

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA

O des-curso Cínico:
A poética de Glauco Mattoso

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA

O des-curso Cínico:
A poética de Glauco Mattoso

Orientador:
Marcos José Müller-Granzotto

Doutoranda:
Maria Aparecida Leite Holthausen da Silva

Florianópolis, Novembro de 2009

Agradecimentos

Aos amigos, aos alunos e aos professores que mantiveram os ouvidos atentos e ombros largos nos bons e maus momentos.

A Elba, Simone e Tânia.
Fundamentais nos momentos mais difíceis desse percurso.

Ao Carlos e Catarina.
Incansáveis, impacientes e motivadores até o fim.

Ao Professor
Marcos José Müller-Granzotto
Des-orientação preciosa.

RESUMO

A presente tese tem por objeto de estudo a poética de Glauco Mattoso. O nosso foco de análise recaiu sobre a escrita do poeta, e não sobre a sua obra. A análise desta escrita parte de uma certa perspectiva, qual seja, o conceito de Cinismo. A partir dessa perspectiva, trabalhamos, no primeiro capítulo, com o sujeito que resulta como efeito dessa escrita. Para tanto, partimos da acepção de sujeito elaborada pela psicanálise lacaniana, e da construção dos significantes que nos permitem definir o sujeito Cínico. Aplicamos, ainda, a noção de “texto de gozo” de Roland Barthes para pensar a poética de Mattoso. No segundo capítulo, analisamos a escrita de Glauco Mattoso a partir do conceito de gozo desenvolvido por Jacques Lacan no seu *Seminário XX*. Através da releitura desse conceito elaborado por Jacques-Alain Miller, chegamos à noção de gozo Cínico. No terceiro capítulo, a nossa perspectiva de análise foi o conceito de sublimação. Partindo do conceito de sublime, circunscrevemos o conceito de sublimação nos estudos literários, na filosofia e na psicanálise. No quarto e último capítulo, propomos um esboço, a partir da elaboração do filósofo alemão Peter Sloterdijk, de uma estética Cínica.

RESUMÉ

Cette thèse doctorale a pour objet d'étude La poétique Du poete brésilien Glauco Mattoso. Notre analyse a concerne l'écriture Du poete, et non son oeuvre. L'analyse de cette écriture est partie d'une certain perspective, celle du Cynisme. À partir de cette perspective, l'on a travaillé, dans le premier chapitre, avec Le sujet résultant comme effet de cette écriture. Pour ce faire, nous sommes partis de l'acception de sujet élaboré par la psychanalyse lacanienne, et de la construction des significant qui nous ont permis de définir le sujet Cynique. Aussi a-t-on appliqué la notion de "texte de jouissance", de Roland Barthes, pour penser la poétique de Glauco Mattoso, à partir Du concept de jouissance développé par Jacques Lacan dans son *Séminaire XX*. À travers La relecture de CE concept élaborée par Jacques-Alain Miller, nous sommes arrivés à La notion de jouissance Cynique. Dans Le troisième chapitre, notre perspective d'analyse a été Le concept de sublimation. Em partant Du concept de sublime, nous avons cerne Le concept de sublimation dans lés études littéraires, dans La philosophie et dans La psychanalyse. Dans le quatrième chapitre, l'on a proposé une ébauche d'une esthétique Cynique, à partir de l'élaboration du philosophe allemand Peter Sloterdijk.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo I –	
A Inconsistência do Outro pela via da Insolência	08
- Uma escrita lito(te) ral?	10
- Um sujeito Cínico	14
- O gaio issaber	19
- A Inconsistência do Outro	24
- Modo de Operar com a Inconsistência do Outro	30
- Notas	33
Capítulo II	
- Um-todo-Só	36
- A dupla causação do sujeito	37
- O campo das pulsões parciais	41
- A pulsão, a repetição, o gozo	44
- O gozo no campo do Outro	48
- Cinismo: modo de gozo	50
- Metáfora do gozo do Um	55
- Corpo substância gozante	57
- Notas	63
Capítulo III	
- O abjeto elevado à dignidade da Coisa	65
- Do Sublime	67
- Entre a Sublimação e a Dessublimação	71
- Freud: A dessexualização do objeto	74
- Lacan: O objeto elevado à dignidade da Coisa	76
- O abjeto: a dignidade da Coisa	79
- Notas	82
Capítulo IV	
- Problemas de estética na poética de Glauco Mattoso.....	84
- A linguagem	86
- A escrita	87
- O gaio issaber	89
- O fragmento	90
- O poeta	91
- A poesia	91

- Os temas	93
- O corpo	96
- Os modos	100
- O estilo	104
- O gozo	105
- O laço social	106
- A crítica da Crítica	107
- Notas	109
Momento de Concluir	111
Referências Bibliográficas.....	119

INTRODUÇÃO

Conforme nos adverte Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição*, só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber. Ao escrevermos, pergunta Deleuze, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessário neste ponto que imaginemos ter algo a dizer. Só na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância, avisa Deleuze, é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio.

Assim, impelidos por um ato de certeza antecipada, escrevemos. A precipitação do saber, que torna a escrita possível, confunde a certeza do sujeito com o sujeito da certeza. É no só depois – como bem percebeu Lacan – que o sujeito verifica a justeza de alguma coisa que é atingida como verdade antes mesmo de poder ser verificada.

Então, por entre os caminhos da verificação de nossa “certeza antecipada”, iniciamos nossa escrita apresentando, em rápidas pinceladas, o poeta. Configuramos essa espécie de mitologia pessoal a que o tempo vai dando uma inconfundível fisionomia.

Nascido em São Paulo em 1951, Pedro José Ferreira da Silva diz ter uma fórmula engenhosa para a sua data de nascimento. É no penúltimo dia do primeiro semestre do primeiro ano da segunda metade do século. Daí que o signo de câncer explica seu cabalismo, sua tendência à submissão, à passividade, à criatividade e também a seus pés pequenos. *Isso segundo alguns. Segundo outros, não explica porra nenhuma.*

Portador de um glaucoma congênito que o levou, progressivamente, da miopia na infância à cegueira completa, após os quarenta anos, confessa que embora soubesse que sua doença não tinha cura, jamais se conformou nem se adaptou à deficiência. Antes da perda total da visão, estudou e trabalhou como um *vidente normal*. Formou-se em biblioteconomia, cursou letras e aposentou-se, por invalidez, como bancário. Paralelamente, fez carreira como poeta, letrista e ficcionista, projetando seu nome entre os autores chamados *marginais* ou *malditos*, devido à temática de sua escrita.

Desponta entre os poetas *marginais* da década de 70, do século passado, com uma proposta de concretismo contracultural que batizou de “datilograffiti”. Fala-nos desse período em “Uma odisséia no meio do espaço”, texto de apresentação da primeira edição, em formato de livro, do Jornal DOBRABIL: *Na década de 70, o país atravessou seu mais longo período de repressão, representado pelo regime militar implantado em 64 e endurecido em 68; eu atravessava meu mais longo período de questionamento, não só quanto à sexualidade ou à expressão artística, como também em relação à doença que me levaria, algum dia, à cegueira. Politicamente reprimido pela censura e psicologicamente reprimido pela clausula, quebrei o isolamento através da ruptura estética. Parti dum pressuposto elementar, o princípio da autoridade. Romper com ela implicaria recusá-la, e portanto estendi a recusa da autoridade política à autoridade intelectual, radicalizando esse anarquismo até o extremo de não reconhecer a própria legitimidade da autoria, alheia ou minha, reduzindo a criação artística ao império do apócrifo e do plágio.*

Portanto, a partir de 1970 nasce o poeta Glauco Mattoso, referência direta e irônica ao glaucoma com que sempre conviveu. Transgressor e transgressivo o poeta, que sem se filiar a nenhum grupo específico, continua produzindo um trabalho de impacto na poesia contemporânea brasileira. Constitui-se ao mesmo tempo em personagem e narrador-testemunha desse período.

Glaucomatoso é o nome dado ao portador de glaucoma, doença que o levou à cegueira completa em 1995. Deste significante que marca o corpo, o poeta escreve seu nome: Glauco Mattoso. Eis aí, o significante pelo qual o poeta se faz representar. Um significante que marca o corpo do *falasser*, isto é, do poeta. Não há nesse significante, parece-nos, sequer um resto de um ideal imaginário: o que se faz representar por este significante é o real do corpo. Se para alguns poetas, como Borges por exemplo, o *ser cego* permite a identificação a um ideal do “poeta cego”, para Mattoso a cegueira é sem nenhuma idealização.

Sem enxergar, o poeta se volta para a memória e para os processos imaginativos. Não sendo possível mais ver o texto escrito e revisá-lo, atitude fundamental de quem escreve, Mattoso diz guardar as palavras e versos na memória e trabalha-os como rascunhos mentais e orais. *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.*

Poeta *profissional liberal*, ensaísta – batiza de *desumanismo* o estudo de temas violentos –; sonetista – nomeia de *barrockismo* a recuperação do molde –; glosador – inventa o *xibungismo*, para falar de autoflagelação homo-fescenina do bardo cego e inferiorizado que revisita velhos motes nordestinos. Lettrista, “enfant terrible” de Oswald de Andrade, invejável artista datilográfico, lexicógrafo, contista e tradutor. Esses são alguns significantes que identificam o poeta Glauco Mattoso. Um poeta, conforme ele próprio define, que de tanto citar nomes famosos, acabou citado entre eles.

Em seu livro de memórias, o *Manual do Pedólatra Amador*, cujo subtítulo é *Aventuras & leituras de um tarado por pés*, o poeta alinhava dados de sua história e fantasias sexuais juntamente com trechos de obras célebres da *littérature cochonne* de vários autores. Interrompendo a narração de sua aventura para encetar trechos “teóricos”, Mattoso vai *encenando o aspecto de maquinaria* de sua escrita. Demonstra, como sugere Néstor Perlongher, “que a leitura é também uma ocasião de deriva, uma instância na atualização – eclosão demorada, degusta e afinal quase diluída – do gozo. Não apenas é o corpo que *faz*, mas também se *faz* a cabeça”. (1)

No *Manual do Pedólatra* encontramos como processo de escrita, o deslizar de uma cadeia significativa que não procura seguir a via do sentido único, lógico, que costuma constituir um percurso definido. Sob um enfoque, continuamente, autocrítico e auto-ironico, a escrita mattosiana endossa o enunciado lacaniano de que a verdade se articula nas próprias distorções e deslocamento da tese principal. Na mais profunda superfície da pele essa escrita se escreve. E, ao escrever-se, escreve ali um sujeito que, conforme queria Blanchot, já não se encontra exatamente na vida, ou na obra, mas fora de si e fora do mundo.

