



# GOZAR COM A CIDADE: A PORNOGRAFIA COMO DISPOSITIVO PARA EXCEDER CORPOS

*Baruc Carvalho Martins*

*Orientador: Adalberto Müller Jr.*

*Mestrando*

RESUMO: Propomo-nos com esta comunicação investigar como o corpo, enquanto imagem do pensamento, se articula com a paisagem e compõe um processo de subjetivação parcial que atravessa pessoas, objetos e lugares e se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação, colocando em xeque, no limite, a própria cultura contemporânea. Para isso, lançaremos mão do modelo de corpo de Espinosa com o intuito de compor uma cartografia entre o filme *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, inspirada no método cartográfico de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e a antologia *O poeta pornosiano*, de Glauco Mattoso, na fronteira mesma em que palavra e imagem, de tão próximas, já não podem mais ser unidas – pois só há distância. Argumentamos, com isso, que as relações que se configuram entre as materialidades do cinema e da poesia permitem, com o trabalho do pornô no nível puramente expressivo, colocar, por um lado, a emergência de novos modos de existência e, por outro, constituir uma nova gramática política afirmativa da vida, formada a partir de tecnologias de resistência – o que revelaria, de fundo, a permanente negociação entre humano e animal, corpo e máquina, orgânico e inorgânico.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, pornografia, Glauco Mattoso, cinema brasileiro contemporâneo.



## Introdução

Dispostas em um quarto escuro, as palavras passam numa tal velocidade que não se deixam apanhar pela máquina de significação a que nos acostumamos chamar de linguagem. Nesse lugar de fluxo e potência, elas percorrem a própria escuridão do escuro, numa dimensão que conjura exaustivamente a formação do sentido ao mesmo tempo em que se apresenta numa plasticidade constitutiva para o próprio sentido. Afirmam, desse modo, um outro tipo de experiência que, tanto para Daniel Stern (2000) quanto para Félix Guattari (1992), pertencerá, antes, a uma experiência vivida que a uma narrada. É nesse universo, assim, estando às voltas enquanto se compõe com a própria escuridão, que o poeta forja a sua poesia numa cegueira emergente que reconfigurará, à maneira – e ainda que não inteiramente com ele – de Jacques Rancière (2005), nos modos de ver, fazer e sentir; isto é, em uma outra partilha do sensível. Sendo cego – ainda que cego não simplesmente de uma cegueira física, mas antes ontológica –, o poeta mobiliza as forças que excedem a linguagem para, ao violentá-la, deixar na espessura da sintaxe uma abertura para o vacilo, para a desmesura, para os boquetes, orgasmos e gozos. Como uma espécie de equilíbrio desequilibrado, como uma espécie de coito interrompido – ainda que esse coito não seja mais medido pela falta, mas pelo excesso, reiterado excesso, desse vacilo do gozo, na tentativa de fazê-lo *durar*. À poesia, por isso, o poeta. Mas que poeta seria esse?

Glauco Mattoso, a despeito da vontade sempre útil de fragmentar as palavras para encontrar nelas diversas relações de sentido que pulsam em vocábulos contíguos (seja do nome Glauco com a doença Glaucoma, sina que conhecia desde criança, seja com o Mattoso de Gregório de Mattos), é um nome próprio, ao modo deleuziano, no exato sentido em que expressa uma multiplicidade. Ainda assim, guarda na genealogia que se fabrica, a cada vez, com seus poemas, relação direta com o nosso primeiro antropófago: Gregório de Mattos (CAMPOS, 1978, p. 97). Proximidade que se expressa sobretudo pela voracidade de deglutição das palavras que vai além da antropofagia oswaldiana para o que o próprio Glauco chama de “coprofagia” ao recolocar na máquina antropofágica o que foi vomitado por ela (Mattoso, 2004). Não há mais, nesse sentido, sobras ou restos. Pois tudo que foi rejeitado é reabsorvido.

A autopsie (movimento de autocriação) da máquina antropofágica de Glauco Mattoso não deixa margem, assim, para dicotomias entre dentro/fora, belo/feio, alta ou baixa literatura, ainda que se utilize por vezes da produção de dicotomias, do confronto ou do embate entre polos temporários, pois busca sempre mobilizar saídas que abram o poema ao Fora – e não *um fora* – que já o constitui. Nisso reside um processo de composição barroca que não anula com a dialética, mas retira dela a mediação com o intuito de fazê-la operar diretamente.

