qual presenciamos o eu-lírico a beijar incessantemente os olhos de seu amado, ponto fulcral para a alma e a inteligência e também símbolo do sobrenatural e divino, o que somente reforça que essa sessão de carícias inculca em uma entrega semelhante a que se dá entre um servo e seu deus. O recuperar de ideias como a das espigas secas e da messe resultante de seus beijos também nos guia a uma discussão da validade (ou não) desses beijos, se eles seriam frutíferos ou se o eu-lírico estaria simplesmente dando ao amado aquilo que ele deseja, mas, assim, estaria fadado a nunca receber algo em troca, a nunca colher o que plantou. O caminho aqui é cíclico: o amor é dor e dor leva a morte, porém, a morte, como bem entendemos, anda de mãos dadas com o amor, portanto, o sofrimento é sempre parte do desejo e, conseqüentemente, do ato erótico.

Como explicitado anteriormente, somos servos de três erotismos (o sagrado, o dos corações e o dos corpos) e, portanto, o fenômeno erótico nem sempre precisa acrescentar em sua ocorrência a violência em seu modo gráfico e físico, podendo construí-la também a partir do interior de sua vítima, ou, nas palavras de Georges Bataille,

a forma significativa da necessidade do desequilíbrio e do equilíbrio alternados é o amor violento e terno de um ser por outro. A violência do amor leva à ternura, que é a forma duradoura do amor, mas introduz na procura dos corações esse mesmo elemento de desordem, essa mesma sede de desfalecimento e esse mesmo ressaibo de morte que encontramos na procura dos corpos (2017, p. 268).

Em decorrência de nosso interesse em focar, por ora, um estilo de erótico que entroniza os sofrimentos da vítima ou amante cuja proximidade com a morte é ainda maior, realizaremos um salto por sobre a *pica-flor* de Gregório de Mattos e as pedreiras, cachoeiras e planícies onde Claudio Manuel da Costa deixou-se cair de amores pelas ninfas. Logo, nos deparamos com o sítio onde se encontram todos os corpos dos amantes românticos, personagens para os quais “o desejo de reafirmar a vida através da fusão com o outro implica um desejo de aniquilamento de si mesmo (e do outro), um impulso fatal” (BRANCO, 1983, p. 81).

Nos poemas do autor do compêndio de vivências nefastas e errantes que é o livro *Noite na taverna* (1855), um ultrarromântico adepto dos trejeitos e maneiras dos escritores do maldo-século, encontramos como recorrente a temática da morte por si só, como nos conhecidos “Se eu morresse amanhã” e “Lembranças de morrer”, porém, o tópico ainda ganha novas cores quando entra em jogo também o deus Eros, que faz dos poemas de Álvares de Azevedo uma amálgama entre amor à morte e amor às mortas, como exemplificado em “Pálida à luz da lâmpada sombria”:

Pálida à luz da lâmpada sombria,
Sobre o leito de flores reclinada,
Como a lua por noite embalsamada,
Entre as nuvens do amor ela dormia!

Era a virgem do mar, na espuma fria
Pela maré das águas embalada!
Era um anjo entre nuvens d'alvorada
Que em sonhos se banhava e se esquecia!

Era mais bela! O seio palpitando...
Negros olhos as pálpebras abrindo...
Formas nuas no leito resvalando...

Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti – as noites eu velei chorando,
Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo!
(AZEVEDO, 2009, p. 60).

Diferentemente de outros poetas que, ao agraciar suas amadas com elogios, prefeririam compará-las aos dias de verão, o eu-lírico de Azevedo prefere construir os seus com base nas mais mórbidas das comparações: sua pele pálida iluminada pela cor de uma lâmpada sombria (alerta de antíteses!) faz com que se assemelhe a uma lua *embalsamada* pela noite; em seu sono calmo, a mesma faz com que ele se lembre da virgem do mar, uma possível referência a Andrômeda (embora a mesma sobreviva a sua desdita), que é *embalada* pelas marés. Claramente, as ideias utilizadas pelo poeta para demonstrar a beleza da amada de seu eu-lírico

lembram os processos de preparo e de enterro de um corpo, desde o embalsamento até o seu embalar no interior do caixão. Ao final do poema, então, presenciamos a reação desse eu-lírico frente ao acordar da bela e pálida mulher que, ao vê-lo prostrado ao lado de seu leito, põe-se a rir e faz com que ele confesse ter *velado* ela enquanto chorava e, com seu acordar, poderá finalmente, em seus sonhos, *morrer sorrindo* – essa última expressão é importante como fechamento, pois dá consistência à ideia de que a morte para o amante nunca é inteiramente negativa, é algo que se enfrenta em meio ao choro e ao riso.

Outro exemplo desse fenômeno erótico ligado à morte vê-se incluso no romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Johann Wolfgang von Goethe. Como o próprio título indica, o livro epistolar trata de um malfadado relacionamento entre o jovem Werther e sua amada Carlota, prometida a um outro homem e incapaz de corresponder ao amor do rapaz que, amargurado, tira a própria vida em uma das cenas mais marcantes da escrita romântica. Curiosamente, essa cena acabou servindo de estopim a uma sequência de suicídios que se disseminou por toda a Europa, atos reconhecidos nos dias atuais como frutos do Efeito Werther⁶. A morte do personagem de Goethe, em suma, choca bastante, pois o mesmo não morre instantaneamente, ficando por dias a fio sofrendo em uma cama e, ao que tudo indica, faz isso em nome do amor, fato que transforma esse sofrimento em algo válido. Nas palavras do protagonista:

Se eu tivesse alcançado a ventura de morrer, de sacrificar-me por você, Carlota! Eu morreria corajosamente, e com que alegria, se pudesse restituir-lhe o repouso e a felicidade! Mas, ai de mim, a muito poucas e nobres criaturas é dado derramar o sangue pelos seus e, com a morte, iluminar uma vida nova e centuplicada para aqueles que amam! (GOETHE, 2004, p. 183).

Permanece claro, através dessa passagem, que a morte erótica realmente se converte num viver novo, numa continuidade que nunca viria a ser atingida de outra maneira no caso de nosso protagonista. Afastado da momentânea e pequena morte, só resta a Werther a nobre, porém dolorosa, fatalidade nua e crua. Contudo, ela é, ainda assim, significativa, pois é através de sua violência que o mesmo vence o interdito do amor não-correspondido e, ao seu ver, realiza uma prova de amor. Isso porque, ao desvanecer, permite o concretizar da felicidade de sua amada com outro. O erotismo ultrapassa as normas sociais que indicam um vínculo sempre par

⁶ O termo foi cunhado em 1974 pelo pesquisador americano David Phillips. Chamados também de “suicídios por imitação”, esses são casos nos quais o ímpeto suicida do(s) sujeito(s) envolvidos é entendido como resultado de uma morte primária que se torna conhecida como, por exemplo, cenas de suicídio presentes em textos literários ou em outras mídias de ampla divulgação.

entre um casal; o prazer erótico permite construir-se com base em uma unilateralidade que pode convir ao sofredor ou ao ordenador, como no caso de Sade.

Estaríamos certos em afirmar que o narcísico e egoísta ímpeto erótico pode fazer do sujeito amado um objeto de seu prazer, reduzindo-o ao estatuto de coisa. No entanto, nos enganamos ao acreditar que *só* lidamos com objetos sexuais, pois “esse objeto responde à *interioridade* do desejo [...] O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior” (BATAILLE, 2017, p. 53). E que vida interior mais interessante nos traz, então, Gustave Flaubert ao escrever *Madame Bovary!*

Marco inicial do Realismo francês, a obra de Flaubert não necessita de muitos apontamentos ou largas explicações, é um exemplo nato do erotismo que se esconde por detrás das cortinas fechadas e das portas cerradas das moradias burguesas. Fugindo daquele erótico completamente atrelado à violência, é com a história de Emma Bovary que passamos a caminhar na direção de um erotismo, ao que tudo indica, mais comportado, ou melhor, mais preparado para adotar regras e normas, mesmo que, conseqüentemente, ele também seja arquitetado de forma a poder contrariá-las. Novamente, então, nos enganamos, pois mesmo ao olharmos para o interior, precisamos também volver nosso olhar para o exterior; por fim, “se falo dos movimentos do erotismo objetivamente, devo sublinhá-lo logo, é porque a experiência interior nunca é dada independentemente de visões objetivas; nós a encontramos sempre ligada a tal ou tal aspecto, inegavelmente objetivo” (BATAILLE, 2017, p. 55-56).

Essa relação com o que é objetivo nos permite retomar as trocas que se dão entre o erotismo e a sociedade cerceadora, afinal, além de um fenômeno, o erótico, se nasce dentro de uma certa comunidade e precisa afiliar-se ou contrapor-se a certas ideias nela elaboradas, também é, por si só, uma construção social e cultural. Essa relação com a sociedade, contudo, como bem sabemos, é de transgressão e só pode ser entendida

situando-se o erótico em relação aos outros sistemas que examinamos. Precisamos entendê-lo não apenas por si mesmo mas como alternativa para esses outros sistemas. Se tanto gênero como sexualidade são definidos [...] através da diferenciação, distinção e hierarquia, o erótico subverte suas ordens. Destruindo as separações da vida diária nos fugazes momentos de desejo, prazer e paixão, o erótico oferece uma alternativa anárquica à ordem estabelecida do universo sexual: uma alternativa na qual a única regra absoluta é a transgressão das proibições (PARKER, 1991, p. 203).

Sendo assim, desde o primeiro passo, tomado por Emma Bovary ainda no século XVIII, as discussões acerca das transgressões necessárias para que mulheres, negros e negras, e todos aqueles inclusos dentro da sempre elástica sigla LGBT+, isto é, seres marginalizados, tivessem poder sobre suas próprias vozes e construíssem, assim, seus próprios discursos divergentes

criaram em tamanho. Este debate se intensificou ainda mais durante o século XX, no qual autores e autoras passaram a questionar certa rigidez tanto literária, quanto acadêmica e social, formando grupos de “inconformados”. Dentre eles, denotamos a existência dos escritores e escritoras da Geração Mimeógrafo, da Literatura Marginal e do Tropicalismo que, como que formando uma *trindade nefasta*, cansaram de forçar as janelas cerradas do mundo dos “bons costumes” e optaram por arrebentar-lhe as trancas das portas. Alguns ainda optaram por completar o serviço defecando no tapete de boas-vindas – e Glauco Mattoso provavelmente fora um dos precursores dessa balbúrdia.

Todavia, até mesmo antes, durante o século XIX, no âmbito literário do erotismo, essas preocupações emergiram, o que ocorreu juntamente de uma perspectiva feminina da erótica, um surto de escrita e revolta que os homens decidiram por classificar erroneamente como um donjuanismo feminino. Essa era, na verdade, a marcha das Emmas e Noras – a da *Casa de bonecas* (1879) – inconformadas frente à dicotômica imagem feminina que, dividida entre donzela e bruxa, serviu de ideal desfigurador para todas elas por um tempo muito longo (CORREIA, 1999, p. 30), se é que ele não perdura ainda no século XXI nas mentes de alguns servidores da tradição e do que é, para eles, o correto, pois bem lhes afeiçoa.

Numa torrente de escrita despreocupada com as normas, mas preocupada com a mais escandalosa e intrusiva das transgressões e que, inclusive, tem nos acompanhado desde o século XIX até os dias atuais, autoras como Gilka Machado, Maria Tereza Horta, Cristiane Sobral, Hilda Hilst, Mary Shelley, Marina Colasanti, Angélica Freitas, Rupi Kaur, Nora Roberts, Cíntia Moscovich, Emmanuelle Arsan, Mel Duarte, Olga Savary, dentre outras, deixaram sua marca nessa história de seres revoltados e transgressores. Organizadas aqui sem qualquer ordem cronológica ou temática, essas autoras constroem, juntas, uma amálgama de discursos que se unem e interpelam, criando intervalos, becos e vielas entre um pensamento e outro. Sobre elas e tantas outras mulheres escritoras é que deveríamos nos debruçar quando buscamos entender de que modo o erotismo também já há servido, e muito, como mantenedor de normas. Mesmo que fosse violento e transgressor, o mesmo trazia consigo a necessidade da existência de um eu rebaixado e subjugado responsável por garantir que o orgasmo narcísico de um outro fosse bem-sucedido; este ser que se destituía de si para tornar-se objeto do desejo alheio tratou-se, na maioria das vezes, de uma mulher.

Em tempos de *Lorde* (2014) e João Gilberto Noll, de *Me chame pelo seu nome* (2007) e André Aciman, de *Amora* (2015) e Natalia Borges Polezzo, devemos nos lembrar de que outros pré-conceitos ainda merecem ser repensados, o que de modo algum indica que assumimos a luta pelas vozes femininas como esgotada. Em textos como os de Conceição Evaristo,

Marcelino Freire e Sérgio Vaz, ainda outros tabus e concepções primárias sobre os seres gritam por ressignificação. Nessas obras, gênero, etnia e *status* social interpelam-se de modo a criar narrativas transgressoras em níveis que ultrapassam a simples violência do erotismo clássico. O erotismo moderno assume como seus alvos os tabus e os pré-conceitos que ainda coordenam o convívio social, almejando estruturar-se sobre uma ideia de revolta a própria violência que, de transgressora, tornou-se, com facilidade, também cerceamento e punição, uma punição que de gostosa e boa de se sofrer passou a ser símbolo de castração e controle.

Concluimos, assim, que as revoltas precisam ser maiores e as vozes mais altas, pois, com tempo, os muros se reconstróem e as normas voltam a vencer, talvez por isso devamos, às vezes, recorrer a forças maiores, não a Eros, tampouco a Psiquê, mas ao que resultou de sua união, do seu desvanecer e continuidade: Hedonê, deusa do prazer e personificação da volúpia. Com ela, os intervalos entre as carícias eróticas e o pós-coito em que a amada ou amado são admirados veem-se preenchidos; seu recheio todos conhecemos, chama-se *pornografia*, a segunda maçã da árvore, verde e ainda mais succulenta, aquela que pegamos sabendo que ao mordê-la “corre-se o risco de pecar, mas assumindo que ela sempre vale a pena” (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 110).

1.2.2. Os fedores do pornográfico

Do mesmo modo que o *interdito* traz à baila consigo o conceito de *transgressão*, também o erotismo precisa pôr sob os holofotes da sociedade sua gêmea má, a sedutora Helena para a sua recatada Penélope. Diferentemente do fenômeno erótico, imbuído do poder de continuidade e capaz de retirar o humano de sua individualidade, unindo-o a um outro em um ato de comunhão e entrega, o ato pornográfico, longe de ser filosófico, é um ataque direto à psique e à dita normalidade sob a qual vivemos. No ato pornográfico,

uma fúria bruscamente se apossa de um ser. Essa fúria nos é familiar, mas podemos imaginar facilmente a surpresa de alguém que não a conhecesse e que, por uma maquinação, descobrisse sem ser visto os transportes amorosos de uma mulher cuja distinção o impressionara. Ele veria aí uma doença, análoga à raiva dos cães. Como se uma cadela enraivecida tivesse substituído a personalidade daquela que recebia tão dignamente... É até muito pouco falar em doença. Nesse momento, a personalidade está *morta*. Sua *morte*, nesse momento, cede lugar à cadela, que se aproveita do silêncio, *da ausência da morta*. A cadela goza – goza gritando – desse silêncio e dessa ausência. O retorno da personalidade a arrefeceria, colocaria fim à volúpia em que está perdida (BATAILLE, 2017, p. 130-131, grifos do autor).

Assim sendo, enquanto no discorrer do ato erótico a personalidade tem espaço garantido porque regula os procedimentos e os caminhos pelos quais haveremos de atingir o ponto desejado – a pequena morte que nos engrandece e que interrompe, mesmo que por um segundo, nossa mortalidade e descontinuidade humana – o ato pornográfico convém a grupos destituídos de sua personalidade mais terrena e analítica. A relação entre objetividade e interioridade proeminente dentro do ato erótico se desvanece no ato pornográfico para dar lugar ao simples instinto e, por tratar-se de algo primário e selvagem, as diferenciações entre esses dois novos extremos não de fixar-se sobre ideais que enfocam o “teor ‘nobre’ e ‘grandioso’ do erotismo, em oposição ao caráter ‘grosseiro’ e ‘vulgar’ da pornografia” (BRANCO, 1983, p. 72).

Sobrevivendo dentro do âmbito universitário e, muitas vezes, até mesmo no escolar, o erotismo trata de vestes apertadas que delineiam ou daquelas levemente abertas que revelam traços firmes ou macios do corpo a ser tocado e, quando o toque se dá, o teor místico e espiritual da cena recebe maior atenção do que o toque em si. Podemos pensar, inclusive, em diversas cenas de sexo presentes em artefatos culturais contemporâneos para explicar essa ideia. Na adaptação cinematográfica do já mencionado romance de André Aciman, *Me chame pelo seu nome*, presenciamos poucas cenas de verdadeiro envolvimento carnal entre os dois personagens principais, Elio e Oliver, mas quando uma delas acontece, a câmera, após brevemente apontar para o início de algumas carícias, é girada, enfocando uma janela aberta no quarto e mostrando ao telespectador um belo jardim verdejante que, com o passar do tempo, se ilumina para demonstrar a passagem da noite em que Elio e Oliver finalmente se entregaram a um ato erótico que não vemos, mas que, indiferentemente, ainda causa um tipo de excitação. Nesse espaço de tempo durante o qual a câmera-telespectador admira a flora externa, é que a animalidade dos personagens se mostra presente; nesse intervalo coberto de silêncio e de segredos (e, em algumas das vezes, de telas pretas ou *time-lapses*) é que se dá o ato pornográfico.

Tendo esse conceito apresentado acima se cristalizado em nossa sociedade, seja através das séries de TV (que precisam sobreviver em horários impróprios para sequências sexuais muito gráficas), seja nos próprios filmes (cujos produtores almejam uma indicação de faixa etária que permitirá mais público), seja nos livros (que, se recheados de cenas sexuais “muito pesadas”, logo já alcançam o rechaço), passamos a considerar como verdade também uma prática, porém errônea, determinação: “*pornografia: sexo explícito:: erotismo: sexo implícito*” (a pornografia *está para* o sexo explícito *assim como* o erotismo *está para* o sexo implícito)” (BRANCO, 1983, p. 72). Parte do que temos discutido até então aponta justamente para o fato de que o ato erótico, assim como a poesia que lhe dá vida, pode, sim, apresentar o *fato* em si, por assim dizer, desde que o foco de sua narração decaia mais sobre a relação de união e entrega

que se dá entre os seres ao invés de sobre a comunhão que ocorre entre os seus corpos e seus fluídos, outra consideração que, de certa maneira, também nos guia ao erro.

Segundo o que nos aponta Dominique Maingueneau, de acordo com as concepções do que seria fulcral em uma cena erótica e em uma cena pornográfica,

a poesia não é uma forma de escrita bem adaptada ao dispositivo pornográfico; em contrapartida, ela convém perfeitamente ao erotismo e à libertinagem [...] a poesia põe efetivamente em primeiro plano a materialidade do significante verbal ali onde a escrita pornográfica privilegia a transitividade da linguagem, tida como capaz de se apagar diante dos espetáculos que ela dá a ver (2010, p. 19).

Frente à esta consideração feita pelo estudioso francês e sabendo que, durante o ato erótico exposto e dissecado por Bataille, o ser já não existe, que sua língua torna-se extensão de seus sentimentos e dos estados de espírito atingidos por sua alma ao longo do processo de entrega, este instante convalescente de unidade e banhado em duplicidade, torna-se bastante complicado conceber que a poesia não poderia ser pornográfica também, mesmo que ao seu jeito. Acreditar que não haveria interpelação entre os gêneros prosaicos e líricos, assim como entre o erótico e o pornográfico, seria diminuir a influência de ambos fenômenos dentro do convívio social e nos dizeres que se constroem a partir, ou em detrimento, deles.

Pintar o retrato de como esses atos se veem conectados é uma discussão que haveremos de estender na sequência a partir dos conteúdos da obra de Glauco Mattoso, porém, por ora, parece-nos importante ao menos indicar que é de Dominique Maingueneau também a conclusão de que “os ‘quadros’ de atividades sexuais representados nas narrativas pornográficas estão calcados nos códigos de representação da imagem em um momento dado” (MAINGUENEAU, 2010, p. 16), portanto, a poesia, por ser também escrita de momentos e dos sentimentos a eles atrelados, produz uma leitura que se constrói da mesma maneira, a partir de *flashes* referentes a momentos específicos de um reunir efêmero entre corpos e almas ou, às vezes, somente entre corpos.

Recapitulando: primeiramente, aprendemos que a relação entre pornográfico e erótico, apesar de recheada de pequenos encontros e trocas ocasionais, ainda é bastante problemática e muitos intentam compreendê-la a partir de regras conceituais reducionistas; em segundo lugar, discordamos da crença de que o discurso pornográfico deva servir obrigatoriamente à narrativa em prosa, podendo, sim, recorrer ao lirismo como estética ou à própria estruturação poemática como modo de construção de seus dizeres; e, por fim, compreendemos que o pornográfico tem uma maior relação com o poder gráfico e objetivo da língua, mesmo que isso não seja

imprescindível para sua constituição como tal. No entanto, ainda resta a pergunta: ao que nos referimos quando dizemos que algo lido ou assistido é “pornográfico”?

Além de servir como adjetivo polarizante e depreciativo, visto que é comum dizermos que tal filme ou livro não constituiu momento de lazer prazeroso em razão de suas cenas de sexo extensas incomodarem, beirando um teor pornográfico, aquele cansativo e *exploitative*, comum, muitas vezes, ao cinema de horror, como no caso dos já mencionados *torture porn*, o termo “pornográfico”, assim como o “erótico”, também já serviu a propósitos bastante distintos.

A partir do texto de Lucia Castello Branco (1983, p. 70-71), entendemos que, segundo a justiça inglesa do século XIX, textos pornográficos eram aqueles que miravam em corromper a moral dos jovens com seu característico fator de choque capaz de, literalmente, despir seus leitores ou telespectadores de sua tão firme decência. Na mesma época, em território americano, as especificações conseguiam ser maiores: qualquer artefato cultural ou assunto discutido capaz de desaguar na exibição ou na representação visual (ou verbal) de pessoas ou animais mantendo relações sexuais seria considerado pornográfico. Por fim, em águas brasileiras, berço dos reis da libertinagem aos olhos do mundo, em um decreto expedido nos anos 1970, o olho da tempestade para o período ditatorial, compreende-se a pornografia como a verdadeira inimiga dos bons costumes e da moral e que, na maioria das vezes que mostra sua face, é responsável por trazer consigo o assustador tópico da sexualidade. O termo, no entanto, remete a tempos muitos mais remotos, e não fala de um fenômeno, mas, sim, de um ser humano, uma figura social bastante importante quando falamos de transgressão, isto é, a prostituta.

Em grego antigo, a palavra *porné* designava diretamente as prostitutas, enquanto que *pornographos* e *pornographia* referiam-se, respectivamente, ao autor que versava sobre a prostituição, como o francês N. Restif de la Bretonne que, em seu livro *Le pornographe ou la prostitution réformée* (1769), retomou o termo antigo, fazendo uso da palavra “pornógrafo” em sua nova grafia, e a um gênero pictórico bastante específico, que era o da representação das prostitutas (MAINGUENEAU, 2010). O sentido universalmente conhecido nos tempos atuais para o termo “pornografia”, porém, somente tomou corpo em meados do século XIX, a partir do qual ele passa a remeter a qualquer representação, verbal ou visual, de algo dito “obsceno”, um conceito bastante raso, visto que sua base são os preceitos sociais de decência e moral, grandiosos impedimentos à classificação do que é pornográfico por se tratarem de ideias cujo entendimento é, na maioria das vezes, subjetivo.

Entretanto, há algo que não podemos deixar nas mãos da subjetividade e isso é a “obscenidade” como gênero ou discurso e, por conseguinte, os modos pelos quais ela se diferencia (ou se relaciona) com ambos o erótico e o pornográfico. Para explicar essas

interpelações de um modo talvez menos complicado, imaginemos um cenário: num dia como qualquer outro, sem qualquer pretensão ou objetivo claro, um jovem decide despir-se de todas as peças de roupas que vestia e permanecer imóvel em praça pública por alguns minutos à mercê dos olhares alheios. Na sequência, vejamos de que modo esse ato seria percebido pelos três fenômenos até então apresentados: o erótico, o pornográfico e o obsceno.

Frente a esta inusitada cena, o poeta do erótico, sentado em um banco próximo, pega a caneta que carregava num dos bolsos e, com seu bloco de notas aberto, passa a descrever o modo como a camisa social de cor salmão, agora jogada no solo sujo da praça, antes abraçava o corpo do rapaz, marcando os pulsantes músculos de seus braços. Aponta também o jeito como os botões de sua camisa antes lutavam para conseguir manter o calor de sua pele ardente preso ao interior de sua existência mundana e amiga das normas de civilidade. Na retirada das roupas, o poeta do erotismo vê uma quebra do que era esperado, e nos sapatos, cinto, meias, cueca e calça social jogados no chão percebe o orgasmo narcísico que parte do ato de libertar-se das amarras, embora esse mesmo ato também seja capaz de causar-lhe uma morte pior do que a física: uma morte social em frente aos seus companheiros.

A escritora pornográfica que, empoleirada em uma das árvores do parque, tentava pescar as mensagens picantes que um transeunte enviava à namorada, logo despenca ao perceber as grandes e peludas nádegas do homem que, parado, mostra todos os seus belos atributos ao público que por ali passeia. Com a mão trêmula e preenchida por uma vontade enorme de poder tocar-se, a mesma se aproxima do homem sem qualquer pudor e se ajoelha, mantendo o rosto a poucos centímetros da proeminente glande que escapa de seu prepúcio, a pele enrugada iluminada pela forte luz do sol das duas horas de um sábado à tarde.

Depois de alguns segundos, já tendo se tornado íntima do inusitado modelo amador, ela deixa seu corpo escorregar até o chão e fica deitada entre as suas pernas. Ali, as bolas do rapaz, também salpicadas pelos mesmos pelos escuros que lhe cobrem as nádegas pálidas, penduradas estão no centro do seu campo de visão. Adicionando um tom sensual a sua voz usualmente comum e simplista, a mesma pede que o rapaz se toque, algo que ele nega veemente, mas ela continua e continua, repetindo o pedido sem parar. Lá pela vigésima vez, o rapaz se irrita, veste-se novamente e some por entre a multidão. Inconformada por não o ter visto atingir o clímax daquela cena a qual havia dado início, a escritora rasga suas anotações e as deixa serem levadas pela brisa.

O amante das obscenidades, portanto, é o próprio rapaz, que, enfadado de tanto escutar de bocas alheias avisos e reprimendas sobre o que podia e o que não podia fazer, opta por ignorar as ditas regras para se manter “normal” e “correto” dentro daquela sociedade e,

estressado após um longo dia de trabalho em um escritório fechado e quente, decide, pós-almoço, transtornar as regras e, conseqüentemente, angariar uma boa história para contar aos seus amigos, arrancando deles algumas risadas. Contar-lhes-ia sobre o perceptivo homem grisalho que virou páginas e mais páginas de seu bloquinho escrevendo sabe-se lá o quê enquanto lhe observava e seguia o balançar de suas bolas como se fossem o pêndulo de um relógio antigo e valioso. E claro, não poderia esquecer da atrevida garota de cabelos volumosos que até no chão sujo da praça havia se deitado para inspecionar seu corpo suado e fedorento, consequência das seis horas ininterruptas sentado naquele forno chamado escritório.

Essa breve anedota, esclarecedora dos comportamentos e características desses três fenômenos literários e culturais, serve de modo a retomarmos e entendermos alguns aspectos pontuais sobre eles: o apelo metódico do erotismo que, com seu olhar especulativo e detalhista, encontraria metáforas no ato mais banal enquanto compreenderia, também, a vontade transgressora do rapaz; o caráter revoltado e transgressor por natureza do pornográfico que, sem medo ou qualquer pudor, gostaria de analisar a fundo o ocorrido e, sempre que possível, supervisioná-lo até que o necessário clímax (o gozo) fosse atingido pelos integrantes da cena; e claro, o obsceno, um discurso que “não está centrado na descrição da relação sexual, mas no prazer de transgredir a lei [...] para satisfazer os próprios desejos” (MAINGUENEAU, 2010, p. 28) e que, quando posto lado a lado com o pornográfico, pede por um interlocutor, como os amigos do rapaz indecente, nos quais, ao invés de buscar por uma excitação sexual (reação que não poderia ser, tampouco, evitada), o mesmo buscaria “suscitar o riso, que constitui um prazer substitutivo do gozo sexual” (MAINGUENEAU, 2010, p. 30).

Contudo, sabendo do que se trata o obsceno e percebendo que se diferencia, em termos de finalidade, do pornográfico, ainda nos perguntamos: como um discurso que trespassa diversos gêneros, tanto literários quanto cinematográficos e artísticos, o que faz com que concluamos que algo dito pornográfico é pornográfico? Sabemos que, em parte, ele está atrelado a um prazer ou excitação de teor sexual causada por sua leitura e que, após ela, o interlocutor deverá sofrer um extravaso extraliterário que poderá se dar solitariamente ou juntamente de outro(s). No entanto, essa não é uma resposta concreta, visto que a sexualidade é um leque de dimensões estupendas e com vielas e becos ainda desconhecidos ou incompreendidos, portanto, seria complicado delimitar algo como pornográfico baseando-se somente em sua capacidade afrodisíaca, já que alguém poderia excitar-se assistindo a um vídeo de espinhas sendo estouradas ou ao ler a bula de algum medicamento para dores de cabeça.

Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz (1984) explicam que, com relação à essência do discurso pornográfico, podemos observar fortes laços com um elemento fantasioso em excesso, sendo sua principal característica, em verdade,

a total sexualização da realidade, isto é, a erotização de toda e qualquer percepção que o sujeito tem no mundo, como se esse fosse um teatro dos seus desejos. Nada pode ser imaginado além do tirânico controle do sexo, que na pornografia é a fonte de toda e qualquer ordem num mundo onde imperam os impulsos eróticos. É isso que promove a fantasia pornográfica; essa exacerbação da sexualidade, uma espécie de discurso vivo do desejo em estado bruto, animal (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 142).

Comprovando, a partir dessa consideração feita pelas autoras, que a pornografia realmente se constitui como um esgarçar das fendas criadas pelo erotismo, podemos dizer que ela não pensa num momento em especial no qual os seres se veem vencidos pelo poder do erótico, dono de forças desconhecidas que os despem de suas roupas e os unem de forma a contestar sua individualidade e iminente morte, pelo contrário, considera que todo e qualquer momento é governado por essa potência indescritível que nos carrega de um lado ao outro, do início ao final de nossas vidas, puxando-nos pelos quadris. Sob os olhos do narrador ou do eu-lírico pornográfico, qualquer cena pode se tornar afrodisíaca desde que seus integrantes se sintam aptos a fazer dela isso. Fortemente ligada ao instinto animal e a uma vontade primária de se encontrar saciado sexualmente, é visível, porém, que, mesmo dentro do universo pornográfico, ainda falamos de um narcísico almejar do gozo. O que se diferencia, nesse caso, é que, à primeira vista, não se encontram previamente delimitados os espaços a serem ocupados pelo *carrasco* e pelo seu *escravo* e, às vezes, “<<Quem queria tanto asseio/é o mais sujo porco, agora>>” (MATTOSO, 2014, p. 142).

Como apontamos previamente, erotismo e pornografia brigam pelo título de “donos do Sade”, encontrando nele tanto o teor gráfico e explícito característico da pornografia quanto o despreocupado rebaixamento de um outro para proveito próprio que é típico do erotismo clássico, aquele dos chicotes e da autoflagelação. No entanto, frente a esta briga, nos parece interessante observar que, diferentemente do erótico, que, aos poucos, deixou os espaços públicos e retirou-se para realizar suas transgressões no conforto recluso de sua casa, com o passar dos anos, o pornográfico cresceu em revoltas e em quebras de tabus, assim como a ele se acresceram também as críticas e o desejo de extermínio – desejo este que não parte só dos protetores da moral, como também de coletivos feministas que, com sua parcela de razão, percebem na indústria pornográfica um espaço abusivo para as mulheres e permissivo ao seu assédio e estupro, o que, na tela, se transforma em puro entretenimento.

O pornográfico apresenta também, por conseguinte, um forte laço com o obsceno, tornando-se, assim, um discurso caracterizado por falar

daquilo que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não-dizível, do censurado: daquilo que não deve ser, mas é. A pornografia grita e cala, colocando lado a lado o escândalo e o silêncio. É nesse jogo de esconde-esconde que encontramos o seu sentido, mas é também por causa dele que se torna difícil defini-la (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 110).

Estruturamos, portanto, a partir das considerações feitas por Moraes e Lapeiz, um esquema que nos traria de um extremo ao outro dos discursos sobre a sexualidade. Ele se organizaria da seguinte maneira:

OBSCENO → ERÓTICO → SEXUALIDADE (ou *sexo*) ← PORNOGRÁFICO ← CIÊNCIA

No centro dessa esquematização, encontraríamos, com certeza, a sexualidade (ou sexo) em sua forma bruta, nunca completamente apreendida por qualquer discurso, seja o seu enfoque dado ao caráter espiritual e transcendente do ato ou ao aspecto transgressivo e carnal do mesmo. Essa incapacidade parte do fato de que nenhum desses discursos seria capaz de antever quais partes desse bicho-erótico-pornográfico estariam envolvidas no processo: se se trataria de um simples choque entre corpos-carne, se durante o mesmo nossas almas entrariam em comunhão, desenvolvendo sua duplicidade, ou se, simplesmente, sem qualquer belo arranjo ou grosseiro encontro, nada realmente acontecesse a não ser uma simplória reação corporal ao friccionar de certos apêndices e/ou orifícios. Nunca realmente saberemos, com certeza, o verdadeiro papel da sexualidade fora de suas características cerceadoras e abertas ao controle, mas algo, ainda assim, se mantém: o nosso (im)pertinente – e sempre intermitente – desejo de entendê-la e questioná-la até exaustão.

Em seguida, à esquerda desse esquema, encontramos os discursos, à primeira vista, completamente transgressores. O erótico encontra-se disposto ali, pois quebra totalmente com o andar comum à vida social, promovendo um encontro com o divino que não só ofende a instituição da igreja, como também nos leva a questionar nossa disposição em entregar-nos a um *outro* de corpo (e talvez alma) em busca de uma ilusão de eternidade nunca confirmada. A escolha da morte, mesmo que por amor, ainda constitui um grande tabu e, quando acompanhada de um esfacelar da identidade que com tanto esmero construímos, torna-se decisão duplamente assustadora. Pusemos o obsceno no extremo esquerdo, e junto do erótico, pois concordam com relação ao desejo transgressor que possuem, no entanto, para aquele que comete uma

obscenidade, não há grande objetivo ou busca incessante por um algo mais, há somente a diversão de romper com leis e sair, com sorte, ileso.

À direita, então, se encontram dois discursos que se assemelham tanto pelo poder de descrição que carregam consigo, ambos capazes de examinar a fundo a anatomia do corpo humano, mesmo que por razões diferentes, quanto por sua escrita ora transgressora, ora mantenedora da norma. No caso da pornografia, é importante que não esqueçamos que, sim, ela exhibe uma “inserção radicalmente problemática no espaço social: trata-se de uma produção tolerada, clandestina, noturna” (MAINGUENEAU, 2010, p. 22), contudo, é difícil imaginar, atualmente, um mundo sem pornografia, esteja ela em revistas especializadas, quadrinhos, mangás, livros, vídeos *online* ou em filmes de grandes produtoras da área – além, claro, de todos os filmes caseiros e nudes que circulam através de nossos celulares e computadores.