Nos anos de 1970, com os poetas ditos *marginais* da *geração mimeógrafo* teve em comum a postura anticomercial na distribuição de seus panfletos. Fez circular durante quatro anos, em folhas avulsas, o Jornal DOBRABIL. Um panfleto datilografado artesanalmente em folhas avulsas, xerocopiadas e dobradas, enviado como carta. *Daí o*

título de *JORNAL DOBRABIL* (*dobrável*), que também fazia trocadinho com o *DO BRASIL*. Começa o jornal, confessa Mattoso, fazendo paródia. Por ser formado em biblioteconomia, diz ele, é um “cara” bem informado: *Fiz a coisa bem informada, quer dizer, fim uma coisa intencionalmente satírica. Tomando por base a Revista Antropofágica, o movimento Dadá, a imprensa alternativa que existia na época, que era muito combativa, os jornais tablóides e a própria poesia dos “marginais”, desinformada. Juntei tudo aquilo, fiz uma grande paródia, por isso eu punha poemas meus, poemas de outros, comentários sobre poemas, frases, assim, genéricas, satíricas e tal, e dei a fisionomia de um jornal.*

Partindo do princípio de que é um plagiário, o poeta articulou um particular dispositivo de anonimização, sob a forma de jornal, por meio do qual aquilo de que ele se apropria adquire o estatuto humorístico e cáustico. Como tentaremos demonstrar, uma estratégia Cínica frente à idealização do sujeito e da Literatura: *Esse é o meu ponto de partida. Como plagiário eu mexo com coisas minhas e dos outros. Pouco importa se a idéia é minha ou de outrem. Eu ponho o meu nome embaixo de coisas que não são minhas e ponho o nome de outras pessoas em coisas que são minhas. Então, partindo disso, comecei a fazer o jornalzinho. Quando me referi a palavras cruzadas e quebra-cabeças, estava falando sobre diversão, passatempo. É assim que eu encaro a poesia: uma maneira de passar o tempo e me ocupar.*

Na década de 70, anos da efervescente *poesia marginal*, centenas de novos poetas imprimiam livros e periódicos por conta própria, em mimeógrafo, e intercambiavam por todo o país de mão em mão ou pelo correio, à margem do esquema de distribuição das editoras comerciais. A princípio, diz Mattoso, o *DOBRABIL* se confundia com essa faixa de produção na categoria de “imprensa marginal”. Entretanto, como ele ia escolhendo seletivamente os destinatários entre os nomes mais badalados do circuito cultural, não tardou para que esse trabalho ficasse famoso, embora ignorado pelo grande público. Essa estratégia, admite Mattoso, lhe permitiu, ao mesmo tempo, manter a autonomia do trabalho solitário, não vinculado aos grupos então em voga, e reduzir a quantidade de cópias a uma tiragem mínima e dirigida a seletivo grupo de destinatários, cujos endereços foi cadastrando e acumulando a partir dos contatos anteriores e novas indicações.

Ainda sobre este período e sobre este modo de operar com a linguagem literária, sem nenhuma hierarquia estética, declara na “Introdução” da edição do *Jornal DOBRABIL*: *À medida que alguns dos mais influentes formadores de opinião da inteligentisa*

tupiniquim (como Houaiss, Millôr e Augusto de Campos) reconheceram no BOBRABIL algo mais que mera molecagem dum novato, o tempo se encarregou de realimentar a lenda do folheto. Augusto foi dos primeiros a detectar o alcance da empreitada: definiu meu imperiódico como “herdeiro da REVISTA DE ANTROPOFAGIA” e batizou os signos do meu artesanato tipológico como “dactylogrammas”. Hoje a fama de “enfant terrible” de Oswaldo de Andrade (nas palavras de Jorge Schwartz) está de tal maneira incorporada à imagem do DOBRABIL que já tem sido registrada até por pesquisadores estrangeiros.

A partir da década de 1990, com a perda da visão, Mattoso abandona a criação de cunho gráfico (poesia concreta, quadrinhos) para dedicar-se à letra de música e à produção fonográfica. Com o advento da internet e da computação sonora, volta-se, na virada do século, a produzir poesia escrita e textos virtuais, seja em livros, seja em seu site pessoal ou em diversas revistas eletrônicas. Entretanto, continua fiel a exploração de temas polêmicos, transgressivos ou politicamente incorretos que lhe alimentam a reputação de *poeta maldito* e lhe inscreve o nome na linhagem dos autores fesceninos e submundanos, como Marcial, Bocage, Aretino, Apollinaire, Sade, Gregório de Matos, Jean Genet, Laurindo Rabelo, entre outros.

A correspondência com esses autores não chega a se transformar em uma identidade. Numa fórmula singular, Mattoso rele a tradição, *glosa lições do passado, aceita ou não procedimentos de vanguarda com consciência satírica e carga crítica*. Os sonetos vão ganhando força pelo agrupamento, como se fossem pedaços de um mosaico ainda inconcluso.

Assim, apresentamos, em ligeiras pinceladas, o poeta Glauco Mattoso. Iniciamos esse trabalho propondo um rápido esboço de dados biográficos do poeta porque optamos, em nossa análise, por nos debruçarmos sobre a poética, e não sobre o poeta.

Sob esse enfoque, propomo-nos a iniciar uma análise cujo objeto é a escrita, e não a obra de Glauco Mattoso. Sabemos que trabalhar com a escrita é diferente de trabalhar com a obra. Na análise da escrita, segundo Foucault, o foco de interesse recai sobre o processo de criação e não sobre a alma ou a sensibilidade de uma época, tampouco sobre os grupos, as escolas, as gerações ou os movimentos, nem mesmo, ainda, a personagem do autor no jogo de trocas que ligou sua vida à sua criação. Por sua vez, na análise da obra, o foco se alarga em busca do trabalho acabado para o qual é preciso definir uma ordem, uma perspectiva como critério da classificação dos textos.

Assim, tomaremos fragmentos dos escritos de Mattoso como objeto de análise, sem a preocupação de contextualizá-lo no campo da prosa ou da poesia. Pois o poético de que se trata aqui é o que se encontra tanto na forma de prosa, como na forma de poesia. Os fragmentos, ruínas do texto original, agrupam-se em novas constelações, estabelecem outro texto. “Se o texto original se põe em ruínas nos golpes que lhe arrancam citações, com elas se constroem outros textos. As idéias descontínuas e monadológicas agrupam-se em novas constelações, o pensamento é um experimento lingüístico, ensaio, montagem”. (2)

Nesse sentido, a nossa estratégia de análise não avança em sucessões lineares. Não seguiremos atrás da sequência da argumentação retórica de tópicos. Seguiremos, num tom adorniano, pela circularidade da lógica do pensamento, invariavelmente forçada, pelo seu próprio progresso, a fazer perpétuos retornos.

Assim sendo, os capítulos desta tese não pressupõem nenhuma continuidade evolutiva linear. Eles apenas dão forma às questões que a escrita de Mattoso nos despertou. Buscamos também não cair na “tentação” de interpretar a poética mattosiana, não transformar esta tese em uma forma de metatextualidade. Para tanto, partimos do pressuposto da psicanálise lacaniana de que o objeto não se interpreta: constata-se a sua presença real. A forma mais exata de verificar a presença real de um objeto é a provocação de um desejo. A poética de Glauco Mattoso se configura enquanto objeto da economia libidinal deste texto porque despertou nosso desejo, ou seja, nos fez escrever. Gozamos, na ilusão de compartilhar com o poeta seu “saber fazer” com o real.

As grandes referências teóricas desta tese foram Jacques Lacan e Roland Barthes, além dos comentadores de ambos. Embora é necessário salientar a importância do filósofo alemão Peter Sloterdijk, cuja teoria do Cinismo permite marcar a diferença entre o cinismo atual – geralmente usado como um adjetivo para designar “mau caráter” – do Cinismo filosófico Grego. Essa diferença foi fundamental para abrir as questões que nos proporcionaram o desenvolvimento deste trabalho. Outros autores como, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Mikhail Bakhtin, Ítalo Moriconi, João Adolfo Hansen e Davi Arrigucci Júnior tiveram funções importantes nas articulações argumentativas.

Podemos então afirmar que partimos de um psicanalista “apaixonado” pela literatura, e um teórico da literatura “apaixonado” pela psicanálise. Certamente, Lacan e Barthes nos autorizam a continuar caminhando por essa trilha, aberta por Freud, entre a literatura e a psicanálise. Isso não quer dizer que estamos a supor uma relação

comunitária, entre estes dois saberes. Cada saber tem aí seu ritmo próprio. A relação que se propõe construir, seguindo a definição de Barthes em *Como viver Junto*, é uma relação idiorrítmica, na qual cada um *fale* literalmente em seu próprio ritmo.

Desse modo, nossas questões foram organizadas em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “A inconsistência do Outro pela via da insolência” tratamos de “apanhar” o sujeito que se constitui enquanto efeito da escrita de Mattoso – visando, em seguida, demonstrar que da relação desse sujeito com o grande Outro, enquanto tesouro dos significantes, advém uma posição Cínica. Assim denominamos a posição de um sujeito que não se deixa ordenar por nenhum pacto simbólico. Frente aos saberes instituídos, ele provoca, inverte, choca, contradiz. Esse modo de operar com a linguagem produz, segundo Barthes, um texto de gozo.

No segundo capítulo, intitulado “Um-todo-Só”, nossa questão visa o modo de gozo que essa forma de se relacionar com o Outro *faz* advir. Nesse campo de gozo, nossa proposta foi demonstrar que, se formos além da análise etimológica da palavra pornografia, apresentar-se-á, na poética de Mattoso, uma outra forma de gozo que não a do gozo pornográfico. Esse “novo” modo de gozo nós o denominamos de gozo Cínico. A partir das posições de Jacques-Alain Miller, acabamos por propor esse gozo Cínico como metáfora do gozo do Um.

No terceiro capítulo, intitulado “O abjeto elevado à dignidade da Coisa”, nossa questão recaiu sobre a noção de sublimação. Iniciamos pela construção do conceito de sublimação no campo da filosofia e da estética. Em seguida, passamos rapidamente pela noção deste conceito na teoria freudiana. Por fim, nossa atenção recaiu sobre a noção lacaniana de sublimação, qual seja: “sublimar é elevar o objeto à dignidade da Coisa”. A partir dessa noção lacaniana, sobre a sublimação, permitimo-nos propor o *abjeto*, que se faz *objeto* da poética mattosiana, ainda no campo da sublimação.

Finalmente, no quarto e último capítulo, que intitulamos “Problemas de estética na poética de Glauco Mattoso”, nossa proposta, através de um texto “desmascaramente” híbrido e fragmentário, foi propor o esboço de uma estética Cínica, tendo a poética de Mattoso como objeto dessa estética. A proposta de uma estética Cínica parte da teoria de Cinismo de Sloterdijk; no entanto, não se fecha nela. Desse modo, este capítulo tem a função de esboçar uma proposta. Não tem a pretensão de concluir nada, mas, antes, abrir a possibilidade de continuar essa pesquisa em outras instâncias.

Capítulo I

A inconsistência do Outro pela via da insolência

Eu não nasci,
pois não me lembro de isso ter acontecido.
Não morri,
pois também não me lembro que isso tenha
acontecido.
E, se não nasci nem morri, das duas uma:
ou sou Deus ou não existo.
Ora, como nem tudo que eu quero acontece
e nem tudo que acontece eu quero,
não sou Deus.
Portanto, não existo.
Logo, não penso.
Então este raciocínio é falso,
e nesse caso eu não passo de um mero amnésico.
De qualquer maneira, nada tem importância:
se perco a memória,
tanto faz que tudo seja ou não verdade.
Basta dar a descarga
e passar por papel.

“PENSO, LOGO CAGO” – 1977: saiu na 11ª. Folha do JD. O título original era “Ergo hahahahahah”, mas o Guedes mui lucidamente lembrou que não havia necessidade da gargalhada de doido varrido: o sofisma já era bastante disparatado e o fecho digno de um tantã. Daí, troquei filosoficamente o título por outro mais comedido. Afinal, camisa-de-força por enquanto se faz escusada. Alopado sim, porém socialmente.