Ao analisar a antologia *O poeta pornosiano* sobrevém de imediato a imagem de um poeta-crítico, na acepção que Augusto de Campos confere a João Cabral de Melo Neto (CAMPOS, 1978, p. 51), na medida em que a sua crítica é expressa diretamente no modo da poesia, na dimensão da composição, do trabalho expressivo.

#### PARA UMA SÓ PALAVRA

A lusa poesia fez escola  
cantando os septe mares, mas eu faço  
questão de terra firme, e meu pedaço  
de chão ninguém demarca nem controla.

Mais amplo que a terrestre esfera, ou bola  
menor que o proprio espaço do meu passo,  
o chão que um cego pisa, tão escasso  
e imenso, mais que um solo, é o termo “sola”.

Assim, no feminino, a sola é minha  
lembrança da visão, quando o menino  
pisou na minha cara e eu nove tinha.

Si tenho de compor, portanto, um hymno  
ao maximo vocabulo, uma linha  
bastava: escrevo “sola” e aqui termino.

(MATTOSO, 2011, p. 122)

### **Entre a palavra e a imagem: o trabalho da pornografia**

Desse trabalho direto com os objetos, no lugar mesmo de emergência em que constitui sua poesia, a perda da visão não significou, por isso, uma perda da visualidade. Antes mesmo da cegueira total, já tinha forjado uma prática de escrita que não mais se encaixava no cânone tradicional da poesia, a partir da experimentação de poemas visuais publicizados, ainda na década de 1970, no *Jornal Dobrábil*. Com a perda total da visão, porém, os poemas, em sua maioria, assumiram uma forma fixa, típica dos sonetos italianos, com duas quadras e dois tercetos. A rigidez da forma, assim, ao contrário do que se poderia supor, deu início a uma produção poética distinta em que o próprio Glauco deu o nome de podorasta, em oposição à fase “visual”, iconoclasta (MATTOSO, 2004, p. 131). O que não significou com a ausência de olhos, frise-se, uma ausência de visualidade, mas a produção de um tipo diferenciado de visualidade, como afirma:

Paradoxalmente, a cegueira me enclausurou e me libertou, escureceu e iluminou. Minha poesia ficou até mais “visual” que antes, pois agora imagino até o formato de cada letra, como se estivesse impressa e ampliada diante de mim. “Vejo” até a fonte, serifada e tudo. Além da imagem, trabalho na memória um “salvamento de arquivos” tão eficaz que dispensa gravador ou ditado, e mantém o poema guardado na cabeça durante uma noite, entre a insônia, o sono e o sonho, para ser “recuperado” na manhã seguinte, já digitado no computador falante. 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. (Glauco Mattoso em entrevista a Claudio Daniel, 2004: 196)

A essa visualidade sem olhos, ou a essa visualidade destituída do autoritarismo da visão, forjou-se uma poesia que procurava captar diretamente, nos termos de Daniel Stern

Anais do VIII Sappil – Estudos de Literatura, UFF, nº 1, 2017.

(1998, 2000, 2010), a percepção amodal – que se situa anterior à diferenciação dos sentidos – e, por meio dela, as formas de vitalidade dinâmicas, para acessar e comunicar diretamente a experiência, antes mesmo da constituição da linguagem e da capacidade reflexiva. Pois, com a aquisição da linguagem, conforme Stern (2000), a nossa experiência é fragmentada, os eventos episódicos de cada momento se transformam em eventos generalizados. As palavras do uso comum correm, então, em paralelo com a complexidade e riqueza da experiência global, dividindo nossa compreensão em dois mundos: de um lado, a experiência vivida e, de outro, a experiência narrada. Todavia, ainda segundo Stern, isso não rebaixa a linguagem, mas a redimensiona de acordo com a participação decisiva e constituinte do não-verbal.

Na arte, e no caso específico dos poetas, Stern fornece o exemplo de Baudelaire e dos poetas simbolistas franceses (STERN, 2000, p. 155) que procuraram as propriedades amodais das coisas para transpor de uma modalidade sensória para outra com o objetivo de criar “um processo subjetivo mais transcendental” (STERN, 2010, p. 78). Desse modo, os poetas captariam as propriedades invariantes abstratas das coisas dispostas na dinamicidade dos eventos em que se situam para delas extrair as informações crossmodais.