E se a pornografia ainda sobrevive, isso quer dizer que, de uma maneira ou de outra, ela exerce algum papel importante na sociedade. O erotismo manteve-se presente, pois desistiu da violência e abraçou as metáforas e as roupas entreabertas. A pornografia não pode abandonar seus trejeitos exagerados e chulos, mas pode, sim, adotar o discurso da maioria, comprando cada pequena dicotomia que domina nossos dias e fazendo dos seguidores dessa concepção falocêntrica e patriarcal de mundo seus melhores clientes e, em razão disso, são eles quem providenciam velas através das quais esse discurso pode ser disseminado.

Quanto à nossa conhecida *scientia sexualis*, a dispomos no extremo direito porque se mascara como uma pequena abertura, uma chance de confissão, de conversa e de esclarecimento sobre essa força desconhecida que é a sexualidade, mas, em verdade, é um mecanismo de controle, pois, através de seu discurso uno e que se diz como “a verdade”, é possível doutrinar e indicar quem deve ter sexualidade e quem não deve, quem poderá andar sem peças de roupa e não ser atacado e quem, com um dedo a menos de tecido, merecerá ser tocada e abusada; determinará, também, quem terá poder no ato sexual e poderá demandar que o toquem, impondo ao seu par a posição de submissão e de serviçal dos seus prazeres. O discurso da medicina, portanto, se abre a uma descrição meticulosa, mas afirma que só podemos falar de coito, de vaginas e vulvas e pênis e sacos escrotais; o uso desmedido de palavras chulas e baixas determinaria uma relação de proximidade e, por conseguinte, de prazer, e, sob o olhar da medicina, aqui estamos para discutir um fato indesejável que precisa ser controlado.

Chegamos, enfim, a um momento para conclusões acerca do pornográfico, um momento em que o examinaremos de perto, assim como o fez a moça que se jogou entre as pernas do rapaz despido, e, como ela, o faremos também sem qualquer pudor, para que, com sorte, não deixemos nenhuma virilha ou dobrinha sem análise. Primeiramente, sabemos que o discurso

pornográfico se vê interpelado por três ideais principais que, em eterna guerra, disputam por sua constituição ou extermínio; são esses os discursos moral, libertino e libertário.

Sobre este primeiro, pouco falaremos, já que o conhecemos de outros carnavais, literalmente, e sabemos que está afiliado aos desejos das ditas “famílias tradicionais brasileiras”, que, por serem constituídas de um homem-cis-branco-hétero-cristão-ativo e de uma mulher-cis-branca-hétero-cristã-passiva, sentem que constituem a verdadeira voz do povo – a adição de filhos também é lei, para que, assim, tenham quem proteger e usar de argumento das reprimendas que irão gerar com relação às anormalidades desse mundo profano em que (sobre)vivem. Para a proteção da tábula rasa que imaginam constituir seus filhos pré-adolescentes e que há muito já realizam seus pequenos bacanais hétero e homoeróticos em territórios como o da igreja e da escola (locais em que pensavam que seus filhos estavam protegidos pela norma e pelas regras invisíveis que alguém delimitou), a pornografia, que é, em *sua* verdade, a real inimiga, precisa acabar.

Já no caso dos discursos libertino e libertário, encontramos uma importante discriminação que precisa ser feita para que nunca nos confundamos ao pensar neles: ambos aprovam a representação de uma sexualidade livre das amarras sociais – ou assim dizem –, mas no caso dos libertinos, a sexualidade é simples consumo e, para que venda mais e melhor, é preciso que a bela e recatada virgem seja dominada pelo homem forte, peludo e que muito a lembra de seu pai. Se a mulher não desejar se manter em seu lugar de fêmea e ser dominada, o acordo se encerra e eles darão mãos com a moral e decidirão pela morte desse discurso que está querendo se alastrar, que está pensando poder ser mais do que uma simples adição ao *spank bank* alheio.

Os libertários, por outro lado, constituem-se, geralmente, de coletivos feministas, esses diferentes daqueles antes mencionados e que lutavam pelo fim desse discurso, principalmente o cinematográfico. As mulheres que fazem parte desses coletivos pró-pornografia não percebem nela a sua inimiga, mas, sim, questionam a estruturação da indústria pornográfica e, com maior especificidade, aqueles – homens – que a comandam e que prezam pela representação de uma total submissão feminina, algo reivindicado como cerceador por esses grupos, que desejam melhores oportunidades de trabalho para as atrizes de filmes pornográficos, além de um ambiente menos ameaçador e violento que lhes garanta maior segurança e a capacidade de dizer sim ou não ao que for proposto.

Outros que geralmente se afiliam a esse pensamento são os coletivos LGBTQ+ que, apesar de terem, atualmente, se deixado dominar pela mesma dicotomia *dominador/dominado* que dá origem ao cinema pornográfico heterossexual – principalmente os homens gays

cisgêneros –, ainda percebem na afirmação de sua sexualidade e num retrato fiel da mesma um meio de contestação contra o apagamento que sofreram por anos e que, atualmente, continuam a sofrer, principalmente no caso de lésbicas, bissexuais e transgêneros/transexuais/travestis, ora apagados, ora ridicularizados ou transformados em objeto/fetichê para o homem hétero se deliciar. A proposta libertária é, portanto, “operar um deslocamento estratégico no campo da sexualidade [...] reinventar o erotismo, fabricar novas formas de prazer, libertar o perverso, resgatar o desejo [...] conjugar amor e sexualidade” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 137).

Da comunhão desses poderes e discursos – e pela vitória de algum deles –, é que nasce uma pornografia para sempre “inexistente” e ameaçada de extinção, mas que, por seu rápido acesso *online*, pela presença nos meios de consumo de massa e pela manutenção dos estereótipos de gênero e dos preconceitos étnico-raciais, de classe e sexuais por ela realizada sobrevive em razão de um duplo nó: (1) é impossível que a pornografia não exista e (2) é impossível que a pornografia exista (MAINGUENEAU, 2010, p. 24). Isto quer dizer que, apesar de não ter presença garantida na academia ou nos tópicos de conversa daquele grupo de amigos cursando Letras, a pornografia simplesmente *está*.

Essa dupla impossibilidade professada por Maingueneau (2010) aponta para esse fantasma que assombra nossas televisões (*vide* os comerciais e programas de auditório que abusam de *zooms* enfocando o corpo feminino quase como um olho clínico e promovendo aquele famoso ditado: *sex sells*) e nossas bibliotecas e livrarias (*vide* os livros dispostos na última prateleira e que poucos se atrevem a tocar, além do receio que temos de pedir por um exemplar que, por mais teórico ou sério que seja, traz um palavrão ou alguma “indecência” na capa). E, claro, não esqueçamos de nossos computadores, já que atualmente a pornografia está sempre a nosso alcance, basta abrir uma nova guia (de preferência anônima, para que guardemos em segredo nossas taras) e começar a procurar e desfrutar do que esse mundo interdito oferece.

Assim sendo, falemos um pouco sobre como o texto pornográfico, seja ele literário ou audiovisual, é compreendido em suas diversas categorias. Partindo das considerações de Carlos Roberto Winckler (1983) e Dominique Maingueneau (2010), compreendemos a existência de dois possíveis esquemas para organizar a pornografia mais próxima de uma subsistência e aquela que se deseja apagar por completo. Segundo o primeiro autor, podemos pensar na divisão entre *pornografia branda* e *pornografia forte*. O que isso nos indica, em termos gerais, é a diferenciação entre uma pornografia que serve à manutenção das desigualdades e uma que, despreocupada e inquisitiva, se questiona acerca da validade de algumas concepções sociais e culturais, forçando sua quebra dentro do texto pornográfico.

A *pornografia branda*, portanto, engloba alguns aspectos ou estereótipos centrais (WINCKLER, 1983, p. 73-76): a mulher que funciona como boneca sexual e objeto sob poder completo do macho; o homem heterossexual que se permite investir na homossexualidade por querer que a esposa ou namorada concorde com um *ménage à trois*; a “verdadeira” representação do masculino atrelada ao domínio da libido, visto que os homens seriam seres inteiramente feitos de e construídos para o sexo; fantasias pedófilas que enfocam a garota com uniformes escolares e atrizes que, apesar de seus vinte e oito anos, aparentam ter somente dezessete⁷; a reprodução do racismo, dessa vez no âmbito sexual, que percebe na mulher negra o receptáculo do desejo masculino e no homem negro um grande e protuberante pênis, destituindo-os de qualquer personalidade e utilidade a não ser a de servir sexualmente; a democracia sexista que inclui relações de poder entre o chefe engravatado e a secretária, o patrão e sua empregada, o pai e a babá; o grande enfoque nas ações pré-genitais, como a felação e o cunete; e, por fim, as narrativas nas quais um casal burguês embarca em aventuras extraconjugais para fugir da mesmice de sua vida “careta”, mas sem que isso destrua a sua família tradicional já bem alicerçada.

No caso da *pornografia forte*, podemos entendê-la a partir de dois fetiches principais: o incesto e o sadomasoquismo. Tendo discutido o primeiro logo no início desse capítulo, sabemos que o incesto cumpre com o papel de desestruturar o conceito de “família” sobre o qual todos os detentores dos “bons costumes” têm há anos se baseado para eleger seus discursos poderosos e incisivos sobre como seus filhos devem ser protegidos e resguardados desse mundo erotizado e pornografado. Porém, quando consideramos que esse mesmo protetor, a mãe ou o pai, seria capaz de também se entreter com o corpo dos filhos, ensinando, ao seu modo, tudo aquilo que o “mundo cruel” lá de fora viria a ensinar, e sem que, às vezes, peça permissão para exercer tal “ensinamento”, então a base desses discursos desmorona completamente. A mãe deseja o pai, que deseja o filho, que deseja a irmã, que deseja a prima, que deseja a tia e, com sorte, ao final dessa fantasia, todos se unirão em um momento orgástico final. Terminado o ato de comunhão entre seus corpos-carne, a personalidade retornará e eles se sentirão novamente impelidos a corresponder ao que é “correto”, odiando a si mesmos e ao seu lascivo comportamento em razão dos atos cometidos; essa é a parte que o texto pornográfico omite.

⁷ Um caso pontual disso na cultura brasileira foi o grande desejo dos homens pelas *Playboy* que traziam na capa, nos anos 1980 e 1990, as famosas paquitas do Xou da Xuxa, outro desdobramento do fetiche masculino atrelado à imagem das *ninfetas*. Inclusive, a atriz e modelo Luciana Vendramini, uma quase-paquita, visto que foi finalista em um concurso para tornar-se uma, mas perdeu, foi capa da *Playboy* de 1987 com apenas 17 anos, informação que foi descoberta somente anos depois.

Quanto ao sadomasoquismo, assim como veremos durante nossa análise da obra de Mattoso, ele funciona como outro desestruturante social, mas, dessa vez, há um foco específico e que permeia também grande parte dos pré-requisitos para a *pornografia branda*, isto é, as relações de poder que recobrem nosso convívio social por inteiro, desde a hierarquia presente numa conversa entre pais e filhos até a inversão da mesma, o que fica explícito quando uma mulher se arma de um chicote e abusa do homem-cachorro que grita e goza por causa dela. A isso serve, portanto, a fantasia sadomasoquista: inversão.

No entanto, nem sempre isso acontece, pois, como discutido, a pornografia sobrevive, muitas vezes, porque concorda com as imagens do machão forte e dominador e da garota passiva e ingênua que se vê desvirginada por seu parceiro. Abusando de sua inocência, ele fará com que ela lhe lamba os pés, com que lhe ceda sua boca para ser depósito de gozos e/ou excrementos e, ao fim, ele se verá preenchido porque assistiu à entrega total dela ao rebaixamento, porque fez com que ela reconhecesse que o poder daquele macho não está restrito ao que acontece fora do quarto fechado, mas que, ali dentro, ele também tem total controle da situação. Isso, com toda a verdade, dificilmente é um espelhar da realidade, pois, como nos apontam os textos clássicos sobre a prática, como o já mencionado *A Vênus das peles* de Sacher-Masoch, e os estudos de caso realizados por Wilma Azevedo, escritora de *Sadomasoquismo sem medo* (1998), o homem, sempre dominante e controlador no público, geralmente opta pela submissão no privado. Mas isso é uma conversa para mais tarde.

Ainda sobre as diferentes vertentes da pornografia, passemos então para as considerações traçadas por Maingueneau em *O discurso pornográfico* (2010). Nele, o autor realiza a seguinte divisão: *pornografia canônica* (aquela que apresenta comunhão, é normal e legal), *pornografia tolerada* (aquela que apresenta comunhão, é anormal, mas legal) e, por último, a *pornografia interdita* (sem qualquer comunhão, anormal e ilegal).

A primeira, *pornografia canônica*, como o próprio nome indica, é aquela que sobrevive facilmente em meio a outros textos. Como que reinventando o caráter instintivo do Naturalismo, no qual os personagens se descobriam excitados, por exemplo, frente ao calor do sol, essa pornografia encarrega-se de abster os integrantes de sua cena de qualquer culpa ou escolha durante o processo. Além de se manter a par das desigualdades que precisa mimicar, a mesma aposta numa ocasião única em que todos os envolvidos veem-se libertos de suas amarras sociais e, através de um sexo higiênico, e que, apesar de acrescentar outras práticas, permanece refém da genitalidade, o fato é consumado, mas somente após um acordo entre os integrantes do mesmo, uma confirmação que pode ser dada verbalmente (um “me come, fulano!” às vezes basta) ou através de gestos (uma saia que desce enquanto um zíper se abre em resposta, por

exemplo, ou olhares trocados que indicam o acordo). Não há estupro ou sexo indesejado – isto é, interdito – na pornografia canônica.

Quanto às pornografias *tolerada* e *interdita*, a primeira, como indicamos acima, apresenta o mesmo acordo verbal ou fisicamente expresso e que torna o ato sexual aceitável para o leitor mais universal, porém, apesar de legal, as práticas apresentadas por ela não condizem com o esperado. Exemplo disso são textos que tratam do sadomasoquismo, por exemplo, ou da podolatria – que, como sabemos, é uma das características principais dos escritos de Glauco Mattoso – práticas que divergem do normativo e, portanto, à primeira vista, seriam estranhas, mas que, dada sua legalidade e validade dentro do universo social, a estranheza é ultrapassada. De qualquer maneira, sua circulação tende a ficar atrelada a grupos mais fechados e que compactuam com essas práticas, a não ser quando um livro consegue afiliar-se tanto ao esperado (ou, nesse caso, ao desejado, a uma fuga da mesmice) que ganha visibilidade global, como foi o caso da série de livros da escritora britânica E. L. James intitulada *50 tons de cinza* (2011-2012).

No caso da pornografia *interdita*, é fácil supor, em razão de seu nome, que todos os pré-requisitos para sobrevivência são evitados. Sendo seu grande “crime” a negação da comunhão, nela não há necessidade para acordo entre partes, mas, sim, somente a decisão de um ser que, em função de sua libido e desejo, decide por fazer uso do corpo de um outro alguém; aqui estão inclusas, por exemplo, a prática do estupro e da pedofilia. Sem qualquer representação de confirmação ou acordo, o ato confunde e assombra o leitor, e, com isso, os grupos fechados que se deliciavam com o texto tolerado passam a se tornar ainda mais restritos quando falamos da pornografia interdita, provavelmente lida em abundância, mas dificilmente assumida como uma leitura possível ou passível de aprovação pelo todo. Consequentemente, sua normalidade e legalidade também são questionadas e, por fim, rejeitadas.

Estando explanado como se constitui o texto pornográfico e as suas finalidades, além da suas variadas ramificações, originárias das relações que esse discurso trava com a sociedade e suas regras e normas, ainda nos perguntamos, como antes: e o que faz de um texto uma obra pornográfica? Seria a simples presença de cenas explícitas de sexo, a concordância com as desigualdades sociais ou a sua quebra e negação, o caráter interdito de sua existência, sua censura por parte de poderes maiores dentro de nossa sociedade? Segundo Maingueneau (2010), a resposta é muito mais simples. Dividem-se os textos pornográficos, de acordo com o que nos aponta o estudioso, entre verdadeiras *obras pornográficas* (assim chamadas porque assumem um contrato entre leitor e autor) e outros textos que, acometidos pelo dispositivo pornográfico, apresentam *sequências pornográficas*.

Esse contrato entre leitor e autor, responsável por determinar o teor pornográfico de um texto, pode ser resumido quase que nas mesmas bases do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. Aqui, o acordo não se constrói em razão de uma comprovação da veracidade que esses relatos prometem ter, como no caso de textos autoficcionais/autobiográficos, mas, sim, em razão da quantidade e constância de sequências pornográficas que haverão de estar presentes em uma obra assumidamente pornográfica. Quando trago em mãos um exemplar de *Emmanuelle*, de *50 tons de cinza*, ou de *Justine*, sei que o que me espera ao abri-lo – a não ser que tenha sido pego de surpresa e tenham me emprestado este livro dizendo que se tratava de um romance policial – é um enredo que pode, ou não, ser interessante ou relevante, mas que servirá de suporte a uma quantidade bastante grande de explícitas sequências pornográficas que deveriam, ao que tudo indica, serem capazes de excitar-me durante a leitura.

Sendo assim, não há choque por parte do leitor que escolhe o seu texto pornográfico e que concorda com o conteúdo que lhe será apresentado, então, se a proposta assumida pelo autor e o material entregue se assemelham em seu conteúdo, tratamos de uma obra pornográfica. Contudo, se um dia me acomodo no sofá da sala e me ponho a ler, por exemplo, o livro de contos *O reino das cebolas* (2002), de Cíntia Moscovich, não espero que, durante a sua leitura, me depare com uma passagem como esta:

Se eu não tinha vontade de pegar a piroca dele? Tinha, claro que sim. Peguei e ela foi aumentando, dilatando, inchando entre os meus dedos. Senti um calorão gostoso vindo do meio das pernas. [...] [Luiz] ficou de pé, grudou-se em mim, enfiando a piroca no meio das minhas pernas, roçando com delícia a minha xexeca. Paraíso. [...] aquilo duro, piroca ou pau, não interessava, me dando prazer (MOSCOVICH, 2002, p. 47).

Nesse caso, a leitura com a qual me comprometi e que incluía histórias que, até este dado momento, tratavam de famílias e de suas intrigas, de filhos que abandonaram suas casas à procura de um amor impossível, de adolescentes que morreram nos braços de suas mães, e de um homem cego que sofre um acidente, vê-se, de repente, transtornada e invadida por um tipo de discurso que irá depreender de mim um consumo de teor pornográfico. O livro que me divertia e interessava passa, com o virar de uma página, a me deixar excitado.

Isso não constitui uma *obra pornográfica*, visto que aqui não há qualquer contrato ou acordo entre o leitor e o autor, ou, de certa maneira, até há um tipo de contrato, mas, em suas cláusulas, não estavam inseridos esses pormenores. Sendo assim, o texto pornográfico teoricamente assusta ao invés de ser lido como supostamente deveria. Em outras palavras, nesse

tipo de ocorrência, supõe-se que, num primeiro momento, o gozo não é bem-vindo, mesmo que, em uma segunda leitura, já pudesse vir a ser apreciado pelo leitor.

Tendo resolvido os enigmas atrelados à conceituação do gênero pornográfico, embarcamos, a partir desse momento, em um percurso tão tortuoso quanto, visto que passamos ao elencar daquelas obras que assim foram categorizadas. Dividindo opiniões e tendo, com certa recorrência, os seus limites reescritos e redefinidos, os textos pornográficos são continuamente (re)descobertos. Um exemplo disso pode ser encontrado em pinturas cujo enfoque eram os corpos femininos e suas possibilidades tanto eróticas quanto pornográficas, em especial com relação àquelas obras clássicas que podemos nos questionar atualmente se não teriam servido como um tipo de *soft porn* para os senhores da elite de outrora.

Esses artefatos culturais, diferentemente das revistas pornográficas que eram guardadas em gavetas secretas ou os vídeos prediletos que ocultamos em pastas cada vez mais recônditas de nossos computadores, eram pendurados na sala de estar para apreciação da família e de quaisquer visitantes. Contudo, só eram passíveis de aceitação porque o que se vislumbrava nelas, ao que tudo indica, era um inocente desnudar artístico do corpo e não a objetificação ou adoração lasciva e desejosa do corpo feminino, afinal, esperava-se que os tons do pornográfico fossem muito mais pungentes do que aqueles presentes em obras como, por exemplo, *Vênus ao espelho* (1647), de Diogo Velázquez, *A grande odalisca* (1814), de Jean-Auguste Dominique Ingres, e o famoso *O nascimento de Vênus* (1483), de Sandro Botticelli, dentre outras.

A verdade é que, para alguns, as artes plásticas servem, até mesmo, de ponto inicial para o percurso histórico sobre o gênero pornográfico, tendo em vista que, no caso das estudiosas Sandra Maria Lapeiz e Eliane Robert Moraes (1984), a pornografia teria suas origens na feitura da Vênus de Willendorf, figura que, com suas curvas à mostra, já apontava para esse interesse constante do pornográfico pelo corpo e por seus variados desdobreres. Sendo assim, os títulos referenciados pelas autoras de *O que é pornografia*, juntamente das descobertas literárias de Dominique Maingueneau (2010), nos permitem prefigurar um desenrolar da escrita pornográfica que recobre uma produção do gênero capaz de nos trazer, num primeiro momento, da Grécia antiga até o século XIX.

No primeiro ponto temporal, encontramos diversas produções que cedem reconhecimento ao sentido primário da produção pornográfica: o retrato de prostitutas. Demóstenes, Aristipo e Diógenes são somente alguns dos nomes daqueles que tinham como suas grandes musas as cortesãs com as quais se deitavam. Das mãos de Aristófanes, porém, é que surge uma das peças-chave desse período: a comédia *Lisístrata*, escrita em 411 a.C. e dona do subtítulo “A greve do sexo”, expressão que remete justamente ao enredo da peça. Nela,

somos apresentados a primeira heroína de uma comédia grega, Lisístrata, que, junto de um coletivo de mulheres, decide pôr fim à guerra entre Atenas e Esparta ao realizar uma greve sexual que só viria a ser encerrada caso os maridos assinassem um tratado de paz.

Saltando, então, para o século II d.C., ainda damos de cara com as nossas conhecidas cortesãs, dessa vez escritas pelas mãos de Luciano de Samósata, autor dos *Diálogos das cortesãs*, outro texto que, assim como *Lisístrata*, trazia como protagonistas personagens femininas e suas relações com o amor, o trabalho, o sexo, o dinheiro e os homens, sendo dada a elas uma voz que, em sociedade, nunca seria possível às mesmas ter. O texto de Samósata chegou até mesmo a ser considerado muito vulgar para a época em razão das descrições feitas pelas personagens femininas acerca de seus envolvimento sexuais.

Quanto aos nossos próximos exemplares de literatura pornográfica, eles encontram-se, ao que tudo indica, nos séculos XII e XIII, quando, em meio à castidade e virtude da Idade Média, os *fabliaux* – relatos envolvendo, por exemplo, maridos traídos e mulheres capazes de transar com mais de cem homens, e que não maneiravam nas descrições gráficas e escabrosas – se fizeram presentes. Ademais, no decorrer de 1349 a 1353, Giovanni Boccaccio pôs-se a escrever as cem historietas que viriam a compor o seu famoso *Decameron* (1958). Seguidor desse mesmo estilo textual, composto por pequenas novelas contadas por cada personagem incluso em uma narrativa de moldura principal, Geoffrey Chaucer também causou alvoroço com a publicação de *Os contos da Cantuária* (1476).

Contudo, escrever tais anedotas revelando o inenarrável das vidas guiadas pelo divino matrimônio, assim como dos verdadeiros caracteres daqueles senhores e senhoras cuja hierarquia sobre o resto se mantinha nas bases de uma reiterada decência, não foram especialidade poemática ou narrativa dos franceses, ingleses ou italianos. Em terras portuguesas, a lírica trovadoresca e suas variadas ramificações, desde as mais românticas cantigas de amigo até aquelas de maldizer e escárnio, também serviram para demonstrar que a pureza se mantinha dentro de portas e mentes fechadas, mas que fora desse enclausuramento, os indivíduos e seus corpos permitiam-se pavonear. Enquanto nas cantigas de amigo éramos convidados a vislumbrar o (re)encontrar do desejo (ou imputar do mesmo) em corpos e essências femininas, tendo em vista que a escrita desses textos era realizada somente por poetas homens, nos poemas de escárnio ou maldizer o que se mostrava mais presente eram as narrativas concernindo as escapulidas dos maridos e de suas esposas para encontros com o que havia de mais libidinoso nas entrelinhas desse tratado sociossexual de decência e/ou moralidade.

Ao buscar por amostras desse tipo de texto, nos deparamos com o acervo escritural de Martim Soares, alguém que, à moda de Gregório de Mattos, foi autor tanto de cantigas de amor quanto de historietas pecaminosas imbuídas de um erotismo e cinismo efervescentes responsáveis por derramar um olhar humorístico por sobre os ditos fatos, ou melhor, casos extraconjugais da burguesia e/ou elite portuguesa. Exemplo disso é o conteúdo de uma cantiga de sua autoria que teria sido dedicada à esposa de Pero Rodrigues Congelete, texto no qual trata dos modos pelos quais essa senhora, demasiadamente apaixonada por seu esposo, provava a Soares todo o amor e amizade que tinha pelo mesmo.

Segundo os dizeres de seu eu-lírico amargamente ácido: “outro dia quando eu a fodia,/enquanto gozava, pelo que dizia,/muito me mostrava que era vossa amiga” (SOARES, 2019, p. 87). Frente a uma passagem como essa, percebemos que o estilo de escrita pungente e despreocupadamente violador das mentiras puritanas de Martim Soares, assim como de outros trovadores portugueses, é o que serve de base para que tais autores sustentem firmemente seu lugar na história da escrita pornográfica.

Prosseguindo com nosso percurso, sabemos que, entre os séculos XIV e XVIII, a produção intensifica-se e surge, até mesmo, um dos primeiros exemplares da produção literária pornográfica escrito por uma mulher, o *Heptameron* (1558), publicado uma única vez após a morte de sua escritora, a francesa Marguerite de Valois. O italiano Pietro Aretino, por sua parte, também se infiltra por aqui ao escrever seus dezesseis *Sonetos luxuriosos* (1524) e por desejar criar o seu próprio diálogo entre cortesãs com o livro intitulado *Regionamenti* (1536).

Na China, então, encontramos um dos primeiros exemplares de literatura erótico-pornográfica oriental, *Jin Ping Mei* (1610), um texto de autor desconhecido, visto que só conhecemos seu pseudônimo: Lanling Xiaoxiao Sheng. Outras obras desse período incluem: *A vila das damas galantes* (1665), de Pierre de Brantôme; *O trocista de Sevilha* (1630), de Tirso de Molina; *Memórias* (1797), de Giovanni Giacomo Casanova; *Justine* (1791), *Juliette* (1797), *Crimes de amor* (1799) e *Os 120 dias de Sodoma* (1785), de Donatien Alphonse François de Sade; e *Fanny Hill* (1749), de John Cleland – responsável por demarcar o início da literatura pornográfica na Inglaterra –, entre outros.

Não nos esqueçamos, porém, daquele que tomava as rédeas pornográficas em território brasileiro, constituindo persona e escrito tão múltiplos que inspiraram até mesmo o pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva, já que o título de Glauco Mattoso, com o charme de seus *tts*, remonta ao sobrenome do advogado e poeta dos tempos coloniais brasileiros, isto é, o Boca do Inferno, ou melhor, Gregório de Mattos Guerra. Dono de uma escrita lírica que passeava dos recantos mais puritanos e religiosos até os mais nefastos âmagos da maldade, do maldizer e da

simples baixaria, Mattos é exemplo de produção pornográfica brasileira, seja por sua pica-flor ou pelo jeito com que encapsulou a Bahia de seu tempo ao fazer uso de somente duas palavras: *furtar* e *foder*, algo que se mantém verdadeiro para o seu pródigo filho Mattoso, alguém que engloba em sua escrita também essas duas palavras, sendo *furtar*, quer dizer, reinventar o seu passatempo predileto e *foder*, em suma, o seu mote primordial de escrita.

Além disso, é necessário que levemos em conta também os escritos pornográficos do mineiro Bernardo Guimarães, autor que ganhou notoriedade por sua prosa, em especial pelo romance *A escrava Isaura* (1875) – que, inclusive, é artefato cultural amplamente conhecido em virtude das produções televisivas pautadas em sua trama – e que, no âmbito da poesia, ainda que seja usualmente referenciado como o escritor de poemas bestialógicos e/ou pantagruélicos, isto é, uma “composição em prosa ou verso marcada pela escassez de sentido e extravagância” (MELO; SALES, 2017, p. 207), o marco literário de Guimarães está, com certeza, naqueles poemas em que aborda um diferente acervo de características. Tendo como base o absurdo e o obscuro, o compêndio clandestino de poemas narrativos intitulado *O elixir do pajé*, publicado também em 1875 e que trazia consigo os textos “A origem do mênstruo” e o homônimo “O elixir do pajé”, é amostra de como o leque pornográfico engloba mais do que o ato sexual por excelência, podendo as conas e os caralhos servirem também a um desvairado texto lúdico ou até mitológico. Em suma, seus escritos nos carregam pelas considerações escarniosas de um ser pensante imbuído do sexual, mas que também se dispõe ao humorístico e ao reverter da seriedade científica que o falar do sexo usualmente implica.

Dando continuidade a esse elencar histórico, portanto, entendemos que, com a chegada do século XIX, assim como se intensificavam as censuras e os perigos de se escrever um material contestador e, ainda por cima, pornográfico, também aumenta a prole de autores dispostos a tratar da tão temida sexualidade nua e crua. Lutando contra o pudor vitoriano, na França, encontrávamos a Gustave Flaubert, Émile Zola, Charles Baudelaire, Honoré de Balzac, Arthur Rimbaud e Paul Verlaine. Enquanto isso, na Inglaterra, Samuel Coleridge, Charles Lamb e Algernon Charles Swinburne tomavam em suas mãos o dever de escandalizar a sociedade inglesa. E claro, nesse mesmo período, Oscar Wilde tornava-se um famoso escritor ao dar vida ao dândi sempre jovem de *O retrato de Dorian Gray* (1890). Na Áustria, *A Vênus das peles* (1870) nascia da mente de Leopold von Sacher-Masoch. Durante esse período, os desenhos e as ilustrações erótico-pornográficas começam, também, a surgir em alguns almanaques especializados.

Aquela chamada por Lapeiz e Moraes de *avalanche pornô* toma forma, por fim, com a chegada do século XX, momento em que a eterna disputa entre a liberação sexual e a censura,

tendo em vista suas constantes flutuações, atinge um pico. Esse é um período para a criação de leis capazes de cercear a disseminação desse conteúdo dito perigoso para a moral e os bons costumes (BRANCO, 1983). Se pensarmos nos recantos brasileiros e, principalmente, no período de produção de textos como o próprio *Jornal Dobrabil* (1977/1981), de Glauco Mattoso, falamos de tempos governados por uma ditadura que faz da pornografia um discurso mais clandestino do que nunca. Apesar de todas as suas tentativas, no entanto, é justamente a partir dessas reprimendas por parte da sociedade que o florescer do discurso pornográfico, como discutiremos a seguir, passa a ocorrer de maneira ainda mais descontrolada. A hipótese se mostra verdadeira: o herói definitivamente precisa de um vilão para ter significado.

Contudo, antes de tratarmos do que ocorria em território brasileiro, falemos de algumas produções estrangeiras. Na França, por exemplo, temos a publicação do romance anônimo *Le Con d'Irene* (1928), da obra *Le Roi des Fées* (1974), de Marc Chodolenko, da série de Emmanuelle Arsan, *Emmanuelle* (1959), e do livro *As onze mil varas* (1907), de Guillaume Apollinaire. Nesse mesmo período, surgem, por todo o globo, textos considerados clássicos para o estudioso da pornografia, como *O amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence, *História do olho* (1928), de Georges Bataille, *Trópico de Câncer* (1934) e *Trópico de Capricórnio* (1939), assim como *Primavera negra* (1936) e a trilogia *Sexus, Plexus, Nexus* (1949/1959), de Henry Miller. As mulheres também voltam a escrever pornografia, fato marcado pela publicação de *Delta de Vênus* (1977), escrito por Anaïs Nin, e pelo lançamento de *História d'O* (1954), de Pauline Réage, pseudônimo de Anne Desclos. Ainda em meio a essa avalanche, aparecem *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, *O complexo de Portnoy* (1969), de Philip Roth, *O medo de voar* (1973), de Erica Jong, além do famoso estudo da sexualidade feminina, o *Relatório Hite* (1976), de autoria de Shere Hite.

Em seguida, mesmo que perseguidos pelas sombras dos escritos pornográficos, que não de retornar mais à frente, somos interpelados, pela primeira vez, pelas revistas e pelo cinema pornô. A partir desses novos artefatos, a pornografia passa a ser tolerada e não mais odiada, ela pode conviver junto de nós desde que saiba seu lugar e decida manter-se dentro dele. As primeiras revistas masculinas, inclusive, surgem, no Brasil,

ao final dos anos 60, de forma muito tímida senão pudica, de acordo com os padrões contemporâneos [...] artigos culturais, cartoons, entrevistas, mulheres nuas, propaganda de artigos de consumo [...] são quase amadoras [...] mesmo assim elas prenunciam o que os anos 70 trariam em inovações na atitude e na vivência do cotidiano, apesar da ditadura: consumo e liberalismo com relação à sexualidade (WINCKLER, 1983, p. 71).

Na França, os cinemas já apresentam filmes pornográficos e, com o passar dos anos, a demanda só aumenta, até que mais da metade das salas de cinema sejam reservadas para sessões de filmes de teor pornográfico ou erótico. Em 1972, *Deep Throat*, de Gerard Damiano, chega até os cinemas, causando um alvoroço por apresentar a primeira cena da prática de *garganta profunda* do cinema pornográfico mundial. *Emmanuelle* torna-se, então, em 1974, também um filme ou, nesse caso, uma série de filmes, inaugurando aquele que viria a ser conhecido como o subgênero pornô *softcore*.

No Brasil dos anos 1920, o Cinematographo Edison, no Rio de Janeiro, passa a ter “sessões especializadas”, ou seja, aquelas que se encarregavam de trazer os filmes erótico-pornográficos até o seu público, que, no conforto de uma sala de cinema, poderiam usufruir desse conteúdo sem qualquer temor, embora muitos tivessem bastante receio ou vergonha de comparecerem nessas sessões, visto que era de conhecimento da cidade inteira que, em um horário específico, quem fosse visto adentrando o cinema estava, certamente, indo assistir a um filme pornô. Enquanto alguns longas-metragens mantinham-se atrelados à proposta erótica, como *Alma sertaneja* (1919), *Depravação* (1926) e *Messalina* (1933), outros títulos, tais como *Os cafajestes* (1962), *Bonitinha, mas ordinária* (1964), *Noite vazia* (1969) e *As seis mulheres de Adão* (1982) foram responsáveis por dar vazão, em território brasileiro, a um novo subgênero do pornô: a *pornoanchada*.

O caráter da produção pornográfica desse período, cujo auge foram os anos 1970, durante os quais a guerra entre liberação e cerceamento encontrou-se ainda mais acirrada, atrelava-se ao *slogan*: “Uma câmera na mão e um casal nu na cama”. Sem muitos enredos ou histórias envolventes de base, o que predominava nesses filmes eram as cenas de sexo, ora explícitas, ora um pouco mais veladas, mas sempre grosseiras e, em especial para as atrizes que participavam desses filmes, demonstravam o caráter abusivo daquele ambiente.

Dentre as revistas pornográficas, que, seguindo o mesmo trajeto do cinema pornô, tiveram uma produção ainda mais frutífera durante os anos 1970 e 1980, podemos destacar algumas: *Chick*, *Fairplay*, *Ele e ela* (a primeira a apresentar um nu frontal), *Penthouse*, *Playboy*, *Status*, *Club* e *Internacional* – todas essas destinadas ao público heterossexual. Dos anos 1980 em diante, surgiram, para o público homossexual, tanto gay quanto lésbico, também algumas revistas, tais como a *G Magazine*, *Cover-boy*, *Eva*, *Macho Sex*, *Velvet*, *Sex Gay* e *Naturalismo*. Um subgênero das revistas pornô foram as fotonovelas, verdadeiras histórias sexuais em quadrinhos, com direito a balões de diálogo para os atores fotografados ou personagens desenhados. Exemplos delas incluem a *Super Novela Playgirl* e a *Central Privê de Fotonovelas*, entre outras.