Sempre que começamos a escrever, começamos de certo lugar. Começo, desde logo, com uma afirmação do professor Hansen sobre os textos de Glauco Mattoso: “Como os textos (de G.M.) são bestas, não há nada a dizer, mas muito a falar... (1) É por esse

“bosque” que adentramos, mas – como define Borges – se todo bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam, cada um pode traçar a sua própria trilha. A trilha que escolhemos percorrer é falar dessa escrita que fala, não a da busca de sentido, de procurar saber o que Glauco Mattoso quis dizer, da interpretação hermenêutica(2) – não será esse o caminho. Não nos ocuparemos com o lugar de Humpty Dumpty – o ovo, personagem de *Alice no País das Maravilhas* – que podia explicar todos os poemas que já foram inventados, e muitos dos quais ainda não foram. O que interessa aqui é o que essa escrita nos fala, pois sobre o que ela fala e, ainda, o modo como ela fala, concordamos com o professor Hansen: há muito a falar. A escolha dessa trilha remete-se a, e simultaneamente toma por aval, a asserção blanchotiana de que “a fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala *se fala*”.(3)

Ao entrar em contato com a escrita de Glauco Mattoso, a primeira dúvida, e, portanto, a primeira questão que nos surge é a seguinte: será possível “enquadrar” essa escrita em um gênero literário? Será possível enquadrar, normatizar esse modo de operar com as palavras? O jogo, a desordem da função simbólica produz efeitos diversos, abre espaço a múltiplas tentativas de interpretação, levam-nos a múltiplos lugares e, por fim, a lugar nenhum. Contudo, como afirma Barthes, para serem conhecidos, os artistas têm de passar por um pequeno purgatório mitológico. É preciso que possamos associá-los maquinalmente a um objeto, uma escola, uma moda, a uma época. É preciso que se possa classificá-los sem grandes custos, submetê-los a um nome comum, como uma espécie ao seu gênero.(4) Então – não sejamos hipócritas -, trazer a escrita de Glauco Mattoso como objeto de nossa tese é uma forma de enquadrá-la em um lugar qualquer, ainda que não seja em qualquer lugar. Desse modo, nossa trilha, apoiados que estamos na visão de purgatório sugerida por Barthes, vai-se abrindo na direção do “purgatório” de Glauco Mattoso.

No entanto, é preciso não se precipitar frente a essa escrita “propositalmente” antiliterária, frente a essa fala que, sem nenhuma espécie de pudor na expressão, sem medo do exagero e do ridículo, num discurso deselegante desautoriza os jogos convencionais da sociabilidade. Há aqui um equilíbrio sempre instável com as palavras: na sátira, na paródia, no texto-montagem, no plágio, no pastiche – tão caros no elenco de figuras híbridas do pós-moderno -, esse discurso nos obriga a desconfiar de tudo o que, até então, se tinha por seguro ou permanente.

Num jogo sempre lúdico, insolente com os significantes, ele vai descolando, desfazendo significações, des-construindo narrativas.

Ao escrever com o que se escreve, Mattoso vem demonstrar que há infinitas significações possíveis no deslizar, também infinito, da cadeia significante. Ou seja, aquilo sobre o que essa escrita nos fala, e nos faz falar, é que não há garantia do Outro da linguagem.

Tomamos, aqui, o “escrever com o que se escreve” como uma noção de pastiche – que, segundo Gerard Genette, é a “crítica em ação”. (5) A partir de então, a repetição do “escrever com o que se escreve” não se apresenta como uma simples reprodução. Nessa escrita, “a repetição demanda o novo. Ela se volta para o lúdico que faz desse novo a sua dimensão.”(6)

A partir desse movimento, insiste, impertinente, a questão colocada pelo professor Marcos José Müller-Granzotto: “Até que ponto a escolha dessa trilha é efeito do texto de Mattoso, e o que do texto se fala nela?”.

Uma escrita lito(te)ral?

Brilhante, o professor defendeu tese
Acerca dos provérbios, e prossegue.
Na paremiologia amarra o jegue:
preparada novo livro, que mais pese.

No meio da pesquisa, a catacrese
lhe trava o raciocínio e não consegue
sair do teima-tema! Nem que empregue
mais tempo, não vê fruto que se preza.

Tem terra o cego? Emenda tem soneto?
Ouvidos têm parede? Pé tem mesa?
E pernas, têm cadeira? É pau espeto?

Será o contrário? Tonto de incerteza,
Seu tomo agora cabe num folheto,
mas fica, sobre a cuca, a luz acesa.

(Conto Transpirado, in: *Contos familiares: sonetos requentados*)

Tentando não nos deixar tomar pelo pavor do vazio que se evidencia na preocupação de recobrir todos os espaços, caminhamos no sentido de re-criar, para a poética mattosiana, um certo lugar. Bem sabemos que o lance de criação, o pião, inicia seu movimento no ato da escrita do poeta. Então, este lugar, queremos pensá-lo não como uma fronteira, pois a idéia de fronteira é logo associada à de transgressão e, na maioria

das vezes, de superação de um estágio. Mas, a partir da metáfora lacaniana, queremos pensá-lo como uma área litorânea. O litoral é o lugar que aproxima territórios distintos, como a areia e o mar, ou ainda, como propõe Lacan, como o saber e o gozo.(7)

A poética mattosiana cria uma área litorânea onde as “regras do jogo”- a necessidade de falar como falam todos os outros – é desmembrada, ou até mesmo maltratada. Uma escrita jaculatória, se reconhecemos a jaculação, conforme Miller,(8) como o momento em que o gozo encontra um significante adequado. Remete-nos ao júbilo, a alegria da criança, ainda não alfabetizada – ou como quer Lacan – antes que o sujeito se “alfabestice” – frente à descoberta das palavras. Restitui a palavra ao seu pelo valor de evocação, antes da função de informação. E isso é poesia, pois a poesia, nos diz Valéry, não é o pensamento: é a divinização da Voz.(9) Aí, a fala é um dom de linguagem, e a linguagem é corpo. “A fala, com efeito, é um dom de linguagem, e a linguagem não é imaterial. É um corpo sutil, mas é corpo”.(10) Um corpo que, na escrita mattosiana, se apresenta sempre fragmentado, não só no que ele diz, mas também na forma em que o faz. Emerge através dos “dactylogrammas”- signos do artesanato tipológico, conforme Augusto de Campos – do “imperiódico” jornal DOBRABIL, das indisciplinadas misturas ortográficas e de idiomas, um texto vivo, material corpóreo.

Sob essa perspectiva, e, ainda, no âmbito específico da psicanálise lacaniana, se tomamos esta escrita como fala é porque a fala é algo do significante, mas que habita o corpo. “A fala é algo do significante que é alojado no corpo vivo e que, aliás, o deixa cansado.” (11) Trata-se então de implicar a escrita mattosiana com a fala, com o corpo e com o gozo. Trata-se de pensar o corpo como corpo vivo, um corpo que fala, um corpo que goza: um corpo que goza falando. Portanto, não nos situaremos na referência do conceito cartesiano do corpo como matéria, pois o corpo reduzido à matéria não pode conter o gozo.

Diferentemente de uma escrita comum, ou mesmo de uma escrita literária convencional – aquela que Barthes chamou de *escrevência* -, Glauco Mattoso produz uma escrita de gozo. E, aqui, compreendemos escrita conforme Lacan e Barthes.

Para Lacan, sem seu *Seminário XVIII*, “a escrita é gozo”.(12) Esta afirmação ecoa em Barthes da seguinte forma: “a escrita é a ciência dos gozos da linguagem, seu *Kamasutra*”.(13) Dessa ciência, continua Barthes, só há um tratado: a própria escrita.

Nesta vasta área, ou região litorânea, mapeada pela fala poética, florescem lado a lado exuberantemente o pastiche, a sátira, a chalaça, o deboche e o pornográfico. Constrói-se um paradoxo: tornar literário o antiliterário, fazer do antiliterário manifestação, ainda,

do belo. ...e agora José? Agora é tripudiar, si não ha criação não ha creador, e si deus morre, tudo é permitido, ao menos na idéia.

De um ponto de vista estrutural, a escrita de Mattoso se caracteriza, essencialmente, pela experiência da fragmentação, da multiplicidade descontínua de matrizes composicionais, do desenvolvimento assimétrico de partes isoladas, que percebemos reunidas numa espécie de todo, isto é, no mosaico do organismo poético maior.

Glauco Mattoso constrói a sua textualidade através de fragmentos de palavras, de discursos, de gêneros, de espaços, de formas, de musicalidade. Fragmentos que o autor cola, arranja e organiza com paciência e prazer – “trabalha no sentido forte da palavra, o da obstetria e da psicanálise”,(14) - para compor uma poética que nos leva a pensar em um mosaico. Um mosaico de significantes que, ao repetir-se, engendra o deslocamento de sentidos: “nada é primeiro e, contudo, tudo é novo”.(15)

Aquartelado		no quarto
quarto		do quarto
andar.		Sala de quarto
ano.		Uma
quadrinha		no quadro
negro e		um esquadro
esquecido		na carteira.
Das esquadrias		esquadrinha
o quarteirão.		Os guardas
do esquadrão		aguardam
na esquina	OTIDI N	para
enquadrá-lo	QU A O	sem quartel.
Mau	A DR D	quarto
de		hora
na		quarta
feira		feia
do		feriado.
Ao		quadrilheiro
não		quadra
quedar		vivo.
Os		quadrúpedes
esquartejam		só
o		cadáver.

Esta poética, que se compõe como um mosaico, tanto no modo de apresentar os poemas – característica fundamental dos poemas no período do jornal DOBRABIL -, quanto na maneira de operar com a linguagem – o pastiche, a glosa -, podemos observar no poema acima. Nele, o recorte sintagmático se anuncia no espaço em branco. A visão se alarga e as partes consteladas formam um todo que não comporta a unidade imaginária. O espaço vazio cinde a totalidade imaginária, provoca a angústia, mas

também o desejo. Assim, os mosaicos formam a unidade da variedade, e nos encantam. Não é a toa, conforme conclui Arrigucci, que ladirham tantos espaços da arte moderna. Pois os mosaicos, quando se descolam e liberam seus componentes na descontinuidade arejada do fragmentário, revelam sempre o lúdico essencial que encerram, armados.(16)

Faz-se necessário mirar o mosaico com um olhar atravessado, único modo de permitir que se abra o que Arrigucci chama de o convite ao jogo, à montagem problemática, à participação ativa de quem se delicia com eles, como certos brinquedos de criança: caleidoscópios, quebra-cabeças, enigmas, labirintos e outros avatares de provas iniciatórias, capazes de tocar fundo na gente.

