



# O BARDO PORNOGRAPHICO: POESIA E PORNOGRAFIA EM GLAUCO MATTOSO<sup>1</sup>

*Baruc Carvalho Martins*

*Orientador: Adalberto Müller Jr.*

*Mestrando*

RESUMO: Propomo-nos com este artigo investigar as relações entre poesia e pornografia na obra *O poeta pornosiano* (2011), de Glauco Mattoso, a partir de uma perspectiva ético-estético-política, operada pela pós-pornografia. Com isso, o interesse da relação entre poesia e pornografia residirá, sobretudo, na articulação entre corpo, desejo e palavra de modo a compor uma nova organização sensível que possibilite uma abertura para pensar as tecnologias sociais que produzem a diferença sexual. O intuito da análise, assim, procura deslocar a pornografia da investigação meramente temática – ainda que ela compareça decisivamente –, para atingir diretamente o seu plano estético, dando vazão a sexualidades e estéticas alternativas, lastreadas na potência da vida. Dessa forma, os poemas serão revisitados, trazendo a lume o próprio método dialético de Glauco para pensar como a estética pornosiana também aponta para o presente – movimento decisivo que nos fará aproximar a antologia das discussões sobre a teoria *queer* e do lugar mobilizado pelo corpo em estratégias estéticas novas postas em jogo na contemporaneidade. Não se trata, por isso, de adotar uma perspectiva que rejeite o conteúdo e a história nem que somente perceba os aspectos formais, mas que tome a análise a partir da própria enunciação que o poema exprime e coloca em jogo.

PALAVRAS-CHAVE: Glauco Mattoso; pornografia; poesia.

## **Da pornografia para a pós-pornografia**

O aparecimento da pornografia como gênero autônomo é tratado comumente como um fato do século XIX. Porém, os resquícios dessa modernidade, e a sua própria

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 "This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.



produtividade interna enquanto conceito operativo, podem ser encontrados no Renascimento – não como um mero acidente ou produto, mas elemento constituinte dos acontecimentos que forjaram esse período histórico (HUNT, 1999, pp. 10-1). A obra *Ragionamenti*, de Pietro Aretino, publicada no século XVI, é o símbolo máximo desse movimento que sedimentou as condições propícias ao surgimento da pornografia ao tratar do diálogo entre uma cortesã romana, Nanna, e a sua filha, Pippa, com o intuito de ensiná-la a realizar serviços sexuais.

Desse modo, Aretino vai ser incessantemente mobilizado por autores que vão trabalhar o erotismo de um modo subversivo nos séculos seguintes, aliando, de uma nova maneira, sexualidade, política e saber (FINDLEN, 1999, p. 55). O que configurou, com isso, alguns dos

elementos decisivos para a formação da tradição pornográfica: a representação explícita da atividade sexual, a forma do diálogo entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas e o desafio às convenções morais da época. (HUNT, 1999, p. 26)

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

No caso de Aretino, especificamente, as imagens marcaram profundamente o seu estilo. Seja pela evocação de uma erotização do mundo, com a transformação sensível de todas as coisas, seja pela efetiva utilização de imagens em obras licenciosas. Nesse contexto, é significativo que numa dessas obras que reproduzia variações de sonetos de Aretino publicados em 1527, as imagens criadas por Romano e Raimondi suplantaram de tal forma o conteúdo dos poemas que ficaram conhecidas “por especialistas da arte erótica de toda a Europa como as ‘posições de Aretino’” (FINDLEN, 1999, pp. 101-2). Além disso, o próprio poder de evocação erótico dado pelas imagens mobilizava os sentidos do leitor de outro modo, conduzindo o olhar para um polo de atividade criativa – pois o potencial erótico dessas

representações residia “não só no veículo, mas no olhar do observador, que não consegue conter sua reação emocional à visão de uma imagem provocante” (FINDLEN, 1999, p.66).

O jogo que Aretino fazia com o olhar e com o desejo correspondia a uma linguagem literal, não metafórica, que exigia do leitor outras estratégias ou protocolos de leitura ao aproximar, decisivamente, palavra, corpo e desejo. Nesse sentido, a estratégia tinha como objetivo negar a metáfora, eloquência e erudição que marcaram a cultura humanista, de modo a estabelecer uma crítica direta, pela exposição da coisa em si, a toda tradição classicista (FINDLEN, 1999, pp. 78-9).