Entretanto, nesse entremeio dos anos 1970 e 1980, tanto as revistas quanto as sessões especializadas começam a ter menos leitores e frequentadores em razão do surgimento das fitas de vídeo e da maior acessibilidade a aparelhos televisivos, mesmo pelo público de estratos sociais menos favorecidos. A literatura pornográfica, então, se torna ainda mais marginalizada, visto que o advento do pornô toma a dianteira e poucos se tornam aqueles dispostos a trocar as imagens coloridas de um corpo real pela imaginação necessária para enxergá-lo durante a leitura e buscar, ali, motivos para atingir o orgasmo tão desejado. Contudo, alguns autores e autoras ainda insistiram em publicar dentro desse gênero e, em especial, aqueles que produziram durante o período ditatorial ou que se autointitularam *marginais*, permanecem relevantes até os dias atuais, como Adelaide Carraro, Cassandra Rios, Hilda Hilst, Lima de Miranda, Amadeu Filho, Márcia F. Varella e João Francisco de Lima, entre outros.

Na contemporaneidade, um mundo que traz consigo escritos, filmes e todos os curtos ou longos vídeos, de produtoras famosas ou amadores, que carregam a *internet* de conteúdo pornográfico, pouco resta a se debater, tampouco é possível que consigamos identificar, com total certeza, tudo que acontece dentro das diversas camadas da pornografia cibernética. O *online* se tornou o local de comunhão de todos aqueles interditos antes tão assombrosos. Ali, cada um desses indivíduos sexuais pode, então, encontrar sua tribo, seu grupo, a categoria que mais lhe apetece no *site* de sua preferência, ou o relato mais picante dentro do fórum mais privado do qual deseja fazer parte. No entanto, ainda restam muitas pontas soltas com relação aos bastidores da indústria pornográfica e à representação da mulher tanto na escrita quanto no cinema erótico-pornográfico, cuja posição passiva e indefesa foi aceita e cristalizada com certa facilidade ao longo dos anos. Em razão disso, é que trazemos, por fim, dois conceitos apresentados por Maingueneau (2010) acerca dos modos pelos quais podemos usufruir do discurso pornográfico, realizando ora sua *captação*, ora sua *subversão*.

Ao *captar* o discurso pornográfico, escreve-se algo que vai no mesmo sentido do próprio dispositivo pornográfico, o que pode apontar para uma miríade de sentidos, desde o simples manter de certas regras características de suas sequências, tais como descrever um ato sexual de forma ininterrupta até que ambos os envolvidos tenham atingido o orgasmo, até a completa adoção das desigualdades inerentes a esse discurso, construindo cenas em que as personagens femininas são descritas como sexualmente dependentes do seu parceiro do gênero masculino e incapazes de recusar qualquer que seja o pedido de seu amado, liberado para fazer o que bem entender com aquela que já não é mais só mulher, mas também objeto. Exemplos desse tipo de abordagem podem ser encontrados, por exemplo, no leque de pornochanchadas previamente

mencionado, cujas imagens basilares de sua construção narrativa são as do macho feito para o sexo e a da mulher, ou melhor, das mulheres a ele subservientes.

Quanto à *subversão* do discurso pornográfico, como seu próprio nome indica, remete à total ressignificação do dispositivo, usado, aqui, de modo a ridicularizar a si mesmo, contestando a validade de suas personagens estereotipadas e das relações de poder envolvidas na escrita de suas cenas. Em última instância, há um desejo, por parte daqueles subvertendo o pornográfico, de completamente solapar a finalidade atrelada a esse discurso, lançando mão dele não para discutir a sexualidade (ou ao menos não somente para isso), mas, sim, também para abrir discussões acerca de algumas questões sociais pontuais.

A necessidade de reinventar e rever os preceitos construtores de um discurso já cristalizado em sociedade, assim como no caso do erótico, minado pelo ponto de vista feminino, que propõe novas nuances a sua visão de mundo, aponta para uma reinterpretação e ressignificação da própria sexualidade como item social e cultural, e que, geralmente, é também refém dos estereótipos que se originam na pornografia. Considerar que o discurso pornográfico não deve se limitar a finalidades banais, como a de servir de receptáculo do prazer (em suma, masculino) e, nos dias atuais, como verdadeiro manual de uma sexualidade masculina grosseira e dominadora, intui a possibilidade de que ele possa ser modificado e estruturado como um discurso contrário a essas ideias, o que poderíamos observar, por exemplo, no filme do dinamarquês Lars von Trier.

No longa-metragem *Ninfomaniaca* (2013), as sequências pornográficas, mesmo que explícitas e correspondentes ao que se espera do dispositivo pornográfico, não apresentam, porém, a mulher primariamente assexuada e dependente da libido masculina, tampouco a mulher falocêntrica e de sexualidade tão incontrolável quanto a do parceiro. Sim, tratamos de uma mulher automeada “ninfomaniaca” e, portanto, poderia se pensar na segunda opção citada, na mulher falocêntrica e ultra sexualizada. Contudo, o que percebemos na protagonista Joe é uma mulher que se engrandece frente à própria sexualidade, alguém que não necessita da iniciação masculina, tampouco se apercebe como secundária no ato sexual, visto que o seu prazer é que está em jogo nas cenas das quais participa, sendo os personagens masculinos meros apêndices com personalidades erráticas e inconstantes.

Joe, por outro lado, se mantém a mesma ao longo de toda a narrativa, entrando em conflitos com a sua natureza sexual, obviamente, e cogitando a possibilidade de mudança, mas, ao final, descobrindo que essa mudança é impossível, pois chega à conclusão de que sua sexualidade exacerbada é parte de seu ser e deve ser mantida apesar de qualquer represália ou contrariedade que ela venha a encontrar na sociedade que a rodeia. Sendo assim, usar do

dispositivo pornográfico já não se trata mais de escandalizar somente, mas também de contestar, revoltar, transgredir os interditos que nos circundam, e se não para isso, que ao menos o gozo ao lermos seus escritos seja tão certo quanto antes fora e que esgotemos todos aqueles papéis reducionistas e diminuidores do feminino, permitindo que a mulher também possa objetificar e gozar de sua libido há tanto apagada. A pornografia deve voltar a ser um discurso libertário, deixando que seu passado libertino fique para trás.

1.2.3. As sombras de um ato profano ou o erótico-pornográfico

Tendo percorrido acerca das constituições de ambos, erotismo e pornografia, resta-nos, então, trazer à baila uma discussão que se desenvolverá mais intensamente ao longo de nossa análise da obra de Glauco Mattoso, conteúdo do capítulo seguinte: a questão da possível união entre esses dois discursos com vistas à construção de um poderio transgressor dono de nuances diferenciadas e próprias de um novo gênero discursivo e literário. Para tanto, desejamos delimitar três importantes considerações iniciais a serem complementadas ao longo de nossa análise: erotismo e pornografia como discursos transgressores; como necessários ao entendimento da união sexual; e como intrinsecamente conectados.

Tendo em vista que o discurso erótico é o fenômeno violentamente transgressor por excelência e que se vê afiliado, em grande parte, ao aspecto espiritual e transcendental do ato sexual, entendemos, conseqüentemente, que nossa alma, isto é, Psiquê, é quem se torna dotada de poder inquisitivo e contestador dentro do ato erótico. Enquanto o corpo-carne encontra-se dominado pelo instinto sexual que, com facilidade, destruiria nosso perfeito mundo moralista, o erotismo surge como uma coleira que prende o bicho-pornográfico dentro do mais obscuro de nossa constituição e, assim, cria-se a ilusão de que o corpo não pode servir de transgressão, somente de manutenção dos discursos dominantes, visto que seu descontrole seria impossível de domar e/ou de transformar em coerência ou em violência organizada.

A concepção do corpo como simples receptáculo do interdito e do que deve ser escondido, sendo mais importante o poder inquisitivo do desvanecer, da entrega ou do rebaixamento característicos do erotismo que, através do contato entre quaisquer que sejam os corpos, liga-se aos fatos que ocorrem no interior ao invés do exterior, há muito vem se desmoronando, visto que o corpo-carne é justamente aquele que sente o abuso e as restrições, é ele que não se mostra para não ofender o pudor ou que se expõe para favorecer o consumo e o capitalismo. O corpo-carne carrega um valor de choque tão grande que, se fosse usado para contestar, ele não só falaria, como gritaria e questionaria a tudo, fazendo das barreiras

levantadas pela moral (e que o erotismo vencia ao contornar) um simples amontoado de poeira de tijolos. Do mesmo modo que Eros e Psiquê precisaram se unir para que um ser ainda mais poderoso, a Volúpia, pudesse nascer, corpo e alma também precisam ser uma só entidade e, enquanto o corpo se joga contra os muros, derrubando-os sem misericórdia, a alma tratará de invadir os ilusórios recantos de proteção restantes, os lares das famílias e dos detentores do poder. Assim sendo, erotismo e pornografia, alma e corpo, comprovam seu poder contestador e inteiramente conectado à ideia de *transgressão* antes explanada.

Num segundo momento, considerando a relação desses dois discursos com o fato tanto social e cultural quanto espiritual e literário da união sexual, pensemos sobre como se estruturam o encontro erótico e a sequência pornográfica, respectivamente. Enquanto o primeiro alastra-se desde os primeiros encontros, desde os olhares mais fugidios, que escapam aos sexos, mas que se apercebem de outros contornos corporais como, por exemplo, o dos braços – se roliços, se flácidos, se rígidos – e o dos seios – se fartos, se pequenos, se sensíveis ao toque dos ventos de inverno –, o segundo se interpõe na descrição erótica e metafórica para comprovar que, após tanto se acariciarem à distância com seus olhares, trovas e serenatas, os amantes finalmente se entregarão ao toque físico. Quando esse acontece, os pudicos amantes despem-se de quaisquer pudores e metáforas, adotando o mais literal e o mais grosseiro dos comportamentos. O fenômeno pornográfico refere-se ao momento no qual o animal toma o lugar do homem engravatado e da mulher de saia plissada, fazendo de um e de outro simples objetos de um desejo mútuo e, ao mesmo tempo, narcísico e egoísta.

Cansados, deitados lado a lado em meio aos lençóis ensopados com seu suor e outros fluídos corporais ou sobre o chão gelado que lhes resfria as costas nuas, os amantes outra vez se olham e se deixam apossar por suas personalidades corretivas que, com veemência, voltam a mistificar os cenários da nua e crua pornografia. É nesse momento, quando enfrentam outra vez a sua descontinuidade e a incapacidade de se tornarem eternos com o encostar de seus lábios e o roçar de seus sexos, que os amantes reconsideram seu espírito a partir das dores que sentem pelo corpo todo, dos roxões que assomam em sua pele antes cristalina e pura, dos líquidos que ainda escorrem de seus apêndices e que cobrem o corpo do bicho-erótico de incerteza.

Os indivíduos unos passam a considerar a validade de embarcar uma outra vez naquele ato nefando e profano que quase os levaram até o contato divino, se questionam se há um porquê para aventurar-se em outra entrega total ou se o seu segundo encontro só acontecerá porque o pênis dele ficou ereto novamente e a vagina dela se umedeceu quando o viu em toda a sua rigidez. Lá vão os dois, novamente mergulhando nos mares do impulso e do desejo

pornográficos e carnais, deixando o bicho-erótico agir no interior enquanto o corpo-carne age no exterior e serve de catalisador ao intuito de descoberta e fuga desses seres fragmentados.

Com isso, queremos apontar para a necessidade de que, para entender, em sua integridade, o prazer e o desejo, e o tanto de espírito e de carne que estão envolvidos no encontro sexual, seja preciso fazer uso tanto do discurso erótico quanto do pornográfico, fato que nos leva até nossa terceira e última consideração e, por conseguinte, somos transportados também a uma das cenas inclusas na obra *Emmanuelle 2*, de Emmanuelle Arsan, na qual os convidados de um baile assistem ao descer de uma tela de fina seda branca que recobre os modelos que, atrás dela, desfilam e

Na cena que se segue, as espáduas eretas de uma mulher alongada em uma cama alta estão recobertas por seus cabelos, que escondem também seu rosto em sua massa obscura. A gravidade incha seus seios. Suas nádegas se erguem, como se estivessem entorpecidas. Seus joelhos sobem à altura de suas coxas. Ela se apoia nos antebraços, como um animal selvagem à espreita. Surge um homem. Ele toma entre suas mãos, com gestos nítidos, o traseiro oferecido, puxa-o para si e o penetra – até o fim. E, de repente, se imobiliza. A mulher parece ter virado pedra (ARSAN, 1974, p. 318 apud MAINGUENEAU, 2010, p. 36-37).

Pensando nos modos pelos quais erótico e pornográfico se interpelam, a cena descrita acima serve de exemplo ao que desejamos indicar: a obviedade dessa interrelação entre os dois discursos. Considerando-os como extremos necessários à sexualidade e, por isso, integrantes de uma dicotomia, eles seriam, assim como nas outras relações dicotômicas das quais tratamos ao longo desse capítulo, fortemente dependentes um do outro.

O erotismo sobrevive e (r)existe se atrelando ao poder de atos violentos de transgressão. Confabulemos: não há ato que poderia ser mais violento e aterrador do que a pornografia mais interdita e tabu, aquela que intenta desconstruir quaisquer normas e impedimentos levantados pelos discursos dominantes, indo tão longe que, até mesmo aqueles interditos que servem a um propósito nobre, como a recusa à cultura do estupro, ela irá propagar, algo que a pornografia mais baixa ainda teima em retomar com cenas cada vez mais violentas e que demonstram um total apagamento da independência daquele *outro* corpo. Sendo assim, o erotismo poderia fazer uso do intuito desbocado da pornografia para traçar novos caminhos para a transgressão. Entretanto, a pornografia não pode viver simplesmente apoiada no erotismo e, por isso, também precisa encontrar meios para (sobre)viver em meio às regras.

Para que a pornografia tenha espaço garantido, ela pode se moldar com base nos preceitos e preconceitos sociais mais claros, como os de gênero, classe e raça, mas, se opta por esse caminho, realiza uma simples *captação*, nunca subvertendo a mesmice do discurso

pornográfico e usando-o para simplesmente *estar*. O outro molde dentro do qual a pornografia pode se encaixar é uma forma elástica e tão transgressiva quanto a origem instintiva que dá luz ao pornográfico, isto é, o erotismo. Essa ideia da união clara entre os dois discursos está presente na cena supracitada porque o “véu de seda mostra e mascara ao mesmo tempo, é o próprio relato: ele evoca uma cena que poderia ser pornográfica se não tivesse sido transformada em espetáculo estetizante” (MAINGUENEAU, 2010, p. 37). Logo, o pornográfico não precisa abdicar de seu caráter atrevido e despidorado para transgredir, pode dançar nos bailes da sociedade moralista e espalhar seus dentes para retirar os pentelhos da noite passada enquanto os transeuntes se encontram felizes ao comprovar a delicadeza com que manuseia o palito.

O toque do erotismo pode ser um primeiro passo, um véu estetizante e magnífico que prepara o leitor e o entusiasmo para encontrar a beleza mistificante do erótico, mas que, por fim, como no conto “Sheine Meidale”, de Cíntia Moscovich (2002), somente o está guiando até a mais suja e depravada das narrativas, afinal, de que vale o contrato pornográfico se, quando ele é válido, já não há mais quebra; a pornografia é esperada. Para abalar as estruturas que tanto desejamos derrubar, a pornografia precisa parecer corriqueira, mas ser, em verdade, traiçoeira, deve se manter deleitosa, mas pecaminosamente alusiva.

É como se, ao transgredir pelas beiradas, o discurso pornográfico delineia-se uma ruptura que se dá de dentro para fora, que afasta Psiquê e promove um romance incestuoso entre Eros e sua filha Hedonê, momento no qual o erotismo e a mais pura volúpia se envolvem, relegando à alma o trabalho de caçá-los em meio à escuridão para talvez tomar parte da ação na qual os dois amantes do interdito comungam em harmonia. Isso porque, enquanto muitos optaram pelas sombras do erotismo ou romperam a seda e observaram de perto a anatomia rígida e molhada do pornográfico, poucos cederam atenção às lições que aprendemos com Psiquê, à ideia de que

os caminhos para a intimidade com Eros não podem ser percorridos sob as luzes do conhecimento, as tão proclamadas luzes da razão. Talvez eles devam ser trilhados no escuro, com a habilidade dos cegos que não enxergam, mas tateiam, apalpam, percebem (BRANCO, 1983, p. 101).

Frente a isso, nos questionamos uma última vez: e quem melhor para nos trazer essa visão necessária e capaz de unir extremos, criando um gênero múltiplo e duplo como o erótico-pornográfico, do que um autor dono de uma estética suja, a antiestética glaucomattosiana, dono de uma resistência nua e crua, de um corpo-carne e mente-alma que se interpenetram dia e

noite? Isso, a noite se faz local, para que, de seu interior, ele escreva e, nela, encontre um entremeio de sombras e de luzes, mas certamente também a origem das incertezas, pois além de ser dono dos mais pecaminosos dizeres, provavelmente escritos com uma tinta escarlate, Glauco Mattoso também é, como desejava Branco (1983), dono da mais sincera e perscrutadora noite eterna: a cegueira.

2. DA DOR AO PRAZER, DO UNO AO MÚLTIPLO

*Some of them want to use you
Some of them want to get used by you*

Eurythmics

Previamente mencionada em nosso capítulo introdutório, a *contracultura*, como movimento de revolta e descontentamento, fez história ao longo dos anos 1960 e 1970, tendo sua nomenclatura sido utilizada para referenciar as “inconsequências revolucionárias” de *hippies*, *yippies* e roqueiros que, inconformados com a situação política e cultural dentro da qual estavam imersos, decidiram se impor a ela. Assim, emergindo de suas fundas águas, trouxeram consigo uma certeza: a necessidade de se apossar de caráter contestador frente a toda e qualquer cultura ou artefato/instância cultural que, com o passar do tempo, houvesse perdido seu teor histórico para tornar-se verdade ontológica.

Entretanto, como nos aponta o autor de *O que é contracultura* (1983), Carlos Alberto M. Pereira, essas identidades contestadoras que davam ao movimento um aspecto só seu, seja pelos cabelos longos tanto dos adeptos do *flower power* quanto dos rebeldes das guitarras ou pela política de amor livre que providenciou alguns anos memoráveis para uma busca de uma sexualidade liberta, aos poucos, puseram-se a murchar até quase total apagamento. O que verdadeiramente sobrevive até os dias atuais são algumas modas ou estilos – e uma variedade de *fashion trends* que vem e vão – responsáveis por nos lembrarem desses grupos. Sua presença física, porém, passa a se tornar símbolo de um já enterrado movimento.

Amanhecemos, portanto, com a ideia de um movimento *per se* desfeito; já não nos deparamos com o que lhe era costumeiro, como o caráter de motim ou sua organização motivada sempre por um único objetivo: a liberdade. Isso porque, atualmente, certas possibilidades libertárias já foram adquiridas – ainda que outras, ou, nesse caso, de *outros*, permaneçam aprisionadas a visão utópica de uma sociedade imparcial e sem julgamentos ou preconceitos. Compreendemos, então, que o movimento em si pode haver desaparecido, mas o faz porque os objetivos já não são totalmente concomitantes e os grupos que buscam liberdade já não são mais unos, mas, sim, estruturam-se em seus próprios círculos de contatos (ou bolhas) e funcionam a serviço de desejos mais específicos do que o da simples liberdade. Enfim, o que se mantém após o baixar da poeira contracultural é, com certeza, o caráter revoltoso e opositivo que comandava esses coletivos e seus discursos de contrariedade, pois, se os conceitos fechados dos ditames cerceadores, tais como os dos estereótipos e protótipos dos sexos/gêneros, são

como um vírus que toma os corpos sob seu jugo, a *contracultura* – ou o *zeitgeist* que a permeava – certamente constitui um antídoto.

Carregando consigo esse caráter contracultural, isto é, “uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical” (MACIEL, 1981, p. 19 apud PEREIRA, 1983, p. 14), diversos autores e autoras da contemporaneidade atravessaram o restante do século XX e adentraram o XXI já afiliados a uma causa em específico ou tomando como imprescindível aos seus escritos um tópico ou discussão sociocultural que pedia por renovação. Dentro desses verdadeiros *contratextos*, marca registrada dos resquícios ou manchas inapagáveis deixadas pelo movimento contracultural sobre o incólume tecido dessa dita verdade, percebemos ao menos um desejo em comum: criar mecanismos de recusa a tudo que fazia de nós seres doentes, ou seja, indivíduos condicionados e mecanizados que serviam a uma só cultura homogeneizante que nos presenteava com a perda de nossa total liberdade, mantendo-nos atados a um caminho já prescrito e sem atalhos.

Para Caio Fernando Abreu, por exemplo, o caminho da revolta tinha tons de descentramento, algo que se entranhava nas personas que protagonizavam seus textos, sempre tão deslocadas e de corpos amorfos, sem fonte, origem, destino ou objetivo, corpos vazios de significância, mas capazes de compreender a instabilidade com a qual compactuavam. Em seus contos, como no psicodélico, ainda que soturno, “Os sobreviventes”, incluso no livro *Morangos mofados* (2018 [1982]), Abreu desenterra do emaranhado de uma sociedade que preza pela coletividade sujeitos completamente díspares e que lembram, e muito, as fragmentárias existências descritas por Bauman.

Ele e ela, personagens cuja única referência é o insuficiente denotar de seu gênero, encontram-se completamente resignados com a vida que vivem, são seres incompreendidos tanto pelo todo como por si mesmos. Enfadados frente a todas as suas tentativas falhas para tornar-se parte de algo maior, fosse de uma luta política, de um grupo de rebeldes sem causa prévia ou de um simples grupo de pessoas com gostos compartilhados, a esses personagens resta somente continuar, porque, sejamos honestos, “tem coisa mais autodestrutiva do que insistir sem fé nenhuma?” (ABREU, 2018, p. 323).

Seja este conto um retrato dos modos pelos quais o cerco dos construtos sociais faz de todos nós simples boias a rodar em seu turbilhão ou uma demonstração dos efeitos causados pelo processo de *reconhecimento* de que falava Foucault, o que aponta para a primeira das relações entre ser e sexo – sendo sexo aqui interpretado como os processos sadomasoquistas das relações de poder sociossexuais –, a certeza que permanece relevante sobre seu fechamento e sobre a decisão de continuar d’*ela* é que isso aponta para uma compreensão além da simples

ingenuidade das crianças eternamente crentes em suas quimeras. Há uma negação da fuga, uma recusa àquele caminhar eterno dos peregrinos isentos de completude. O viver quebrado se apresenta, nos textos de Abreu, como um viver válido.

E diversos são aqueles que, como os personagens de “Os sobreviventes”, buscam por algum tipo de validação, uma confirmação acerca de sua identidade que faça-os crê-la inteira, no entanto, nos questionamos sobre o que resta aos ditos *outros*, aos indivíduos cuja existência, por muito tempo, foi validada por aqueles que deveriam ser seus iguais, mas que, nesse todo masculino, branco, hétero, cristão, de classe média e de quem, nos jogos entre poderes, é o dono da língua que serve de capacho para as botas do controle, foram depositados em altos postos, crendo, assim, serem mais, serem pais da verdadeira verdade, aquela que faz das vozes femininas e negras que permeiam a obra de Conceição Evaristo simples silêncios, e de seus corpos, objetos ora funcionais, ora sexuais. Apoderando-se de vielas, becos de memórias, imagens, palavras e histórias, Evaristo põe vivência sobre o papel com tintas fortes, sempre a secar, assim como as lágrimas daquelas e daqueles cujo poder sobre os próprios corpos precisa ser diariamente reiterado.

Escrevivência que valida, que empodera, mas que não dá nome, não dá voz, não abre espaço, porque seus contos, como aqueles inclusos no compêndio *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), são o espaço de direito desses indivíduos, e ela, o oráculo de seus discursos. Em “Natalina Soledad”, por exemplo, acompanha a história de uma garota que, desde o primeiro dia de seu nascimento, teve tudo que lhe constituía roubado pelo machismo de seu pai, que fez dela coisa; Troçoléia era o nome dado por aquele que a transformou em entidade incorpórea dentro do próprio lar, apagando-a da história familiar.

Natalina, porém, não encontra nesse apagamento o seu fim, pois, com a chegada do dia em que os pais se vão, ela finalmente permite que se desfaçam as correntes que antes lhe aprisionavam e, assim, desvanece o controle sob o jugo do qual pensava estar até mesmo fora do invólucro familiar. Solta, livre, com voz nova e pronta a ser escutada, ela precisa fazer-se verdadeiramente sua, verdadeiramente ela: “Natalina Soledad – nome, o qual me chamo – repetiu a mulher que escolhera seu próprio nome” (EVARISTO, 2016, p. 25). Finalmente (re)nascida da solidão, é com o largar dessa caneta que põe, não fim, mas início ao viver de Soledad que o conto, então, se encerra, demonstrando que uma certa verdade nada tem de assertivo e só se mantém através de calares e censuras. Qualquer viver é válido e o peso das correntes já não surte mais efeito.

A revolta contracultural persiste, enfim. Contudo, essa trindade de novos libertários ainda pede por um terceiro integrante. Tendo em vista que o conhecimento sobre as profundezas

do mar e dos seres repousava sobre as mãos de Poseidon e a imensidão dos ares e dos indivíduos libertos eram domínios de Zeus, resta-nos encontrar o rei do submundo – ou dos *entremundos*. Seus presentes à literatura são: a penumbra que controla com maestria, os desejos nefastos cujos sabores conhece de cor, o jeito torto, revirado, totalmente de ponta-cabeça de entender os espaços e a sociedade que os constitui como tais e, claro, a destreza para um sonetar inconformado.

Sabendo que um dos preceitos da *contracultura* era a criação de “um mundo alternativo, *underground*, situado nos interstícios daquele mundo desacreditado, ou no que se acredita ser o outro lado de suas muralhas” (PEREIRA, 1983, p. 22), precisávamos convocar um mediador, um Eros, isto é, um poeta. Se a Caio coube os seres fragmentados, e a Evaristo, os indivíduos sentenciados ao silêncio, então, ao sonetista Glauco Mattoso resta um amontoado de corpos picotados, recortados, dessexualizados e que, ao testemunharem o escrever de seus desejos, taras e fetiches por diversos literatos ao decorrer dos anos, notam que nada nunca foi capaz de lhes identificar tão bem quanto seus próprios dedos a escorregar pelas ranhuras de seus corpos. A resposta para outras possíveis verdades sempre esteve na matéria, naquela que ainda resiste, no ente que recebe o primeiro golpe e carrega consigo as marcas que servirão de símbolo para sua revolta; o início e o fim está no *corpo*, terceira instância a ser reconhecida pelo sujeito social em suas interrelações com o temido e descontrolado sexo.

Através de seu já citado *desumanismo* e ao incentivar-nos a praticar, não o desprendimento, mas a conexão quase que umbilical com esse *corpo* talvez anterior ao controle, é que Mattoso força-nos a encarar suas verdades, a entender que somente na total destruição erótica de nossos corpos, aliada a sua completa e pornográfica degradação, é que encontraremos as raízes de todas as nossas soluções. Em seus poemas, os corpos se partem, se enroscam, se envolvem, seja amorosa ou em prazeres somente carnavais, e assim se entendem livres, abusando de outros ao mesmo tempo em que se deixam abusar, culturando-se ou cultuando-se como os templos que verdadeiramente são, pois o corpo é “o nosso texto mais concreto, nossa mensagem mais primordial, a escritura de argila que somos” (LELOUP, 2015, p. 9).

Ler a poesia de Glauco Mattoso, portanto, é passear do calor receptivo dos lábios até o quente odor fétido de nossos dejetos. Assim, finalmente seremos capazes de entender que devemos “recolher o lixo da cultura estabelecida, o que é, pelo menos, considerado lixo pelos padrões intelectuais vigentes, e curtir esse lixo, levá-lo a sério como matéria-prima da criação de uma nova cultura” (PEREIRA, 1983, p. 68-69), fazer dos dejetos, não só corporais, mas também sociais, o material principal de nossas escrituras.

Sendo assim, ao debruçarmo-nos sobre a lírica glaucomattosiana, alguns tons acabam por ser mais marcantes, degradantes e/ou libertadores e são esses os que constituem nosso recorte analítico. Em primeiro lugar, almejamos compreender de que modo se constrói a identidade glaucomattosiana, visto que seus aspectos mais centrais servem também de base para o entendimento do ato de produção poética do autor; na sequência, objetivamos demonstrar como os retratos sadomasoquistas que permeiam sua obra servem de alegoria aos jogos de poderes/prazeres que nos trespassam, sejam eles os de gênero, como já discutimos, ou outros; e, por fim, esquadrihar os meios pelos quais o poeta monta uma balbúrdia de corpos em seus escritos, um dos fatos responsáveis por fazerem de sua poética uma instância aquém ao dito literário, que, ao invés de buscar pela sublime subida aos céus, busca, em verdade, chafurdar-se na lama que permeia as sarjetas da literatura.

Para tanto, realizamos um recorte de cinco poemas a partir das seguintes três obras de Glauco Mattoso: *Pegadas noturnas* (2004), *Saccola de feira* (2014) e *Poesia vaginal* (2015). Em resumo, as obras cujos sonetos compõem as subseções analíticas a seguir podem ser compreendidas a partir de alguns pontos principais por elas abordados. *Pegadas noturnas*, por exemplo, é um compêndio de sonetos cujo enfoque principal é a pessoa glaucomattosiana, seus próprios processos de entendimento, e as relações que depreende com sua posição dentro da sociedade que o rodeia e, conseqüentemente, o marginaliza, com a instituição de uma identidade ora una, ora múltipla e, por fim, com uma ontologia corporal que faz do toque o primeiro e último contato real com a sua verdade e que, por conseguinte, gera sua poesia. Já *Saccola de feira*, como seu título bem explicita, é um compêndio diferenciado para o poeta, que aqui engloba, em quatro seções, temáticas e estilísticas bastante diversas, uma amostra de tudo que Mattoso carrega consigo na sua sacola de feira literária. Por fim, *Poesia vaginal* surge como o seu conjunto-mor em termos de sexualidades e possibilidades fetichistas, instituindo e materializando esse universo no qual o sexo, para o temor dos donos do cerco, faz-se início e fim.

2.1. A identidade glaucomattosiana e as visões de um podosmófilo cego

Dando o pontapé inicial em nossa análise da obra glaucomattosiana, optamos por um recorte de dois sonetos que nos parecem encapsular notas da constituição desse sujeito que, além de pseudônimo e heterônimo, também é eu-lírico e narrador das histórias que, com o uso de seu *transficcionalismo*, Mattoso arrasta da prosa até a lírica. Nosso objetivo aqui, portanto, é traçar algumas peculiaridades que dão ao texto de Glauco Mattoso um caráter único, já que sua

escrita tem deuses próprios aos quais servir, como o sexo, o desejo e um tipo de verdade só sua, uma verdade crua, aflitiva e nua dentro da qual os conceitos de escrita se veem revistos e reinventados, como podemos observar através desse primeiro poema:

A VOLTA DO MOTTE DO TESÃO [3593]

A maldade eu não invento,
só com ella me punheto.
Si versejo, meu intento
não contempla amor e affecto.

O que houver de violento
meu deleite é, predilecto.
Sexo é sujo, odor nojento,
buccal vaso, oral dejecto.

Da barbarie eu tiro a bronha
porque um homem se envergonha
mas jamais se regenera.

Pois, não sendo o mundo cão,
<< ja não tenho mais tesão,
ja não sou quem dantes era>>
(MATTOSO, 2014, p. 129).

Parte integrante de “Glosas venenosas”, segunda seção da obra *Saccola de feira*, o poema transcrito reverbera um aspecto recorrente nos títulos dos sonetos que constituem essa repartição do livro: o uso da partícula “A volta do motte...” que, conjecturamos, aponta para uma ideia de resgate de algo já sabido, de uma máxima ou pensamento há muito já consolidado sobre um determinado tópico e que, no poema citado, não surge simplesmente como dísticos ao seu fim, mas, sim, como uma fala que às vezes complementa, às vezes distorce, e outras vezes simplesmente interrompe a conjuntura que o antecede. No entanto, apesar do conceito de mote apontar para uma possível retomada do passado e de seus já cristalizados provérbios, como quando Mattoso se utiliza de frases conhecidas como “<<Si correr o bicho pega;/si ficar, o bicho come>>” (MATTOSO, 2014, p. 139) ou quando as reinterpreta, como no caso de “<<Repito: manda quem pode,/attende quem tem juizo>>” (MATTOSO, 2014, p. 115), aqui podemos observar a criação de um novo ditado, de um mote original, mas que, segundo sua proposta, também retoma algo já tido como verdade – uma das verdades glaucomattosianas.

Ademais, podemos dizer que esse mote até constitui recuperação de um outro escrito, mas, diferente dos esperados ditados ou provérbios, Mattoso referencia um outro poema, uma glosa escrita por Laurindo Rabelo, poeta carioca do século XIX que é personagem constitutivo do cenário erótico-pornográfico brasileiro e que carrega como mote, em seu poema, as exatas palavras aqui (re)tomadas pelo sonetista. Contudo, em “A volta do motte do tesão”, Mattoso

elimina as antigas características inerentes ao uso desse mote, utilizado pelo primeiro autor, para trazer sentido a um poema que fala de um homem já afastado de seu tesão e que, portanto, não teria mais como se relacionar com sua(s) amante(s) do mesmo modo fervoroso que antes fazia. Assim sendo, no poema transcrito, o eu-lírico glaucomattosiano troca a amada física pela amada violência por ele vislumbrada e adorada, impondo ao seu desaparecimento a causa de uma possível perda desse tesão, algo ainda não ocorrido, o que contradiz o escrito de Rabelo, no qual fica explícito que “Eu não posso mais te servir./*Já não tenho mais tesão*” (RABELO, 2011, p. 148).

Ainda a respeito do título desse soneto, escolhido para dar início ao nosso percurso pela obra de Mattoso, entendemos que é em razão dele que o mesmo deve ocupar esse lugar. Isso porque, ao intitulá-lo, o autor aponta para a força-motriz não só da escrita poética, como de tudo que nos impele para frente, ou para atrás, talvez direita ou esquerda, isto é, o *tesão*. Poder responsável por arrastar-nos pelos quadris ao longo de nossas vivências terrenas, o termo “tesão” parte da palavra latina *tensione* que, curiosamente, serve também de origem a ideia de “tensão”, seja ela entre forças ou entre corpos, o que nos faz, portanto, compreender o tesão, em essência, como algo a ser tensionado, mas também tencionado, pensado sobre, considerado, pois o tesão só se faz tesão quando alguma espécie de vontade se solidifica e se torna objetivo; nós tencionamos fazer certas coisas, assim como tencionamos também fazer⁸ certas pessoas.

Em coincidência com o ato de tensionar, por exemplo, um fio, durante o qual uma força sobre ele imprimida lhe repuxa e deixa-o teso de uma ponta a outra, o tesão também pede por uma ação e por uma reação, por um interlocutor para os seus desejos. O ser-objeto gera o tesão mas, se há tensão sexual, se tencionamos envolver-nos, investir no que é talvez oferecido, esse ser-objeto também terá de sofrer o tesão/tensão que de nós se depreende. Somos sempre agentes e passivos desse tencionar/tensionar sexual.