Não se trata mais de zelar por um modo de encadear as palavras, fixar os significantes e liberar “certas” significações. O escrever se impõe como um exercício que pretende exaurir a linguagem sem abrir mão dela. Aí, a linguagem é convocada como presença *literal* de uma ausência; o texto busca um furo por onde o sentido do sentido escapa. “O Sentido do sentido ... se capta por escapar.” (17) A escrita é remetida a uma direção: deixa de lado os propósitos utilitários com os quais se revestiu por tanto tempo. A palavra deixa de ser “moeda gasta que passa em silêncio de mão em mão”, deixa de copiar o pensamento, torna-se enfim presença da “ausência de todos os buquês”. (18)

Sob esse enfoque, nenhuma fala é mais *literal* do que a fala poética: “Eu digo: uma flor – assim escreve Mallarmé – e, fora do esquecimento em que minha voz relega algum contorno, assim como alguma coisa diversa dos cálices sabidos” – isto é, para além das significações desse termo -, “musicalmente se eleva, idéia mesma e suave, a ausência de todos os buquês”. (19)

Será possível, do litoral, constituir um discurso tal que se caracterize por não ser emitido pelo semblante? Essa é a questão lançada por Lacan em “Lituraterra”. Essa questão, continua Lacan, “só se propõe pela chamada literatura de vanguarda, a qual, por sua vez, é fato de litoral: e portanto, não se sustenta no semblante, mas nem por isso prova nada senão a quebra, que somente um discurso pode produzir, com efeito de produção.” (20)

Lembremos que semblante é um termo que Lacan toma de Roger Callois, a propósito de sua teoria dos jogos. Callois, elabora uma tipologia dos jogos em meio à qual se encontra o simulacro ou o *fazer semblante*, que recobre uma transformação do mundo por uma intervenção ativa. (21)

No seu texto de 1971, no qual analisa os grupos de vanguarda surrealistas, Lacan aborda o elo social destes grupos baseado numa certa relação com o fora-do-sentido, em

que a criação é lançada em um *nonsense* diferente da ausência ou da absoluta falta de sentido. Quando a escrita, ao deixar de veicular necessariamente uma mensagem, rompe também com o seu compromisso habitual de proporcionar um prazer, uma distração, constrói-se numa relação com o gozo e não com o útil. O vazio que a “literatura de vanguarda” deixa de dissimular desvincula o texto do compromisso preconizado anteriormente por toda uma literatura, relativamente a ser ela portadora de uma mensagem, a veicular um determinado sentido ou mesmo um certo saber.

Neste contexto, em que se entrelaçam o prazer e o gozo, e também o sentido e o fora-de-sentido, Roland Barthes propõe, em *O Prazer do Texto*, a diferença entre o texto de prazer e o texto de gozo. Retoma, dentro do discurso da teoria da literatura, a diferença entre prazer e gozo assinalada pela psicanálise, desde Freud. Assim, no “espaço literário”, o texto de prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura”. Neste texto, o escritor – e o seu leitor – consentem ao trabalho com a letra, renunciando ao gozo. Nesta escrita, a letra é o prazer, o escritor “está obsedado por ela, como estão todos aqueles que amam a linguagem (não a fala)”. A crítica, conclui Barthes, versa sempre sobre os textos de prazer, jamais sobre os textos de gozo.

Por outro lado, o texto de gozo é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.” Como este escritor – e seu “só leitor” – começa o texto insuportável, o texto impossível. Este texto está fora da crítica, “a não ser que seja atingido por um outro texto de gozo”. Pois, segundo Barthes, “não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio da fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer).” (22)

Só se pode, portanto, conclui Lacan, continuar estremecendo com os semblantes, sem pretender provar outra coisa além da fratura da qual a escrita é, ela mesma, um efeito.

Um sujeito Cínico

a merda na latrina
daquele bar da esquina
tem cheiro de batina
de botina

de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina

bosta com vitamina
cocô com cocaína
merda de mordomia de propina
de hemorróida e purpurina

merda de gente fina
da rua Francisca miquelina
da vila Leopoldina
de Teresina de santa Catarina
e da argentina

merda comunitária cosmopolita e
clandestina
merda métrica palindrômica
alexandrina

ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda
onde germina
minha independência minha indisciplina

és avessa foste cagada da vagina
da América latina

(Manifesto Coprofágico, in: *Memórias de um Pueteiro*)

Na função de escrever com o que se escreve, Mattoso mostra que a repetição não é uma reprodução. A palavra “violada” faz furo no saber, na nossa maneira de lidar com ele, e de ler o que se trama como texto. Promove a língua de gozo contra a língua normatizada dos linguistas, subverte o lugar do código, extravasa seu uso.

A partir daí, parece-nos muito fácil “enquadrar” essa escrita como uma escrita de vanguarda. Por que não? Poderíamos nos guiar pelas trilhas, sempre válidas, das análises diacrônicas ou sincrônicas. Trazer as influências: poesia erótica, ou melhor, a poesia fescenina. Contextualizar a escrita mattosiana dentro de um período. Falar da *patota lítero-etílico-psicodélica* da década de 70. Mostrar Glauco Mattoso como o “enfant terrible” de Oswald de Andrade. Estas, por certo, seriam boas trilhas. Mas a trilha que escolhemos percorrer não foi nenhuma dessas. Pois o que nos interessa, como dissemos anteriormente, é aquilo de que essa escrita nos fala e o modo como ela fala. A partir dessa direção, delimita-se, no âmbito desta análise, o lugar do sujeito: a posição do sujeito que toma corpo na escrita poética de Glauco Mattoso, bem como a capacidade que tem o “eu poético” de se propor como sujeito, isto é, de se subjetivar. De onde, de que lugar nos fala esse sujeito? – um sujeito que não está comprometido

com as insígnias do grande Outro, um sujeito que afirma o que nega, mas que ainda faz laço social: pois é uma escrita, logo faz laço.

É a partir dessa perspectiva que tentaremos “cão-vencer” você leitor, de que o sujeito que se constrói nessa escrita é um sujeito Cínico, e de que o purgatório de Glauco Mattoso é o Cinismo. (23)

Mas antes, é preciso que falemos desse sujeito Cínico: como o compreendemos, de onde parte essa compreensão. A nossa compreensão parte da psicanálise lacaniana, do conceito de sujeito que nela se apresenta. Se para Descartes o sujeito está no pensamento (“La onde penso eu sou”), para Lacan, no seu retorno a Freud, o sujeito está no pensamento como ausente, como sujeito barrado. Lá onde penso eu não estou, eu não sou. Desse modo, para a psicanálise o sujeito é também sujeito do pensamento, mas do pensamento inconsciente. Ele não é identificável, mas sujeito à identificação, e, longe de ser unificado, ele é dividido.

O advento desse sujeito, diz Joël Dor,(24) atualiza-se numa operação inaugural de linguagem na qual a criança se esforça por designar simbolicamente a sua renúncia ao objeto perdido. Tal designação só é possível se estiver fundada no recalque do significante fálico – recalque originário –, nomeado também de significante do desejo da mãe. Coloquemos tal significante como S1, aquele que irá governar a rede ulterior de toda a cadeia de significantes. O recalque originário é então um processo fundamentalmente estruturante, e se constitui numa metaforização. Essa metaforização não é senão o ato da simbolização primordial da Lei, que se efetua na substituição do significante fálico pelo significante Nome-do-Pai.

Apoiado na teoria do signo de Saussure, Lacan apresentará a sua leitura do inconsciente, que será definido como uma cadeia significante sempre aberta a novas articulações, produzindo novos sentidos. Para Saussure, o significante não é um elemento substancial, mas sim diferencial, e portanto só pode ser definido por suas diferenças e não por propriedades ou atributos intrínsecos. Na medida em que se define por oposição, não se pode pensar num significante isolado, mas sempre num mínimo de dois.

Lacan mantém a estrutura binária do significante. Faz surgir S1 - S2 como a escritura elementar da cadeia significante, o mínimo admissível. Mas estes dois significantes não são equivalentes, não são idênticos e nem podem ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo.

Vimos que S1 é o primeiro significante, o que funda a cadeia, mas que ao mesmo tempo está fora dela. Sabemos, a partir de Saussure, que S1 implica necessariamente S2, na medida em que S1 só pode ser cogitado a partir de S2, que a ele se articula e lhe confere sentido. Mas S1 e S2 são diferentes por excelência, de modo que S1 não é capaz de representar S2 integralmente. Assim, se S1 representa o sujeito, não há outro significante que lhe possa conferir uma identidade. Mas: S1 tão-somente representa o sujeito – não se confunde com ele. O sujeito é diferente do significante que o representa.

Desta forma, mesmo representado por um significante, o sujeito não se confunde com ele: o sujeito não é o significante que o representa, pois este significante apenas reenvia a outros significantes. Ou seja, dizer que o sujeito é efeito do significante não implica que este significante revele algo sobre o que o sujeito é; ele apenas o representa na cadeia.

A partir daí, o sujeito é dividido, pois lá onde é representado, ele não é, e onde é não é representado. O sujeito, sabemos desde Freud, aparece na cadeia significante quando nela se produzem dessimetrias, descontinuidades – o tropeço, a fenda, a descontinuidade. Foi com eles que Freud se deparou no discurso de seus pacientes, através dos sonhos, dos atos falhos, dos chistes e dos sintomas, os quais denominou as “formações do inconsciente”.

Desse modo, o sujeito não é o *eu*, aquilo que apresento ao outro, meu semelhante, igual e rival, como sendo o que quero que o outro veja. “Não é a imagem corporal, nem tampouco os somatórios das insígnias com as quais me paramento para as cerimônias de convívio com o grande Outro da coletividade.” (25) O que se apresenta na relação diária com o outro é o “eu - ideal”, uma espécie de autorretrato construído segundo as linhas mestras dos ideais daqueles que constituíram como os Outros primordiais da existência de um sujeito.

Compreende-se, pois, que o ser humano jamais pode encontrar um significante que o signifique totalmente enquanto sujeito. O sujeito é apenas o que é representado por um significante para outro significante – ou ainda, como elucida Miller, um sujeito sem substância, esvaziado de seus atributos, “um sujeito sem corpo”, um puro efeito significante que continuamente se perde na linguagem: o que lhe diz respeito vem de um Outro e, então, “ele precisa do Outro, porque o código está no Outro, porque a linguagem está no Outro”, porque ele “só pode falar a partir do Outro”. Para que esse sujeito possa advir “é necessário que se ultrapasse o plano imaginário”, organizado pelo

eu e pelos conflitos com seus duplos, em direção ao que Lacan chama de sujeito barrado, “já morto pelo fato mesmo de ser um sujeito do significante”.(26)

Para ressaltar esse desapossamento simbolicamente mortífero que a linguagem impõe ao falante, podemos lembrar, com Lacan, que o sujeito é falado a partir do lugar do Outro, antes mesmo de pronunciar os seus primeiros balbucios. Nessa perspectiva, guiemo-nos pela indicação que faz Miller sobre a posição do sujeito, na fala poética, no seu Seminário de 1998: “O ser falante é o poeta, que tem seu estatuto eminente; o sujeito é antes o poema que o poeta. É assim que Lacan o indica, o sujeito é antes o ser falado”. (28)

Assim, se o sujeito não pode ser apreendido, substancialmente pelo significante, pode, contudo, ser representado por ele. É esta representação que nos permite falar de um sujeito Cínico – um sujeito que se faz representar, desde a Grécia clássica, pelo vocábulo “*parrésia*”, que, na filosofia Cínica, podemos significar como: “insolência” e “impudência”. O antigo Cinismo foi, como afirma Sloterdijk,(29) insolente por princípio. Por esse viés, podemos dizer que, na perspectiva da psicanálise, o Cínico é um sujeito que faz da insolência e da impudência os seus significantes mestres, um sujeito que não se deixa ordenar por nenhum pacto social. Frente aos saberes instituídos, ele provoca, desloca, inverte, choca, contradiz.