Em *O poeta Pornosiano*, a forma fixa do soneto ao modo italiano é acrescida por duas séries principais de estrofação, com poucas alterações entre as variantes, são elas: ABBA-ABBA-CDC-DCD e ABAB-ABAB-CCD-EED. A única série que destoa, ainda assim não inteiramente nos tercetos, é a do poema “Do gentil seresteiro”, formado por: AABB-CDCD-EEF-GGF (MATTOSO, 2011, p. 24). Durante toda antologia, Mattoso, como bom antropófago, promove a deglutição de palavras por dois processos principais: por um lado, a tentativa de manter a grafia das palavras como a utilizada num passado mais longínquo do Brasil por vezes criando um interessante balanceamento dos vocábulos e, de outro, com a justaposição de palavras e de orações para produzir uma defasagem essencial dos efeitos de sentido: fazendo com que a virtualidade das palavras jamais se atualize plenamente. Desse modo, não há utilização de metáforas e de uma consequente antropomorfização do poema (Deleuze; Guattari, 2003), mas de um processo mais bruto que o poeta consegue simplesmente pela habilidade de versificação.

Em *Filme para poeta Cego* (2012), curta-metragem de Gustavo Vinagre que aborda o processo de composição poética promovido pelo conflito entre baixa e alta literatura na obra de Glauco Mattoso, o poeta aparece concebendo os poemas a partir da sonoridade. Até aqui, nenhuma novidade. Mesmo porque, a própria poesia, como nos lembra nossos poetas concretistas Décio Pignatari e Augusto de Campos, está mais próxima da música, da pintura e da escultura que da literatura. O fato novo, porém, é a marcação e nova mobilização do tempo que é feita, principalmente, a partir da cegueira e requer uma nova espacialização da estrutura do poema.

Para isso, é necessário convocar novas forças que não compareciam antes ou, se compareciam, participavam em menor escala. É preciso, assim, acessar a experiência de um jeito diferente do uso cotidiano da linguagem – não mais estando interessado na representação dos acontecimentos, mas no próprio acontecimento. É necessário, por fim, de um novo trabalho da percepção e da atenção que permita a comunicação direta, por contágio, com o campo de forças que atua a cada momento no presente vivido.

Com efeito, esse trabalho só pode ser feito se mobilizarmos os outros sentidos de si que participam de nossa experiência de apreensão das coisas. Em *Forms of Vitality* (2010), Daniel Stern expande a noção de *affect attunement* para formas dinâmicas de vitalidade (*dynamic forms of vitality*), tomando-as como um fenômeno subjetivo que se desenvolve e constitui no próprio movimento, integrando tempo, força, espaço e intenção/direcionalidade. Assim, nada pode ser experimentado e/ou percebido sem as formas dinâmicas de vitalidade. Desse modo, a percepção amodal constitui as formas de vitalidade na medida em que fornece informações abstratas (sobre forma, quantidade, nível de intensidade etc.) ao invés de informações concretas (sobre coisas vistas, ouvidas, tocadas). É com as formas de vitalidade dinâmicas que os artistas trabalham. De modo que não há trabalho estético que se dê sem elas, diferindo apenas entre os usos mais ou menos eficazes que se possa fazer. Essas formas de vitalidade atravessam, carregam e fabricam a intensidade e o contorno temporal do conteúdo (STERN, 2010, p. 23). Nesse sentido, muito embora quase sempre apareçam juntos, conteúdo e formas de vitalidade dinâmicas não se confundem.

Com isso, em *O poeta pornosiano*, a pornografia não se desenvolve primeiramente como tema, mas se dá, ou se exprime, diretamente no poema a partir do nível expressivo. De modo que não é possível quebrar ou separar palavras de suas relações morfossintáticas e pragmáticas. É necessário ver o todo, como o poema aparece. Nada se esconde sob o poema porque ele se dá por inteiro e tudo que faz é se mostrar em sua própria superfície. É na superfície ou no que aparenta (= tudo que aparece) que reside a sua força e onde os verdadeiros conteúdos da poesia de Glauco podem dar às caras, mesmo ele, Glauco, estando às escuras.