Ademais, recorrendo ao *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2010), apreendemos que o termo “tesão” é capaz de atingir diferentes públicos, multiplicando-se em diversos sentidos. Formalmente (e pudicamente), falamos de um vocábulo que se refere tanto às ideias de força e de intensidade quanto aos conceitos científicos de potência e de desejo sexual. Porém, no viés chulo, “tesão” pode apontar para a imagem do pênis em total ereção e fazer do ser-objeto que serve de catalisador a esse sentimento um sujeito dele, transtornando-o em um *tesão de pessoa*. Por fim, em um sentido figurativo, este verbete pode remontar a um “prazer intelectual, mental, que dá *euforia* semelhante ao prazer físico” (TESÃO, 2010, p. 737, grifo

⁸ Referência a expressão inglesa “*to do someone*” que indica um tipo de “fazer” sexual. Em outras palavras, “fazer alguém” equivale, nesses termos, a “fazer sexo com esse alguém”.

nosso), sendo *euforia* outro sentimento que se desenvolve a partir de extremos: um sexual, condizente com um momento orgasmático de completo prazer e bem-estar, e um mental e intelectual, que resulta em uma “alegria intensa e, em regra, expansiva” (EUFORIA, 2010, p. 326).

Assim sendo, antes mesmo de nos dispormos a leitura do restante desse soneto, já somos interpelados pelas polissemias daquele termo escolhido como central a este texto, ao mote que o acompanha, a um tipo de hipótese que o autor se propõe a defender no desenrolar de sua escrita. Permeados pelas ideias expansionistas trazidas até nós pela instância eufórica, fim desejado por aqueles que se permitem experienciar o tensionar/tencionar das amarras tanto sexuais quanto amorosas do repuxo da vontade, adentramos o poema com as caraminholas do erotismo a nos perturbarem. Tendo em vista seu conceito de continuidade e, quando imposto ao âmbito poético, suas notas sublimáticas, entende-se que aqui já não falamos mais só do desejo sexual entre seres de carne e osso, mas também do tesão incluso na relação entre o bicho-erótico e o ato de deitar a caneta sobre o papel.

Brevemente, apontamos ainda dois outros aspectos que, com o simples vislumbrar do corpo desse texto, já se tornam bastante evidentes. Em primeiro lugar, percebemos o desnudamento que o autor faz das palavras ao dispô-las em sua antiga grafia, despindo-as de diversas acentuações e/ou acessórios desnecessários, assim como permitindo que seus apêndices (*ll; cc; ff; ct*) fiquem pendurados à vista para o leitor. E, também concernindo suas características estruturais e sua escrita, entendemos estar falando, nesse caso, de um soneto parnasiano estreito, no qual as rimas estão esquematizadas da seguinte maneira: ABAB ABAB CCD EED.

Chama a atenção, durante uma primeira leitura, o modo como o autor constrói um certo tipo de quebra em uma das rimas pertencentes aos tercetos de seu soneto, visto que arrasta a rima presente no último verso do primeiro terceto até o verso de fechamento do soneto, levando-nos a considerá-los e lê-los como uma só ideia e, dessa maneira, fazendo-nos buscar por uma conexão entre as afirmações apresentadas neles. No entanto, antes de nos aprofundarmos nessas também pertinentes questões, retrocedamos um pouco até a primeira estrofe de “A volta do motte do tesão”, na qual já podemos começar a entender os primeiros pontos fulcrais da escrita glaucomattosiana:

A maldade eu não invento,
só com ella me punheto.
Si versejo, meu intento
não contempla amor e affecto
(MATTOSO, 2014, p. 129).

Reconhecido por ser um autor dito *maldito*, incapaz de se encaixar até mesmo nos preceitos de incongruência revoltosa dos marginais, visto que, quando finaliza um poema, só lhe restam quebras sobre quebras, a maldade, para Mattoso, deveria constituir velha e conhecida amiga, mas, pelo que nos informa seu eu-lírico, é importante que tiremos a responsabilidade pela existência dela das suas mãos, entendendo, assim, que a maldade é anterior a este poema, inerente ao ser humano (ou à sociedade que ele habita), mas não necessariamente às suas produções. Contudo, o sujeito glaucomattosiano não deixa de se apresentar como quebrado, livre de empatia e eroticamente egocêntrico, justamente pelo fato de que identifica a maldade, item que, conjectura-se, deveria levar-nos a um estado de desprazer, desgosto ou até mesmo medo, como objeto de seu tesão, de seu prazer orgasmático, de sua punheta, seu *intento* tanto sexual quanto escritural, o que, à primeira vista, poderia fazer dele um pária social.

O soneto de Mattoso, porém, se faz convite; ele deseja dividir esse espaço de aparente reclusão com seus leitores. Tendo em vista que “para atingir o ‘gozo’ que a pornografia proporciona é preciso compactuar, adotar ou ‘adquirir’ os valores que ela pretende inculcar” (BRANCO, 1983, p. 75), ao lermos tal poema, somos levados a considerá-lo como um contrato, uma descrição detalhada do que nos espera se decidirmos seguir adiante nesse livro, se aceitarmos ouvir do personagem Glauco suas mais nefastas considerações sobre o mundo.

Sabemos, então, através dessa estrofe, que, para o indivíduo que se faz eu-lírico nesse poema, o desejo-mor é o de tensionar/tencionar a maldade, fazendo dela a musa inspiradora de seus orgasmos escritos, manuseios da caneta que, quando finalizados, nos apresentam ao despejar de uma semente, mas nunca à certeza de um fruto – ou, por um viés menos pessimista, talvez a função do poema seja, enfim, a de somente ser semente, visto que o instante que eterniza, assim como as imagens nele dispostas, só ganham verdadeiro sentido (ou germinam) quando alcançam os olhos e ouvidos de seus interlocutores, os seres-objetos de seu tesão artístico.

Dentro dessa proposta de escritura masturbativa – expressa aqui pela relação entre o ato de versejar e aquele de masturbar-se tendo como ponto de tesão/tensão a maldade –, somos, então, levados a considerar que em Glauco Mattoso se amalgamam erotismo e pornografia, já que a maldade e o prazer egocêntrico e individual são aspectos inerentes a ambos, e também que veem-se unidas em seu ser (e fazer) poético as identidades de um escritor profícuo e de um tarado inconformado. Essas características, portanto, são o que fazem do ato da masturbação uma certa metáfora da escrita glaucomattosiana – ou da escrita em si – visto que constitui

instância tão íntima e centrada no ser produtor quanto o próprio processo de escrita, mimitando, até mesmo, o seu caráter repetitivo.

Concluimos, portanto, que o eu-lírico glaucomattosiano, ao invés de buscar pelo belo, como é conveniente aos desejos (e à função primordial) de Eros, opta por dispor frente ao deus-poeta um espelho, quer que ele goze olhando para si mesmo, encarando a maldade e violência intrínseca aos seus movimentos e alcançando, assim, o objetivo primário de seus escritos e de sua estética: que ao versejar, não fale de “amor”, tampouco de “afeto”. Logo, o que nos resta é ver refletido nesse espelho o bicho-erótico, aquele que busca, em detrimento dessas sensações as quais o versejar glaucomattosiano rejeita, um encontro entre corpos-carne, encontro este no qual um dos sujeitos se faz algoz do outro, tornando-o objeto de seu desejo e prazer pela maldade e pedindo desse objeto a sua total entrega e/ou sacrifício.

Em suma, por mais que o tenhamos romantizado com o passar dos anos, o erotismo em pouco lembra as carícias de amor ou os toques leves de quem está apaixonado, mas representa, sim, o lado violento (ainda que libertador) da potência sexual, assim como as possibilidades que nosso tesão nos permite. Constantemente, forçamos até a exaustão os conceitos de desejo e prazer, encontrando nos mais variados seres, objetos e entidades – quando não numa amálgama em que qualquer combinação é possível – o ponto fulcral de nosso gozo. Seguindo poema adentro, então, passemos a compreensão de qual seria a política sexual glaucomattosiana, responsável por reger esse estilo masturbatório e maldoso de escrita:

O que houver de violento
meu deleite é, predilecto.
Sexo é sujo, odor nojento,
buccal vaso, oral dejecto
(MATTOSO, 2014, p. 129).

A partir dos dois primeiros versos dessa estrofe, já podemos denotar uma retomada da questão do caráter maldoso ou, nesse caso, violento do sexo, o que, mais especificamente, resulta no recuperar dos ideais do erotismo ainda outra vez, visto que o conteúdo pornográfico, ainda que degradante, para sobreviver, precisa corresponder a algumas diretrizes delimitadas pelos costumes da família burguesa. Logo, esse tipo de material acaba tendo como função agraciar os pais de família com uma relaxante fuga de seus casamentos, mas sem que, juntamente disso, ao se disseminar, providencie seres-objetos do tesão também para aqueles inclusos no grupo dos perversos, dos errados, dos violentos, pois a máxima pornográfica (e canônica) é: somente alguns deleites serão questionados. Sendo assim, permanece viável ao pai de família deliciar-se com o mito da pequena e indefesa garota recatada que se torna máquina

de sexo frente ao toque grosseiro e violento do macho, inculcando, assim, a crença de que, nesse tipo de situação, não há qualquer traço de violência, afinal, nesse cenário, a mulher está sempre disponível; ao fim e ao cabo, essa é sua única função primordial.

Optamos pelo erotismo para essa análise, portanto, porque havemos de trespassar a violência atrelada às questões de gênero e aos seus ditames, algo que ainda discutiremos mais à frente, para adentrarmos o espaço comum aos pervertidos e às suas torturas deliciosas, seres que desejam fazer de seu amado um objeto de prazer a ser imolado. Seu objetivo: fazer com que, juntos, atinjam um além, um aquém, um espaço que os perpassa e os sublima, tornando-os contínuos e perpétuos; um deles destinado a alcançar esse dito nirvana porque destruíra a existência de um outro, o outro, porque se permitiu exterminar. E nada disso nos parece estranho, afinal, esses jogos de amor entre vítimas e algozes não se perpetuado ao longo dos anos, seja através de histórias “românticas”, como as tramas romeuejulietescas, seja em nossa própria compreensão acerca de um relacionamento saudável, já que a monogamia vê-se continuamente pautada em um tipo de ciúmes necessário e em uma posse garantida sobre um outro ser e que, se questionada, resulta também em violência.

Seres predatórios que sempre fomos, torna-se bastante dificultoso, ou quase impossível, para nós compreender nossas relações com outros, com nossos *outros*, e com o mundo sem qualquer tipo de violência ou de controle, e talvez seja exatamente isso que o eu-lírico mattosiano deseja nos ensinar. Isso porque, se a maldade, assim como os atos agressivos que a acompanham, é realmente a fonte principal de seu tesão artístico e sexual, logo, seu ápice, isto é, a violência direta e física, não a velada ou a psicológica, mas aquela que verte sangue, que deixa marcas, que se vê reportada em todos os noticiários, que é narrada em suas minúcias, esta, sim, pode orientar alguém que nela encontre alento até o desejado estado eufórico e orgasmático. Faz-se verdade, portanto, outro dos motes glaucomattosianos, pois, a partir disso, entendemos que “<<Si um coitado está soffrendo,/um sortudo está gozando>>” (MATTOSO, 2014, p. 114).

Ainda nessa estrofe, com relação aos seus últimos dois versos, neles é que está contida outra das máximas basilares da poética de Mattoso, uma ideologia que se vê comprovada se levarmos em conta sua recorrência nos poemas do autor: a ideia de que o sexo não tem nada de higiênico, de belo ou de sublime, mas, sim, que ele é pura sujeira, baixeza total, um deixar-se emporcalhar, nosso “dejecto” “predilecto”. Esse jogo de palavras, apontado pelas rimas presentes no segundo e quarto versos dessa estrofe, serve-nos de arremate, como que denotando a temática central dessa partícula poemática, algo que vimos acontecer também na primeira estrofe analisada, na qual é construída uma rima entre os termos “intento” e “invento”, ambos

relativos ao produzir de algo, seja como estopim ou produto final, respectivamente, e que também sumarizam a temática pertinente aquela estrofe: a criação poética glaucomattosiana.

Entendemos, com a primeira estrofe, como se origina essa escrita, qual seu intuito ou incentivo primário, e então, com essa segunda estrofe, passamos a discutir o que constitui essa base. Logo, se o ponto fulcral de sua poética é o tesão pela maldade, precisamos saber de que maldade ele fala, o que a estrutura, o que a faz tão nefasta, o que há em seu interior para que ele tencione/tensione escrevê-la e fazer dela peça principal de sua produção. Entendemos, acerca disso, que, ao que tudo indica, seus dois recheios principais são a violência e a podridão, além, claro, do sexo que se origina desse encontro.

Por ser cego e podosmófilo assumido, algumas das imagens mais recorrentes nos poemas de Glauco Mattoso são referentes aos sentidos, em especial, o olfato, visto que este desempenha papel importante na seleção dos amantes com quem acaba por se envolver, ou melhor, na escolha dos pés que acaba por cheirar. Ademais, o paladar e o tato são também bastante utilizados pelo autor para denotar seu entendimento do espaço que ocupa durante a cena narrada por seu eu-lírico, assim como do gosto desses pés que há pouco só cheirava, mas que agora perscruta os entrededos com a língua. No soneto em questão, por exemplo, o eu-lírico se utiliza, para desenvolver sua assertiva – “Sexo é sujo” –, do “odor nojento” inerente a esse ato, o que pode levar-nos a uma discussão sobre feromônios ou à simples constatação de que o sexo, por diversas vezes, pode ser percebido, literal ou figurativamente, por seu cheiro.

Remontar ao sexo como um odor marcante é até mesmo costumeiro em nosso cotidiano, seja porque tentamos apagar de nosso corpo qualquer resquício aromático de um ato sexual do qual tenhamos participado – o cheiro insistente de saliva que repousa ao redor dos lábios após uma duradoura sessão de beijos ou o bafo empestado que se forma após a prática do sexo oral – seja porque adentramos um quarto e a cama que encontramos desalinhada parece-nos apontar para mais do que um sono inquieto graças ao cheiro que recobre o cômodo. Todos esses aromas, descritos como incômodos ou nojentos pelo eu-lírico glaucomattosiano, podem figurar também como potencializadores sexuais durante o ato, visto que há quem se delicie ao presentí-los invadindo suas narinas.

Logo, o sexo como “odor nojento” faz-se também uma máxima glaucomattosiana, lembrando-nos dos cheiros nos quais queremos nos deixar envolver, mas cujos restos, frente a outras trocas interpessoais, talvez queiramos afugentar de nossa pele. Para Mattoso, em nossas interrelações, mais especificamente, as sexuais, não há espaço para se ser sujo ou oportunidades para a podridão se fazer presente, nada disso lhe transparece como só possível, mas, sim, como

uma certeza: o sexo é sujo, e nada podemos fazer para regenerar tanto ele quanto os seres que com ele se emporcalham.

Juntamente dessa imagem olfativa, surge uma segunda interessante teia linguística construída por Mattoso, dessa vez, no último verso dessa estrofe, no qual somos apresentados ao sexo como sendo um “buccal vaso, oral dejecto”, construção que conecta diretamente as duas extremidades corporais, isto é, a boca e o ânus, assim como entrelaça suas funções primárias, fazendo da boca tanto depósito quanto mecanismo para expelir dejetos. Dito isso, ao analisarmos a primeira dupla – *buccal vaso* –, podemos depreender que tratamos dessa função de depósito a que serve a boca, usualmente recebendo alimentos, mas aqui sendo exposta como via de acesso a um outro tipo de refeição, a um pedaço de bolo fecal, visto que temos referenciado o objeto dentro do qual ele é comumente despejado, que é o vaso.

Diversas vezes instrumentalizado para remontar ao feminino, ao conhecimento, já que é um artefato que pode manter variados tipos de conteúdo em seu interior, ou à imortalidade, como um recipiente nunca esvaziado (CIRLOT, 1992; CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007), aqui esse artigo é quase que completamente reduzido ao papel de vaso-privada, além de ser metaforizado, pelo acompanhamento adjetival do termo “buccal”, em boca que recebe esses dejetos que, nesse caso, são também produzidos por ela – *orais dejectos*. Isso nos leva a traçar algumas pertinentes considerações.

Em primeiro lugar, tendo em vista que os dois órgãos apontados por essa construção textual funcionam como vias de entrada e saída – ou de entrada e entrada, além de outras variantes possíveis –, podemos, então, considerar que ambos, boca e ânus, primordialmente originários de uma mesma abertura durante a fase embrionária, são partes do corpo essenciais ao entendimento dessa escrita glaucomattosiana pautada, em termos basilares, no corpo e em suas possibilidades, suas carências e suas violências. Ao falar da poética de Mattoso, referenciamos um processo por ele intitulado como *coprophagia*: releitura literária da parafilia que consiste na ingestão ou prova das fezes de outros por motivos sexualmente prazerosos, assim como da prática homônima, comum entre cachorros, por exemplo, de ingerir suas próprias fezes ou de outros animais. A explanação sobre esse esquema literário pós-Oswald de Andrade vê-se presente, por exemplo, em um de seus poemas, intitulado “A volta do motte da cagada”, também incluso no livro *Saccola de feira* (2014).

A característica principal dessa prática, provém, como indicado, da proposta antropofágica de Oswald de Andrade. No entanto, enquanto, para o primeiro, deveríamos nos alimentar de diversas culturas e delas aproveitar o que nos parecesse nutriente importante, ao segundo, lhe interessam os restos não aceitos por esse corpo que tanto se alimentou de outros e

que, nesse momento, cria dejetos próprios, aquilo que, dentro da conceituação contracultural, seria entendido como um tipo de lixo cultural, e isso é o que mais atrai a Mattoso, disso é que ele planeja se alimentar, construindo sobre o que se considerava lixo, dejetos, merda fétida, uma estética só sua – e só suja.

Sequencialmente, portanto, ainda imersos nessa relação entre boca e ânus e na teia linguística trançada por Mattoso nesses dois versos, passamos a nos questionar acerca dos variados entendimentos que podem emergir desse limitar-se à boca. É possível que, dessa maneira, Mattoso esteja impondo à boca um papel duplo, tanto de entrada como de saída, visto que nela são depositados restos os quais ela se vê incumbida a digerir e, a partir desses mesmos resíduos já despejados, ela é convocada para fazer nova produção, para proferir e expelir um novo dejetos. Outro viés analítico inclui a possibilidade de que, com esse limitar-se à boca, Mattoso esteja retirando do ânus o papel simplório de válvula de escape e fazendo dele também boca, transtornando-o em acesso. Logo, o ânus também é capaz de digerir antigos dejetos e lixos culturais, torna-se participante ativo da *coprophagia* e suas produções passam a ser levadas em consideração tanto quanto aquelas proferidas ou expelidas pela boca de cima. Deparamo-nos, enfim, com dois órgãos produtores de dejetos culturais, de tudo aquilo que precisa ser, ainda outra vez, processado e ressignificado, mas nunca purificado, somente mastigado, maturado, curado até que, dentro da escrita glaucomattosiana, a merda não precise mais ser algo além ou aquém, mas, sim, simplesmente merda, pois esta também é conhecimento.

Ademais, tomando como central essa metáfora que faz do corpo humano um sistema circular e perpétuo conectado por suas duas aberturas/saídas, entendemos que a literatura passa a ter, então, uma nova via de produção, dona de aspectos e enfoques bastante específicos e únicos. Filha da maldade, da violência e das duplas entradas e existências desse ser repartido, originário de uma cultura que ensina a inconsistência empática frente a dor alheia ao mesmo tempo em que dá vazão a um tipo de cultura “correta” e abomina aquela que, para os seus mais estimados integrantes, constitui dejetos puramente descartável, a poética glaucomattosiana apela para o mais podre, para o mais escuso e nefasto, fazendo dos rejeitados amontoados de esterco sua torre de marfim, estrutura fálica sobre a qual, sentado em seu trono-privada, Mattoso vive a arrancar pedaços do bolo fecal que o sustenta para fazer-lhes alimento enquanto que, com sua outra boca, produz e expele mais dejetos para devolver ao monte, perdoando seu anterior consumo. Se antes já falávamos de uma escrita que circunda, macula, abusa, sublima, glorifica e empertiga o corpo, tornando-o central à sua produção, precisamos também entender, a partir de então, que este corpo não age só como musa, mas também como instrumento, visto que,

dentro dessa nova metáfora escritural, o corpo é atravessado pela poesia de ponta a ponta, servindo-a como um obediente ser-objeto pronto para ser tencionado/tensionado.

Por fim, concluindo essa primeira análise, resta-nos ainda compreender qual o *motte* prometido pelo autor desde o título de seu soneto, algo que acabamos por encontrar, como de costume, em seus dois tercetos:

Da barbarie eu tiro a bronha
 porque um homem se envergonha
 mas jamais se regenera.

Pois, não sendo o mundo cão,
 << já não tenho mais tesão,
 já não sou quem dantes era>>
 (MATTOSO, 2014, p. 129).

Podemos perceber que, no primeiro terceto, há uma retomada quase que direta das temáticas previamente discutidas na primeira estrofe do soneto: aqui, a violência dá lugar à barbárie, uma versão intensificada e específica dos atos antes gerais, e o ato de punhetar-se faz-se substantivo no uso do termo “bronha”. Ainda assim, a essência do mundo, assim como de seus seres, continua sendo violenta e, além disso, também continua levando o sujeito glaucomattosiano ao gozo eufórico. Um dos pré-requisitos para que isso se mantenha, porém, é a permanência de um “mundo cão”, expressão presente no segundo terceto e que remonta ao ano de 1962, quando *Mondo Cane, shockumentary* italiano dirigido por Gualtiero Jacopetti, foi lançado, assombrando seus espectadores e promovendo uma visão de mundo nova e propícia aos escritos de Glauco Mattoso: o mundocanismo.

No âmago dessa proposta antropológica que opta pela mais crua veracidade e, assim sendo, afilia-se ao desejo de entender e testemunhar, de olhos bem abertos, as atividades mais vis e grosseiras feitas pelo ser humano, encontra-se a mesma empreitada desumanista de Glauco Mattoso: denunciar, sem qualquer pudor, uma parcela muitas vezes obscura – e/ou que optamos por ignorar – de nosso cotidiano. Partindo da interrelação entre essas duas visões de mundo, desvelamos outra faceta da escolha da violência como ser-objeto do tesão glaucomattosiano, pois é nela que ele encontra a verdade, a sua verdade, reduzindo-nos, indivíduos cujas práticas nefastas ele explicita com seus escritos, aos bichos-eróticos que verdadeiramente somos, ou talvez só à parte animalesca em si, pondo o erotismo de lado e enfocando os usos que fazemos de nossos (e de outros) corpos-carne: artefatos materiais, mas também culturais, literais e figurativos, que, ao se reconhecerem como personagens de uma história nunca-sua, já não

encontram limites para os seus prazeres e, dessa maneira, passam a ignorar as regras sociais e os ditames, quaisquer que eles sejam.

A liberdade que parte da violência, portanto, tem raízes no processo de aceitá-la como tal, não mais fugir dela, mas, sim, gozar de sua existência para produzir novos espaços e/ou instâncias culturais e, nesse meio tempo, fazer com que, através dessas novas criações, desses dejetos orais, outros possam também se dar conta dessa disseminação silenciosa de uma cultura da violência. Em outras palavras, Mattoso se usa do mundocanismo para construir o seu já citado *desumanismo*, fator fulcral à sua criação poética e identitária. Seja como narrador de pequenas historietas poetizadas, como heterônimo ou como eu-lírico, Mattoso constitui um ser e uma voz que problematiza e (des)humaniza ao apontar para todos os pontos não-tão-claros de nossa faceta comportada e cerceada.

Chegando, enfim, ao “motte” desse poema, entendemos que ele se alastra, visto que há uma relação interessante montada entre os dois últimos versos de cada terceto. Na primeira dupla, Mattoso discute a relação do sujeito glaucomattosiano e violento com o reconhecimento do tesão e das tensões por ele construídas com a violência e que, por mais que ele seja capaz de enxergar os aspectos que fazem desse prazer algo errôneo aos olhos da moral, não consegue, ainda assim, se regenerar, retomar um comportamento ou um entendimento próprio, autocentrado, que seja anterior ao deprender dessa interlocução. Já na segunda dupla, encontramos o tal “motte” do tesão referenciado no título e, nele, esse mesmo sujeito nos confessa que, sem esse tesão, sem essa vontade, esse prazer orgasmático e eufórico que deprende da barbárie, não seria quem é verdadeiramente, quem “dantes era”. Vê-se criado, então, um duplo paradoxo.

Isso ocorre porque, ao juntarmos as duas considerações feitas por esse sujeito, nos encontramos frente a dois discursos conflitantes, já que no primeiro é descrito um indivíduo cuja relação de prazer ligada à violência não pode ser nunca partida, por mais que ele se esforce e a renegue, envergonhando-se de suas escolhas. Logo, a relação entre ser e barbárie se dá depois; há um estágio inicial, aquele para o qual esse ser nunca consegue retornar, e não sabemos se este seria um estágio de total pureza, mas, com certeza, ele não incluía a violência. Porém, ao final do segundo terceto, estes versos, inclusive, constituindo uma máxima, algo que é sabido, que é uma verdade, somos levados a encarar uma possibilidade de “redenção”, de completo apagamento desse fogo erótico que guiava e libertava esse sujeito, permitindo-o estar em comunhão com seu “dejecto” “predilecto”, e tudo isso a partir da não-existência do seu tesão. Sendo assim, nessa segunda hipótese, a violência é movida para o passo primordial,

enquanto que o condicionamento purificador se dá depois e ele é que apaga a essência libertária desse ser.

Tratamos, então, primeiramente, de um sujeito liberto e certo acerca de sua sexualidade desviante e violenta, algo do qual pode se arrepender, mas que, mesmo assim, não permite que ele se “regenera”; esse termo referencia esse dito estágio inicial, ao qual se retornaria caso se decidisse investir em um novo comportamento, logo, o sujeito só se transtorna nesse indivíduo sem empatia e apto a encontrar gozo na barbárie ao entrar em contato com a sociedade que o rodeia e que, por fim, o determina. No entanto, ao final de seu soneto, ou seja, em seu “motte”, o eu-lírico confessa que, caso fosse reduzido de seu tesão, não seria mais quem “dantes era”; assim, o estágio inicial não é mais o de uma dita pureza, o sujeito já não se faz violento ao manter relações com o social, mas, sim, já o é desde o princípio, a violência constitui seu âmago e a sociedade o tenta cercear, fazendo dela algo comum, artefato cultural que, de tanto ser noticiado com normalidade, torna-se rotina, não causa mais gozo, nem dor, nem nada. Cria-se então um paradoxo ontológico sobre nossa criação: por um lado, poderíamos ser lidos como sujeitos tornados violentos pela insensibilidade doutrinada e com chances de retornar ao estágio da tábula rasa, por outro, seríamos somente animais sanguinários que apreciam o sabor do sangue e o odor nojento do sexo, mesclando-os em um.

Em meio a esse conflito de interesses e ideologias, forma-se, portanto, um questionamento essencial e identitário que busca dividir entre ontológico e cultural as ideias de violência e de possível pureza. Outra vez, então, somos encaminhados até o bicho-erótico, fazendo com que entendamos essa busca do sujeito glaucomattosiano por sua essência tanto de maneira mais material, isto é, cedendo maior importância à sua sexualidade complexa e polêmica, a seu apreço pelo mundocanismo e aos tensionamentos que desenvolve em cima desse desviante desejo, quanto de modo figurativo, dando vazão à sua masturbação mais íntima, aquela responsável por gerar frutos redondos, fechados, círculos perpétuos, poemas ou, dito de outro modo, “um dos poucos recursos do homem para ir, adiante de si mesmo, ao encontro do que profunda e originalmente é” (PAZ, 2012, p. 44-45). De certo modo, o que podemos concluir é que os escritos glaucomattosianos fazem e, ao mesmo tempo, *são* sexo.

Por fim, digamos que, além de questionar os preceitos sobre o que seria correto ou moral, plantando as raízes de seu prazer em um solo difícil de perfurar ou de se deixar ocupar, já que a violência, em seu formato mais universal – e inserida numa sociedade regida pelos *cidadãos de bem* – será comumente impedida de existir e não será incentivada, a não ser, claro, que sirva aos desejos pessoais desse mesmo grupo que a recrimina, Glauco Mattoso nos regala uma ainda mais impiedosa possibilidade. Finalizando a leitura desse soneto, engolimos em seco

ao compreender que o círculo perpétuo por ele (d)escrito, seja o dos dedos sobre o corpo ou da caneta sobre o papel, não é tão autocentrado quanto nos parece; a violência, em suma, é o prazer (ou dejecto) predileto de todos nós, não só do sujeito glaucomattosiano.

Somos continuamente levados a pensar sobre o sexo, aquele que se monta e desmonta, sempre se refazendo para que, mesmo após receber todos os golpes do cerceamento, ainda retorne e retome sua posição desafiadora, aspecto que faz dele forte arma para que lutemos por liberdade, ainda mais quando materializado nos corpos-carne por tanto tempo forçados a se esconder. Contudo, estando imersos nesse antagonismo primordial entre conservadorismo e libertinagem, nos esquecemos de que o sexo ainda é completamente egocêntrico e, com recorrência, serve aos prazeres de um só sujeito, que pode, claro, atingir o nirvana das sensações inerentes ao seu corpo-totem, sobrevivente da fragmentação, mas também permite que este mesmo sujeito realize o não-consentido abuso de outros corpos-templo, de outras vidas, memórias, essências. Seja feminino, masculino, macho, fêmea, ou fruto de um entrelugar livre das arbitrariedades, a certeza que, ainda assim, permanece é de que somos de um sexo violento, mas também violentado.

Entender como se constroem esses sujeitos, portanto, é o que nos é incumbido pelo poeta, que então nos carrega até sua infância, seja ela literal ou ficcionalizada, através do seguinte poema:

Autobiográfico [20]

Um fato me marcou pra toda a vida:
aos nove anos fui vítima dos caras
mais velhos, que brincavam com as taras,
levando-me da escola pra avenida.

Curravam-me num beco sem saída,
zoavam inventando coisas raras,
como lambar sebinho em suas varas
e encher a minha boca de cuspida.

O que dava mais nojo era a poeira
da sola dos seus tênis, misturada
com doce, pão, cocô ou xepa de feira.

O gosto do solado e da calçada
na língua fez de mim, queira ou não queira,
a escória dos podólatras, mais nada.
(MATTOSO, 2004, 33).

Como previamente discutido, ao falarmos de Glauco Mattoso, referenciamos uma lista de variantes muito mais longa do que a comum interdependência entre *escritor* e *eu-lírico*, pois esse ser, nascido e criado em Pedro José, faz-se também *narrador* das histórias que

transficciona em poesia e, quando essas narrativas poéticas trazem como protagonista o próprio Glauco, o mesmo se transmuta em *personagem*. Contudo, aquela que mais se sobressai é a função identitária que esse título cumpre, visto que ele surge de um espaço além e aquém de seu criador, mas ainda assim carrega consigo diversas semelhanças com o mesmo. Ao que tudo indica, encapsulados no ser-existência de Glauco Mattoso estão todos os aspectos recusados e repreendidos em Pedro José por conta de uma certa moralidade construída socialmente e que recalca, por exemplo, as taras e fetiches glaucomattosianos, como sua vivência sexual pautada no sadomasoquismo e seu desejo obsessivo por pés, o que, em comunhão com a violência, dá os toques finais a essa personalidade desviante e múltipla que é Mattoso, verdadeiro antídoto para a dor de uma cegueira iminente que assolava as leituras daquele bibliotecário paulista.

Conhecemos, portanto, a narrativa de Pedro José Ferreira da Silva, suas investidas literárias, sua produção concretista e sua obra-prima do deboche artístico, *Jornal Dobrabil* (1977/1981). Entretanto, assim que a década de 1990 se encerra e a cegueira total se instala, aquele que já era marginal, inconsequente, satírico e fescenino torna-se, enfim, maldito. Glauco Mattoso assume sua forma final e, de modo a concretizar esse feito, constrói uma tetralogia nefasta – *Centopéia*: sonetos nojentos e quejandos (1999); *Paulisséia ilhada*: sonetos tópicos (1999); *Geléia de rococó*: sonetos barrocos (1999); e *Panaceia*: sonetos colaterais (2000) – responsável por determinar sua adesão aos moldes do soneto e à sua verdade primordial: o tencionar/tensionar do que há de mais incerto e quebrado na humanidade, sendo dada especial atenção às relações que depreendemos com o sexo e com a (sua) sujeira.

No soneto então evidenciado, por exemplo, parte integrante do livro *Pegadas noturnas* (2004) e oportunamente intitulado como “Autobiográfico”, o eu-lírico mattosiano se propõe narrar a história de seus fundamentos, de sua criação como essa entidade liberta e desconcertante aos olhos da moral, de seus primeiros respiros de vida, um recorte espaço-temporal comum aos escritos autobiográficos e nomeado pelo teórico francês Philippe Lejeune como *récit de naissance*, “espécie de discurso preambular [...] cujo fim consiste em descobrir o elemento original que deu início à existência do sujeito (SOUZA, 1997, p. 84). No entanto, apesar de ser também costumeiro que, ao tratarmos de um texto autobiográfico, remetamos a duas entidades-chave de sua constituição, o eu-passado sobre o qual se escreve e o eu-presente que segura a caneta e decide os caminhos narrativos, no caso do texto glaucomattosiano, o eu-passado é substituído por um outro eu, um eu que, diferente do que se reitera nos moldes do texto autobiográfico, não se deseja eliminar, mas, sim, se almeja tornar-se. O eu-passado se transmuta, assim, em um eu-futuro cuja história passa a ser construída em seus pormenores para

que, desse modo, renda estabilidade identitária suficiente para esse ser maldito que deseja apagar, em verdade, Pedro José.

Desse modo, se, em “A volta do motte do tesão”, nos permitimos submergir lentamente nas águas conturbadas dos escritos glaucomattosianos, entendendo suas verdades e máximas, com “Autobiográfico”, somos convidados a mergulhar até o fundo da piscina, tocando o chão recoberto de azulejos, reconhecendo suas bases sólidas, aquele(s) acontecimento(s) que fizeram desse indivíduo escrevente um pária e, ao mesmo tempo, o corpo mais pavoneante e livre. Em Glauco Mattoso, Pedro José se reinventa e (re)suscita um futuro/passado que, em termos de retorno ou rememorar, pouco agrega a narrativa biográfica glaucomattosiana, pois ele se atira aos ares, fazendo menção para frente, e isso é justamente o que lhe unifica e permite que quebre com a roca do tempo, cortando os dedos das moiras e impedindo a morte, talvez até a cegueira, porque ela passa a deixá-lo mais bruxo, mais místico; para tanto, porém, é necessário se permitir abraçar, e nunca renegar, a escuridão que, se dominada, já não mais nos consome.

Ainda de modo a contextualizar a presença (e a significância) do gênero autobiográfico como relativo à narrativa poética a qual embarcamos com Mattoso no soneto em questão, parece importante ressaltar outro fator central a esse tipo de escrita: “a problematização acerca daquilo que é reconhecido como ‘real’ em tensão constante com aqueles elementos do domínio ficcional” (SOUZA, 1997, p. 60). Guiados por essa ideia, portanto, torna-se relevante para nós o vislumbre da palavra “fato” como conceito inicial desse poema, decretando que a história a se desenrolar em suas quatro estrofes estaria ancorada na realidade. Fatos, verdades, máximas, todas ideias imbuídas de certeza e, além disso, de completude, tudo aquilo que falta a um sujeito complexado como Pedro José, prestes a encarar uma escuridão que, com cada novo dia, se abrande e que, diferentemente da metrópole impessoal com a qual podia (e, de certa forma, queria), anteriormente, fazer-se uno, ele rejeita amedrontado.