Julgamos ser prudente, ainda, esclarecer que não nos interessa, dentro da análise que aqui estamos propondo, se o sujeito “Cínico” que desvelamos nessa escrita é consequente com o “modo de vida” adotado pelo “autor, enquanto pessoa humana. A concepção lacaniana do sujeito como efeito de linguagem é, queremos crer, coessencial com o que Bathes designou de a morte do autor: “desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do simbólico, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a *escrita* começa”. (30)

Segundo Sérgio Laia, “a morte do autor” pode ser pensada como uma metáfora, forjada por Barthes, para abordar aqueles textos cujo escritor não se coloca mais como suposto proprietário da linguagem, que domina as palavras para, através delas, dizer o que ele bem entende ou o que é prescrito por um certo ideal de beleza, de bom gosto e mesmo de encadeamento da narrativa.(31)

No entanto, é preciso lembrar que, se Barthes criticou a noção de autor falando da “morte do autor”, seus textos nos ensinaram a lidar com o sujeito, sem recorrer a velhos biografismos. Assim, podemos afirmar que o que nos interessa, na poética mattosiana, é

o efeito da dimensão enigmática das palavras, que conseguem se impor como uma “forma de arte”. Ainda nesse enfoque, o sujeito Cínico que apreendemos na escrita mattosiana não é uma pessoa no sentido psicológico. O seu corpo é o corpo textual – ou então, como formula a linguística: o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela.

O gaio issaber

Poemas verbivocovisuais
não são meu forte, exceto como fã.
Já fiz alguns, mas foram mais no afã
De pôr pra fora a fútil voz mordaz.
Vanguarda entusiasma um rapaz
que o Santo Gral vê numa busca vã
de decifrar Noigandres de manhã
e à noite navegar nas virtuais

Não digo que renego meu paideuma,
Mas amadureci, perdi a visão.
Prefiro me afastar dessa celeuma.

Quanto aos poemas, faço-me ermitão:
Versejo na clausura (Santa fleuma!)
o pé, tema palpável, meu tesão.

(Soneto Concreto, in: *Centopéia*)

Em *Crítica da Razão Cínica*, o filósofo alemão Peter Sloterdijk sugere aos que desejam pensar o impulso Cínico no âmbito do saber que se voltem para a sátira, o burlesco, o cômico, o grotesco, enfim, para o que ele denomina uma busca da insolência perdida. Para o Cínico, são absurdas as construções metafísicas: as ideias platônicas inexistem porque não podem ser atestadas pelos sentidos e pela experiência. Por isso, os Cínicos antepuseram o modo concreto de viver a qualquer doutrina e a todo procedimento racional. (31) Certos comportamentos e certas ações paradoxais como, por exemplo, o fato de andar de dia com a lanterna acesa, ou o de entrar num teatro quando os outros saíam, são usados como arma conceitual. “Se nos cansam as trevas que falando criamos, acendamos a lanterna de Diógenes”. (32)

Eu não nasci ... Portanto, não existo./ Logo, não penso. Enquanto o filósofo iluminista opera seriamente para revelar no *cogito* o sujeito da razão, garantido por uma legalidade de sentido, o poeta, num jogo lúdico, insiste em representar um sujeito para além da razão. Não se trata do sujeito *da gargalhada de doido varrido*, aquele que perdeu a razão, o louco – mas, antes, daquele que ousou confrontar a razão, o Cínico.

Se perco a memória, / tanto faz que tudo seja ou não verdade. Quem ousa contestar a verdade como um valor em si – a verdade tida pelo filósofo como um bem supremo – como o Cínico? Ao revelar na ironia e na insolência uma postura para além do bem e do mal, ele abre o jogo aos espíritos livres. Comer, escarrar, defecar, urinar e masturbar-se à luz do dia em praça pública – gestos provocadores aparentemente marginais – fundamentaram-se, sabemos, no Cinismo como princípios filosóficos.

Basta dar descarga/ e passar pro papel. Com sua dicção visceral, anárquica, perversa e amarga, sem complacência com os outros nem consigo mesmo, ou seja, como um verdadeiro cão, Mattoso está sempre a latir contra a mediocridade e a hipocrisia das pessoas de bem, a mostrar os dentes a toda forma de alienação, de conformismo e de superstição. Tal qual Diógenes, o Cínico, insiste em apontar *o engano das abstrações idealistas e a insipidez esquizóide de um pensar celebrizado*. Na poética mattosiana, as flechas mortíferas do escatológico penetram ali onde os semblantes da erudição se põem a acobertar “discursos fascistas”, universalizantes, que impõem os seus critérios estéticos para sufocar as turbulências do sujeito e as rebeldias do corpo.

Como a merda que cago/ faço tudo que quero/ e lavo minhas mãos. A partir destes versos poderíamos formular uma questão moral, ou de direito, e clamar pelo sujeito da moral, do direito – pois “lavar as mãos” é imediatamente interpretado, dentro desses dois discursos, como: não responder pelos seus atos, não ser responsável. No entanto, quando nos propusemos a pensar essa escrita no campo do Cinismo, foi para poder pensá-la fora do campo do julgamento de uma moral preestabelecida, da *ética* enquanto *etiqueta*; do direito enquanto lei; e até mesmo fora do campo do humanismo, se concebemos o “humanista”, conforme a psicanálise, como aquele sujeito para quem não existe o gozo, só o prazer. Ou seja, fora das estruturas ideológicas que delimitam a circulação do gozo em nome do bem de todos. O Cínico vem expor esses discursos ideológicos a um escândalo espiritual e moral quando reconhece o interesse particular que desmente o proclamado desinteresse universal dos saberes dominantes.

Assim, podemos apontar um traço Cínico em Foucault quando diz: “Não me pergunte quem sou eu não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever.” (33)

Sou prisioneiro da privada/ privada do meu pensamento. A insolência Cínica desmascara o sujeito da razão, o sujeito substancializado pelo pensamento, o sujeito unívoco. Descartes, sabemos, inaugura o homem da modernidade, um homem centrado na razão, na ciência e no humanismo. O sujeito cartesiano é uno como Deus. “A *res*

cogitans não se divide, ela é uma em oposição à *res extensa* suscetível de se dividir em várias partes; a mente é uma e o corpo é divisível”.(34) Há em Descartes a presença de um Outro divino que garante o sujeito como pensamento e, ademais, o garante de sua unidade. O sujeito cartesiano é um sujeito unificado pelo pensamento, “e essa unidade subjetiva do *penso* é transferida ao Outro na figura de Deus como garante tanto dessa unidade quanto dessa identificação do sujeito ao pensamento”.(35) Assim, o Deus de Descartes é um verdadeiro operário que trabalha para dar consistência ao Penso, logo existo. “Deus é o sustentáculo da equação *penso = existo* (*pensamento = ser*): o *ergo* só se sustenta a partir de Deus, *ergo* é de fato o nome do Deus cartesiano.”(36)

Mas o Cinismo desde Diógenes vem, por meio de gestos insolentes, dessacralizar esse sujeito substancializado pelo pensamento e, portanto, pela razão. Diógenes, empunhando uma lanterna, andava à luz do dia pelas ruas de Atenas, apinhadas de gente, à procura de um homem. “Acender lanternas em regiões iluminadas, não foi essa, desde sempre, a tarefa da filosofia? Com Diógenes a filosofia ousou o estranho gesto de se negar como tal.” (37) Contra o pensar, a razão, o discurso verbal, ergue-se o signo gestual. Quando Platão definiu o homem como um animal bípede, sem asas, Diógenes depenou um galo e o levou ao local das aulas, exclamando: “Eis o homem de Platão”. (38) Desse modo, conforme afirma Pierre Hadot,(39) o Cinismo, com Diógenes e depois dele, torna-se a mais “anticultural” das filosofias que a Grécia e o Ocidente conheceram.

Segundo Sloterdijk,(40) quando o Cinismo antigo descobre o argumento da animalidade do corpo humano e de seus gestos, ele desenvolve um materialismo pantomímico. Diógenes refuta a linguagem dos filósofos como um palhaço. A animalidade é, no modo de vida Cínico, uma parte de sua auto-realização, mas também uma forma de argumentar.

A mirada Cínica, a clara “mirada malvada”, como sugere Sloterdijk, penetra as aparências ridículas e vazias, desejosa de colocar a sociedade frente a um espelho natural aonde os humanos viessem a se reconhecer, sem tapumes ou máscaras. O que lhe interessa não são as máscaras, as poses idealistas, escusas e paliativas. O Cínico fixa a sua mirada nos desnudos. O seu desejo é reconhecer os fatos “*crus*”. A mirada Cínica é franca, realista, generosa, sem a vergonha de fixar-se no desnudo, seja ele bonito ou feio.

Esse sujeito não confunde o cordeiro com a santidade. “*Os reis serão teus aios*”, na *tramóia divina* (Que “*divina, uma pinóia*). Não pretende se transformar num ser

acarneirado, não quer saber de participar de nenhum rebanho. Sabe que tomar as metáforas por signos, garantir-se por elas, produz efeitos inesperados na realidade. “Diógenes saca de la pila bautismal la Gaya Ciencia al tomar del brazo las graves ciencias”.(41) Enquanto o pensador “ilustrado” exige que o saber seja exposto em formas discursivas, em textos argumentativos, em cadeias de princípios, a crítica Cínica, pela sua parte, reconhece a possibilidade de expressá-lo de maneira pantomímica e satírica. Essa *poíeses* Cínica, esse modo de operar com o saber, essa capacidade de dessacralizar, através do riso, da chalaça, a prepotência dos saberes instituídos, os ornamentos da cultura, e, portanto, os semblantes do campo do Outro, faz-nos pensar em esboçar esse sujeito Cínico através de um *êthos* carnalizado.(42)

A máscara é a atração da fantasia. A máscara, no carnaval, empresta vida dupla a quem se esconde. Atua em sua dupla função: vela o ideal narcísico, desvela o modo de gozo daquele que “pensa “esconder-se”. O Cínico é o “outro” que não se assusta, não se surpreende, nem se deixa facilmente enganar. Sob a mirada Cínica o incêndio carnavalesco renova o mundo: uma gestualidade não codificada pelo discurso social legaliza, permite aflorar certos extratos de significações reprimidas que acedem a uma superfície de leitura. Enquanto dura o carnaval, diz Bakhtin,(43) a vida é desviada da ordem habitual; em certo sentido, é uma “vida às avessas”, suspensa pela sua própria duração.

As leis, proibições e restrições que determinam o sistema e a ordem comum do dia-a-dia revogam-se durante o período do carnaval.

Desde o Renascimento – aurora da época moderna – a espontaneidade carnavalesca levantou barreiras e invadiu muitos campos da vida oficial e da visão de mundo. Dominou todos os gêneros da grande literatura e os transformou substancialmente. “A cosmovisão carnavalesca com suas categorias, o riso carnavalesco, a simbólica das ações carnavalescas de coroação-descorreação, das mudanças e trocas de trajes, a ambivalência carnavalesca e todas as matizes da linguagem carnavalesca livre – a familiar, a cinicamente franca, a excêntrica e a elogio-injuriosa, etc. – penetram a fundo em quase todos os gêneros da literatura de ficção.”(44) Através do carnaval a expressão popular refletiu a “luta contra o temor cósmico, contra a lembrança e o pressentimento dos abalos cósmicos e da morte violenta”. Conforme analisa o teórico russo, é preciso não perder de vista o papel enorme que exerceu, e continua exercendo, o medo cósmico: medo de tudo o que é incomensuravelmente grande e forte – firmamento, massas montanhosas, mar, calamidades naturais – nas mais antigas mitologias, concepções e sistemas de imagens, e até as próprias línguas e nas formas de pensamento que elas

determinam. “Uma certa lembrança obscura das perturbações cósmicas passadas, um certo temor indefinível dos abalos cósmicos futuros dissimulam-se no próprio fundamento do pensamento e da imagem humana.” A base desse temor é utilizada por todos os sistemas religiosos com o fim de oprimir o homem, de dominar a sua consciência. Nas criações populares que exprimiam esse combate “forjava-se uma autoconsciência verdadeiramente humana, liberada de todo o medo”.