A autocolocação do poema na tradição promove, então, uma genealogia bélica própria. Pois, se participa da tradição do poema camoniano, é simplesmente para atingir o seu avesso. Com isso, é a própria língua portuguesa que atinge a partir de uma composição que se coloca no entre-lugar, entre o cânone e a vanguarda. Aqui, seguindo Gilles Deleuze (1997), faz minorar a língua, rachando a sintaxe ao mesmo tempo que produz uma nova. Convocando, nesse movimento, tudo aquilo que excede a linguagem e está para além do humano. Visto que, o interesse de Guattari pelos sentidos de si de Daniel Stern ao perceber a participação do não-verbal, do não-linguageiro na experiência, reside, justamente, no que impede qualquer compreensão da percepção como uma simples propriedade humana. A poesia, por isso, ao permitir um acesso diferenciado na experiência por meio de um nível de subjetivação que excede a linguagem, também faz passar e captar forças que excedem o humano e, no entanto, o constituem: são forças cósmicas, geológicas, vegetais, animais etc. que atravessam o poeta e a obra e fazem-no dispor o seu plano de composição (Deleuze; Guattari, 2010).

Passando do poema para um outro filme, ao fazer deslizar palavra e imagem, encontramos uma relação próxima no emprego do pornô ao nível expressivo em *Nova Dubai* (2014), também de Gustavo Vinagre. No filme, que possui como pano de fundo a crítica à especulação imobiliária, o corpo do ator/diretor é colocado para gozar junto com a cidade, efetuando, nessa relação com prédios, pessoas e lugares, o que Guattari havia chamado em *Caosmose* de “agenciamento parcial de subjetivação” a partir da relação das pessoas com as construções – tomadas, aqui, enquanto máquinas enunciativas (GUATTARI, 1992, pp. 157-158). Mas esse agenciamento produzido com a cidade, ao contrário do seu uso rotineiro, faz

desviar, na relação que se estabelece entre corpo e cidade, as forças de uniformização que estão em jogo, promovendo um encontro aberrante que visa atingir forças outras, de singularização, ao não permitir uma leitura mediada ou já inscrita nas semióticas de significação em curso. Ainda que, para isso, não se produza sem elas. Pois há um jogo, uma paródia, que se forma com o corpo e com os clichês dessas imagens já estabilizadas pela indústria cultural, pelo mercado, Estado etc. que desorientam as referências e os sentidos. De modo que qualquer mapa é jogado fora em nome da cartografia, do que pode a imagem ao ser corroída por dentro.

Com isso, a entrada em cena do corpo do ator/diretor a partir da performance do sexo, do transar e gozar com a cidade, coloca em jogo bem mais do que a “mera foda” de dois ou três homens num canteiro de obras. Pois o funcionamento desses corpos já está marcado – seja para o que lhes é permitido; seja para o que lhes é proibido; seja, ainda, para o que é tolerável ou intolerável na transgressão. Mesmo porque, como nos mostra María Elvira Díaz-Benítez (2010) a respeito da indústria pornográfica de filmes no Brasil, no próprio pornô hegemônico todos os limites são produzidos e reelaborados conforme uma lógica própria de consumo. Dessa forma, o transar com a cidade de homens num espaço marcado pelo capitalismo imobiliário, faz mudar a ordem comum dos usos dos espaços e dos corpos, redefinindo uma nova partilha sensível ao expor a máquina operatória do sexo – que nos impele a assumir um lugar a partir de tecnologias sociais precisas – e, a partir desse movimento de exposição, contraefetua-la por meio de tecnologias de resistência, da “produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna” (PRECIADO, 2014, p.22). Assim, esse *ethos* produzido na transa se transforma numa atitude, num modo de ser que é convocado no filme para desestabilizar as noções já apreendidas de progresso que a construção de grandes empreendimentos, supostamente, trariam para a cidade de São José dos Campos, interior do estado de São Paulo.