Apesar disso, como antes debatido, a morte – essa escuridão eterna que apaga o ser e sua identidade – é justamente o limite estipulado para as garras cerceadores dos poderes. Isentos de ingressos para os próximos jogos entre sádicos e masoquistas sociais, esses sujeitos vivos-mortos, pois constituem ainda corpo que respira, mas já não tem valia para as engrenagens sociais, passam a viver em um espaço além das grades, um entre-lugar depois da vida, mas que ainda está a vários passos do silêncio total da morte. Instituir uma nova existência, portanto, é o que resta ao sujeito glaucomattosiano após o desmonte daquela antiga identidade pautada, quase que completamente, na superficialidade visual. Esse sujeito reconhece, então, seus outros sentidos, dá-se conta de quem tem outras histórias para contar, uma outra vivência para chamar

de sua e outros momentos para factualizar até tornarem-se verdades e máximas de seu (novo) *outro* ser.

Falávamos, durante análise de “A volta do motte do tesão”, sobre como a violência que o sujeito glaucomattosiano deseja tencionar, isto é, que o atrai, remontaria, principalmente, ao caráter físico e grotesco dessa ocorrência, como no caso dos massacres, homicídios e outros ataques diariamente noticiados com normalidade. Ademais, essas informações são usualmente transmitidas durante ocasiões nas quais as famílias estariam, supostamente, reunidas em frente à TV e seus membros, muito possivelmente, estariam se alimentado. Conjuga-se, assim, o destroçar dos outros ao destroçar da comida sob o aperto dos dentes, igualando o ato de comer a um ato de violência e trazendo para esses jogos vorazes também os corpos, visto que, assim como os constituintes de nosso prato, eles também podem ser comidos, degustados, experimentados e, além disso, podem também ser marcados, assim como o gado que espera pelo abate.

Partindo da narrativa de um dito fato que Mattoso deseja que compremos como verdade, sabemos que essa ocorrência violenta pertencente a dias de sua tenra idade, segundo o que nos aponta seu eu-lírico, o “marcou para toda a vida”:

Um fato me marcou pra toda a vida:
 aos nove anos fui vítima dos caras
 mais velhos, que brincavam com as taras,
 levando-me da escola pra avenida
 (MATTOSO, 2004, p. 33).

Assim sendo, podemos nos utilizar dos dois conhecimentos acima referenciados, ora pensando nos corpos-carne e na violência que os assola e que excita ao sujeito glaucomattosiano, o que nos levaria a considerar essa narrativa como oportuna à sua estética, decretando que isso lhe deixaria a pele maculada – encontraria, dia após dia, novos arroxeados memorialísticos que, mesmo sem querer, o levariam de volta àquele fatídico dia – ora considerando que essa é a narrativa não só de mais um momento violento na vivência masoquista de Glauco Mattoso, mas, sim, um momento essencial à constituição dessa persona, já que muito do que deixa marcas, dentro de uma miríade de possibilidades, nos fortalece, ou nos quebra, ou nos leva adiante, ou nos atrasa nessa constante busca por reinvenção identitária. Podemos dizer, portanto, que, nessa nova narrativa, é “aos nove anos”, maculado, ofendido e marcado pelo forçado toque alheio e violento, que Mattoso finalmente vai em direção à única luz que encontra em meio à escuridão e (re)nasce.

É importante denotar que a *escolha* dessa idade, “nove anos”, também apresenta um forte simbolismo para a busca e para a concretude de uma nova e desimpedida identidade. E optamos por frisar o termo *escolha* aqui porque, como previamente discutido, ainda que surja de doses talvez igualitárias de historicidade e ficcionalidade, o gênero autobiográfico nunca é confiável, não nos é permitido “inferir [...] que tudo o que compõe o texto autobiográfico corresponde à verdade exata dos fatos” (SOUZA, 1997, p. 62). Sendo assim, serve-nos melhor a crença de que tudo que compõe os textos desse gênero, o poema em questão incluso, seriam verdades exatas sobre o ser compositor, sobre seu eu-lírico, sobre as lutas e marcas que ele mesmo sentiu e viveu, mas, quando debruçados sobre o papel, lidamos com seu *outro*-eu, com aquele que agora é, com aquele em que se ficcionalizou para entender (ou fugir) da sua então realidade.

Quanto às ideias evocadas pelo uso do número nove, temos que ele é o símbolo da eternidade, da unidade que emerge da multiplicidade, elevação à terceira potência do número três, um multiplicar entre iguais, entre um *eu* e um *outro* de mesmas faces, o que, ultimamente, faz do número três aquele que “comprende toda la vida y la experiencia. Es nacimiento, existencia y muerte; mente, cuerpo y alma; pasado, presente y futuro; hombre, mujer y niño” (BRUCE-MITFORD, 1997, p. 102). Completude em sua mais panfletária versão, o número nove, quando conectado ao eu-lírico desse poema, delimitando o período no tempo em que se dá seu encontro com os garotos mais velhos da turma, encapsula estopim, processo e fruto. Em suma, somos apresentados ao primeiro contato de Mattoso com a violência do mundocanismo, que, apesar de breçar seu processo e encurralá-lo, ao mesmo tempo retira-o do transe e lhe propulsiona para um espaço novo, dando-lhe vazão para um segundo nascimento, já que o número nove também “parece ser la medida de las gestaciones y las búsquedas fructuosas, y simboliza el coronamiento de los esfuerzos, el término de una creación” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 760).

Recusado pela sociedade e imposto a uma vivência nas margens em razão de sua cegueira, Pedro José precisa transmutar-se, afinal, de que modo podem amar os amantes que não enxergam o ser amado, de que serve um deus-poeta que não pode mais admirar de longe a beleza daquele ou daquela por quem se apaixona (e se masturba)? Glauco Mattoso pede, então, por um amante sensível, afeito ao toque e ao contato direto, mestre em fazer dos objetos de seu desejo uma amálgama de súplicas e gritos; ele precisa da violência.

Gestado em meio às bruscas tensões depreendidas entre sobrevivência e apagamento, o menino Glauco Mattoso acorda para sua nova vida frente ao encontro com aquela que haveria de tornar-se o ponto fulcral de seu desejo, assim como de sua escrita. Logo, ao atrelar-se ao

gênero autobiográfico, o poema em questão também lhe recupera o “propósito psicoterapêutico, cujo objetivo é a *busca da verdade* [...] uma ótica pessoal e subjetivada pelo sujeito de quem parte o ato autobiográfico” (SOUZA, 1997, p. 63, grifo da autora), e a verdade glaucomattosiana nós já sabemos de cor: em seus escritos, o sexo é sempre “sujo, odor nojento” e os seres, por conseguinte, são eternamente impuros.

Ainda nessa estrofe inicial, presenciamos, através das palavras de um eu-lírico infantil e ainda, ao que tudo indica, inocente, o seu deflorar e iniciar sexual. Este é o encerramento de seus nove longos anos gestacionais, momento de renascer, de ser trazido ao encontro da dor da existência pelos devidos *carrascos*, nomeação que intuímos em razão do autointitular de Mattoso como a “*vítima dos caras mais velhos*”, aqueles, à primeira vista, sábios, em termos sexuais, já que brincavam com as taras e, nesse caso, incumbiam a si mesmos de passar ao garoto um último conhecimento: o do sexo – e principalmente das disputas entre corpos-atacantes e corpos-atacados que o recobrem como um todo, visto que é fruto de uma violência inerente ou construída no interior dos seres.

Mimicando os jogos antitéticos que servem de base às relações de poder sociosexuais, o que o eu-lírico glaucomattosiano pinta nesse soneto é um retrato da máxima inerente ao sistema de sexo/gênero/desejo: nela, incessantemente olhamos (e acreditamos) em um quadro no qual o desejo masculino aparece “como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação” (BOURDIEU, 2017, p. 38).

Tidas como passivas e complacentes frente à subserviência que lhes é oferecida como única possibilidade posicional dentro do ato sexual, as pessoas entendidas dentro do conceito generificado de feminino são, continuamente, presenteadas com o papel de catalisadoras, fonte inesgotável de desejo a ser consumida, mas que nunca pode vir a ser autocentrada, egoísta e/ou masturbatória. Sua função iguala-se, portanto, a de Mattoso em “Autobiográfico”: servir e lamber o pé que domina.

Dessa maneira, torna-se possível inferir que o eu-lírico glaucomattosiano interpela os jogos de poder que generificam as posições sexuais e se dispõe numa posição contrária à estipulada para aqueles que constituem sua categoria, recusando, assim, o poder do macho e performando a passividade e a entrega à violência masculina tidas como costumeiras somente para corpos femininos ou, como em seu caso, para corpos *forçados* ao feminino, efeminados em nome da manutenção do poderio androcêntrico. Isso porque “em inúmeras sociedades, a posse homossexual é vista como uma manifestação de ‘potência’, um ato de dominação

(exercido como tal, em certos casos, para afirmar a superioridade ‘feminizando’ o outro)” (BOURDIEU, 2017, p. 38), o que, enfim, determina também que a inferioridade, assim como a maldade e a histeria, são características unicamente femininas.

Tendo em vista que menino Glauco é iniciado nos prazeres (e nas entregas) do sexo por “caras mais velhos”, adjetivação que incita entendimento de superioridade tanto intelectual quanto sexual, podemos dizer que Mattoso estaria, nesse poema, trazendo ao primeiro plano uma cena comumente presente em escritos pornográficos canônicos: aquela na qual a personagem feminina deve “passar por um processo de iniciação, como se ela fosse incapaz de descobrir sua sexualidade sem a orientação e a direção dos homens” (FIGUEIREDO, 2013, p. 101). Em nome de cenários como esse, Glauco é, então, guiado por esses rapazes, seus novos professores, para fora da escola, estabelecimento que serve de epítome ao ensino, mas que se vê aqui descartado, pois o tempo para os aprendizados teórico e enciclopédico há acabado para esse garoto. Em outras palavras, Pedro José precisa deixar a biblioteca e abraçar a escuridão que não só está apreendida em sua visão inexistente, mas também se alastra pelas ruas e pelas veias daqueles que as povoam.

Por fim, se encontra em uma avenida, larga estrada que serve de metáfora para a fase processual que se segue ao estopim ilustrado por essa quebra na rotina, no trajeto costumeiro até sua casa, propiciada pelos outros rapazes. São eles que garantem a chegada de menino Glauco até o fim do caminho, forçando seu nascimento ao apresentar-lhe àquela que viria a ser o motivo de suas bronhas, a violência:

Curravam-me num beco sem saída,
zoavam inventando coisas raras,
como lambar sebinho em suas varas
e encher a minha boca de cuspidas
(MATTOSO, 2004, p. 33).

Levado dos recônditos fechados de um conhecimento nunca prático até a liberdade total da avenida, o eu-lírico glaucomattosiano se vê, em seguida, novamente arrastado até um novo cercado, um beco sem saída onde se faz outra vez serpente que engole o próprio rabo, unindo boca e ânus em um só mecanismo e, assim, compreendendo que a única *escolha* que lhe resta é a de se oferecer por inteiro aos ensinamentos dos rapazes, permitindo a entrada deles em suas duas bocas e aceitando que o sexo, como nos viria a lembrar já adulto, é “buccal vaso, oral dejecto”. Reduzido ao papel de receptor submisso, o eu-lírico glaucomattosiano reitera sua possível ingenuidade, uma sutil menção àquela infantilidade que previamente discutíamos ser imprescindível para manter as crianças afastadas de tudo que é sexual. Isso transparece em seu

reconhecimento dos atos que é impelido a exercer pelos garotos como *invenções* dos mesmos ou quando os descreve como algo *raro*, verdadeiros marcos na história da sexualidade.

No caso das crianças dessexualizadas, ainda que possamos torná-las nulas quanto ao seu conhecimento sexual, “Autobiográfico” faz-nos considerar que, mesmo assim, não há maneira, a não ser a total reclusão social, que possibilite salvuardarmos essas crianças – e, principalmente, os meninos – de seu fatídico encontro com o descontrolado poder do sexo. As meninas, por outro lado, até podem permanecer longos anos afastadas de qualquer reconhecimento sexual em razão do quão fechado é o seu ciclo permissivo e, assim, até mesmo após compreender o papel do sexo como instrumento social e matrimonial, elas ainda podem ter como inexistente, em sua concepção do mesmo, a parcela dessa prática que lhe compete e que deveria incluir o seu prazer pessoal e egocêntrico, algo ensinado desde muito cedo aos garotos, sujeitos que, de pronto, entendem sua superioridade e passam a agir como se ela fosse um dado ontológico e sempre verdadeiro.

Concluimos, portanto, que não podemos impedir os pequenos Glaucos de irem ao encontro de seus algozes e de, até mesmo, serem forçados a participar de uma das variantes mais violentas dos jogos de poder homossexuais da sociedade androcêntrica, os quais, em tenra idade, é bem provável que eles percam. Sendo assim, descubrem-se, então, ainda não suficientemente homens para poderem se dispor ombro a ombro com seus companheiros, pois são incapazes de compreender e, ainda mais importante, de se tornarem mestres nos artifícios de controle há muito já apreendidos pelos mais velhos. Contudo, resta-lhes a oportunidade, muitas vezes indesejada, de poder assimilar o que ocorre com aqueles ou aquelas que, desde cedo, já cristalizarão em seus seres e marcarão em seus corpos a máxima de que a submissão dificilmente poderá ser uma escolha ou algo a que poderão se dispor, mas, sim, que ela sempre será uma imposição e não só no âmbito sexual.

Para os meninos, abusos desse tipo servem de incentivo, são chutes imperativos que lhes dão um gostinho do lugar que um dia eles irão poder ocupar, mas cujos integrantes atuais eles precisam, primeiramente, idolatrar e, em seguida, esforçar-se ao máximo para se igualar. É a mesma mecânica descrita por Freud em seu paradoxo incestuoso: o menino percebe na mãe um objeto de desejo, e no pai, um impedimento, logo, o processo racional de assimilação é que realize o recalque desse desejo, tornando-o central à sua constituição sexual e fazendo do pai – cujos pés pesados, assim que invadem a casa, fazem dela sua e dispõem filhos e esposa em um, ora metafórico, ora literal ajoelhar-se obediente – em seu objetivo identitário final, objeto de adoração em termos de virilidade e cujos jeitos de ser ele precisará copiar, para que, assim,

carregue, um dia, a mesma imponência e possua, por conseguinte, sua própria fazenda de seres-objetos.

Ao propormos, como o faz Mattoso, qualquer inversão de papéis nesses jogos de dominação, forçando os moldes desse ciclo criador de machos e de silenciadas, notamos com que fragilidade ele se sustenta e, assim, torna-se possível delimitar as *falhas* que poderiam facilmente esfacelá-lo, sendo o termo frisado aquele que Judith Butler utiliza para referenciar um tabu que antecede, na teoria freudiana, o do incesto, ou seja, o tabu da homossexualidade. É por isso, então, que surge como imprescindível a essa constituição social que isolemos a imagem masculina dentro de uma homossexualidade controlada e não-sexualizada que só almeja a cópia de seu igual. A falha, portanto, emerge na produção de uma cópia inversa, numa identificação, por parte do menino, por exemplo, com o protótipo materno e feminino, o que faria com que ele se construísse com base nos seus estereotípicos comportamentos: cumplicidade, paciência, subserviência, obediência e, ultimamente, mimizando a sua deliberada entrega ao poder do macho e aos seus comandos.

No caso do eu-lírico glaucomattosiano, abordamos sua entrega aos grosseiros, ainda que raros, ensinamentos dos rapazes mais velhos, juntamente de uma passividade fervorosa, como algo que se torna aprazível e aceitável frente à constatação de que, para ele, esse é um possível caminho até o gozo. Seu prazer, portanto, se estrutura nas bases de uma violência e de um condicionamento que somos incitados a renegar, visto que se assemelharia a referenciada promoção e aceitação por certos indivíduos do gênero feminino, como explanado por Pierre Bourdieu, de sua posição hierarquicamente rebaixada em relação ao poderio masculino, reflexo de uma imagem de dominação que recobre a sociedade e as relações nela apreendidas como um véu doutrinador, uma lógica exercida “em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua [...] de um estilo de vida [...] de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma” (BOURDIEU, 2017, p. 12). O que trespassa e, às vezes, faz casa na obra de Mattoso, então, são essas violências inerentes às lógicas constitutivas de nossa sociedade, além dos modos pelos quais elas são inculcadas, fazendo daqueles que compram-nas como verdades tanto vítimas quanto algozes, mas, acima de tudo, perpetuadores de sua palavra.

Levando em conta o modo pelo qual o eu-lírico glaucomattosiano descreve o desenrolar de sua iniciação sexual, podemos intuir que um jogo entre posições de poder é pertinente à estruturação dessa sequência pornográfica, já que para “lamber sebinho em suas varas”, ato em que a boca outra vez se faz vaso, recipiente para despejar dejetos, para saborear as lembranças de uma lubrificação não utilizada, de uma penetração não executada ou simplesmente de uma

higiene pessoal porcamente executada, Mattoso precisa, necessariamente, dispor-se em posição que lhe permita estar no nível de suas genitálias, ou seja, de joelhos, abaixado, hierarquicamente reduzido ao posto dito feminino e passivo. Dentro do espaço público, por exemplo, na avenida, local onde talvez poderia ter fugido, não o faria, porque aquele lugar está incluso nos domínios do masculino. Logo, qualquer fuga seria ineficaz e levaria até o mesmo cenário em que ele se encontra nessa estrofe, servindo de exemplo ao mundo das violências possíveis e recorrentes em um espaço regido pelos poderes do falo.

Ainda que ao homem só seja viável *ter* o falo, tendo ele que buscar na parceira ou, nesse caso, parceiro, pela confirmação necessária para transmutar-se em dono de uma virilidade legítima – algo que vamos discutir mais a fundo quando adentrarmos nossa segunda seção de análise –, é em nome desse possível falo e de seu ilusório poder, expresso aqui pelas idades e pelos ditos conhecimentos sexuais dos garotos, que pequeno Glauco permite o depósito de suas cuspidas e de seu esmegma em sua boca. Experimenta, dessa maneira, as nuances da entrega ao poderio androcêntrico, homossexual e fálico ao mesmo tempo em que relembra o quão poderoso pode ser se dispor a subserviência, transmutando a humilhação que traz sorriso às bocas dos algozes em luxúria que lhe ensopa as roupas de baixo. Propaga-se pela arte glaucomattosiana, portanto, um desejo de reversão das disputas de poder, ato de aceitação tanto da escuridão quanto da mais nefasta violência, um gesto que permite com que os dominados se entendam, finalmente, como dominadores ao seu modo.

Em suma, o texto de Mattoso escancara para o mundo aquilo que ele entendeu nesse primeiro dia de liberdade e de submissão: que todos esses seres sem falo devem ser forçados a reconhecer que são os gemidos dos entregues que fazem deles senhores e que o poderio só ganha força quando o escravo se ajoelha e aceita as torturas deliciosas do carrasco. A entrega torna-se, então, revolta, resposta a um discurso que incita a violência, mas que se assusta quando alguém a espera de braços abertos, como podemos observar nos tercetos desse poema:

O que dava mais nojo era a poeira
da sola dos seus tênis, misturada
com doce, pão, cocô ou xepa de feira.

O gosto do solado e da calçada
na língua fez de mim, queira ou não queira,
a escória dos podólatras, mais nada
(MATTOSO, 2004, 33).

Comuns ao texto glaucomattosiano, as imagens sensoriais que compõem esses tercetos, conclusão para uma *récit de naissance* que inclui o reconhecimento de uma nova vida, assim

como de uma importante relação social, isto é, aquela que depreendemos com o sexo, responsável por gerar identidade, inteligibilidade e permitir um entendimento mais inteiriço de nossos corpos, são imagens que servem de enfoque central às nossas próximas considerações. Em uma primeira instância, retomando o espectro autobiográfico dentro do qual esse poema tenciona infiltrar-se, temos que, habitualmente, o seu narrador

além de ser um *ser de papel*, uma entidade produzida literariamente, uma circunstância textual, é dotado de certas especificidades que o qualificam como um ser que teve uma vivência, uma história própria, ou seja, uma vida particular e intransferível. Os meandros de sua personalidade, e aqui se insere sua ideologia pessoal, estão inclusos no seu relato de uma forma direta, pois ele descreve a si mesmo através do *eu* que já foi, ou de uma forma indireta, pela escolha de determinados acontecimentos e fatos a serem por ele relatados (SOUZA, 1997, p. 66-67, grifos da autora).

Como esperado, Mattoso não segue à risca as exigências descritas por Souza ao compor seu próprio texto autobiográfico, primeiramente, porque, ainda que tenha forma física e que lhe aceitemos o nome como mais canônico que o de nascença, Glauco Mattoso, e a vida transcrita e descrita nesse soneto, podem muito bem *só* ser um *ser de papel*, nada mais. Nesse contexto, é possível que tratemos somente de uma persona adotada por alguém que, em vista da doença que lhe destituía de algo central à sua constituição, isto é, sua visão, percebia-se menos, encontrava-se incompleto aos olhares alheios, e que, então, parte em busca de outra identidade, de uma que pudesse, ou rejeitar essa parte de sua história e reescrevê-la, ou ajudar a torná-la pertinente ao seu autocentrismo masturbatório.

Os artefatos que servem de modo a corroborar essa cisão entre Pedro José ou Glauco Mattoso-Autor e Glauco Mattoso-Personagem se encontram expressos justamente nas imagens sensoriais que antes referenciamos, pois elas têm como base somente o paladar do garoto. Seja pela “cuspida”, pelo gosto do “sebinho”, ou pela “poeira da sola dos seus tênis”, o que permanece é a certeza de que, se Mattoso remonta aos seus nove anos, então, sendo fiel à sua história pessoal como Pedro José, estaria falando de um período em que a visão ainda era parte integrante de seu ser. Logo, por que nos deparamos com um poema destituído de qualquer imagem estritamente visual?

Enquanto o enfoque de Souza repousa sobre a antítese primordial entre um eu-presente escrevente e um eu-passado sobre o qual se escreve, o sujeito glaucomattosiano mais uma vez une os pontos de entrada e saída, os extremos da temporalidade, a boca e o ânus elementares, fazendo desse eu, cuja história ele conhece por completo e que, em razão do recalque freudiano e da vontade de igualar-se a tudo aquilo que um homem pode representar, ele escolhe como

modelo de entendimento e libertação pessoal, um verdadeiro *eu-futuro*. Esse novo sujeito surge, portanto, como uma possibilidade para Pedro José reescrever sua própria história e fazer da cegueira (além da violência de sua chegada e permanência) pontos focais e ontológicos tanto para sua escrita quanto para sua vida ficcionalizada, destituindo as dores sentidas de qualquer poder e fazendo delas prazer, tanto físico quanto literário.

O homem no qual Mattoso se espelha é sujo, submisso, passivo, instintivamente sexual, compulsivamente servil e, com toda certeza, uma falha para esse sistema pautado na utópica virilidade masculina, algo que o sujeito glaucomattosiano recusa, cedendo a outras mãos (ou pés) o poder do macho que seria seu por direito, uma força de dominação que, ao fim e ao cabo, ele deseja sentir e não exercer. Assim sendo, falamos, sim, de um indivíduo dotado de *certas especificidades*, como o seu prazer masoquista e sua fixação pelo falo que encontra nos pés alheios, e ele tem uma *vida particular e intransferível*, visto que ela nem mesmo segue as regras espaço-temporais da vida que a antecedeu, ou seja, a de Pedro José, ela o apaga do mesmo jeito que faziam os peregrinos baumanianos em seus caminhares pelo deserto, enxotando uma identidade anterior e já deteriorada e adotando uma nova e mais significativa.

Além disso, é certo que, ao falar dos poemas de Glauco Mattoso, sempre somos capazes de encontrar em seus emaranhados linguísticos pistas para sua *ideologia pessoal*, o já mencionado tesão pela violência e pela barbárie que só se aquieta quando sofre as dores mais severas, de preferência, sentindo, como no soneto, os cheiros e sabores mais nojentos e, em prol de uma sexualidade quebrada e desviante, fazendo desses os mais gostosos deleites para o corpo e para a alma. Nesse novo caminho identitário e com tão poucas preocupações com as amarras sociais, pois as tem rompidas, nem mesmo a cegueira impede a multiplicidade desse novo ser, porque

se o trauma da cegueira potencializou meu masoquismo, também aumentou minha percepção metafísica, pois viver na escuridão é como estar suspenso no espaço sideral. Ou seja, ao mesmo tempo que dependo mais do plano material (apalpando para me locomover, praticamente rastejando até alcançar um pé, humano ou de mesa), raciocino em função do ilimitado e do infinito, portanto do imortal e do transcendente. Fiquei mais místico e mais bruxo do que já era (MATTOSO, 2004, p. 196).

Isento de qualquer noção de cerco e/ou de lugares fechados, visto que tudo se torna um eterno e infinito breu, assim como também liberto dos temores da mortalidade, já que o toque quente da morte, dentro de um espectro erótico, se iguala a sensação de completude que o sexo se propõe a fornecer, Glauco Mattoso é o cúmulo do desprendimento para o ser quebrado que o antecedia. Se o corpo antes cedia total controle aos caprichos da visão, ele agora precisa

rastejar e tocar tudo ao seu redor para alcançar o destino prometido, se torna, então, o ponto principal de contato entre esse sujeito e o mundo que o rodeia, fazendo com que ele reconheça o valor totêmico desse artefato anatômico que se torna símbolo de permanência, sendo o único sobrevivente das mudanças e dos caminhos diversos que fazemos.

Enquanto a história do nascimento glaucomattosiano ganha nova roupagem e o reconhecimento do mundocanismo que o circunda desfoca seus modos anteriores de prazer, o seu corpo, assim como as mudanças nele acarretadas pelos anos, permanecem os mesmos. A partir e em seu corpo é que Mattoso encontra as respostas e os modos para reverter a resolução desoladora causada por sua cegueira. Se o amante clássico encontrado no Eros admirador do belo se pautava, anteriormente, numa beleza estética e visualmente construída, para o Eros jamais sublimado e, sim, emporcalhado, é necessário que deixemos de optar por lados em uma antítese dentro da qual o estético é sinônimo de beleza e o antiestético conjectura falta da mesma, passando, portanto, a unir esses extremos, como o faz Mattoso ao ceder sua boca aos prazeres dos solados alheios.

Nesse jogo caleidoscópico⁹ de sabores em que se misturam “doce” e “pão”, mas também “cocô” e “xepa de feira”, tudo se torna uma amálgama prazerosa e determinante. Assim, aos nove anos, no complexo momento em que a unidade se vê imbuída de multiplicidade, em que o desejo se descobre pautado na violência e em suas variáveis e em que o paladar passa a se regozijar nos extremos do gosto e do desgosto, Mattoso determina o resto de seu caminho, pois, acima de tudo já citado, o gosto mais forte e nojento, aquele que recobre todos os extremos, é o da poeira, marca das constantes viagens desses sujeitos sempre incompletos e que precisam fazer-se unos de alguma maneira, talvez menosprezando e humilhando um garoto mais novo e, assim, fortalecendo um poder fálico que creem ser seu por direito ontológico. Em meio a esses resquícios do caminho trilhado até ali, de todos os fragmentos esquecidos e pegadas apagadas que culminam nesse metafórico falo construído em pisante, o sujeito glaucomattosiano perscruta a própria identidade e responde a todas as perguntas: sabe quem foi, quem é e quem pode vir a ser.

Se anteriormente o testemunhamos ajoelhado e desejante daquilo que o falo representa, de um poderio que ele deseja reverter, a partir desses dois tercetos, o que se cristaliza acerca do eu-lírico glaucomattosiano é que sua poesia, assim como ele, são servos dos deuses do(s) desejo(s), termo que pede por pluralidade porque não serve mais a uma só verdade, ainda que seja pintado com base em uma máxima violenta e única. O poder do macho está contido, nesses

⁹ Referência a tese de doutorado da Profa. Dra. Susana Souto Silva, defendida em 2008, na Universidade Federal do Alagoas, e que tem como título “O caleidoscópio Glauco Mattoso”.

versos, pelo “falo invertido”, uma representação da vagina que “obedece às mesmas oposições fundamentais entre o positivo e o negativo, o direito e o avesso, que se impõem a partir do momento em que o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas” (BOURDIEU, 2017, p. 29), algo que ele então deixa de ser, precisa compartilhar essa liderança com outro corpo violento e, assim como o seu, também violentado pelas mesmas regras e que, agora, encontra no sujeito glaucomattosiano o bode expiatório perfeito aos seus rancores, alguém que se delicia ao servir a todos e a todas.

Nesse encontro entre um símbolo fálico, o pé, e um símbolo vúlvido, o sapato, os dominadores perdem sua identidade primária, deixam de ser os caras mais velhos da escola, deixam de ter um gênero definido, passam a ser tênis, solados, poeira de outras tantas vivências que o deus-poeta glaucomattosiano saboreia por completo. Nas plantas dos pés alheios, Mattoso descobre, com a língua, raízes, lembranças, memórias; não é por acaso que esses órgãos, assim como os rins e as orelhas, tenham o formato de uma semente (LELOUP, 2015, p. 32). Neles, assim como na cada vez mais recorrente produção de textos autobiográficos, encontramos dois órgãos de identificação, de busca identitária, um outro jogo entre extremos, os transtornos do microcosmos em relação ao macrocosmos. Como bem sabemos, as identidades nacionais há muito já deixaram de confluir em identidade firme e o solo sobre nossos pés já não é mais tão propenso ao enraizar das vivências, porém, na língua de Mattoso, onde encontram casa masculinos e femininos, fálicos e vúlvidos, sujos e ditos limpos, nefastos e puritanos, perversos e reprodutivos, o sujeito descentrado relaxa, sentindo-se, assim, não mais sem raízes.

Concomitantemente, aqueles que oferecem à bocarra glaucomattosiana os seus pés também estabilizam a complexa identidade daquele que dominam, sujeito que, em uma escrita na qual deseja unir a destruição do corpo entregue ao controle (erotismo) e a degradação da alma que desce ao estado terreno e falho (pornografia), se entende, enfim, completo, *queira ou não queira*, pois, a partir desse dia, desse marco do nascimento de uma persona nova, e *non grata*, mas reconhecidamente liberta porque entende seu posto como *outcast*, seja por ser cego, homossexual, masoquista, podólatra, poeta maldito e malvisto, recluso e incompreendido, e faz desse montante de bosta uma casa dos prazeres e dos sabores mais variados. Para Mattoso, ser a escória dos podólatras e *mais nada* é tudo.

2.2. O par sadomasoquista e as espirais dos poderes/prazeres

Em nossa segunda seção de análise, optamos por um recorte de dois sonetos que nos possibilitará perscrutar as relações de poder (e de prazer) trazidas ao primeiro plano pelo autor

através de retratos da prática do sadomasoquismo. Na mesma, masculinos e femininos são levados a assumir os papéis pré-determinados de dominador e dominado, formando, dessa maneira, o par sadomasoquista. Ademais, tendo em vista que essa prática sexual (ou parafilia) constitui ponto fulcral no esquema identitário tanto do sujeito glaucomattosiano quanto da sociedade em que ele se encontra inserido, tratamos aqui não somente de um reflexo dessa visão sexualmente violenta e que, como observamos, é central à verdade glaucomattosiana, mas também de uma proposta antropológica para compreensão do quanto essas relações entre algozes e vítimas se alastram, sendo as quatro paredes dentro das quais se passa o poema a seguir somente o seu ponto inicial (ou final):

A VOLTA DO MOTTE DO BRUTO [3643]

Fode um <<mano>> o cu da <<mina>>
e esta finge que se dóe
na fraqueza feminina
ante a sanha do seu boy.

Elle entende <<Ai! Me domina!
Me perfura, meu heroe!>>
si ouve <<Ai! Chega!>> e, com voz fina,
ella em dores se corroe.

Finalmente, ao ver que arromba
a mulher, do rabo à pomba,
ele, rindo, afrouxa o engatte.

Este motte eu não discuto:
<<Homem feio, burro e bruto
ri só quando em alguém batte.>>
(MATTOSO, 2014, 135).

Em “A volta do motte do bruto”, segundo poema que buscamos em seção do compêndio *Saccola de feira* (2014), voltamos a nos deparar com a finalidade poemática encontrada em nosso primeiro poema analisado: a determinação das máximas, provérbios e/ou verdades glaucomattosianas. No caso da vez, porém, vislumbramos o retrato de um ser destituído de qualquer delicadeza, dono de atributos como os da grosseria, da falta de educação, da brutalidade, da violência e da irracionalidade, aspecto que se origina em oposição ao ser humano (BRUTO, 2010, p. 118), tido aqui como exemplo nato de comportamento e pensamento racional.

Entretanto, o sujeito grotescamente abusivo e violento descrito nesse poema se trata, em verdade, daquele que contradiria essas características, ou seja, é um ser humano, algo que descobrimos logo ao iniciarmos o poema, visto que o narrador poético glaucomattosiano denota a presença de um “mano” e de uma “mina”, estando o primeiro desses seres em concordância

de gênero com o adjetivo utilizado para nomear essa produção, levando-nos a intuir que ele pode vir a ser o *bruto* previamente mencionado.

Assim sendo, falamos aqui de um homem, sujeito do gênero masculino, que, portanto, deveria de englobar em sua estruturação identitária todos os traços pertinentes aos seres inseridos nessa categoria generificada, o que, com certeza, não lhe seria tão complicado, tendo em vista os ensinamentos que a ele são repassados desde muito cedo e que justamente enfocam o uso da força física e a imperativa necessidade de se impor e de demonstrar seu poder. Além de uma constante afirmação de virilidade que pode vir a se embasar na objetificação de outros indivíduos, a outra máxima da masculinidade repousa em uma fuga e/ou negação de qualquer semblante efeminado ou, nesse mesmo sentido, sensível. Logo, tornar-se bruto constitui papel social do homem e, caso ele seja bem sucedido em imbuir-se com tal característica, ela, apesar de poder ser danosa a outros seres, será, também, perdoada, pois é o epicentro da exegese masculina.

Contudo, esse termo, constituinte do título do poema em questão, não se esgota em uma consideração de sua relação com atos bruscos ou violentos, pois remete também a uma certa naturalidade desse comportamento, um primórdio animalesco e instintivo ao ser humano dito civilizado e racional. Por exemplo, ao falarmos de algo (ou alguém) bruto, somos levados igualmente a considerar os conceitos de natureza e primitividade visto que eles constroem um jogo de possibilidades pertinentes à leitura desse poema, principalmente se considerarmos que o sujeito que se desenvolve no interior desse retrato sadomasoquista glaucomattosiano é, ao mesmo tempo, primário e disciplinado, ou seja, remonta a um tempo no qual reinava a resposta primeira do corpo e, por conseguinte, a mais violenta, mas também nos lembra do produto final desse processo estruturante do macho e de seu poder. Retornamos ao paradoxo de nosso primeiro poema: ora a violência é anterior à sociedade, ora é por ela construída.

Segundo Georges Bataille, assim que “os homens cedem, em certo sentido, à animalidade, entramos no mundo da transgressão; formando, na manutenção do interdito, a síntese da animalidade e do homem, entramos no mundo *divino* (o mundo *sagrado*)” (2017, p. 108, grifos do autor). No entanto, esse mundo *sagrado* referenciado por Bataille é aquele que conhecemos de perto, é o mundo dos beijos roubados ao fundo das igrejas, dos bacanais em que participam os pais de família minutos antes de irem para casa jantar com sua esposa e filhos, um mundo de pequenas e furtivas fugas ao interdito, mas que, feito um resistente elástico, não só atiram o sujeito para o lado de fora, como também, após o gozo, o trazem de volta para detrás dos muros.