ó merda com teu mar de urina. A merda, como a urina, sintetiza a “alegre matéria” que rebaixa e alivia, transforma o medo em riso. Na análise de Bakhtin, a merda – ou matéria fecal, como a denomina o teórico russo – é algo de intermediário entre o corpo e a terra, o elo cômico que liga uma à outro, enquanto, a urina é algo de intermediário entre o corpo e o mar. Esses dois elementos personificam a matéria, o mundo, o cosmos faz deles algo de íntimo, próximo, corporal, compreensível. Esses elementos gerados e secretados pelo corpo transformam o medo cósmico em alegre espantinho de carnaval. No Renascimento, a obra folclórica literária transmuta em riso o temor cósmico. A merda e a urina, matéria cômica, corporal, figuram em quantidade astronômica, numa escala cômica. “O cataclisma cósmico, descrito com a ajuda das *imagens do baixo material e corporal, é rebaixado, humanizado e transformado num alegre espantinho.* Assim o riso venceu o terror cósmico.”

ó merda ... minha independência minha indisciplina. A “admerdável”(47) escrita de Mattoso é uma máquina de desinflar, de pisotear semblantes, de revelar o estatuto de semblante em tudo a que se dedicam as “boas” intenções sociais. *A fecalidade diluiu-se no fluxo da descarga verbal, ora flutuando na superfície líquida dos eufemismos, ora submersa nas intratáveis águas do baixo calão.*

O que Mattoso opõe aos semblantes da civilização é o que poderíamos chamar o real de gozo, designado sob a forma excremental. Ele evoca esse real de gozo numa escrita poética que passeia como se fosse um “cursor” sobre tudo aquilo que pode retomar os interesses libidinais das mãos da sublimação cultural, a fim de devolver tudo isso ao lugar de origem. Ao evocar esse real de gozo sob sua forma excremental, acaba por transformá-lo em semblante.(48) Isto que dizer: é merda.

Lembremo-nos, então, que Diógenes – o filósofo Cínico -, em vez de palavras, evacuava suas necessidades na *ágora* ateniense. A partir desse gesto pantomímico do filósofo, propõe Sloterdijk, é preciso ir ao encontro da merda de maneira distinta. “A alta teoria descobre a categoria merda; um novo estado da filosofia natural se abre com ela: uma crítica do homem como um hiper-produtivo animal industrial acumulador de

merda. Diógenes é o único filósofo ocidental, até onde sabemos, que realizava consciente e publicamente as suas ocupações animais: há base para interpretar isso como parte de uma teoria pantomímica.”(49) O gesto do filósofo Cínico obriga-nos a excogitar, novamente, a utilidade do inutilizável, a produtividade do improdutivo ou, dito filosoficamente, descobrir a positividade da negatividade.

O gesto pantomímico Cínico tece o gaio saber, ou *issaber*, como queria Lacan: alegre, lúdico, criativo, dialógico, escancaradamente satírico. “No pólo oposto da tristeza existe o gaio *issaber* [*gay sçavo*] o qual, este sim, é uma virtude. Uma virtude não absolve ninguém do pecado – original como todos sabem. A virtude que designo como gaio *issaber* é o exemplo disso, por manifestar no que ela consiste: não em compreender, fisgar no sentido, mas em roçá-lo tão de perto quanto se possa, sem que ele sirva de cola para essa virtude, para isso gozar com o deciframento, o que implica que o gaio *issaber*, no final, faça dele apenas a queda, o retorno ao pecado.”(50) Ou seja, na perspectiva lacaniana, concordamos com Laurent, o gaio *issaber* é o contrário da tristeza ou da depressão, um saber ligado ao real do vivente, “algo que pode se qualificado, ao mesmo tempo, de desejo ou de gozo”. É ter ideia de que aquilo que pensamos tem incidência em nosso próprio gozo, é o que há de vivo na ideia, o fato de que ela modifica aquele que fala. “É aí que chegamos, às vezes, a transmitir alguma coisa aos outros. É necessário que haja essa vida.”(51)

A inconsistência do Outro

A síntese do avanço consciente
é aquele velho método sagaz
que preconiza dar um passo atrás
a fim de dar dois passos para a frente.

A tese se apresenta incoerente,
Mas a contradição já se desfaz
em face da estratégia, que é de paz,
embora lembre a marcha combatente.

Antítese do avanço é o retrocesso,
ao obscurantismo associado,
e nesse ponto exato me interessa.

Questão de ordem faço deste dado:
Tão logo fiquei cego, o passo meço;
Tropeço, mas não caio: adianto o lado.

(Soneto Dialético, in: *Paulisséia Ilhada*)

Como forma de vida e modo de gozo, o gesto pantomímico Cínico, as anedotas que cercam as suas vidas, a sátira, o chiste, o deboche, a blasfêmia, o paradoxo, o humor negro ou escatológico apresentam-se como saber no campo do Outro. Falar do campo do Outro é falar, também, do campo da Cultura, e, ainda, do Campo da Civilização. E aqui, assumiremos a mesma posição de Freud quando diz, em *O futuro de uma ilusão*: “desprezo ter que distinguir entre cultura e civilização”.(52) Então, podemos partir da seguinte questão: O que é uma Civilização? Para a psicanálise lacaniana a Civilização pode ser compreendida como um sistema de distribuição do gozo a partir de semblantes. Na perspectiva do supereu, “civilização é um modo de gozo, e mesmo um modo comum de gozo, uma repartição sistematizada dos meios e das maneiras de gozo”.(53) O gozo “civilizado”, organizado pelo supereu freudiano, produz o interdito, o dever, a culpabilidade, significantes que fazem existir o Outro, os semblantes do Outro. O grande Outro pode, nesse enfoque, ser representado pelo pai totêmico fundado na teoria freudiana pelo mito do *Totem e Tabu*.(54)

Neste mito, resumidamente, Freud nos diz: No estado primitivo da sociedade os homens viviam no seio de pequenas hordas, cada qual dominada por um macho perigoso que exigia total submissão dos seus filhos e lhes proibia o acesso às mulheres, cujo uso lhe era reservado. Certo dia, os filhos da tribo, rebelando-se contra o pai, fomentaram uma conspiração: num ato de violência coletiva eles o mataram e o comeram. Depois dessa refeição totêmica, eles se identificaram com o pai e, após essa “primeira cerimônia” da humanidade, vivenciada na concomitância da revolta e da festa, substituíram o pai morto pela imagem do pai: pelo totem-símbolo do poder, a figura do ancestral. Desde então a culpabilidade e o arrependimento cimentaram o pacto social entre os filhos; eles se sentem culpados e se unem a partir dessa culpabilidade: “o pai morto se tornou mais forte do que o fora vivo”.(55)

Entretanto, conforme nos alerta Freud, toda identificação é regida pela ambivalência: a corrente terna que existia simultaneamente com a corrente de ódio, imediatamente transformada em arrependimento, sela o laço social, que aparece como laço religioso. Eis onde nos situa Freud: toda ordem social é fundamentalmente religiosa. (56)

O laço social é fundado como um laço religioso; os irmãos renunciam a possuir todas as mulheres; regras de trocas exogâmicas são elaboradas. Tornando-se seres sociais, reabsorvem o feminino, mas renunciam a ele. Para Julia Kristeva, em *Sentido e contra-sentido da revolta*, o feminino de que nos fala Freud nesse texto de 1912 é o feminino das mulheres – objeto da cobiça entre os irmãos; não obstante, também de seu próprio

traço feminino, no sentido de desejo passivo pelo pai, de amor e fascínio pelo pai. O contrato social, conclui Freud, afirma-se sobre o recalque da culpabilidade e da homossexualidade: o que fica tranquilo em nome do pai. “Derrubado o obstáculo, a interdição escarnecida sobrevive à transgressão. O mais sangrento dos homicídios não pode ignorar a maldição que o atinge. Pois a maldição é a condição de sua glória.”

Assim, o *Homo religiosus*, conforme define Kristeva,(58) nasce cheio de sentimentos de culpa e de obediência, sempre tentando purificar-se – pelo rito e pelo sacrifício religioso – da culpa fantasmática, mitológica, da morte sempre anunciada, mas nunca operada, de um pai todo-poderoso, enfim: do pecado original. Todas as religiões são ritos de purificação, enuncia Bataille em *O Erotismo*: “Basta pensar nos diferentes sistemas de abluções, de lava-pés, na confissão, etc. A arte e a literatura também o são: lembrem-se de que Aristóteles as considerava catarse”. (59)

Apaziguado, mas nunca conformado, pela culpa e pelo pecado, o *Homo religiosus* constrói laços sociais, funda a Civilização, a partir de narrativas mitológicas. As construções sociais, lembra-nos Vattimo, são mitos e não há como sair do mito; estamos rodeados de mito, somos mito e o mito é, por sua vez, o que nos constitui.

Na teoria lacaniana, *Totem e Tabu* é o mito freudiano da origem da Lei e da Civilização. Lei da castração, de instauração do simbólico, com referência a este “fora-da-lei” que é o pai primevo. É em torno do “pai morto” enquanto “pai simbólico” que Lacan interpreta o “verbo freudiano”. O aparecimento do significante do Pai, enquanto autor da Lei, está ligado à morte do pai: “esse assassinato é o momento fecundo da dívida através da qual o sujeito se liga à vida e à Lei, o Pai simbólico, como aquele que significa essa Lei, é realmente o Pai morto”. (60)

Assim, conforme a análise de Roudinesco,(61) quando Lacan reinterpreta o modelo edípiano à luz da antropologia estrutural de Lévy-Strauss, faz da paternidade uma construção simbólica. O pai, na leitura lacaniana do mito de Édipo, não é um objeto real: o pai é uma metáfora, ou seja, um significante que vem no lugar de um outro significante.(62) A função do Nome-do-Pai se inscreve enquanto significante a partir do significante do desejo da mãe. Ama-se o pai se realmente ele for tomado como garantia do Outro, isto é, se ele possui o saber sobre a garantia do Outro. Se o pai não funcionar como garantia do Outro – da Lei –, ele não tem ação sobre a mãe. Ou ainda, se a mãe não se interessar por esse pai, a criança ficará abandonada à fantasia materna. Então, o pai não se faz amar e a criança não supõe um lugar, não supõe a eficácia de seu nome, não vai amá-lo e sim rejeitá-lo.

Nesse movimento, Lacan desloca o enfoque da função paterna, através do mito freudiano, para a esfera simbólica. Sob esse novo olhar, a origem da castração desliza do complexo edípico para o campo da linguagem. O “Édipo” passa a ser um mito individual acerca dos efeitos da linguagem sobre o corpo. Logo, podemos compreender que o significante Nome-do-Pai é capaz de funcionar muito bem, mesmo na ausência do pai real. O pai é, um primeiro lugar, um nome – um significante – e apenas secundariamente uma pessoa. Na verdade, a função metafórica do Nome-do-Pai “mata”o pai enquanto tal. Nesta função, trata-se do pai falado pela mãe, ou seja, um ser de linguagem. Isso significa que ele existe na ausência, que já existe como morto pelo significante. É o pai morto, matado pelo discurso. “O essencial é que a mãe funde o pai como mediador daquilo que está para além da lei dela e de seu capricho, ou seja, pura e simplesmente, a lei como tal. Trata-se do pai, portanto, como Nome-do-Pai, estreitamente ligado à enunciação da lei, como todo o desenvolvimento da doutrina freudiana no-lo anuncia e promove. E é nisso que ele é ou não é aceito pela criança como aquele que priva ou não priva a mãe do objeto de seu desejo”. (63) Esta metaforização é o ato mesmo da simbolização da Lei, que se efetua na substituição do significante fálico pelo significante Nome-do-Pai.