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

Dessa maneira, quando passamos para a análise da poesia de Glauco Mattoso toda a tradição de uma literatura pornográfica de transgressão vem à tona, estabelecendo não só contato direto com os objetivos estéticos e políticos dessa tradição, mas também reorganizando os seus princípios e inscrevendo novos movimentos, fraturas e problemas que serão operacionalizados na antologia *O poeta pornosiano* (2011), como visto no poema *bichanos fanchonos*.

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

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

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

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

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

(MATTOSO, 2011, p. 67)

Ainda que não trabalhe dando enfoque a uma voz e corpo feminino, como em Aretino, o eu lírico também se concentra numa crítica social a partir de uma voz da tradição. A citação a Lobo logo no primeiro verso, referência direta ao poeta satírico português do século XVIII António Lobo de Carvalho, abre o tempo do poema pela própria estrutura formal ao preservar a ortografia anterior à Reforma Ortográfica de Getúlio Vargas, promulgada na primeira metade do século XX, e a forma fixa do soneto petrarquista; apresentando ao público, assim, um outro protocolo de leitura a partir do presente de sua produção (início do século XXI). Além disso, o jogo que se dá entre forma pura e conteúdo impuro – o que, para Glauco, configura a sua estética pornosiana – encontra, segundo Steven Butterman (2005), paralelo na tradição da literatura portuguesa com as cantigas de escárnio e mal-dizer (BUTTERMAN, 2005, p. 56).

Nesse sentido, a crítica social estabelece uma focalização jocosa com a prática da fanchonice (recuperando, por isso, uma palavra que havia sido esquecida por tabuísmo) – homossexual na leitura que fazemos hoje<sup>2</sup> – de homens da Corte. O eu lírico, sob o olhar desse “bardo pornographico” chega mesmo a comparar a fanchonice com algo presente em cachorros e gatos, projetando um cenário de disseminação incontrolável da prática que não

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

poderia mais ser gerenciada sequer pela Igreja – pois ela envolvia do padre ao “pagem” (nas suas múltiplas relações de sentido ontem e hoje: como escudeiro de algum nobre, empregado que acompanha alguém em viagem a cavalo, garoto que participa do cortejo de casamento etc.).

Com isso, o deslocamento da voz poética – de feminina em Aretino para masculina em Glauco – promove o enquadramento de uma prática sexual alternativa à convenção social a partir da primazia, conforme o último terceto, do pau, cu e mão. Esse deslocamento, consoante Butterman (2005), sobretudo com o apego à prática da podolatria, cumpre na obra de Glauco um objetivo particular de despatologizar a perversão ao mesmo tempo em que incentiva uma proliferação de sexualidades. Além disso, conforme o jogo que se estabelece entre forma e conteúdo, também permite uma possibilidade de nova transgressão estética no pós-vanguarda; de maneira próxima, por isso, ao que Umberto Eco (1985) havia mapeado a partir das estratégias estéticas dos autores pós-modernos com o retorno crítico à tradição. Como afirma Glauco:

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

Em *O poeta pornosiano* (2011), o desejo é convocado de modo a romper com os paradigmas tradicionais da convenção sexual a partir do fetiche da podolatria. O pé, e não mais o pênis, assume o papel preponderante no estímulo ao prazer. Um prazer que não se afirma pela visão do objeto desejado, mas violência impingida contra si (BUTTERMAN, 2005, pp. 186-7); pois o fetiche em Glauco vem sempre alinhado a um desejo de humilhação, de submissão, que é próprio do ato masoquista. Ainda que nunca, porém, se constitua como um ato de tortura. É, antes, um contrato que, conforme Gilles Deleuze (1973), o masoquista estabelece com o seu perpetrador a partir de pequenos anúncios (DELEUZE, 1973, p. 20). Todavia, ao contrário do que defende Deleuze, o masoquista não chega a assumir o papel de vítima; mas o de manipulador, segundo defende Anita Philips (BUTTERMAN, 2005, p. 189).