Dentro desse invólucro doutrinário, porém, a animalidade e a violência também existem, mas são relegadas a um certo grupo, àqueles que detém o poder, não sobre o todo, mas, sim, sobre os corpos, dominando-os em cada microcosmos dos quais fazem parte, dizendo-lhes como se vestir, como se comportar, como responder aos seus questionamentos e às suas investidas, pois é aqui, do lado de dentro, na parte dita civilizada e racional, que entendemos e cristalizamos o ato sexual exemplar “como uma relação de dominação [...] possuir sexualmente, como em francês *baiser* ou em inglês *to fuck*, é dominar no sentido de submeter a seu poder, mas significa também enganar, abusar ou, como nós dizemos, ‘possuir’” (BOURDIEU, 2017, p. 35), algo que se encontra explícito logo na primeira estrofe desse soneto:

Fode um <<mano>> o cu da <<mina>>
e esta finge que se dóe
na fraqueza feminina
ante a sanha do seu boy

À primeira vista, pode parecer um pouco inusitado que esse poema componha uma subseção onde enfocaremos a prática do sadomasoquismo, mas, apesar da falta gritante de roupas pretas de látex, chicotes e outros utensílios tornados canônicos pelas obras de literatura e cinema que têm abordado esse assunto, como a trilogia *Cinquenta tons de cinza* (2012), o fator mais essencial à construção de um cenário sadomasoquista se vê presente no poema. Falamos, claro, das posições prototípicas e conceituais que compõem o par sadomasoquista: um sujeito *dominador* e que encontra regozijo e prazer nos pedidos desesperados de sua vítima, assim como um sujeito *dominado* que se transmuta em ator dos desejos alheios ao *fingir que se dóe* embora, em verdade, esteja imerso em gozos tão recorrentes quanto os de seu algoz. Ademais, Glauco Mattoso corrobora nossa decisão em “Sonnetto sadomita”, poema presente no livro *Poesia vaginal* (2015), no qual o eu-lírico glaucomattosiano afirma que “o coito anal é o symbolo mais vivo/do sadomasochismo, pois, enquanto/gargalha quem penetra, resta o pranto àquelle que assumiu papel passivo” (MATTOSO, 2015, p. 39).

Jogando com os sentimentos sádicos de seu “boy”, a mina faz de si uma vítima, construindo-se em personagem indefesa que não tem outra opção a não ser se deixar invadir pela potência voluptuosa que emana da vara doutrinadora. Desse modo, ela consegue esconder a verdade de que desenvolve uma relação prazerosa com aquele ato, algo que, nesse caso, pareceria inesperado para o sujeito que se percebe como torturador.

De acordo com o filósofo Jean-Yves Leloup, o “ânus, no ser humano, é um lugar de abertura que deixa passar o que deve passar, que deixa a purificação se completar. É, portanto,

um lugar de relaxamento” (2015, p. 70). Sendo assim, seu caráter excretor e eliminador de detritos descartáveis sobe a patamares mais altos que o seu papel como receptor ou segunda boca de entrada, visto que esse uso do órgão, aos olhos de Leloup, seria símbolo de um sadomasoquismo ainda mal resolvido e atado à fase anal, cuja resolução estaria atrelada à feitura de um acordo entre as partes que, até esse dado momento, seria inexistente e impossível tendo em vista que, nesse tipo de relação, não há qualquer traço de afeto ou amor.

Erro crasso ao tratar do sadomasoquismo, a concepção de que ele constitui ato abusivo e violento por excelência, sem qualquer acordo ou cumplicidade entre as partes, leva até a padronização de um sadomasoquismo maldoso¹⁰ ou, até mesmo, psicopático¹¹. Isso faz com que esqueçamos deliberadamente de que dentro do sadomasoquismo-erótico, como explicitado por Wilma Azevedo, falamos de indivíduos que realizam a comunhão de seus prazeres frente ao abuso e à humilhação, sofridos ou infligidos, peças-chave do poema em questão, mas que, ainda assim, “respeitam os limites, as fantasias e os desejos do parceiro” (1998, p. 9).

Sendo continuamente igualado à libertinagem, o sadomasoquismo, exemplo-mor do erotismo, ainda que sirva como acervo imagético e conceitual à prática erotizada desfeita de amarras e hiperbolicamente egoísta, característica de alguém que vê em seu prazer o ponto inicial e último e, no ser com quem se relaciona, um simples objeto, servicial de seus amores unilaterais por si mesmo, também elabora sua transgressão, pois “nega, por um lado, a soberania do libertino, fazendo-o dependente da sensibilidade do ‘objeto’; por outro, nega também a passividade da vítima” (PAZ, 1994, p. 26). Dito de outro modo, o olhar passivo frente ao ato sadomasoquista, em especial, em casos nos quais referenciamos um sadomasoquismo-erótico, vê-se resumido pelos seguintes dizeres do eu-lírico glaucomattosiano: “na mesma proporção em que me privo/do máximo prazer e me quebranto/em dores, sei que um penis eu levanto/com meu gemido agônico e afflictivo” (MATTOSO, 2015, p. 39).

Em “A volta do motte do bruto”, por exemplo, constatamos um jogo de dominações que, sobrepondo-se, se estendem até o último verso do soneto. Sua raiz, obviamente, encontra-se na relação entre esse sujeito dominador que, em um primeiro momento, domina com base em uma fantasia de sua vítima e um indivíduo dominado que, com o desenrolar narrativo do poema, percebe-se sendo possuído por um maldoso algoz que passa a fazer do corpo feminino

¹⁰ Prática na qual o ato sexual imbuí-se de maldades e requintes cruéis de sadismo, mas sem que o sujeito dominador precise sentir qualquer vestígio de compaixão por sua vítima, fazendo dela objeto de sua excitação, ou não, mas, sim, necessariamente, de seu tesão violento e abusivo. Assemelha-se à libertinagem.

¹¹ Prática que remete a sujeitos psicologicamente doentes e que, em razão de suas personalidades distorcidas, são capazes de praticar atos desumanos, desrespeitando direitos e convenções sociais, chegando, até mesmo, à criminalidade.

à sua frente um objeto, usando seus orifícios como simples buracos sem erotismo, espaços que ocupa e rasga e expande até engrandecer-se em um ato narcísico de amor (e prazer) próprios. Um ato nefasto e transgressor em sua origem, não só pelo teor sadomasoquista como também pela escolha do coito anal como central à sequência pornográfica, anulando o valor primordial da vagina sobre o ânus e (re)encontrando-se com o erótico ao eleger a bunda como uma fonte de prazer sexual, o envolvimento carnal descrito nesse poema pelo narrador-poético glaucomattosiano se utiliza, outra vez, das interrelações entre esse orifício e nossas sujeiras, assim como com os restos de nosso consumo, fazendo dele local de alimentação e não só de excreção.

Ao comer-lhe o cu, o “mano” solapa construções sociais e higienizadoras que fazem do ato reprodutivo o ato sexual e vice-versa, apagando o erotismo que se vê presente no toque, assim como no penetrar, de outras entradas para o interior úmido e *secretivo* de nossos corpos – tanto em termos misteriosos quanto com relação às secreções por ele produzidas e que se disseminam no tocar entre as nossas várias bocas; bocas estas que, em alguns casos, dali a minutos, se abrirão para dissertar sobre a perversão alheia, esquecendo da própria. Ao fim e ao cabo, assim é que se disseminam os poderes (e nascem os prazeres transgressores).

Dos microcosmos, dentro dos quais somos levados a acreditar nos olhos julgadores de um poder onipresente e onipotente, para uma macro dominância que, de um par de olhos passa a ter milhões, estando, então, verdadeiramente presente e potente em todos os lugares, assim é que os poderes dominam, controlam e doutrina. Somos ordenados para e cobrados de uma certa conformidade por nossos pais, avós, amigos, irmãos, por aquela senhora na fila do banco, pelo motorista do transporte público, por todos que, em suas ilusões de completude – em sua maioria, generificadas –, veem no diferente um complexo caminho para a autodestruição e, com suas palavras fortes e valores intactos, intentam defender-nos da morte certa. Esquecem-se, porém, de que na morte, seja ela grande ou *petit*, é que se encontra a fuga dos poderes, logo, ela é irresistível.

Nesse poema, essa disputa entre poderes que constitui nossa sociedade faz-se concreta: de um lado, temos a virilidade e brutalidade masculinas que se transmutam em “sanha”, isto é, um tipo de ira ou cólera, nesse caso, sexual e que destoa do ato comumente imaginado, da união ou comunhão entre corpos. Este se torna, a partir desse momento, o domínio do corpo bufante e fervorosamente violento, visto que é um reflexo do poder viril do macho, e que se apodera de um segundo corpo, aquele que, no extremo oposto, finge dores e fortalece o mito da fraqueza feminina, pronta para se entregar ao poderio androcêntrico.

Em meio a esse baile de máscaras, porém, enquanto o homem precisa manter-se animalesco e instintivo, a mulher se diminui até as convenções femininas mais prototípicas, participando, de corpo (e alma), daquela que a psicanalista britânica Joan Riviere chama de *feminine masquerade*, ou mascarada feminina, processo pelo qual a mulher se faz a mulher socialmente construída (BUTLER, 2018, p. 99), a imagem vendida nas propagandas de produtos de limpeza ou nos comerciais de margarina, a dona de casa cristã e recatada que desabrocha como uma linda flor ao toque do fálico poderio masculino.

Esse fingimento basilar ao encontro estereotípico entre sujeitos masculinos e femininos, isto é, aquele no qual o corpo do homem se sobrepõe ao da mulher, impondo seu poder e seu tesão e preenchendo-a com o mesmo, processo através do qual lhe cede um tanto de sua potência sexual e permite a ela alcançar o gozo não pelo modo narcísico, mas, sim, pela entrega total a esse algoz individualista, serve também como uma reviravolta nessa própria construção, já que

dentro do par sadomasoquista, é o masoquista o verdadeiro tirano, aquele que domina seu torturador e controla com pulso firme a cena [...] Àquele que vai encenar o papel de tirano cabe, então, obedecer com rigor às ordens e fantasias do outro polo, ou seja, daquele que, no nível manifesto, é o que se submete (FERRAZ, 2015, p. 13).

Desse modo, ao início do poema, conjecturamos que esse ataque brutal e violento do *mano* sobre a *mina* seria iniciado ou arquitetado justamente por ela, que, ao delimitar esses papéis, encontra sua posição fálica e de dominância justamente na entrega, ou seja, fazendo de seu corpo, assim como menino Glauco o fez em “Autobiográfico”, uma entrada para a violência de outros seres, um corpo que é o transmissor dessa potencialidade sexual que o atravessa não mais como catalisador somente, mas também como principal circuito dentro do qual são controladas a voltagem e a velocidade das ondas magnéticas dessa atração. A mulher apresentada no texto glaucomattosiano demanda, portanto, por mais dominância à medida que se vitimiza (ou feminiza) frente ao macho que ela cria, vestindo a máscara que o excita e que valida sua sexualidade e seu poder.

Contudo, os jogos de dominação presentes no poema, assim como em nossa sociedade, são eternamente cambiáveis, são simples fugas ao epicentro das espirais em que o que prevalece são os padrões ditos ontológicos. Nessas visitas à margem, os sujeitos encontram espaço para transtornar os poderes em objeto de seus prazeres perversos. Em nome disso, portanto, as relações presentes no poema logo sofrem mudanças e, ao adentrarmos na sua segunda estrofe, percebemos a possibilidade de que um acordo entre as partes realmente não tenha sido previamente traçado ou, em detrimento dele, o “mano”, ao descobrir-se açoitado pelos poderes

do algoz dominado, não mais se excitou e, para reviver a chama narcísica de seu gozo animalesco, decide por fazê-la vítima de verdade.

Elle entende <<Ai! Me domina!
Me perfura, meu heroe!>>
si ouve <<Ai! Chega!>> e, com voz fina,
ella em dores se corroe
(MATTOSO, 2014, 135).

Um dos meios utilizados pelo “mano” para passar a dominar sua parceira, dessa vez fora do erotizado envolvimento sadomasoquista, vê-se enraizado no ressignificar de seus pedidos de socorro, visto que ele usa as súplicas dela para potencializar seu poder ao invés de reduzi-lo. De modo a embasar teoricamente essa discussão, recorreremos ao texto de Wilma Azevedo, a partir do qual podemos entender como se estruturam as táticas linguísticas inerentes à prática do sadomasoquismo-erótico:

‘Usar’ alguém dentro do clima sadomaso-erótico como um objeto de sua propriedade exige um conjunto de preceitos para a perfeita execução de um bom relacionamento, e toda pessoa disposta a ser um dominante bem-sucedido deve aprendê-lo. Saber ministrar a aparelhagem, humilhar sem fazer do outro um objeto de gozação ou escárnio gratuito, bater carinhosamente sem exageros, é uma arte. Não interferir na vida profissional e individual. Reservar o prazer de domínio dentro do clima entre quatro paredes e só ultrapassar essas regras se for de comum acordo. Estabelecer uma ‘senha’. Pode ficar combinado que as palavras: desculpa, perdão, ou *algum pedido para interromper a ‘tortura’, enfim, que toda súplica seja ignorada*. Ao atingir o limite, deve-se ter uma palavra única, como ‘ *piedade*’. Quando o limite máximo do masoquista-erótico for atingido, ele deve pronunciar a senha, como a palavra ‘ *piedade*’, para ser atendido (AZEVEDO, 1998, p. 32, grifo nosso).

O que podemos depreender dessa passagem, com relação ao poema sendo analisado, resume-se, em primeiro lugar, aquilo que a autora chama de uma bem-sucedida dominação, algo que, durante a primeira estrofe, parecia estar em construção, visto que a personagem feminina se dispunha a encarnar o papel de vítima indefesa do poder do macho, exercido, nesse caso, pelo personagem masculino. No entanto, uma segunda questão presente na passagem, essa concernindo o uso de uma *senha* para que as ações dominantes realizadas pelo algoz sejam encerradas em razão de alguma dor indesejada e não prazerosa, vê-se expressa nessa segunda estrofe, na qual a dominação por parte do sujeito masculino começa a transpor a barreira entre fantasia e realidade, fazendo com que a mascarada feminina também passe a ilustrar dores verdadeiramente sentidas e isentas de qualquer gozo anteriormente evidenciado.

Isso não impede, porém, que os seus pedidos de “<<Ai! Chega!>>” sejam entendidos pelo dominador como uma continuação daquela interpretação antes tão erógena para ambas as

partes. Com isso, seus pedidos não surtem efeito estagnador dos movimentos perfurantes do “mano” e, assim, ele continua a dominá-la, pois, como bem explicitou Azevedo na passagem transcrita, uma das regras mais comuns durante o ato sadomasoquista é que pedidos por socorro, como suplicar para que se pare, não funcionam no algoz, são parte da encenação e, ainda por cima, são excitantes para ele. Para encerrar a dominação, uma palavra chave diferente dos pedidos prototipicamente instituídos como alarmantes precisa ser definida, como *piedade*, exemplo dado pela jornalista.

Outro viés possível ao analisarmos esta cena é o de que o acordo entre os sujeitos componentes desse par sadomasoquista tenha sido recentemente definido e os mesmos ainda estariam se acostumando as regras dessa relação. Por outro lado, também podemos pensar, baseados no que nos indica o título do soneto, que falamos, nesse caso, de um sujeito masculino bruto e irracionalmente sexual, realmente incapaz de diferenciar os gritos excitantemente construídos por uma passividade encenada e o desespero genuíno de alguém que se encontra imerso em dores não desejadas.

E isso se perpetua porque tem origens em uma construção social que, do mesmo modo que, às vezes, destitui a mulher de qualquer sexualidade, fazendo-a nula de gozo e, portanto, vazia o suficiente para ser preenchida pelo calor orgasmático masculino, em outras, faz dela o receptáculo de todo mal, ser completamente sexual e que pode ser visto como o símbolo terreno desse descontrolado ser que é o sexo, mas que se mascara por detrás de falsas feminilidades. Em outras palavras,

o mais das vezes, o objeto oferecido à procura masculina se esquivava. Esquivar-se não significa que a proposição não teve lugar, mas as condições requeridas não estão dadas. Se estão dadas, a esquivar inicial, aparente negação da oferta, sublinha seu valor [...] Propor-se é a atitude feminina fundamental, mas o primeiro movimento – a proposição – é seguido do fingimento de sua negação (BATAILLE, 2017, p. 155-157).

Seguindo esses termos bataillanos, a mulher descrita nesse poema estaria dizendo “sim” até mesmo quando dissesse “não” e esse espaço, deliberadamente construído pelo par sadomasoquista e dentro do qual se supõe haver regras até mesmo para que a passividade seja servida de modo seguro ao senhor dominante, não lhe reserva qualquer proteção. Assim sendo, concluímos que, apesar de tratarmos, nesse cenário, de uma mulher passivamente inclusa dentro do espectro sadomasoquista-erótico, quando nos deparamos com seu parceiro, percebemos nele traços da libertinagem, de um poder narcísico e naturalmente bruto que só encontramos em casos de sadomasoquismo-maldoso ou psicopático. Em suma, a cena a qual o narrador poético

glaucomattosiano nos apresenta resulta em uma violação, como podemos observar nas suas últimas estrofes:

Finalmente, ao ver que arromba
a mulher, do rabo à pomba,
ele, rindo, afrouxa o engatte.

Este motte eu não discuto:
<<Homem feio, burro e bruto
ri só quando em alguém batte.>>
(MATTOSO, 2014, p. 135).

O bicho-erótico finalmente descansa, mas não sem antes fazer de sua sanha resposta à passividade feminina e usar-se dela para dominar, degradar e destituir este outro ser de seu corpo, assim como de pontos-chave de sua existência, sejam eles escolha sua ou parte da construção social do que seria o feminino. Ao arrombar *a mulher*, faz isso não só com essa construção material e corporificada do feminino que se vê entregue ao seu poderio, mas também destrói a sagrada e doutrinante relação perpétua entre o corpo feminino e a sua genitália, principalmente no que diz respeito às suas funções reprodutivas, desatando o duplo nó descrito por Marilena Chauí e que faz com que as mulheres, desde uma tenra idade, em especial, se obtiveram formação religiosa, entendam

que a virgindade é valor supremo tanto quanto a maternidade [...] mas ao mesmo tempo são acusadas do pecado de engravidar fora do matrimônio [...] e do pecado de abortar [...] têm como modelo ideal uma mulher solteira-casada, virgem-mãe e, como valor, a vida como dom divino que criatura alguma pode ceifar (CHAUÍ, 1991, p. 218).

Dentro dessa violação apresentada em vivas cores, o narrador poético glaucomattosiano nos permite, através de uma cena sadomasoquista parcialmente falha, perceber os modos pelos quais os poderes se depreendem da construção teórica e fazem-se socialmente aceitos. Além disso, o poema serve também como retrato oportuno à poética glaucomattosiana, cujas bases são a violência e a degradação que dela provém – assim como algumas gotas de um prazer narcísico enraizado no vislumbre da desgraça alheia. Os brutos movimentos violadores do sujeito masculino e de seu corpo atacante mancham, enfim, com os tons escuros e a sujeira inata ao rabo, esse tão doutrinário artefato cultural, ainda que biológico: a vulva.

Falar do órgão sexual feminino e referenciá-lo a partir de um termo coloquial como “pomba” também surge como interessante adesão a essa análise que compreende esse arrombar do corpo atacado, mesmo que contrariando qualquer leitura minimamente preocupada com a violação aqui descrita e com o seu grau de violência, não como um processo de libertação *per*

se, mas, sim, como uma *degradação sublimática*, conceito valioso para o que discutiremos em nossa terceira seção de análise. Atuando como reflexo da dependência escritural entre o indivíduo glaucomattosiano e a barbárie humana, símbolo primordial do mundocanismo (ou desumanismo) que lhe serve(m) de essência, a experiência descrita nesse poema que inclui a não-correspondência por parte do sujeito masculino frente às súplicas do feminino e o resultado, já esperado, de que tal desentendimento resultaria num ato violativo, é finalizado com a certeza de que tudo que a *pomba* antes simbolizava se vê, agora, destruído.

No poema, o arrombar ou romper do ser feminino e o manchar da pomba e da pureza forçosamente imposta a esse gênero tornam-se um ato ontológico no qual a identidade do ser se desconstrói em prol do reconhecimento fatídico de que a violência o circunda, desfazendo o ser *pomba* “del simbolismo general de todo animal alado (espiritualidade y poder de sublimación)” (CIRLOT, 1992, p. 353). De corpos atacantes e atacados, portanto, faz-se esse mundo reconhecido por Glauco Mattoso como o verdadeiro globo sobre o qual vivemos, um local de violações e permissivas brutalidades, e em que os sujeitos se desfazem até que retornem a um estado natural e animalesco ou tornem-se brutos monstros em decorrência dos ensinamentos sexistas e pautados numa virilidade inalcançável que continuam a ser perpetuados nessa sociedade serviçal do poderio androcêntrico.

Durante nossas primeiras análises, falávamos de um ser, o sujeito glaucomattosiano, cuja relação com a violência partia de uma tensão/tenção ou tesão expressos, nesse caso, através do ato narcísico e solitário da masturbação maquiavélica e mundocanista, visto que o gozo só irrompia frente à constatação e/ou testemunho da barbárie. Já nesse soneto, percebemos um ser que age, um corpo violento que ataca, não só se delicia diante da dor dos outros, como lhe é o catalizador e, assim como fazia Glauco, ao final ele se expande, se arreganha, mostra os dentes à dolorida massa com a qual há pouco deixou de brincar e sorri, fato que nos carrega até as últimas considerações desse narrador poético glaucomattosiano.

Iniciando a estrofe de fechamento desse soneto, aquela que contém seu motte, Mattoso sentencia a veracidade e indubitabilidade da máxima que se segue ao apontar para o fato de que este seria um motte o qual ele não discutiria, logo, não há qualquer questionamento acerca da validade do que ele nos diz sobre o mundo e sobre o ser central a este escrito, isto é, o “homem feio, burro e bruto”. Contradizendo os protótipos sociais do homem que, como nos indica Rita Terezinha Schmidt, incluem a ideia de que ele constitui “a cabeça, a razão, o intelecto, o inteligível, a atividade, a cultura” (1988, p. 123), o sujeito apresentado a nós nesse poema é mais bicho – dessa vez não erótico, mas, sim, violentamente instintivo – do que humano.

É isto, porém, que nos arrasta de volta até às primeiras conclusões glaucomattosianas, o seu pequeno paradoxo, proposta antropológica de entendimento do ser abarcada tanto por um nunca possível retorno ao estágio inicial anterior ao primeiro e modificador contato com a violência quanto por uma perda de tesão que, se ocorre, apagará o ser primordial, instintivo e, por conseguinte, violento. Imbuídas nesse sujeito grosseiro podemos encontrar críticas variadas, seja ao *bullying*, aos trotes estudantis, às brigas de trânsito e em bares e, claro, aos estupros e feminicídios que continuam a se disseminar dia após dia nos noticiários. A lista de violências causadas por esses sujeitos brutos, feios e burros não se extermina com facilidade e, além disso, leva-nos sempre a um mesmo questionamento: eles sempre foram assim ou nós, como sociedade, é que os criamos?

Uma das poucas certezas que os estudos antropológicos e sociais nos regalaram, em especial, aqueles cujo enfoque são os ditames de gênero que continuamente nos regem, foi a de que a grande maioria dessas disputas por poder que resultam, com dada previsibilidade, em ataques violentos da parte masculina sobre a feminina vê-se enraizada em uma simplória, mas ainda reiterada dicotomia. Nela, dispomos os homens e as mulheres, anulando qualquer não-binariedade que possa estar inclusa em seu entremeio e, em termos de força ou de poderio social ou de uma ilusória ideia de superioridade, os homens encontram-se na primeira extremidade dessa dicotomia, assim como o bem para o mal e o certo para o errado, estando reservado para as mulheres o extremo direito, aquele onde guardamos o que desejamos evitar ou, nesse caso, controlar. Por fim, do mesmo modo que as espirais dos poderes e dos prazeres sempre voltam a se alinhar em seu centro de interditos, em seguida, elas logo se dispersam outra vez e, com isso, abrem espaços de contingência e possível transgressão, nos quais, por exemplo, os papéis nas disputas por poder podem ser invertidos:

SONNETTO SOBRE UMA DOMINADORA BEM HUMORADA [2932]

Sorris da minha dor, mas eu te quero.
Escravo sou, farei o que quizeres,
pois tens a malvadeza das mulheres
e pões, sobre meu rosto, o pé severo.

Si affirmo ser escravo, sou sincero,
e o salto, com o qual, rindo, me feres,
supporto, mesmo quando tu tiveres
vontade de testar o que eu tolero.

Mulheres, ao usarem salto agulha,
estão escravizando algum rapaz,
que em sonhos masochísticos mergulha...

A ti sei que pertença, e tanto faz
si pisas em meu rosto ou se vasculha
teu salto o meu tesão, pois rindo estás...
(MATTOSO, 2015, p. 109).

Parte integrante da obra *Poesia vaginal* (2015), esse poema versa sobre uma completa inversão dos papéis sexuais que, a partir de imagens identitárias socialmente construídas e enraizadas em considerações generificadas sobre o que os seres podem e/ou devem ser, veem-se cristalizados como parte de um manual a ser seguido entre quatro paredes. Se utilizando de ideias presentes também em “A volta do motte do bruto”, como os sorrisos triunfantes de quem domina e degrada o corpo amante, mas que deixam, dessa vez, os lábios de uma mulher, a dominadora bem humorada que dá nome ao soneto, o eu-lírico glaucomattosiano retoma não só a ideia do prazer orgasmático dominante que parte de um deleite frente às dores de um outro sexualizado e objetificado, como também remonta aos preceitos da escrita de Glauco Mattoso que, pautados no mundocanismo e no prazer natural do ser humano em tomar como verdade, ou melhor, reconhecer como possibilidade erógena as violências que o circundam e que somente utopicamente deixariam de fazê-lo, tornam-se libertários.

Nesses mesmos termos, encontramos também uma segunda comparação entre os dois sonetos que compõem essa subseção de análise: enquanto no primeiro vislumbramos a que extremos o ato sadomasoquista poderia ser levado e, nesse caso, desrespeitado por um dos membros de seu par constitutivo, no segundo, passamos a considerar um acordo respeitoso e que permite aos sujeitos inclusos nessa sequência pornográfica deliciarem-se nos prazeres erotizados da entrega e do controle. Sem nunca permitir que as pisadas desferidas um dia deixem marcas além dos costumeiros roxões, o sorriso da dominadora permanece excitante e empolgante para aquele que se envolve em dores, momento no qual os corpos atacantes e atacados transmutam-se em *corpos desejantes* e *corpos desejados*. Para tanto, lembremos que, como explicita Azevedo, “quem está no comando tem que ser carinhoso e possessivo, exigente e generoso, sagaz, bondoso e cruel. Tem que saber projetar luz e sombra” (1998, p. 68).

No interior desse jogo no qual Eros e Psiquê precisam fazer-se presentes em um só ser, criam-se sadias disputas interiores em ambos *desejante* e *desejado*, o que faz do ato sexual um processo produzido e/ou traçado pelas oito mãos desses duplos-seres que, no completo reconhecimento e entendimento de seus corpos, submergem-se na profundidade do sexo e de si mesmos. Tendo analisado, até então, uma nefasta comunhão que, em tempos de erotismo, pedia

pela imolação do ser amado e que, em voltas com o pornográfico, simplesmente ignorava os prazeres para servir de manutenção generificada da sociedade, nesse poema, nos deparamos com uma inversão simples mas, ainda assim, extremamente efetiva, justamente porque é mais assustadora do que as quimeras que as crianças com seus suéteres criaram para si mesmas.

Em um espaço erótico-pornográfico no qual a destruição do corpo e a degradação da alma, processos terrenos e, à primeira vista, (des)sublimáticos, partem de um acordo em que nenhum dos seres se extingue sem consentimento, aquilo que mais surpreende, isto é, a posição dominante adotada pelo sujeito feminino, é o que menos deveria chocar-nos, já que

é intrigante o fato de a moral moderna ter atribuído tão fortemente o masoquismo às mulheres quando nos textos de Sacher-Masoch, e em boa medida também nos textos do Marques de Sade, os homens são na maior parte das vezes os masoquistas e as mulheres são as sádicas (FONSECA, 2010, p. 146).

Esse fato somente se vê reforçado pelos casos trazidos à tona pela jornalista e dominatrix praticante Wilma Azevedo em *Sadomasoquismo sem medo* (1998), provas materiais de que homens de diferentes idades, *backgrounds* profissionais, estratos sociais e vivências encontram, com certa frequência, no poder de dominação feminino o seu calcanhar de aquiles, uma suposta *falta* identitária que, em verdade, é o que finalmente os liberta do cerceamento do sistema sexo/gênero/desejo porque, nesses casos, o ser desejante se vê abordado e se dispersa em novas considerações, em outros possíveis prazeres. São esses sujeitos, segundo Azevedo, que

Deixam aflorar seu lado feminino, não reprimem a necessidade de serem dominados pela mulher. Passivamente se entregam e masoquistamente satisfazem suas fantasias. Especialmente os de classe média a alta, acostumados a mandar e exigir. São “senhores” em altos postos profissionais e financeiros, comandando tudo e todos. Seus empregados são tratados com rigor. Mas como alguns precisam satisfazer seu lado feminino de submissão, usam o erotismo como uma válvula de escape para seus anseios (AZEVEDO, 1998, p. 75).

Apesar de discordarmos de considerações que tem como base uma relação duradoura entre as questões de gênero e a indivisível binariedade a elas atrelada, visto que acreditamos não só na desconstrução e ramificação desses conceitos, pluralizando-os em masculino(s) e feminino(s), mas também numa busca pela invalidade dos mesmos como formadores de identidade, ainda assim compreendemos como válidas as afirmações de Azevedo. Isso porque, em suma, elas corroboram uma ideia primordial ao conceito de quebra dos ditames de gênero e que se vê expressa no fato de que, estando imersos nesse sistema que distribui atributos para os sujeitos baseado em suas identidades generificadas, creditar à submissão o adjetivo de feminina para que, em seguida, sejamos apresentados a tal ação sendo performada por um

indivíduo do gênero masculino, conjura, portanto, uma ruptura no sistema, possibilidade desejante que podemos ver materializada nas duas primeiras estrofes de “Sonetto para uma dominadora bem humorada”:

Sorris da minha dor, mas eu te quero.
Escravo sou, farei o que quizeres,
pois tens a malvadeza das mulheres
e pões, sobre meu rosto, o pé severo.

Si affirmo ser escravo, sou sincero,
e o salto, com o qual, rindo, me feres,
supporto, mesmo quando tu tiveres
vontade de testar o que eu tolero
(MATTOSO, 2015, p. 109).

À moda dos escritos românticos, tais como os poemas apaixonadamente suicidas de Álvares de Azevedo ou a obra-prima da paixão degradante, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang Goethe, ambos previamente debatidos no subcapítulo “Os olores do erotismo”, o soneto em questão nos traz um eu-lírico que, ao que tudo indica, além de ser fruto do narrador/personagem/pseudônimo Glauco Mattoso, também mimica a sujeição presente na constituição identitária do eu-lírico e do narrador dos textos referenciados. Esse indivíduo, apresentado pelo eu-lírico glaucomattosiano e disposto aos pés de sua amada, tanto literalmente quanto figurativamente, encontra no deleite dela em maltratá-lo, dessa vez, explicitamente descrito, ou seja, não através de intrigas ou recusas, mas, sim, com pisadas e risos de escárnio, a fonte inesgotável para o seu prazer narcísico, pois, ao mesmo tempo que engloba sua entrega, insere também no âmago do dominado o gosto de saber que domina o gozo da dominadora, que seu corpo é *desejado*, assim como destrutado, por ela.

O que poderia ser um conflito de interesses torna-se, no poema, a disputa primária para a estruturação dos prazeres desses seres: enquanto a dominadora sorri frente à dor, deixando o sujeito glaucomattosiano orgulhoso ao compactuar com o mundocanismo e/ou desumanismo, o dominado ainda a quer, algo que denota com o uso da conjunção adversativa em “*mas* eu te quero”, demonstrando a disparidade entre um ato e outro, mas apontando também que isso, em suma, não os impede de ocorrerem concomitantemente. Ademais, a máxima glaucomattosiana é confirmada (e renovada) ainda outra vez: a violência e o abuso podem ser fontes de prazer e, nesse retrato, ocupam fissura erógena tanto na identidade dominante quanto na dominada, transcritas em corpos desejosos que fazem dos jogos de poder uma disputa sexual na qual ambos lados vencem.

Ainda concernindo a posição sexual ou papel adotado pelo sujeito feminino dentro dessa disputa erótica de poderes e prazeres, temos que, em “A volta do motte do bruto”, falávamos de um indivíduo tornado bruto – ou carregado a esse estado originário de brutalidade em função da posição de poder em que se encontrou disposto, deixando que a mesma lhe subisse à cabeça –, algo que contradizia o fato da racionalidade estar genericamente relacionada à constituição masculina dos seres, deixando o aspecto natural e, possivelmente, animalesco, para o feminino. Do mesmo modo, em “Sonetto para uma dominadora bem humorada”, percebemos o repetir dessa contradição, visto que tratamos de uma personagem feminina que, à primeira vista, vai de encontro aos preceitos ontologicamente identitários ligados ao seu ser e que, como descrito por Schmidt, apontam para um indivíduo que tem como símbolos “o coração, o sentimento, a intuição, a sensibilidade, a passividade, o *pathos*, a natureza” (1988, p. 123).

Essas características ditas primordiais para o ser feminino encontram-se, porém, presentes, ao seu modo, no soneto em questão. Não podemos, por exemplo, dizer que a mulher descrita pelo olhar glaucomattosiano estaria destituída de seu coração, já que, dentro dos jogos sadomasoquistas, se estes forem desenvolvidos entre amantes mais do que ocasionais, “o amor é o maior ‘afrodisíaco’ que existe” (AZEVEDO, 1998, p. 124), garantindo que os atos sadicamente eróticos do dominador originem-se de uma vontade de dar prazer, algo que falta aos libertinos de Octavio Paz (1994).

A dominadora não está também isenta de sentimentos, visto que a imagem mais recorrente acerca do corpo *desejante* feminino, nesse poema, é o seu sorriso, o que remonta a uma sensação positiva e prazerosa, sentida no âmago desse ser. E tampouco podemos destituí-la de sua intuição feminina, pois é nela que se apoia para perscrutar e descobrir os pontos mais excitantes do corpo de seu parceiro, ato que realiza com a ajuda de uma sensibilidade única que entende os toques que mais geram suspiros ou os golpes que mais revoltam a alma desse corpo entregue ao seu controle.

Quanto à sua passividade, havíamos discutido, em nossa análise anterior, que, num primeiro momento, o assumir de uma posição dentro do par sadomasoquista não anula, porém, a possibilidade desse ser dominador/dominado participar concomitantemente da posição complementar, inclusive, isso seria esperado em um acordo corretamente estruturado nos termos do sadomasoquismo-erótico. Sendo assim, ainda que, inicialmente, possamos dizer que a personagem feminina descrita pelo eu-lírico glaucomattosiano se liberta totalmente da posição passiva, servindo aos próprios prazeres narcísicos e encontrando, à moda erótica, no sujeito aos seus pés um objeto para tensionar até o gozo, sabemos que, em verdade, o sujeito dominado

exerce tanto, ou mais, poder sobre o seu algoz quanto recebe dele. Em suma, o que vemos retomada nesse poema é a ideia de que o dominado

Ele sofrerá, sim, mas triunfará em segredo, pois sabe que mantém em seu poder o controle da situação [...] À idealização do parceiro corresponde a idealização do próprio gozo, vivido como voluptuoso e superior ao gozo dos mortais comuns, vistos como seres que não possuem o privilégio de conhecer formas tão excitantes como a dele de viver a sexualidade (FERRAZ, 2015, p. 15).

Dessa maneira, por um lado, tratamos, sim, em termos sociais e culturais, de uma dominação feminina, uma quebra dentro de um sistema que, como evidenciado anteriormente, permite e, até mesmo, promove, ainda que seguindo regras de conduta e moralidade sempre vigentes, muitas obras contemporâneas sobre o sadomasoquismo que se apoiam naquilo que é comum e aceitável para os integrantes dessa sociedade exemplarmente burguesa e sexista, isto é, a dicotomia que põe o masculino em posição sempre dominante sobre o feminino.