Nesse sentido, ao colocar esse corpo em constante tensão com o conjunto das semióticas dominantes a partir do sexo, o ator/diretor ainda expõe, nesse movimento, com o delírio que se constitui na performance, o delírio próprio da cultura contemporânea, do tipo de corpo social que se produz hoje. Pois os “inconscientes deliram o campo social, é a maneira

deles de investi-lo e de fazê-lo funcionar. A história universal das formações sociais é a história de uma sucessão de delírios” (LAPOUJADE, 2015, p. 158). Um processo que remete, por isso, à descoberta da cidade em repouso, já não mais conformada pelo ímpeto modernizante presente na espetacularização do espaço urbano que impede a sua experiência física, tátil – como a mapeada por Paola Berenstein Jacques em *Elogio aos errantes* (2012).

Dessa forma, ao que nos parece, esse delírio produzido em *Nova Dubai* tem o poder de mobilizar o deserto em relação próxima ao que o próprio escritor, segundo Deleuze e Guattari, possui como tarefa com o intuito de levar “lenta e progressivamente a língua para o deserto. Servir-se da sintaxe para gritar, para dar uma sintaxe ao grito” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 54). Não mais, por isso, o deserto totalizante, mas o nômade, que se produz nesse entre-lugar aberto pela fissura do sexo, constituindo-se com a cidade; mobilizando nossas forças, ritmos e intensidades pré-individuais – próprias a um agenciamento estranho. Assim, o deserto produzido pela construção de prédios se confrontaria com o deserto desses corpos errantes, dessas “máquinas de transar”, que não teriam nada mais a dar em sacrifício nessa luta que a sua *vida nua*, para pensar com Giorgio Agamben (2014).

## Conclusão

De diferentes modos, o pornô em *Nova Dubai* e em *O poeta pornosiano* atuaram para impedir que a produção de um sentido estabilizado sobreviesse a partir do jogo lexical do poema ou da captura imagético-narrativa do filme. O que permitiu abrir a imagem, por um lado, e a palavra, por outro, a uma irreduzibilidade essencial, de maneira a não ser mais possível separá-las. O que não significa, todavia, qualquer incorporação ou fusão entre palavra e imagem – já que isso anularia a diferença –, mas a produção de uma luta intestina, onde o avesso da palavra (= palavra cega) e o avesso da imagem (= imagem muda), a partir da aproximação entre essas obras, seriam atingidas (Deleuze, 2013). A pornografia se constituiria, assim, como um dispositivo, ou um agenciamento concreto, na leitura que Deleuze (2013) faz do conceito a partir de Foucault, ao operar nessa dobradiça entre um regime de visibilidades e de enunciabilidades. Pois o agenciamento está nessa distância mesma, como síntese disjuntiva, a maquinar uma aliança demoníaca, heterogénica, entre palavra e imagem. E tudo se passa aqui entre o *dark room* das palavras de Glauco Mattoso –



com toda pegação e predação destinada ao poeta pela cegueira – e a cidade desejan- te de Gustavo Vinagre. Pois esse *entre* é o próprio gozo, o limite para uma abertura inestancável que substitui as fronteiras bem definidas entre o humano e o animal, o orgânico e o inorgânico, por um encontro aberrante e irreduzivelmente heterogêneo. É assim que se diz, em paralelo e ao mesmo tempo: eis aí o abismo constitutivo entre palavra e imagem; eis aí o orgasmo.

## REFERÊNCIAS

### 1. Livros:

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. 2ª ed. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

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

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

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador, EDUFBA, 2012.

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

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

\_\_\_\_\_. *Pegadas noturnas (dissonetos barroquistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

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

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, 2005.



STERN, Daniel N. *Diary of a baby*. New York: Basic Books, 1998.

\_\_\_\_\_. *Forms of Vitality: exploring dynamic experience, in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. New York: Oxford University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books, 2000.

## **2. Capítulo de livros:**

DELEUZE, G. Literatura e Vida. In: DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 11 a 16.

## **3. Filmes e material iconográfico**

### **3.1. Filmes:**

FILME PARA POETA CEGO. Direção de Gustavo Vinagre. Produção de Juliana Vicente. Preta Portê Filmes, 2012. Suporte HDV. 25 min., sonoro, colorido.

NOVA DUBAI. Direção de Gustavo Vinagre. Produção de Max Eluard. Avoa Filmes, 2014. Suporte mídia digital. 53 min., sonoro, colorido.