No entanto, conforme analisa Miller, o Nome-do-Pai corresponde à Psicanálise freudiana. “Se Lacan o destacou, atualizou, formalizou, não é para a ele aderir, não é para dar continuidade ao Nome-do-Pai, é para aí colocar um fim”. (64) Na análise milleriana, não somente essa leitura do matema pluraliza o Nome-do-Pai, mas ela ainda o pulveriza, e o faz pelo equívoco, atacando o laço do significante que se acredita ser seu significado. Para Miller, em *O Outro que não existe e seus comitês de ética*, esse equívoco entre os Nomes-do-Pai e os não-tolos-erram, ao qual Lacan foi logicamente levado, a partir do seu Seminário *Mais, ainda*, consagra a inexistência do Outro.

A inexistência do Outro abre o que se ousou denominar como a época pós-moderna – uma época em que não se é nem mais, nem menos tolo relativamente ao Nome-do-Pai e à existência do Outro, onde se sabe que o Outro não é senão um semblante. E enquanto o império do semblante se estende, somos impulsionados “por um movimento, cada vez mais providos de aceleração, de uma desmaterialização vertiginosa, que acaba por coroar com angústia a questão do real”. (65)

Dessa perspectiva, segundo Miller, a época pós-moderna é a época em que o Outro da civilização perdeu a sua função de garantia dos discursos. Somos confrontados com a perda de confiança nos significantes mestres, há uma nostalgia dos grandes ideais. Já

“não basta dizer que a verdade tem estrutura de ficção, pois estamos num ponto em que a estrutura de ficção submergiu a verdade, em que ela a inclui, em que ela a engole. Sem dúvida, aí a verdade prospera, aí ela se pluraliza, mas ela está aí como morta. Diante desse envelhecimento ficcional da verdade é que a psicanálise nos impõe o recurso ao real como não tendo estrutura de ficção”. (66)

A partir da análise milleriana da teoria psicanalítica lacaniana, podemos supor uma diferença, ou melhor, uma outra leitura, entre o cínico contemporâneo e o verdadeiro Cínico, ou, digamos, entre aquele e o Cinismo filosófico. A inexistência do Outro, a perda de confiança nos significantes mestres, a verdade como morta, produz, tem como efeito, o cinismo contemporâneo, ou ainda, como denomina Sloterdijk: a razão cínica. Mas, quando falamos do Cinismo filosófico, não é da inexistência do Outro de que se trata mas, antes, da inconsistência do Outro. Diógenes com sua lanterna procurava um verdadeiro homem: buscava um Outro por todo lado sem encontrá-lo, mas nem por isso se colocava no lugar de Mestre, nem por isso vinha ocupar o lugar de grande Outro. Diógenes não se colocava no lugar do Outro, mas também não garantia a ninguém esse lugar. Se houve um lugar de Mestre, na filosofia Cínica, esse era o de Mestre-dejeto, conforme denomina Miller.

Enquanto a razão cínica, teoriza Sloterdijk, toma forma no paradoxo de uma “falsa consciência esclarecida”. A ascese Cínica encarna a posição de um sujeito que “vive no coração do seu ser”,(67) sabendo que o Outro não é senão semblante. A posição do sujeito que vive no coração do seu ser, à qual nos remet Miller, é, por certo, uma posição ética. Podemos aproximá-lo da ética de Espinosa, se compreendermos esta como “perserverar em seu ser”; podemos também aproximá-la da ética da psicanálise, que, segundo Lacan, se formula assim: “não ceder de seu desejo”. Sem dúvida que a ética da psicanálise não é a ética de Espinosa, ainda que “compartilhem o fato de fundar-se em um *não ceder*, em *perseverar em seu ser*”. (68) Mas, segundo Miller, ambas podem ser consideradas éticas anti-supereu, na medida em que admitem que cada um tenha de perseverar em seu ser. Se supusermos uma ética Cínica, ela deverá estar muito mais voltada para o singular do que para o Universal, portanto dentro do campo das éticas anti-supereu.

Não temos a intenção, neste trabalho, de desenvolver a questão da ética na filosofia Cínica, mas acreditamos ser importante marcar a possibilidade de pensar os gestos pantomímicos, a insolência e a impudência de Antístenes, Diógenes e tantos outros, segundo Diógenes Laertius, a partir de uma posição ética. Uma posição que nos

garante, mais uma vez, marcar a diferença entre o verdadeiro Cínico e a razão cínica contemporânea, que poderíamos denominar de neocinismo.

Nessa perspectiva, não podemos concordar com Slavoj Žižek, em *Eles não sabem o que fazem*, quando este afirma, meramente, que "o Cinismo é a crítica popular, plebéia, da cultura oficial, que funciona com os recursos da ironia e do sarcasmo." (69) Parece-nos pouco provável que a vertente do Cinismo enquanto crítica social, desenvolvida por Sloterdijk, possa resumir-se a esse enunciado. Pois se, por um lado, podemos buscar a gênese da literatura Cínica no conceito de Carnavalização de Bakhtin, (70) por outro lado podemos demonstrar, através da poética de Mattoso, que a "filosofia gestual" do Cinismo ultrapassa, vai além do simples deboche ou sarcasmo, da linguagem popular. Há uma crítica séria no des-curso Cínico, embora executada de modo debochado e blasfemador. O Cínico não pode ser comparado, simplesmente, ao camponês da Idade Média, que cantava na cozinha ou nas festas carnavalescas canções burlescas e satíricas sobre o seu "Senhor", mas continuava mantendo sua obediência servil a este mesmo Senhor: grande Outro. Não podemos, de forma nenhuma, assimilar o Cinismo ao *neocinismo*. Uma coisa insuportável ao cínico contemporâneo é ver a lei ser transgredida abertamente, declaradamente. Ao passo que a posição do filósofo Cínico é a de alçar a transgressão à condição de um princípio ético: a antiguidade conheceu o Cínico como um extravagante solitário, provocador e teimoso.

No entanto, o Cínico não foi, em momento algum da história, um revolucionário, se, como Lacan, situamos o revolucionário - a partir da consciência proletária - como aquele que acredita no sucesso da moral: o operário virtuoso e sombrio que supostamente representa o homem íntegro, o homem real, aquele que não duvida de que seu desejo seja capaz de realizar-se, impor-se como tal, e de maneira harmoniosa. (71) A ética Cínica não percorreu o mesmo caminho da ética aristotélica do bem e do mal. O Cínico não acredita que se possa domar o gozo, ou mesmo, que se possa distribuí-lo equitativamente entre todos. O filósofo Cínico grego não se deixou enganar pelo ideal apolíneo da harmonia social, do bem para todos, da justiça distributiva, que se iniciava, enquanto catequese ideológica, na Grécia clássica.

É por essa operação - quando pensamos o Cínico a partir deste lugar de Mestre-dejeto, ou, ainda, de dejeto-amo - que o verdadeiro Cínico se distânciava do cinismo de massa teorizado por Sloterdijk em *Crítica da Razão Cínica*. O sujeito Cínico não forma grupo, mas, conforme nos ensinaram os Cínicos gregos, faz laço social. Afinal, o Cínico não foi um eremita, não se alijava do convívio da *polis*. O Cínico não é um asceta;

antes, seu lugar, seu território é a praça pública. É desse lugar que o seu discurso insolente opera o desvelamento, a inconsistência daqueles que supõem ocupar o lugar do grande Outro.

Modo de operar com a inconsistência do Outro

Não sei se o ser é somos ou estamos;
se somos ser somente estando em vida,
ou se já está de fato resolvida
a tal pergunta: “Para onde vamos?”.

Se depender do sábio Nostradamus
a vida sobre a Terra é destruída.
Mas, para algum profeta, algum druida,
é bom que as esperanças não percamos.

Questão não é “to be or not to be”;
Questão é termos crença de não ser
inútil que estejamos por aqui.

Não é coisa difícil de entender:
O pensamento é válido por si.
Pensamos que existimos. Resta crer.

(Soneto Ontológico, in: *Paulisséia Ihada*)

Não é que eu seja um gênio. São os críticos que à altura não estão dos meus defeitos. Por certo o sujeito mattosiano precisa lidar com aqueles que se colocam no lugar de grande Outro. Um desses lugares é ocupado pelo crítico "acadêmico". Aquela figura que, a partir de um certo campo de saber, define, julga, sentencia sobre o que é poesia ou, ainda, sobre o que é boa poesia.

Aqueles que levam a poesia a sério: *sujeitos mental e moralmente tão estreitos/ que iguam-se aos primatas paleolíticos.* Aqueles que sabem, mas parecem não saber, que o ato de criação se funda no não saber. *Que não existe diferença entre os Lusíadas e um livro de culinária. A arte está atrás da retina. Retire-se o texto e restará apenas o espaço em branco.*

Com esses, o sujeito mattosiano é insolente por princípio, pois *quem quer a exatidão não é poeta/ Poetas têm o dom da ambigüidade.* Mas por outro lado, admite que *é fácil ser artista de vanguarda: basta peidar sem se dar ao trabalho de pedir desculpas. Difícilimo é ser crítico da vanguarda, pois, com todos os seus conhecimentos de perfumaria, o cara tem que suar pra dar a desculpa de que o desodorante é necessário, a pretexto de que o peido é um equívoco.*

Assim, nem de um lado, nem de outro; nem de direita, nem de esquerda; nem pró, nem contra; nem clássico, nem vanguardista; o sujeito Cínico só quer saber de estremecer com os semblantes: *Se você me perguntar quantas palavras pode ter um poema, eu posso te responder com qualquer número; mas se você me perguntar quantos poemas pode ter uma palavra, eu só posso te responder com uma letra: N. E como eu não sou um matemático, prefiro as Letras. Literalmente.*

Mas é certamente neste modo de operar com o saber, de mostrar a sua estrutura de ficção, de estremecer com os semblantes, que o Cínico desvela a inconsistência do Outro. No entanto, conforme já dissemos, operar com a inconsistência do Outro é diferente de operar com a inexistência do Outro. Diógenes não se rebela contra Alexandre, o Grande. Nem tampouco, como faria o cínico *sobrinho de Rameau*.⁽⁷²⁾ Diógenes busca ser esperto, tirar vantagem da intimidade com a “grande figura” do imperador. O filósofo Cínico não duvida de que a figura de Alexandre tem efeito na realidade. Mas demonstra, num gesto pantomímico, que ao ficar em pé na sua frente, Alexandre projeta, como qualquer outro ser humano, sua sombra naquele que deseja pegar sol.

Por esse viés é que pensamos o Cínico não como aquele sujeito que só quer saber de gozar, assim como um dependente de droga, aquele que não se interessa mais por nenhum laço social, por nenhum semblante, senão aquele do seu próprio gozo. Pois, quando designamos o sujeito Cínico como insolente, apresentamo-lo como orgulhoso, altivo, atrevido, valente, arrogante, e não como apático ou melancólico. Se voltarmos a nos debruçar sobre a história da filosofia, veremos o quanto é impossível colocar o Cínico neste último lugar. O Cínico, como diz Miller, é um sujeito de desejo decidido.