Contudo, para valorar as relações sadomasoquistas em termos mais realistas e encarar de que forma os jogos de poder e prazer são transmutados e sexualizados até a exaustão no interior desse soneto, dando poder a quem, muitas vezes, nem mesmo voz angariava para si, quiçá ter forças para desferir um golpe, precisamos entender o seguinte: o sadomasoquismo tem suas regras, tem contratos, fala de um poder recorrentemente transitável, que é tanto do dominado quanto do dominante, mas isso, ao invés de ser contraprodutivo à nossa discussão, revela, na verdade, a possibilidade de revisarmos o poder através de seu reconhecimento, de criticar seus padrões já cristalizados, de revertê-los ou desfazê-los do modo que mais ofende, ou seja, de mãos dadas com o descontrolado *sexo*.

Dando continuidade a nossas considerações sobre o poema e tendo como base as afirmações de Rita Schmidt acerca da tradicional identidade feminina, passamos, na sequência, para a relação entre esse sujeito feminino e o *pathos*, termo grego que, mais uma vez, nos leva a considerar que o feminino imbui-se por completo de emoções e vê-se isento de qualquer racionalidade, sendo indivíduo que causa pena, mártir, mãe de todos, adorada pelas dores que sofre. No soneto de Mattoso, porém, os papéis se invertem e o *pathos* se reinventa: ainda falamos de um ser entendido pelo viés emotivo e do sofrimento, mas que, dessa vez, ao invés de senti-los, causa-os a um outro ser, fazendo dele seu escravo e encontrando deleite nesse fazer. Isso acontece porque o último ponto de Schmidt faz-se verdade: o feminino realmente tem fortes relações com a natureza, mas ela, no caso dos escritos glaucomattosianos, é violenta e animalésca.

Desempenhando um papel no ato sexual que pede por um poder racionalizado, paciente e contemplativo, ainda que mesclado a uma força intuitiva, a personagem feminina descrita nesse poema, diferente de sua outra metade, protagonista do soneto anterior, é capaz de solucionar esses ímpetos selvagens e desorientados, filtrando-os e canalizando-os em tesão (re)produtivo, aquele que é ponto nevrálgico da escrita de Glauco Mattoso e que permite o tensionar/tencionar não só dos artefatos culturais, como também das pessoas. Encontramos, nessa personagem feminina, uma discípula dos ensinamentos glaucomattosianos, alguém capaz de realizar a quebra desse sistema de poderes justamente porque compreende que é parte constituinte do mesmo e, ao sexualizar seus jogos, dispersa-os, engrandecendo como ser e se multiplicando, não mais servindo a um molde, mas, sim, esticando-o da mesma maneira que estica o *pé severo* sobre o rosto de sua vítima.

Retomando, de certo modo, a cena final de “Autobiográfico”, percebemos nesse soneto novamente um retrato do interpelar entre seres, união entre o fruto mais primoroso de sua constituição, o rosto, o crânio e aquilo que ali dentro se encontra e os pés, focos de estabilidade do ser e responsáveis por assertivamente determinarem nossa suficiência. Só pisa em um *outro* aquele que já constitui para si mesmo um *eu*, alguém que já não segue as regras impostas para encontrar completude, não faz mais investimentos nas contas do gênero ou do sexo reprodutivo, recusa um fim determinado e descobre seu orgasmo nesse encontro entre início e fim, topo e base, pés e rosto, corpos-carne de bichos-eróticos conectados sem a violência de um ato interdito, mas, sim, partindo de sua possivelmente ontológica importância identitária para criar um teatro de torturas deliciosas. E o mesmo se aplica, por conseguinte, ao dominado que abraça com convicção sua posição, encontrando no posto de escória o trono de seus prazeres.

Por fim, ainda em voltas com a questão da naturalidade feminina, constatamos que o eu-lírico glaucomattosiano afirma que sua bem humorada dominadora tem “a malvadeza das mulheres”, o que nos leva a uma segunda consideração sobre o ser feminino: remontando ao já discutido duplo nó que é fulcral a esse ser, o jogo entre mulher-deusa e mulher-demônio, entendemos que a invocação referenciada é feita, claro, em nome da segunda. Determinante, essa fala aponta para um fato anterior à existência desse ser e/ou construído como tal pelos discursos sociais, paradoxo que nos persegue desde a primeira análise e que, ao pensarmos em seres duplos (ou até múltiplos), é válida para sua formação, já que os laços entre o ser e a sociedade, com seus discursos, regras, ditames e permitividades regradas, serão eternamente debatidos, mas nunca completamente desvendados.

Intentar desligar o sujeito da sociedade por completo, ao invés de buscar construir novas estruturas na já velha caixa de areia dos jogos de poder e prazer, é pedir que nos reste somente

um ser amorfo e incompleto, este sem qualquer salvação, porque se as disputas entre mulher-deusa e mulher-demônio são basilares às leituras do ser feminino, torna-se impossível, ao fim e ao cabo, ler qualquer sujeito em sua contemporaneidade a partir de uma concepção além ou aquém do social, já que, como qualquer dicotomia, um não sobrevive sem o outro. É como se os construtores dessa sociedade tivessem sofrido de uma amnésia autoinduzida dentro da qual acreditam que a sociedade já estava lá à espera deles quando se entenderam por gente, assim como os discursos que dão a ela sustentação lhe parecem ser tão anteriores a eles que, para si, também são importante peça de equilíbrio emocional e identitário.

Dentro desse limiar identitário feminino, testemunhamos, portanto, uma eterna disputa entre uma parcela passiva e entregue aos domínios do macho e que assume, por completo, a mascarada feminina, tornando-se anjo e mulher divina, procriadora mãe gentil, e uma segunda parcela, que é tida como receptáculo do mal – o nosso mal, isto é, o sexo – o que a possibilita transtornar-se em máquina sexual insaciável, divindade nefasta que ofende e macula a espiritualidade masculina, roubada de sua racionalidade e forçada a se render frente aos poderes de convencimento erótico que, como feromônios, irrompem desse ser maléfico. Seguindo esse mesmo raciocínio, entende-se que

o papel reservado ao elemento feminino [...] fonte de toda a vida, como aquela que gera, protege e alimenta o filho [...] é também aquela que devora e corrói, que traz a morte ao mundo dos homens [...] Afinal, se morte e vida se misturam sobretudo no momento da reprodução, é natural que a mulher, como elemento gerador, conviva intimamente com esses fenômenos. O poder e o perigo que essa aliança morte-vida representa podem ser verificados uma vez mais, através dos incontáveis tabus com relação à mulher grávida ou menstruada, que vivencia e exhibe sem pudor a violência da fusão Eros-Tanatos [...] É evidente que tantas interdições escondem o medo de algo que deve ser mesmo poderoso, ameaçador (BRANCO, 1983, p. 83).

O que salvaguarda, enfim, essa sociedade androcêntrica do poder unificador e múltiplo do feminino é a corrente de passividade sob o jugo da qual esses seres veem-se diariamente constrictos de movimentos bruscos ou desafiadores às regras institucionais de sua vivência. Entretanto, em “Sonnetto sobre uma dominadora bem humorada”, mesmo que esteja inserido nos jogos dos quais participam o par sadomasoquista, o poder ainda reside nas mãos do indivíduo feminino, para o qual essa força se liberta por completo, permitindo uma conexão direta com essa parcela identitária anteriormente prevenida e impedida de (r)existir, um tipo de poder expresso em nossos mitos, crenças e lendas – além de em nossos contos de fada – e que são passados adiante como verdades que, no fundo, são simplesmente reguladores velados da liberdade feminina, nunca permitindo a esse ser qualquer semblante de multiplicidade

identitária, tendo elas que se encontrar, assim como os homens a serviço de uma virilidade inalcançável, a partir de uma série de previamente estipulados personagens ou máscaras sociais.

No plano de fundo desse duplo nó que rege a identidade dos sujeitos femininos permanece, então, a terceira, e última, relação entre sujeito e sexo descrita por Michel Foucault. Num primeiro momento, buscamos nossa inteligibilidade como seres inclusos em jogos dos quais podemos participar, mas cuja constituição imaginamos datar de tempos primordiais à nossa existência social e, num segundo momento, partimos em busca de uma identidade que nos permita um entendimento exterior a esse invólucro de poderes cerceadores ou simplesmente nos cristalice em seu interior, como é o caso do sistema sexo/gênero/desejo. É, portanto, num terceiro estágio de autocentrismo que finalmente embarcamos nessa jornada de compreensão pautada em nossa corporificação como seres intrinsecamente generificados e cuja conclusão mais reducionista parte de uma determinação física que nos divide entre seres que possuem, ou têm, o falo e seres que são, ou podem performar e, assim, reforçar o poder desse falo, fato que, parafraseando os escritos lacanianos, Judith Butler intenta explicar:

'Ser' o Falo e 'ter' o Falo denotam posições sexuais divergentes, ou não posições (na verdade, posições impossíveis), no interior da linguagem. 'Ser' o Falo é ser o 'significante' do desejo do Outro e apresentar-se como esse significante. Em outras palavras, é ser o objeto, o Outro de um desejo masculino (heterossexualizado), mas também é representar ou refletir esse desejo. Trata-se de um Outro que constitui não o limite da masculinidade numa alteridade feminina, mas o lugar de uma autoelaboração masculina. Para as mulheres, 'ser' o Falo significa refletir o poder do Falo, significar esse poder, 'incorporar' o Falo, prover o lugar em que ele penetra, e significar o Falo mediante a condição de 'ser' o seu Outro, sua ausência, sua falta, a confirmação dialética de sua identidade. Ao afirmar que o Outro a quem falta o Falo é aquele que é o Falo, Lacan sugere claramente que o poder é exercido por essa posição feminina de não ter, e que o sujeito masculino que 'tem' o Falo precisa que esse Outro confirme e, conseqüentemente, seja o Falo em seu sentido 'ampliado' (BUTLER, 2018, p. 85).

Dentro de "Sonnetto sobre uma dominadora bem humorada", esses papéis definidores de identidades aparentemente concretas, assim como as de gênero antes referenciadas, são também invertidos ou simplesmente inutilizados, proposta analítica que encerra nossas considerações sobre esse soneto e pede por seus tercetos finais:

Mulheres, ao usarem salto agulha,
estão escravizando algum rapaz,
que em sonhos masochísticos mergulha...

A ti sei que pertence, e tanto faz
si pisas em meu rosto ou se vasculha
teu salto o meu tesão, pois rindo estás...
(MATTOSO, 2015, p. 109).

Nesse poema, somos apresentados a uma personagem feminina cujas únicas descrições corporais e/ou identificadoras de seu ser são, em um primeiro momento, um riso de escárnio que, tanto em sua potencialidade visual do abrir da boca de quem se regozija com a dor que inflige quanto no viés auditivo, que denota o som que atinge os ouvidos do ser dominado, enfoca sua colocação dentro do esquema sadomasoquista como o sujeito que detém controle. Em um segundo momento, vislumbramos seu salto agulha, artefato que, após surgir no sexto verso do poema, permeia-o até o fim como traço central dessa identidade feminina – além de agir como ponto fulcral do desejo passivo do corpo desejado e dominado do homem.

Tendo como símbolo de seu poder erótico e sádico sobre o corpo do sujeito masculino um objeto fálico em sua constituição, capaz de perfurar, penetrar, forçar entrada na pele, subjugá-lo com a mesma potência que detinha o rapaz de “A volta do motte do bruto”, dono de um falo materializado em forma peniana, a mulher que protagoniza as torturas desse soneto, ao invés de mimicar um poder inferior ao falo, vestindo a máscara da feminilidade – assim como o fez a personagem de “A volta do motte do bruto” –, opta por outra possibilidade. Em resumo, ela *faz-se Falo*, reforçando a insuficiência desse fator material para a constituição de uma identidade e poderio androcêntricos que estarão sempre capengas e necessitados de sua outra metade passiva e subserviente para verem-se validados.

Sendo assim, embora falemos continuamente do corpo feminino como um corpo-para-o-outro (BOURDIEU, 2017, p. 92-93), conceito pautado em uma mediação do olhar da mulher para si mesma que é realizada pelos preceitos de um observador exterior a isso, alheio e, muito provavelmente, masculino, nesse poema, temos, dentro dos jogos sadomasoquistas, um *objeto* masculino que se entrega ao domínio dos olhares e dos pés severos femininos. Isso se vê reforçado, por exemplo, pelo contínuo retomar do termo *mulheres*, sempre no coletivo, o que de certo modo cria uma classe superior e dominadora de seres dispostos a controlar e determinar a subserviência desses sujeitos masculinos, uma prole de filhas da metade obscura e geralmente recalçada do feminino.

Além disso, tratamos de um ser que, com seu poder fálico e duplamente constituído, pois ela é o objeto validador do falo agora tornado em falo com o uso do salto, vive *escravizando* sujeitos e fazendo com que eles lhe *pertençam*. O cúmulo da entrega masoquista, porém, vem com o décimo segundo verso, no qual o eu-lírico glaucomattosiano finaliza com um “tanto faz”, expressão-mor da deliberada rejeição do direito de escolha, estando o escravo, com essa fala, se entregando ao poderio feminino e esperando que dele parta o seu tesão ou que, como ele mesmo explicita, que ela seja capaz de *vasculhar* seu tesão com o salto agulha.

Não podemos mais considerar, portanto, os corpos masculinos como concretos e previamente dados como suficientes, visto que sua potência sexual e o ponto nevrálgico de sua virilidade somente são validados em termos de uma *mascarada feminina* bem sucedida e que garante que sua genitália seja mais do que um simples apêndice corporal, ganhando significado regulador do poder do macho. Dito de outro modo, à moda das regras da família burguesa que precisavam de um inimigo a ser evitado para tornarem-se verdades ontológicas, bode expiatório que, enfim, encontram no descontrolo do temido sexo, os sujeitos masculinos e seu poder só se fazem verdade unificadora e identitária para esses indivíduos quando os corpos femininos referem-se a eles como superiores, fazendo-se menores e sexualmente objetificados, efeito causado por uma vida inteira de reforços e duplos nós que impedem um processo identitário utopicamente solitário ao sujeito feminino.

Por fim, a última quebra glaucomattosiana que emerge de nossas considerações finais acerca desse soneto vê-se revelada por um outro poema do autor. Intitulado “Utópico”, esse soneto, que compõe o livro *Pegadas noturnas* (2004), traz à tona uma discussão acerca da insuficiência sexual do ser masculino e sobre como o seu desejo narcísico não está pautado na objetificação de um ser feminino, mas, sim, na glorificação homossexual e androcêntrica do falo, visto que “o grande sonho masculino/é conseguir chupar a própria tora” (MATTOSO, 2004, p. 151).

É na busca por uma sexualidade autossuficiente e egocêntrica que o sujeito masculino encontra a verdade final de seu sexo: a constatação de que “a utopia nua e crua/resume-se numa autofelação” (MATTOSO, 2004, p. 151), o que faz com que o desejo masculino seja, por excelência, um desejo por si mesmo ou, nesse caso, pelo falo e por todos os seus símbolos, como o salto agulha da dominadora que, ao sorrir, deixa o dominado orgulhoso de sua própria entrega, de mais uma etapa cumprida nessa sua incansável batalha para encontrar o verdadeiro poder do macho. Concluimos, portanto, que ambos tipos de sujeitos, masculinos e femininos, quebram – e se quebram – ao tentar repensar – mas ao mesmo tempo servir – aos poderes e prazeres do gênero.

Sendo assim, outro paradoxo glaucomattosiano entra em vias de (des)construção, fazendo de “Sonnetto sobre uma dominadora bem humorada” o catalizador para nos perguntarmos, com base no recalçamento freudiano de quaisquer possibilidades homossexuais e na adoração pelo poder fraterno e masculino que dele surge, se nossos corpos poderiam ser mais do que frutos de cerceamentos sociais estruturados por uma dominância que se alastra e não mais está nas mãos de um Estado ou da família burguesa, mas que, ultimamente, repousa no julgamento de todos à nossa volta. Frente aos olhares que levam masculinos à dominação e

femininos a uma luta por controle, escondemos que essas são realidades e não só quebras, que os seres são múltiplos e que os corpos ainda não são capazes de verdadeiramente fragmentarem-se em *outros*, quiçá entender o que é ser um *outro*.

O corpo como entidade de revolta e liberdade precisa ser reinventado, porém, já nos deixamos possuir por demasiadas drogas identitárias: cremos em *verdades* que nos fazem temer o sexo em prol da possibilidade de nos tornarmos puros; creditamos ao gênero um poder constitutivo em nossas identidades fragmentárias; e, por fim, tememos o arrebatamento dolorosamente erótico-pornográfico que vem com a total (des)continuação dos seres. Para que verdadeiramente nos libertemos da corporeidade que nos detém, precisamos entender a violência, fazer dela palavra primordial, não para a destruição e sublimação do *outro*, mas, sim, para que filtremos e refinemos os *outros* que vertem sangue nos poros de nosso próprio *eu* fragmentado e dessexualizado.

2.3. A queda para cima e a balbúrdia dos corpos

Com as duas seções de análise anteriores, conjecturamos sobre quais viriam a ser as bases tanto da escrita quanto da constituição identitária glaucomattosiana e, na sequência, apontamos os modos pelos quais as relações entre poderes e prazeres transmutam-se em dicotomias como masculino/feminino, completo/fragmentário e dominador/dominado ao serem transpostas e repensadas pela poética glaucomattosiana a partir de retratos sadomasoquistas. Em nossa última seção de análise, portanto, de modo a concluir a tríade composicional dos escritos glaucomattosianos, objetivamos esquadrihar a visão de mundo que permeia sua obra, sendo ela a responsável por unir os gêneros erótico e pornográfico em um só conjunto textual, desenhando, assim, um movimento poético de “queda para cima”, inversão dos preceitos sublimáticos da poesia e que preza, em suma, pela total compartimentalização e/ou esquitejamento sexual dos corpos, o que acaba por fazer deles um ponto de encontro para todos os opostos, um poço dentro do qual se desenrola um alvoroço de considerações sobre a essência identitária humana, lugares fragmentados da balbúrdia.

Como teorizado ao final do capítulo teórico, entendemos que as interrelações entre as escritas erótica e pornográfica podem ser explicadas a partir de três conceitos basilares. O primeiro deles refere-se ao fato de que ambas constituem discursos transgressores, seja por vias de buscarem uma quebra catastrófica em relação à passividade humana frente ao sexo, delimitando seres narcísicos e seus objetos de prazer em jogos pela total destruição e, por assim dizer, sublimação de si mesmos, assim como de suas vítimas, seja porque retratam, em parte,

os ditames da dominante noção sobre a medicalizada sexualidade, aquela heterossexual e, acima de tudo, reprodutiva, mas, ao mesmo tempo, cedem espaço para os interditos desse ato, como os desejos dos pervertidos, sadomasoquistas e/ou homossexuais.

Quanto ao segundo conceito, nele vemos expressa a máxima das dicotomias, isto é, a interdependência entre extremos, já que o encontro sexual só poderá ser inteiramente descrito e compreendido caso nos utilizemos tanto da visão erótica quanto da pornográfica. O erotismo nos permite, num primeiro momento, vislumbrar as trocas de olhares e investidas anteriores ao ato sexual por excelência, aspectos que demarcam, desde muito cedo, quais papéis serão encarnados por esses seres nos jogos de poder inerentes ao sexo, quem terá controle e quem se deixará controlar, e, num segundo momento, apresenta-nos também aos resultados do encontro erótico, à completude sentida pelos amantes, ao modo como essa mesma completude logo se apaga para dar lugar a inconstância terrena novamente e, enfim, à constatação, por parte desses dois seres fragmentados, de quanto não se degradado nessa busca por unidade. Resta, portanto, preencher o entremeio dessas duas cenas e esse é um papel para a pornografia. Em cores vibrantes e gemidos constantes, ela pinta e dá vida ao ato carnal, ao choque entre esses bichos-eróticos tomados pela continuidade do ontológico e descontrolado sexo, mostra-nos suas interpenetrações, os toques violentamente desejados e trocados entre os seres e claro a explosão de fluídos que conclui esse momento pornograficamente expansivo.

O terceiro e último conceito é, por conseguinte, uma conclusão imediatamente sequencial àquela presente no conceito de número dois: precisamos, enfim, de um terceiro gênero, o erótico-pornográfico, aquele que limpa os imperfeitos extremos dessa dicotomia da discursiva sexual e anula os opostos, conjurando um objeto uno de prazer, gozo e, sendo o texto em questão aqui filho da poética glaucomattosiana, violência. Para tanto, entendemos que essas duas leituras de mundo podem complementar uma a outra porque, em primeiro lugar, quando tratamos do erotismo, sabemos que ele clama por uma quebra na normalidade e pacificidade dos seres, algo que arrebate os sujeitos e lembre-os de sua posição como encaixotados, indivíduos inseridos em moldes comportamentais.

Uma resposta violenta toma, portanto, posição primordial, mas a violência erótica geralmente serve aos propósitos da alma que, para escapar dessa prisão social, busca ascender, ou seja, ela constitui uma transgressão menos agressiva e que, ainda assim, seria objetificadora de algum ser. A pornografia, no entanto, tem poder para cobrir essa falta potencial, servindo de válvula de escape através da qual o erotismo se permite perverter os corpos e fazer-lhes não só bichos-eróticos, como também simples existências primitivas e animais, isentas de qualquer traço domesticável.

Contudo, a pornografia é feita de seqüências, passagens temporariamente prazerosas que desfazem os jogos de poder ao sexualizá-los mas que, com o passar do tempo, voltam ao centro constricto das espirais. Enquanto o pornográfico vive atrelado ao papel de ato transgressor pautado em uma dominação em termos rasos – apoderar, penetrar, ejacular, terminar – o erotismo, por outro lado, é a escrita da expansão e da multiplicidade existencial proveniente da completa imolação do parceiro, momento no qual ambos sujeitos devem se entregar não só de alma, mas de corpo, fazendo-se vítima e algoz e selando um pacto em prol de um gozo além do pornográfico, algo que se prolongaria em busca de perpetuidade, de uma eternidade terrena e combativa.

Dentro desse novo viés escritural e existencial, isto é, o erótico-pornográfico, enquanto são validadas as violências simbólica e física sofridas pelos sujeitos constitutivos da sociedade em que ele é produzido, algo que, na obra de Glauco Mattoso, tem caráter sempre dúbio, sendo, ao mesmo tempo crítico e simplesmente denotativo, são também traçados e trançados textos que reverterem a ordem desses poderes cerceadores, servindo de contraponto a um padrão que, na maioria da vezes, define até mesmo quais seriam os meios possíveis (e aceitáveis) para se transgredir. De modo a entender mais a fundo essa conceituação, partamos, então, para análise do poema a seguir:

SONNETTO LUBRICO [1078]

Num velho pornofilme de segunda,
a Linda Lovelace engole inteiro
um penis bem maior que o costumeiro
e mostra ter garganta assaz profunda.

Mais facil que na vulva ou numa bunda,
o pau entra todinho: é que, primeiro,
penetra até a metade e, então, bueiro
se torna a bocca, e nella a rola affunda.

Depois a gente soube que na marra
a atriz tinha actuado. O que se nota
na hora é a cara agonica e bizarra:

Narinas enche o ranho; mais que xota
molhada o suor jorra; da bocarra
excorre baba... e porra, si ella arrocta
(MATTOSO, 2015, p. 37).

Essa retomada teórica, revista à luz de nossas últimas seções de análise, é porta de entrada para nossas considerações acerca de “Sonnetto lubrico”, pois no desenrolar desse poema vemos materializar-se a interpenetração desses dois extremos da escrita sexual e corporal, processo que, fracionadamente, encontra-se ilustrado nas estrofes constitutivas do

soneto. Entretanto, antes de partirmos para o costumeiro esquarteramento poético, tratemos das discussões que emanam de uma primeira leitura desse poema, texto que faz referência a um marco histórico e cinematográfico para a pornografia, especialmente em território norte-americano e no qual o narrador poético glaucomattosiano nos leva a cogitar quais seriam os limites da violência, tanto sexual quanto naturalmente humana, e como ou quando poderíamos tachar ela como potencialmente transgressora.

Primeiramente, considerando o título desse poema, temos que, além de remeter ao projeto glaucomattosiano de sonetar existências a partir de suas máximas escriturais, tratamos de um texto passível de duplas interpretações. Isso porque, dentre os sinônimos para o termo *lubrico*, tais como concupiscente, luxurioso ou impudico, encontramos o vocábulo “libidinoso”, algo que, em sua essência, é relativo “ao prazer sexual *ou que o sugere*” (LIBIDINOSO, 2010, 466, grifo nosso), estando demarcada a ideia de sugerir o ato sexual porque, em suma, poderíamos dizer o mesmo sobre qualquer filme ou obra literária de teor pornográfico. Do mesmo modo que o caráter afrodisíaco do texto pornográfico é de duvidosa apreensão, visto que diferentes textos, até mesmo fora do espectro pornográfico, podem causar ou suscitar sentimentos eróticos e libidinosos e, além disso, principalmente no caso fílmico desse gênero, a ideia de sugerir prazer sexual anda de mãos dadas com o ato de “fazer que se apresente ao espírito (uma noção) por menção ou associação de ideias” (SUGERIR, 2010, p. 717), explanação sobre o termo que o expande, levando-nos a constatar o óbvio: que o acordo entre as partes que se dá em um texto pornográfico literário não tem o mesmo teor de veracidade quanto aquele mostrado na tela.

Enquanto um fala de corpos de papel usados e abusados ao bel-prazer de seu escritor e que concordam com aqueles atos deliberadamente à força, mas sem que isso implique dano físico automático – embora seja importante lembrar que o conteúdo de tais livros, assim como dos filmes, nos dias atuais, tem moldado nosso entendimento sobre sexo – no caso da indústria do cinema pornográfico, os acordos entre as partes são anteriores ao transcorrer da cena e envolvem, em sua grande maioria, violência além e aquém àquela presente na cena, sendo danos psicológicos e físicos recorrentes nesse espaço. Logo, a *sugestão* de prazer sexual é fulcral para a criação do texto pornográfico, visto que precisamos comprar o que ele nos vende, creditando a todo aquele encenar notas de concordância e de entrega completa, anulando os acordos milionários envolvidos na sua produção e o desejo, ou não, dos atores e atrizes em participar de tais cenas. A pornografia, em seu âmago, é um eterno jogo de aparências, reflexo de uma sociedade de mascaradas e de homens que lutam para serem homens, conceitos que precisam

ser ilustrados nessas produções porque, só assim, se tornam tanto exemplares quanto espetaculares.

Ainda desdobrando o uso do termo *lubrico*, podemos abordá-lo também pelo viés escorregadio e liso, caráter de uma superfície lubrificada ou molhada até assim tornar-se, como o pênis que, na cena descrita nesse soneto, entra e sai da boca da mulher, deixando-se cobrir com a saliva da mesma e, com o deslizar cada vez mais facilitado, mais fundo adentra. Incerto e de fuga fácil são tanto o membro sendo chupado quanto o sentido erótico e sexual dessa cena que, com alguns detalhes anteriores à sua produção, perde, com facilidade, o teor orgasmático e, por conseguinte, sublimático inerente a obra – ao menos em termos belos e/ou celestiais – podendo escorregar, enfim, de uma cena excitante para um frustrante *snuff film* de abuso. Contudo, a venda dessa interpretação capaz de germinar a libido em quem testemunha essa cena é ainda válida durante as duas primeiras estrofes do poema:

Num velho pornofilme de segunda,
a Linda Lovelace engole inteiro
um penis bem maior que o costumeiro
e mostra ter garganta assaz profunda.

Mais facil que na vulva ou numa bunda,
o pau entra todinho: é que, primeiro,
penetra até a metade e, então, bueiro
se torna a bocca, e nella a rola affunda
(MATTOSO, 2015, p. 37).

Estruturado em camadas que se desenrolam desde o mais plano cenário pornográfico até uma crítica ao próprio mecanismo que o produz, o soneto em questão se inicia com uma descrição detalhada acerca da referência central desse escrito: o lançamento, no ano de 1972, do longa-metragem pornográfico *Garganta profunda*, primeiro filme na história do cinema adulto a mostrar uma cena de *deepthroating*, o que, curiosamente, tinha muito a ver com a sua narrativa. Surpreendendo não só por causa da cena supracitada, mas também por proporcionar uma proposta textual mais profunda do que os clichês fetichistas – *sou seu professor, você, minha aluna, vou lhe ensinar a ser bem educada, transamos, tem fim a trama da história que, enfim, nunca existiu*. Em *Garganta profunda*, protagonizado por Linda Susan Boreman, ou Linda Lovelace, nos deparamos com a história de uma mulher e sua incansável busca pelo orgasmo nunca experienciado, busca esta que resulta na descoberta de que o motivo para tanta dificuldade se escondia no fundo de sua garganta, pois lá é que, em verdade, ficava o seu clitóris e, sendo assim, Linda precisava encontrar um pênis suficientemente grande para atingir o seu ponto G inusitado.

Assistindo à cena apontada pelo eu-lírico glaucomattosiano, percebemos um foco quase que inesperado na personagem feminina e que, ao menos nessa cena, mantém-se pertinente para a narrativa, mostrando o envolvimento entre essa mulher desejante de um orgasmo, ser interessante para um filme pornográfico escrito em meados dos 1970 – algo que provavelmente foi propiciado por, assim como influenciou, muitas das discussões sobre liberdade sexual inerentes à essa época – e o pênis de um homem qualquer e que basicamente não aparece de corpo inteiro ou pronuncia qualquer palavra após ter aberto o zíper de suas calças. Em clima masturbatório se monta, então, a cena, mostrando uma Linda que não se despe de qualquer roupa e que constrói em sua boca o centro de toda essa ação, fazendo do pênis um simples instrumento para prazer próprio, proposta um tanto inovadora para época, visto que

a antiga pornografia [...] apresentava a mulher dócil, passiva, languidamente provocadora, à espera de toda sorte de manipulação masculina, a simples mostraçãõ de seu corpo enlanguescido parecido suficiente para despertar desejos e fantasias, enquanto, na nova pornografia, a imagem feminina é viril, agressiva, auto-suficiente [...] e sobretudo insaciável, mulher que nenhum supermacho conseguiria satisfazer (CHAUÍ, 1991, p. 206).

Tendo consciência de que, em suma, essas duas imagens do feminino perpetuadas pelas antiga e moderna pornografias são reduções extremistas das imagens da mulher-deusa dócil e expectante, necessitada do poder do macho para lembrá-la de um prazer outro que não o da maternidade, e da mulher-demônio, insaciável e que humilha os homens com uma potencialidade sexual que nem mesmo eles e todo seu dito poderio conseguem controlar, ainda surpreende que essa seja a escolha narrativa e, além disso, que o enquadramento escolhido pelo cineasta tenha sido o que foi, já que o corpo da atriz nem mesmo se vê exposto e, além dos movimentos de vai-e-vem de sua cabeça, pouco é mostrado em cena além do pênis do ator com o qual ela está contracenando. A cena acaba sendo estranhamente íntima e demonstra uma objetificação do corpo masculino, transtornado em simples pênis e nada mais, um objeto para resolver o problema orgasmático do ser feminino, indivíduo que, dessa vez, busca por uma solução para sua sexualidade extraviada, não aceitando de bom grado o caráter reprodutivo que sua vagina, ao que tudo indica, mesmo estando isenta de clitóris, ainda poderia lhe fornecer; ela deseja ter um orgasmo parecido ao dos homens com quem se envolve e/ou ao dos homens tradicionalmente expostos em filmes erótico-pornográficos.

Nessas primeiras estrofes, portanto, ainda lidamos com um texto totalmente pornográfico, ou seja, que contradiz a união entre seres proposta pelo erotismo e suas ideias sublimáticas para adotar uma visão que “insiste sempre na mutilação dos seres, no gozo parcial,

superficial e solitário, além de veicular valores que, ao invés de subverter a ordem, procuram preservá-la” (BRANCO, 1983, p. 75-76). Isso se vê exemplificado pela total falta de caracterização existencial dos indivíduos envolvidos nesse ato quando entramos na segunda estrofe desse poema, na qual nos deparamos com o uso de artigos indefinidos como *um* ou *uma* para se referir a partes do corpo que, previamente, poderiam pertencer a alguém com pensamentos, considerações a serem feitas, direitos, mas que, nesse momento, passam a ser somente partes mutiladas e sexualizadas de corpos envolvidos no encontro carnal.

Desse modo, a boca de Linda Lovelace ganha protagonismo sobre seu ser e surge como simplesmente um outro orifício de entrada possível e até mesmo mais facilitada, usada de bueiro para a “rola” que nela “afunda”, despejando em seu interior os dejetos de um outro ser e, assim, invertendo o poder que antes repousava nas mãos daquela que realizava a felação, produzindo investidas sexuais que propiciariam o seu próprio gozo. Nesse soneto, a dominância retorna ao fático poderio masculino, reproduzindo um enfoque das genitálias característico aos escritos pornográficos e, com isso, reafirmando que a “fonte de todo o prazer reside sobretudo no falo [...] o comprimento do falo, o número de ereções e de ejaculações sucessivas [...] o falo [que] representa, nessas sociedades, a força, a rigidez, o domínio” (BRANCO, 1983, p. 77). Esse domínio masculino, portanto, torna-se peça central para o entendimento da estrofe subsequente, momento em que podemos notar uma quebra na estrutura pornográfica, fato que mancha sua polida fantasia com os verdadeiros (des)acordos da pornografia:

Depois a gente soube que na marra
a atriz tinha actuado. O que se nota
na hora é a cara agonica e bizarra:
(MATTOSO, 2015, p. 37).

Diferentemente das máximas que guiam o sujeito glaucomattosiano e fazem dele alguém que reconhece a violência que o circunda e, tirando sarro dela, assim como sexualizando-a, buscava reescrever seus sentidos, distorcer seus poderes e, desumanista em seu âmagô, apontar as ruínas pessoais que essa violência haveria de ter causado, o sujeito que se aproveitara das cenas de *Garganta profunda* para alcançar seu gozo narcísico, rendeu-se ao poder lúbrico das mesmas, deixando que a sugestão de um ato consensual e erotizado lhe imbuísse de suficiente ignorância para que, sem (re)conhecer a violência, tanto física quanto psicológica, inerente a essa sequência, ele se deixasse agarrar pelas garras do descontrolado sexo. Contudo, em sua missão mundocanista, o narrador poético glaucomattosiano nos leva a

rememorar aquilo que somente foi-nos revelado em *Ordeal*, livro autobiográfico assinado por Linda Lovelace e publicado em 1980.

Em sua autobiografia, Lovelace relembra o período de produção de *Garganta profunda* e, concomitantemente, seu relacionamento amoroso (e abusivo) com Chuck Traynor, rapaz que, além de agredi-la e mantê-la, por vezes, em cárcere privado em sua própria casa, também a coagiu a participar em diversos filmes pornográficos, tendo a garota até mesmo contracenado com um cachorro. Em cena que marcaria a história do cinema pornográfico e instituiria o termo *depthroat*, assistimos, contudo, a uma sequência pornográfica forçada, sem acordos entre as partes a não ser aquele *deal* escondido no *or-deal* vivido por Linda Lovelace durante esses anos. Voltar a cena antes pornográfica em seus mínimos detalhes e até mesmo revolucionária em termos do papel feminino retratado pela atriz, faz com que percebamos que, enquanto a sugestão de independência sexual feminina era transcrita na tela, a dominação do poderio masculino ainda se exercia, só que por detrás das câmeras.

Resta aqueles que assistem à cena, portanto, a “cara agonica e bizarra” apontada pelo eu-lírico glaucomattosiano e que vemos transtornada, após esta quebra nas andanças pornográficas que revelou a violência real ali escondida, em instância apta à percepção erótico-pornográfica, sendo ela cena de ato corruptivo mas, ainda assim, sugestiva e aberta à aceitação sexual, tanto pelo despercebido espectador quanto pelo sujeito reconhecidamente violento e sexual, indivíduo que, mesmo em seus pormenores, ainda tensionaria a sequência à sua frente de modo a produzir-lhe o prazer desejado.