Com efeito, esse deslocamento do desejo se alia, ainda, a um outro deslocamento de fundo que envolve as próprias estruturas sociais. Nesse sentido, a tentativa de promover outras práticas sexuais, sobretudo no campo da própria homossexualidade, reduzindo o foco sobre a penetração (com a relação ativo/passivo) e iluminando a podolatria (com a relação senhor/servo ou dominador/dominado), procura atingir e criticar a heteronormatividade que perfaz um conjunto das convenções e ordens sexuais que operam o binarismo de gênero – seja no sentido da diferença sexual entre homem e mulher, seja na diferença de orientação sexual entre homossexual e heterossexual, conforme apontado por Richard Miskolci (2016). No poema *Para o grito dos excluídos* que transcrevemos abaixo, Glauco aponta para essas questões.

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

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

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

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

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

(MATTOSO, 2011, p. 69)

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

Nesse contexto, essas práticas sexuais performatizam o poema a partir de uma teatralidade que entra em jogo não só pelas posições sexuais (e sociais) dos personagens, pelo lugar do desejo etc., mas também pelo enquadramento narrativo do poema – pois mais “do que qualquer outra forma literária, uma narrativa condicionará e envolverá o leitor, e alcançará maior efeito se usar o tempo verbal passado e a primeira pessoa do singular, construindo uma estratégia que promove o *autovoyeurismo* do leitor” (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 221-2). O que contribui para uma outra produtividade de novas formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. É, nesse sentido, o que Beatriz Preciado havia chamado de contradisciplina sexual (PRECIADO, 2014, p. 12).

Desse modo, a pornografia é tomada de outra forma, em outra intensidade, como no que se esboçou a partir das performances e estéticas pós-pornográficas de Annie Sprinkle no início da década de 1990, que tinham como objetivo interceptar as tecnologias sociais que produzem a diferença sexual, conforme aponta Thiago Oliveira (2013). A pós-pornografia surgiria, assim, como essa estratégia de abertura incessante, signo de um estranhamento inassimilável, que o ato sexual exprime e dá a ver.

## Conclusão

As relações entre pornografia e poesia na história da literatura são relativamente recentes. Não tanto pela história da poesia, mas, principalmente, pela história da pornografia



que remonta aos grandes acontecimentos da modernidade a partir do século XVI. Com isso, a afirmação da pornografia como um gênero autônomo no século XIX é inseparável dessas outras relações que a constituíram por dentro, como uma espécie de ressonância interna das condições materiais que deram à pornografia a possibilidade de se transformar em meio e terreno de disputa.

Nesse sentido, quando analisamos a antologia *O poeta pornosiano* (2011) de Glauco Mattoso vemos mais do que a simples utilização de temas obscenos e pornográficos. O projeto estético do autor acaba por inquirir as próprias estruturas sociais que condicionam a produção das sexualidades e de gênero, perfazendo um caminho que é, a um só tempo, ético, estético e político. De modo que o jogo entre as estratégias formais e de conteúdo funcionam também para apontar uma mobilização outra da pornografia – não mais confirmando nem conformando uma sexualidade dominante ou servindo à simples reprodução da norma.

Assim, a voz poética que Glauco põe em jogo atua principalmente numa abertura que dá vazão a novos modos de existência a partir de práticas sexuais alternativas. O fetiche, o masoquismo e a performatividade são os elementos cruciais desse gesto que conjuram qualquer fechamento a uma identidade ou ao binarismo de gênero. Além disso, o poema e a pornografia também se transformam em artífices desse jogo, impedindo a sua realização pelo leitor em um sentido acabado. Algo escorre, excita, foge. Trata-se do próprio desejo.

## REFERÊNCIAS

### 1. Livros:

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

DELEUZE, Gilles. *Sade / Masoch*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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



MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2ª ed. revisada e ampliada. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

## 2. Capítulos de livro:

FOUCAULT, Michel. “Aula de 19 de março de 1975”. In: FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001, pp. 371-405.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. “Verdade e Palavra Obscena na Pornografia Francesa do Século XVIII”. In: HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade*. Tradução de Carlos Szlak. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999.

MATTOSO, Glauco. “O anjo de botas carcomidas – Uma entrevista com Glauco Mattoso”. In: MATTOSO, Glauco. *Pegadas noturnas (dissonetos barroquistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, pp. 193-202.

## 3. Partes de publicações periódicas

### 3.1. Artigos de periódico:

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de. “Hardcore para um sonho: poética e política das performances pós-pornô”. *Repertório: Teatro & Dança* (Online), v. 20, pp. 235-252, 2013.