Ao partirmos para a última estrofe do poema – e que se encontra transcrita na sequência –, vemos perpetuar-se a ideia de que a “grande ousadia dos escritores ‘malditos’ de todas as épocas parece residir exatamente no resgate dessa violência e na audácia de sugerir que ela é natural ao ser humano, não devendo ser entendida, portanto, como deformação social” (BRANCO, 1983, p. 82), no entanto, também somos convidados a considerar o fato de que a verdadeira ascese humana reside na repartição e degradação do corpo em artefato sexual, objeto de uso tanto próprio quanto alheio, o que, em nenhum momento, resulta em uma não denúncia dos atos nefastos que se escondem em algumas dessas violências, mas, sim, demarcam que ela, mesmo que nos revoltamos ou evitemos falar-lhe o nome, não deixará de estar em presente em cada dia por nós vivido.

Narinas enche o ranho; mais que xota
molhada o suor jorra; da bocarra
excorre baba... e porra, si ella arrocta
(MATTOSO, 2015, p. 37).

Se antes a boca tornava-se protagonista e tinha papel de simples novo orifício sobre o qual despejar os dejetos penianos, nesse trecho ela se junta aos outros pontos constitutivos da cabeça, objeto da racionalidade e da essência humana, caixa que guarda o instrumento que, se deixamos apagar-se, faz com que percamos todo e qualquer resquício funcional de nosso ser-existência. A cabeça, portanto, é um resumo do sujeito (LELOUP, 2015, p. 23). Os escritos de Glauco Mattoso, tanto no quesito identitário quanto no debate sobre os poderes e prazeres, proclamavam a relação cabeça-pé como basilar à sua constituição, visto que uniam a estabilidade dos pés e a racionalidade da cabeça, estando a segunda subjugada pelo poder da primeira, o que, conjecturamos, instituiria uma verdade existencial a partir da qual a racionalidade seria escrava de nossa estabilidade, a completude sendo, então, sempre o destino final, o espaço do verdadeiro e seguro pensamento racional, conclusão que vemos, contudo, ser desmistificada por essa estrofe final.

Quando falamos do descontrole sexual ontológico e, então, medicalizado em sexualidade, a última instância desejada por nós é a racional, logo, devemos pisá-la até deixar de existir, humilhar suas certezas e considerações teóricas sublimáticas para, com isso, abraçarmos a consciência de que nossa instabilidade é mais humana do que qualquer ilusória completude. Unimos, assim, o poderio lúbrico da pornografia, capaz de transcrever em sexo a violência do mundo e, assim, em parte, mimicar os jogos de poder e, por outro lado, questionar sua validade ao expô-lo em explícita descrição, e a propensão à quebra dos preceitos socialmente compostos, assim como as tensões sublimáticas e de união/multiplicação dos seres, trazidas pelo erotismo. Dessa maneira, criamos um gênero outro, o erótico-pornográfico, dentro do qual a única ascese válida é a destrutiva e carnal, algo que vemos exemplificado pela última estrofe transcrita.

Nela, uma última imagem encerra as considerações feitas pelo narrador poético glaucomattosiano, imagem esta que permanece dúbia, visto que ela se isola da quebra antes apresentada e, tomada em sua unidade, pode tanto apontar para o resultado do ato abusivo que, anterior ao lançamento de *Garganta profunda*, comporia a cena histórica, quanto indicar um preenchimento literal desse sujeito que, em entrega total, arquitetou esquema erótico e pornográfico exemplar, deixando-se, em suma, possuir pelo ato tanto celestial quanto terreno. O corpo envolve-se em “ranhos”, suores, babas e “porra”, mas a racionalidade também afunda, abrindo espaço para um expandir além do pensamento lógico, considerações orgasmáticas alcançadas por alguém que, em termos narrativos, atinge o seu primeiro orgasmo.

Se a *ascese* que é peça central aos escritos poéticos, assim como ao programa de vida de qualquer ser que crê ter-se perdido em pecados após a queda divina, pode ser entendida como “limpar-se, purificar-se por meio de exercícios físicos, morais e espirituais que liberam a alma das impurezas e imundícies do corpo, particularmente daquela que está na origem de todas as outras: o sexo” (CHAUÍ, 1991, p. 149), o texto glaucomattosiano constitui a total inversão desses preceitos, virando-os de ponta-cabeça e transtornando a subida celestial aos céus em uma “queda para cima”. Propondo um mergulho nas lamas mais podres do ser e do existir em uma sociedade repleta de violências ignoradas e inconsistências identitárias que tentamos sanar com crenças em quimeras generificadas, Glauco Mattoso desconstrói o âmago da poética clássica e que busca por perpetuidade. O que mantém sua escrita estável, assim como os sujeitos por ela compreendidos, é justamente o (re)conhecimento de sua mortalidade.

Sendo assim, descartamos a validade da alma, assim como a racionalidade pisada pelos pés do poderio múltiplo e constituinte de todo e qualquer ser cuja natureza (seja ela socialmente construída ou não, mas, sim, discursiva de qualquer maneira) é, em suma, violenta. O que resta é o espaço contraditório, variável e combativo dos corpos, objeto e templo, atacante e atacado, violento e passivo à violência que mais lhe agrada (ou que, de supetão, o invade). Os corpos repartidos dos textos de Mattoso, expressos em sua totalidade pela cabeça inundada por fluídos de Linda Lovelace, ícone pornográfico e, ao mesmo tempo, famosa ativista antipornografia – o que faz dela um encontro entre opostos essencial ao entendimento da obra do poeta paulistano – são libertos de qualquer amarra justamente porque são conscientes delas, sabem como desfazer seus nós ou, caso queiram, como deixá-los ainda mais apertados.

A chave para a compreensão da obra glaucomattosiana, portanto, com base nas análises que desenvolvemos a partir dos cinco poemas que compõem esse bloco analítico e que nos permitiram vislumbrar sua identidade não só como poeta, mas também como personagem, narrador, eu-lírico e pseudônimo, assim como entender de que modo produz em seus escritos a desconstrução e inversão dos papéis de dominante e dominado característicos à sociedade da qual emergem seus textos e nos quais são baseados, resume-se em uma máxima expansional. Dilatando os seres e não somente os seus moldes, a obra de Mattoso constitui um espaço de liberdade expressional e ideológica, dentro da qual a verdadeira verdade ontológica é a de que nada pode, em suma, ter tal característica.

A violência leva ao gozo, e claro, os deuses aos quais serve Mattoso são aqueles conectados ao ato sexual e narcísico, como Eros, Afrodite e Tânatos, a quem fica resguardada a parcela de morte e, por assim ser, de escapatória celestial, presente em cada ato violento exercido pelos sujeitos glaucomattosianos, mas isso em nada impede que os seus poemas

também sejam espaço de contestação, pois ainda que a violência seja tida como anterior ao ser em alguns momentos, o paradoxo apontado em “A volta do motte do tesão” permanece. Ora falamos de um ser primordialmente selvagem e animalesco, filho da violência inerente ao ato erótico e que subjuga seus objetos em nome de um prazer maior e expansionista, ora tratamos de um sujeito constitucionalmente violento, pois assim foi criado pela sociedade que dele fez filho de uma pátria amada responsável por ditar que a virilidade e o poder fálico devem ser centrais para todas as vivências e que somente o controle sobre o corpo alheio, principalmente a língua, concretiza o verdadeiro poder.

Em outras palavras, as violências eróticas e pornográficas são o que realmente vemos se interpenetrar quando permitimos um encontro entre ambos gêneros escriturais, quando os corpos explodem em líquidos e a cara agônica já não mais se esconde, demonstrando como a dor dos violentos ataques do poder machucam e cerceiam os corpos, maculando-os com uma sexualidade sempre regrada e permissiva para as violências que seguem os ditames sociais, mas sem nunca permitir o contato direto com o sexo, aquele que, hipocritamente, consideram perigoso e violento. Nesses termos, é ao ignorar o belo e desfazer os trançados da escada sublimática que elevava o ser poeta ao *status* de possível imortal que Glauco Mattoso constrói uma nova poética corporal, agarrando-se ao totêmico poder material desse constituinte identitário que continuamente descartamos, deixando-nos governar pelos devaneios da alma e esquecendo que, ao fim e ao cabo, somos mais que celestiais e tudo aquilo que nosso corpo verte não cai em direção aos céus, mas sim despenca em direção ao chão.

O solo sujo e terroso é o verdadeiro céu para os poetas reconhecidamente malditos – e verdadeiramente mal-ditos porque acusam as imperfeições que os seres completos prezam por esconder. Seja em nome do mundocanismo, desumanismo ou de um simples solipsismo do corpo unitário, narcísico e orgasmático que é exemplo claro desse espectro glaucomattosiano que assombra cada um de seus escritos para lembrar-nos de (re)considerar cada palavra dita, assim como não dita, ainda assim Glauco Mattoso atinge a verdadeira função poemática, isto é, a de funcionar como processo identitário que, em suma, não precisa desejar os céus, mas que, enfim,

leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser (PAZ, 2012, p. 119).

Permissivo ainda que combativo, violento e, mesmo assim, o primeiro a impedir que um golpe indesejado seja desferido, abusivo para aqueles que pedem, não com roupas ou com trejeitos, mas, sim, com palavras de entrega erotizada, esses são os traços do sujeito que eclode da teia poética glaucomattosiana. Entretanto, acima de tudo isso, ele é um ser molestado, em dores e em humilhações, por tudo e por todos, porque mais importante do que penetrar nas águas de si mesmo, é permitir que nós mesmos e nossa concreta existência traduzida em corpos sólidos e materiais sejam penetrados, esgarçados, desfeitos e esquartejados pelas línguas, bocas, punhos, braços, pernas, virilhas, cotovelos, narizes e nucas, dentre outras minúcias corporais que, por serem tão desejosas e orgasmáticas quanto as idolatradas genitálias, fazem dos corpos do texto ou dos corpos no texto uma balbúrdia de bichos-carne e corpos-eróticos libertos e absurdamente incongruentes, fragmentários e propensos a pequenas e contínuas mortes.

GLAUCO MATTOSO: UM TARADO DE TONS VARIADOS

*Enfim, não sou tão vítima do azar:
só sou glaucomatoso e fiquei cego.*

Glauco Mattoso

Ao final dos anos 1990 – ou, segundo “Autobiográfico”, aos nove anos –, com a cegueira tendo feito casa em Pedro José e transtornado sua visão de mundo, isto é, levando-o de bases antes pautadas nos conselhos do vislumbre até uma política do corpo baseada no contato direto entre o ser e os espaços ao seu redor, busca incessante pela concretude em fragmentos que, na maioria das vezes, escapam ao toque primeiro, assim é que toma forma Glauco Mattoso. Com tempo, ele se constitui como um eu-lírico, pseudônimo e heterônimo que não só se apossa da parcela física de um sujeito anterior e regrado, mas também se afeiçoa da literária existência de Pedro José, cedendo a ela um tipo de liberdade esquecida de qualquer pudor ou ilusão de moralidade.

A poesia que brota dessa nova conjuntura identitária, uma personalidade renovada e que se vê em completa existência com a publicação da tetralogia glaucomattosiana, marco da transição entre a fase visual e a fase cega do autor, é, portanto, filha da violência, tanto daquela dita ontológica e que gera nossos instintos animais quanto daquela construída socialmente e que se encontra introjetada em nossos discursos. Ao fim e ao cabo, assim como o indivíduo que precede a existência glaucomattosiana, nós todos também somos frutos de uma relação na qual o sujeito habita o mundo com a mesma intensidade que este o habita, preenchendo-o com verdades pré-concebidas e ditames passados adiante por seres que, por mais que reiterem estarem reproduzindo tais ideais porque eles seriam ontologicamente verdadeiros, são, contudo tão ordinários quanto aqueles que lhe transmitem esses ensinamentos. Rechaçados, resta-nos traçar, então, o mesmo caminho trilhado por Mattoso, assim como por Édipo antes dele: libertarmo-nos da visão imediata, das primeiras impressões, parar de buscar completude no que tem forma inteira e sim no interior estilhaçado que, às avessas, ainda nos concretiza em existência.

Marginalizado e contracultural, tendo em vista sua proposta coprofágica para obtenção de uma cultura própria e para abstenção de servir à cultura vigente, dona de todas as amarras e regras, o texto de Glauco Mattoso funciona a partir de diretivas próprias, máximas escriturais verdadeiramente suas e que, além da já citada *violência* e do interesse pelo dito *lixo cultural*, também incluem, como terceiro e imponente pilar de suas produções, o descontrolado e,

portanto, poderoso *sexo*. Da união entre eróticos e pornográficos, uma amálgama de corpos pavoneantes e peregrinos que só encontram estabilidade ao se disporem por sobre outros corpos tão falhos e dilapidados quanto eles mesmos, é que surgem os revoltosos sonetos de Mattoso, terceiro integrante da trindade contracultural contemporânea.

Se, ao falar dos textos de Caio Fernando Abreu, optamos por encaixá-lo na vertente literária que procura por um certo aprofundamento tanto no interior dos mares quanto nas correntes revoltosas dentro de cada um de nós e, quanto à Conceição Evaristo, evidenciamos sua direta conexão com a liberdade que emerge dos ares e que, com sua escrevivência, ela faz com que seja verdade também para seres aprisionados fora e dentro de si mesmos, no caso dos escritos de Glauco Mattoso, poderíamos pensar, num primeiro momento, que nos encontramos frente a um ser terroso. Tecedor de encontros terrenos entre o ser e sua essência, suas raízes, suas origens mundanas e violentamente concretas, algo tão palpável quanto a materialidade corporal, o poeta, no entanto, nos parece enveredar por outros caminhos, o que não surpreende tendo em vista que ele nunca mostrou satisfação com o esperado.

Além do tato, dos cheiros e dos sabores, todos melhor experienciados na dureza essencial do corpo em tesa formação, feito uma rocha ou montanha a ser escalada, Mattoso busca outra essência, essa um pouco menos superficial, mas, ainda assim, com potencial combativo inerente e dificilmente apagado. No epicentro incendiário dentro do qual o seio escritural da obra glaucomattosiana se constrói, domina um só elemento, aquele que está por trás de todo e qualquer sentimento ofensivo aos olhos da moral, incontrolável feitura que o corpo exerce aos comandos de uma força maior nunca celestial, mas, sim, impregnada pelo calor que produzimos e, na maioria das vezes, mal sabemos controlar. Uma essência que precisa ser dominada pela razão de modo a não se esfacelar em flutuantes cinzas ou se alastrar em rompante consumidor, objeto de estudo esquecido pela ciência, mas constantemente lembrado pelos poetas, algo que evitamos mais do que o sexo, pois somos levados a acreditar que somente o primeiro tem o poder de queimar; falamos, é claro, do descontrolado e destrutivo fogo.

Em *A psicanálise do fogo* (1994), Gaston Bachelard nos convida a debater a essência (ou variadas essências) do elemento fogo, porém, não nos esqueçamos que, no ano de 1993, um bom tempo depois do lançamento da obra bachelariana, originalmente publicada em 1938, um estudioso mexicano também nos guiou até uma concepção teorizada sobre a imagem do fogo e que, para o mesmo, subentende que “o fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor” (PAZ, 1994, p. 7). Pródigo assim como Mattoso frente a Gregório, Octavio Paz parece tecer conversas com Bachelard, recorrendo a algumas ideias que, através desses textos e de

metáforas que, em comunhão, adotamos como protótipos do fogo em nossa sociedade, tornaram-se elementares ao entendimento tanto do simbolismo que carregam as chamas, ora sexuais, ora destrutivas, quanto da obra de Glauco Mattoso, instância na qual essas binariedades se esfacelam e, dessa forma, o fogo sexual que acende o erotismo inflama ambos o sexo e a barbárie.

Buscando concluir essa dissertação certos de que alinhavamos os pontos focais da poética de Mattoso com precisão, ainda que assim algumas pontas soltas, propositais ou não, permaneçam, desejamos, por fim, realizar um fechamento que vai ao encontro do fator catalisador de nossas análises, da escrita glaucomattosiana e das discussões sociosexuais depreendidas ao longo desse texto, isto é, as diferenças entre aqueles que temem e aqueles que se deixam mergulhar no fogo de si mesmos.

Partindo dos três *complexos do fogo*, como os intitula Gaston Bachelard, divididos entre o Complexo de Prometeu, referente à imagem do fogo do conhecimento, o Complexo de Empédocles, atrelado à imagem do fogo erótico e da comunhão ou consumação eterna, e o Complexo de Novalis, que busca compreender as imagens do amor e do encontro entre os calores que, ao se complementarem, criam um tipo único de fogo, retomamos, com as seguintes considerações finais, aquilo que constitui, em essência, as facetas da poética glaucomattosiana. Contudo, optamos por trocar de lugar na listagem os complexos de Empédocles e Novalis, visto que o último nos parece servir de interconector para os outros dois complexos.

Sendo o primeiro livro de Bachelard acerca da sua poética/psicanálise dos elementos, é em *A psicanálise do fogo* que se estruturam as bases dos estudos bachelarianos, desde o seu viés ou interesse primordial, que é desviar os olhares dos estudos objetivos e de um pensamento científico para o qual o fogo é presença garantida e naturalmente construída, logo, esquecível em termos simbólicos, para, então, adotar a visão metafórica e polissêmica que tem como sujeito fazedor de sinapses poéticas o ser *pensativo* ao invés do *pensador*. Esse sujeito *pensador*, segundo o teórico, seria aquele que pensa e logo existe, que cria verdades a partir do observado, que não se permite trespassar a primeira impressão e/ou se agarra a mais superficial das visões, ora não explorando mais os sentidos do que vislumbra, ora não aceitando o sentimento primeiro que o assola com a materialidade percebida (BACHELARD, 1994, p. 4-6). Assim sendo, nosso epicentro incendiário ganha um vigia paciente e contemplativo, um ser masturbatório e solitariamente narcísico que a nós foi apresentado também durante as leituras do texto glaucomattosiano, um sujeito que se esgota para, assim, pôr o fogo em ação e, ao mesmo tempo, livrar-se de uma vez da ardência que o assombra, já que

O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse (BACHELARD, 1994, p. 11-12).

O objetivo bachelariano frente ao elemento fogo, porém, difere do que é produzido por Glauco Mattoso em sua poética que mira o solo e seu âmago em chamas. Enquanto o primeiro almeja refinar, filtrar e definir os principais pontos imagéticos do fogo, delimitando uma certa e dicionarizada listagem de valores simbólicos para o mesmo, na produção glaucomattosiana, o fogo é controlado porque é ritmado e sonetado, mas se alastra em total liberdade essencial e semântica, até mesmo queimando em alguns momentos, sendo, desse modo, ora fogo do conhecimento sexual e das descobertas dos corpos, ora fogo que destrói, consome, domina e subjuga esses mesmos seres corporificados. Contudo, como nos explica o próprio Bachelard, “a morte nas chamas é a menos solitária das mortes” (1994, p. 29), pois é através dela, como veremos no Complexo de Empédocles, que o ser não se extingue, mas, sim entra em comunhão com o que é essencial, primitivo e/ou natural em si mesmo, algo que aflora também nos escritos glaucomattosianos, local poético da animalidade e da violência desenfreada, mas que, múltiplo e reativo, também contempla o valor crítico de empunhar a violência como arma aos ataques velados dos poderes cerceadores.

Adentrando o Complexo de Prometeu, portanto, já entendemos que, assim como o fogo, a poesia também pede por controle, fato comprovado na obra de Glauco Mattoso, em que o interior inflamado e sexualizado dos seres toma forma em sonetos perfeitamente estruturados, provando que, quando liberto, nem mesmo as mais estritas regras, literárias ou sociosexuais, conseguem conter a dupla chama do erotismo e do amor, seja ele por um outro, por si mesmo ou pela violência que nos leva ao gozo. Sendo assim, o fogo do conhecimento que se vê imprimido no ser e que deve ser reativado constantemente figura, por sua vez, também na sensação que se esvai em labaredas quando a caneta toca a folha de papel. Tradição historicizada em sua forma mais simples, ainda que constantemente acreditemos em verdades ditas ontológicas e pautadas numa ilusão de naturalidade, a mais firme certeza é a de que o sexo, assim como o fogo e a poesia, são seres intrinsecamente sociais.

Não precisamos sentir o queimar dos dedos para saber que o elemento fogo é capaz de machucar-nos, os adultos já nos informam disso desde muito cedo. A pedagogização dos infantes tem a mesma base: não preciso reconhecer meu corpo como sexualizado se, nesse primeiro momento, o sexo deve ser, para mim, nada mais do que uma possibilidade para a vida

adulta e que, em suma, age de forma puramente reprodutiva. A poesia, por sua vez, nasce nas fontes primordiais da literariedade e de uma primorosa estética, logo, distorcê-la em temáticas chulas e, assim, macular o formato prístino dos sonetos é violação tão grave quanto socar um braço inteiro no fogo ou masturbar-se. Frente a esses três elementos socialmente construídos, é esperado de nós respeito, mas, felizmente, quebrar com expectativas é a essência da poética glaucomattosiana; se de nós esperavam a intenção de assomar aos céus, se assustarão ao comprovar que, de quatro, nos entregamos à ardência do prazer que irrompe de dentro.

Isso constitui em verdade, portanto, os dizeres de Lucia Castello Branco, que conclui que “nosso desejo incontido de transpor limites, de instaurar o caos em lugar da ordem-nossa-de-cada-dia” (1983) foi justamente o que construiu as margens tanto na sociedade como um todo quanto dentro do âmbito literário, já que alguns autores, como Glauco Mattoso, decidiram ser discípulos de Prometeu e roubar o fogo de uma só vez, esquecendo que “o respeito ao fogo é um respeito ensinado, não é um respeito natural” (BACHELARD, 1994, p. 16). Ter o fogo em mãos por vias dubiamente construídas e querer dobrá-lo a seu bel-prazer é pedir pela total extinção do ser e de sua laboriosa empreitada. O conhecimento não pode ser escorraçado e desdobrado em escritos pornográficos e absurdamente chulos, devemos obedecer às regras que determinam os modos corretos, morais e respeitosos para se lidar com o fogo, por exemplo, através do amor.

Sustentando o pilar primordial do Complexo de Novalis encontramos, portanto, o amor, fruto da fricção entre os corpos, movimento erotizado que reflete a repetição característica do ato poético, assim como observamos em “A volta do motte do tesão”. No entanto, nesse ato de repetição descobrimos, também, os jogos de poder e prazer constituintes de nossa sociedade, montados de forma a permitir que nos envolvamos sexualmente e, assim, experimentemos um *flash* de liberdade, mas sem que entendamos, ao menos à primeira vista, que os atos consumados por nós têm raízes nos destinos prescritos para todos os seres. Não basta manejar o fogo porque se tem desejo ou tesão, é preciso buscar pela união dos calores, pela simpatia de um outro ser, é preciso ter alguém com quem compartilhar esse amor que inflama o corpo todo, pois, “se não consegues acender o fogo, o fracasso causticante irá roer teu coração, o fogo permanecerá em ti” (BACHELARD, 1994, p. 38) e, ardendo em brasas, consumirá aquele que, sem juízo, queria tomá-lo para si e desdobrá-lo para servir às suas verdades.

Sendo assim, equivalendo os atos do encontro carnal e erótico e aquele da escrita, entendemos que o acender da pira escritural, assim como do epicentro incendiário dos bichos-eróticos, pede por algum tipo de fricção, repetitivo movimento que tanto pode se dar entre ranhuras e penetrantes utensílios como também no contato entre a fállica existência da caneta e

a receptora superfície de escrita. Assim sendo, o amor, o sexo e a poesia se unem pela dominância do fogo, um poder que deve ser regrado, mas também deve repousar nas mãos de alguém que escapa aos poderes ou ridiculariza-os, “trata-se de um trabalho evidentemente rítmico, um trabalho que *responde* ao ritmo do trabalhador” (BACHELARD, 1994, p. 43, grifo do autor). Dito isso, voltamos a tratar de papéis a serem assumidos, o fogo precisa ser controlado ou dominado, mas também deve ser oferecido e, conseqüentemente, aceito por um outro alguém, ou seja, outra vez nos vemos envoltos pela sadomasoquista constituição homossexual que nos criou e sexualizou.

Contudo, os gestos *agradáveis* não devem se deixar engolfar pelos *úteis*. Isso, em suma, nos indica que as formas, à primeira vista, delimitadoras, como a escolha de Glauco Mattoso pelas amarras estéticas do soneto, assim como os ditames ao redor, como o sistema de sexo/gênero/desejo que nos constitui como seres sociais, não devem nunca ser a epítome de nossos atos, não devemos nos render à prática e padronizada utilidade, é preciso sonetar até que o ser se estilhaça, até que a consumação erótica encontre casa também na poesia que, servindo aos deuses do desejo e do fogo que nos inflamam sexualmente, libertará também nossas identidades, sexuais ou generificadas, multiplicando-as em infinitas possibilidades. Isso porque, dentre as máximas bachelarianas, repousa o fato de que “se nos inflamamos quando amamos, isso prova que amamos quando nos inflamamos” (BACHELARD, 1994, p. 60), uma potencialidade teórica que esgarça os sentidos mais rígidos do homossexual e do literário, indicando que o temor do fogo, assim como sua naturalidade, são também quimeras modernas e a poética de Mattoso, além de desejar a sujeira do solo, se deixando enlamear na essência verdadeiramente podre dos seres, também deseja abrir espaço por entre os detritos e mergulhar no incendiar de si mesmo, permitindo que essas identidades antes aprisionadas eclodam em labaredas, cobrindo chão e páginas numeradas.

A poética glaucomattosiana responde, então, ao chamado do Complexo de Empédocles. Em um universo (ou orgia eterna) entre incendiários e bichos-eróticos que, em sua volúpia narcísica, entregam-se e dominam a outros seres, o fogo escritural glaucomattosiano permanece continuamente aceso. Se o erotismo buscava incessantemente pela libertação do controle e só o encontrava na morte celestial alcançada pela entrega ou imolação do parceiro e a pornografia destituía todos os seres de identidade e tornava-os animais, o gênero que permeia a escrita de Glauco Mattoso, isto é, o erótico-pornográfico, é um circular evento que conjuga perpetuidade e extermínio num só movimento. Em suma, nesse sistema, “é o próprio desejo, em vez de seu objeto ou fim específico, que se torna o centro da atenção. O desejo é considerado positivo em

si mesmo e o objeto do desejo é menos importante do que as sensações físicas que ele produz” (CHAUI, 1991, p. 161).

Desse modo, concluímos que a poética/estética glaucomattosiana se inicia e se finaliza no indivíduo narcísico e masturbatório, cujo olhar transmuta em sexo quaisquer visões, sejam elas sadiamente construídas ou imbuídas de uma violência intrinsecamente imoral; o importante para esse sujeito é a continuidade terrena e orgasmática, seu ejacular deve se misturar ao solo em que ele pisa em busca de estabilidade e não aos céus, já que o estrebuchar dos corpos-carne por sobre a sujeira de si mesmos guarda consigo outra verdade, a de que o poder destrutivo do fogo, assim como do sexo e da masturbação poemática “é mais do que uma mudança, é uma renovação” (BACHELARD, 1994, p. 25). O sonetar glaucomattosiano, então, não só modifica a narrativa de Pedro José, como, em verdade, extermina sua existência, fazendo de Glauco Mattoso o início, meio e perpétuo continuar desse ser anterior e incompleto.

Ao permitir-se entregar e morrer em nome dos incendiários desejo e sexo, Pedro José, assim como Empédocles, liberta-se das amarras da visão e dos poderes/prazeres porque se funde “no puro elemento do Vulcão” (BACHELARD, 1994, p. 29), encontrando na flâmula do amor apontada por Octavio Paz, com toda sua fraca e incongruente existência, o epicentro para essa vivência inflamada que, com cada novo escrever, apaga-se por completo, deixa-se exterminar, mas, logo em seguida, renova-se e põe-se outra vez a punhetar-se, ou melhor, escrever-se em ciclos perpétuos e concêntricos. Glauco Mattoso revela-se, enfim, como a Fênix¹² que, com cada novo encontro erótico-pornográfico, explora novas camadas da lava escritural que, ao fim do processo, lhe consome e queima por inteiro, mas cujo fogo primordial, em seus sonetos, ele ainda domina com maestria.

¹² Esse título prova-se ainda mais certo quando levamos em consideração o fato de que, após alguns anos vividos em reclusão literária, apenas publicando sonetos em datas espaçadas em suas redes sociais, o poeta paulistano virou notícia no jornal *Folha de São Paulo*, no dia 8 de maio de 2020, em artigo intitulado “Poeta dos fetiches sexuais, Glauco Mattoso abandona a aposentadoria com ebooks”. Tendo como pano de fundo de seu retorno uma pandemia global e um contexto político conturbado, Mattoso uniu-se a editora Casa de Ferreiro e tem publicado, mensalmente, coletâneas de sonetos inéditos que tratam, conseqüentemente, de questões pertinentes ao momento atual, ainda que em mescla constante com outros tipos de anedotas da vida cotidiana, neste momento vivida em quarentena. Nesse catálogo virtual, traz obras como *Molysmophobia: poesia na pandemia*, *Livro de reclamações* e *Memórias sentimentaes*, dentre outras, todas disponíveis no link: <https://issuu.com/ed.casadeferreiro>.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. O que quer, o que pode esta língua?: narrativas do corpo na poesia e na prosa de Glauco Mattoso. *Bagoas*, v. 7, n. 10, p. 233-258, jul/dez. 2013.
- ALVES, João Maria Freire. *O homem pornográfico: identidade inacabada em Glauco Mattoso*. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: NBL, 2009.
- AZEVEDO, Wilma. *S.em m.edo*. São Paulo: Iglu, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BARBOSA, Daniela Maria. *Jornal Dobrabil: a irreverência poética de Glauco Mattoso*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. *A vida fragmentada: ensaios sobre a moral pós-moderna*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1995.
- _____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BERNARDES, Nara Maria Guazelli. Autonomia/submissão do sujeito e identidade de gênero. *Cadernos de Pesquisa*, v. 2, n. 85, p. 43-53, jan./jun. 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BRUCE-MITFORD, Miranda. *Enciclopedia de signos y simbolos*. México: Editorial Diana, 1997.
- BRUTO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010. p. 118.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABRAL, F.; DÍAZ, M. Relações de gênero. In: SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DE BELO HORIZONTE; FUNDAÇÃO ODEBRECHT. *Cadernos afetividade e sexualidade na educação: um novo olhar*. Belo Horizonte: Editora Rona, 1998. p. 142-150.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida. *A estética do pé sujo: estudo da obra Manual do podólatra amador*, de Glauco Mattoso. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília.

_____. *Glauco Mattoso, o antikitsch*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília.

_____. O kitsch como um mal ético: observações sobre o antagonismo estético na literatura de Glauco Mattoso. *Revistas Brasileira de Literatura Comparada*, v. 20, n. 33, p. 3-15, jan/jun. 2018.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida; RICHARD, Rosimara. Conversando com Glauco Mattoso: o processo criativo do escritor maldito. *UniLetras*, v. 36, n. 2, p. 235-248, jul/dez. 2014.

CATULO, Caio Valério. Catulo 48. In: CARVALHO, Raimundo et al (org.). *Por que calar nossos amores?: poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Espanha: Herber Editorial, 2007.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

CORREIA, Natália. Prefácio. In: _____ (org.). *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Editora Antígona, 1999. p. 11-32.

COSTA, Diego Ravarotto da; CORONEL, Luciana Paiva. O “escravo” e seu “carrasco”: o sadomasoquismo e sua representação na obra *Saccola de feira* de Glauco Mattoso. In: *Mostra da Produção Universitária*. 15, 2016a, Rio Grande – RS. Anais da 15ª Mostra da Produção Universitária. Rio Grande: Editora da FURG, 2016. Disponível em: <<https://mpu.furg.br/15-mpu/anais-mpu-2016/117-1-6anais-mpu-2016-congresso-de-iniciacao-cientifica>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

_____. A pornografia como libertação: resistência aos construtos de gênero na narrativa das personagens Glauco Mattoso e Joe. In: *Seminário de Literatura e Cinema de Resistência*. 5, 2016, Santa Maria – RS. Anais do V Seminário de Literatura e Cinema de Resistência. Santa Maria: Editora da UFSM, 2016b. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/LA/issue/view/1197/showToc>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

_____. A pornografia como libertação: resistência aos construtos de gênero na narrativa das personagens Glauco Mattoso e Joe. *Literatura e Autoritarismo*, n. 20, p. 199-214, jul/dez. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EUFORIA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010. p. 326.

FERRAZ, Flávio Carvalho. Introdução. In: SACHER-MASOCH, Leopold von. *A Vênus das peles*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2015. p. 7-18.

FIGUEIREDO, Eurídice. A escrita da sexualidade. In: _____. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 97-132.

FONSECA, Felipe Lessa da. O masoquismo masculino nos sujeitos: a repetição inconsciente. *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 44, n. 3, p. 145-156. 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1990.

GARGANTA profunda. Dirigido por Gerard Damiano. Estados Unidos: Bryanston Pictures, 1972. (61 min.), son., color.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.

GONZAGA, Sérgio. Literatura marginal. In: FERREIRA, João Francisco. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1981. p. 143-153.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. pp. 103-133.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HANSEN, João Adolfo. Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, v. 15, n. 2, p. 11-32, jul./dez. 2015.

LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

LIBIDINOSO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010. p. 466.

LOVELACE, Linda. *Ordeal*. Nova Iorque: Kensington Books, 1980.

LOVELACE. Dirigido por Rob Epstein. Estados Unidos: The Weinstein Company, 2013. (93 min.), son., color.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MATTOSO, Glauco. *Pegadas noturnas: dissonetos barrockistas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. *Saccola de feira*. São Paulo: nVersos, 2014.

_____. *Poesia vaginal: cem sonnetos sacanas*. São Paulo: Hedra, 2015.

MATTOSO, Glauco. Conversando com Glauco Mattoso: o processo criativo do escritor maldito. [Entrevista cedida a] Ana Paula Aparecida Caixeta e Rosimara Richard. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 36, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>. Acesso em: 13 mar. 2020.

MATTOSO, Glauco. O anjo de botas carcomidas: uma entrevista com Glauco Mattoso. [Entrevista cedida a] Claudio Daniel. Posfácio. In: _____. *Pegadas noturnas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. p. 193-207.

ME CHAME pelo seu nome. Dirigido por Luca Guadagnino. Estados Unidos: Sony Pictures, 2017. (132 min.), son., color.

MELO, Samuel Carlos; SALES, José Batista de. O poema narrativo de Bernardo Guimarães: a ambivalência do riso em “A origem do mênstruo”. *Via Atlântica*, n. 32, p. 204-222, jul./dez. 2017.

MONTEIRO, André. Anos 1970: margem e margens da poesia. In: FARIA et al. *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 300-325.

MOSCOVICH, Cíntia. *O reino das cebolas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

NINFOMANÍACA. Dirigido por Lars von Trier. Dinamarca: Zentropa Entertainments, 2013. 2 DVD's (241 min), son., color.

PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no brasil contemporâneo*. Trad. Maria Therezinha M. Cavallari. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

SAFO. À amada. In: MESQUITA, Ary de (org). *30 [i.e Trinta] séculos de poesia*. v. 1. São Paulo: Edições de Ouro, 1966. p. 57.

SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. 1997. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulher e Literatura. In: SCHÜLER, Donaldo et al. *Mulher em prosa e verso*. Porto Alegre: Movimento, 1988. p. 117-145.

SILVA, Carmen da. *História híbridas de uma senhora de respeito*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, Maria Aparecida Leite Holthausen da. *O des-curso clínico: a poética de Glauco Mattoso*. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SILVA, Susana Souto. *O caleidoscópio Glauco Mattoso*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió.

SOARES, Martim. Cantiga. In: VIEIRA, Joaquim. *História libidinosa de Portugal*. Portugal: Oficina do Livro, 2019. p. 87.

SUGERIR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010. p. 717.

TESÃO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010. p. 737.

WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e sexualidade no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

ZILBERMAN, Regina. O estatuto da literatura infantil. In: _____. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003. p. 33-59.