Assim é que podemos afirmar: na poética mattosiana, o fazer poético sustenta o laço social daquele que acredita que *arte é tudo aquilo que não tem utilidade ou que, tendo utilidade, a questiona (questiona-se a utilidade de alguma coisa usando a coisa para outra utilidade ou a utilidade para outra coisa)*. *Antiarte seria tudo o que, embora aparentemente inútil, tem a utilidade de mostrar que a arte não tem utilidade. Logo, a estética não existe, pois sempre se descobrem utilidades para aquilo que é artístico, e sempre se inventam artes para aquilo que é utilitário, e assim não se podem estabelecer leis para separar o útil do agradável e o inútil do desagradável.*

Revelando o caráter de semblante dos lugares construídos no campo do Outro – do crítico literário, do poeta, da arte, da poesia, dos intelectuais, dos políticos, das mulheres, dos homens e dos gays, etc.... -, o Cinismo se volta para o corpo, que –

diremos com Merleau-Ponty – é “carne porosa”. Lacan poderia completar dizendo que por esses poros circula o gozo: único modo, segundo a teoria lacaniana, de dar consistência ao sujeito.

NOTAS

CAPÍTULO I

- (1) Hansen, João Adolfo, "G.M. ADMERDÁVEL", in: Arte em Revista, 1984:4.
- (2) Usamos aqui o conceito canônico da hermenêutica: "Interpretar é a arte hermenêutica, talvez a mais difícil de todas. Suas regras são quase desconhecidas. Conhecem-se sobretudo as negativas: nada acrescentar à coisa interpretada, não fazê-la dizer o contrário do que diz, não ignorar as interpretações anteriores, não impor uma interpretação como definitiva. A tradição de leitura da Torá esboçou algo como regras positivas, distinguindo, no texto da Escritura, seus sentidos literal, secreto, moral e alegórico." (Lyotard, Jean-François, in: *Moralidades Pós-Modernas*, 1996:39).
- (3) Blanchot, Maurice, *O Espaço Literário*, 1987:35.
- (4) Barthes, Roland, *O Óbvio e o Obtuso*, 1984:93.
- (5) Genette, Gérard, *Palimpsestes, a literatura au second degré*. Paris:Edition du Seuil, 1982.
- (6) Lacan, Jacques, *Seminário XI*, 1988:62.
- (7) Para Lacan: "entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta ... O que evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas. É pelo mesmo efeito que a escrita é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante. A escrita não decalca este último, mas sim seus efeitos de língua, o que dele se forja por quem a fala. (Lacan, Jacques, "Lituraterra", in: *Outros escritos*, 2003:22.)
- (8) Miller, Jacques-Alain, "O Escrito na Palavrá", in: Revista *Opção Lacaniana*, 1996:99.
- (9) Valéry, Paul, *Variedades*, 1999: 88.
- (10) Lacan, Jacques, "Função e corpo da fala e da Linguagem ...", in: *Escritos*, 1999:302.
- (11) Miller, Jacques-Alain, *Elementos de Biologia Lacaniana*, Inédito, 2002:31
- (12) Lacan, Jacques, *O Seminário - Livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, 2009.
- (13) Barthes, Roland, *O prazer do texto*, 2002:11.
- (14) Lyotard, J.F. *A Condição Pós-Moderna*, 2002:33.
- (15) Barthes, Roland, *O Óbvio e o Obtuso*, 1984:93.
- (16) Arrigicci, Davi. *Outros Achados e Perdidos*, 1999:29.
- (17) Lacan, Jacques, "Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos Escritos", In: *Outros Escritos*, 2003:550.
- (18) "A linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se por ele desfazer e refazer. Traz consigo seu sentido do mesmo modo que o vestígio de um passo significa o movimento e o esforço de um corpo. Distingamos o uso empírico da linguagem já feita e o uso criativo, de que o anterior, aliás, só pode ser um resultado. ... É como diz Mallarmé, a moeda gasta que se passa em silêncio de mão em mão ... a verdadeira palavra, aquela que significa, que torna enfim presente a "ausente de todos os buquês". Merleau-Ponty, Maurice, "A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio" in: *Os Pensadores*, 1989:93
- (19) Mallarmé, "crise de vers", in: *Ouvres Completes*, (Citado por Sérgio Laia, *Os escritos fora de si*, 2001:39)
- (20) Lacan, Jacques, "Lituraterra", in: *Outros Escritos*, 2003:23.
- (21) Andrés, M., in: *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*, 1996:462.
- (22) Barthes, Roland, *O Prazer do Texto*, 2002:29.
- (23) Usaremos as palavras - Cínico e Cinismo - sempre em maiúsculo para marcar a diferença entre o Cinismo grego, representado pela figura de Diógenes, do conceito de cinismo contemporâneo. O filósofo alemão Peter Sloterdijk, em sua obra *Crítica da Razão Cínica*, funda essa distinção, a partir do termo "Kynisme". Distingue o cinismo contemporâneo do que ele chama de "Kynisme", que se desenvolveu na Grécia a partir do século V a.C. Nosso interesse, nesta análise, é o de trabalhar com a "teoria" e o modo de vida do filósofo Cínico grego.
Em *Crítica da Razão Cínica*, Sloterdijk aprofunda a diferença entre o Cínismo grego e o cinismo contemporâneo, desde o conceito de ideologia. Para o filósofo alemão, no mundo contemporâneo, a ideologia passou a funcionar de maneira cínica, o que torna ineficaz o método crítico-ideológico, de cunho marxista. Se a forma da ideologia, para Marx, corresponde à constatação: "disso eles não sabem, mas o fazem", a forma da razão cínica, hoje, é: "eles sabem muito bem o que estão fazendo, mas mesmo assim o fazem". Perdendo desse modo a sua ingenuidade, a razão cínica parece tomar forma no paradoxo

de uma "falsa consciência esclarecida". Assim, hoje em dia, o cínico aparece como um tipo de massa, um caráter social do tipo médio. O moderno cínico de massa, na opinião de Sloterdijk, perdeu sua mordacidade individual e não se arrisca à exposição pública. O homem da clara "mirada malvada" submergiu na massa.

(24) Dor, Joel, *Introdução à leitura de Lacan*, 1989:91.

(25) Quinet, Antonio, *A Descoberta do Inconsciente*, 2000:15.

(26) Miller, Jacques-Alain, *O Osso de uma análise*, 1998:37.

(27) *Ibidem*, p. 46.

(28) Sloterdijk, Peter, V.II op.cit. p. 248.

(29) Barthes, Roland, "A morte do Autor", in: *O Rumor da Língua*, 1988:65.

(30) Laia, Sérgio, *Os escritos fora de si*, 2001:87.

(31) Compensando, quem sabe, a falta do saber sistematizado e institucionalizado pelos escritos, existe sobre os Cínicos, uma auréola de anedotas. Como assinala Sloterdijk, estas anedotas dizem mais de seus "feitos" do que todos os escritos poderiam dizer. Através delas Diógenes se converteu em uma figura mítica. Para o psicanalista francês, Jacques Alain-Miller, todas essas anedotas, até mesmo as mais tolas, põem em cena um homem com um "desejo decidido". Por isso, ainda que sejam falsas, seguem sendo verdadeiras: "Voltamos também sobre as anedotas dos mestres do saber: dos santos, dos sábios, que têm, querendo ou não, uma grande função na história das idéias. Pensem em Diógenes: se não tivesse sua vida, não teria grandes coisas, é que nessa época não se escrevia, algum sábio se honravam em não escrever, seus ensinamentos nos chegavam pelos exemplos de sua vida. Eu coloco Lacan nessa linha (...) Eu vejo Lacan como uma espécie de Diógenes. Um Diógenes com os pés calçados pode ser, mas segue sendo um Diógenes." (Miller, J.A., *Los Signos do Gozo*, 1998:23)

(32) Schüller, Donaldo, *Narciso Errante*, 1994:61.

(33) Foucault, Michel, *A Arqueologia do Saber*, 2004:20.

(34) Quinet, Antônio, *A descoberta do Inconsciente*, 2000:15.

(35) Op. cit. p.15

(36) Op. cit. p.14.

(37) Schüller, Donaldo, Op.cit. p. 62.

(38) Laërtios, Diógenes, *Vida e Doutrina dos Filósofos Ilustres*, 1977:96.

(39) Hadot, Pierre, *O que é a filosofia antiga*. 1999:99.

(40) ... "sólo desde hace pocos siglos la palabra *insolente* tiene efectivamente un motivo negativo. Inicialmente supone, como en el antiguo alto alemán, una agresividad productiva, un ir hacia el enemigo: valiente, atrevido, vivaz, arrogante, indómito, curioso". (Sloterdijk, Peter. Op.cit. p. 149)

(41) Sloterdijk, Peter, *Critica de la razon cínica*, n 1989:160.

(42) Por certo, o leitor iniciado no discurso literário sabe que ao trazeremos o tema da carnavalização estamos nos remetendo a toda uma teoria do romance desenvolvida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. Faremos uso desse referencial teórico sem, no entanto, desenvolvê-lo. A importância da teoria de Bakhtin na construção do conceito de literatura Cínica foi desenvolvida em nossa dissertação de Mestrado: *Forma de Vida, Modo de Gozo*, UFSC, 2001.

(43) Bakhtin, Mikhail, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, 1997:124. (44) *Ibidem*, p.130.

(45) Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, 1993:294.

(46) *Ibidem*. p. 295.

(47) Termo usado pelo Professor Hansen no texto já citado.

(48) Conforme Miller, em seu Seminário *De la naturaleza de los semblantes*, 2001:67.

(49) Sloterdijk, Peter, obra citada V.1, 1989:206.

(50) Lacan, Jacques, "Televisão", in: *Outros Escritos*, 2003:525.

(51) Laurent, Eric, Seminário *Paixões do Ser*, Inédito.

(52) Freud, Sigmund, "O Futuro de Uma ilusão", 1974:16.

(53) Miller, Jacques-Alain, "O Outro que não existe e seus comitês de ética", in: *Revista Curinga*, 1998:10.

(54) Freud, Sigmund, "Totem e Tabu", 1987:20.

(55) *Ibidem*. p. 171.

(56) Ou ainda, conforme Lacan: "É na medida em que a maldição secreta do assassinato do Grande Homem cujo poder advém unicamente do fato de ressoar sobre o fundo do assassinato inaugural da humanidade, e do pai primitivo, é na medida em que este; enfim, vem à luz que se efetiva o que cabe bem chamar, pois está no texto de Freud, de redenção cristã." (Jacques Lacan, in: *Seminário - livro 7*, 1988:214.)

(57) Kristeva, Julia, *Sentido e Contra-sentido da revolta*, 2000:32.

(58) *Ibidem*. p.44.

(59) Bataille, Georges, *O Erotismo*, 2004:75.

- (60) Lacan, Jacques, "De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose", in: *Escritos*, 1998:563.
- (61) Roudinesco, Elizabeth, *Por que a Psicanálise?*, 2000:68.
- (62) "A posição do pai como simbólico não depende do fato de as pessoas terem mais ou menos reconhecido a necessidade de uma certa seqüência de acontecimentos tão diferentes quanto um coito e um parto. A posição do Nome-do-Pai como tal, a qualidade do pai como procriador, é uma questão que se situa no nível simbólico. Pode materializar-se sob as diversas formas culturais, mas não depende como tal da forma cultural, é uma necessidade da cadeia significante. Pelo simples fato de vocês instituírem uma ordem simbólica, alguma coisa corresponde ou não à função definida pelo Nome-do-Pai, e no interior dessa função vocês colocam significações que podem ser diferentes conforme os casos, mas que de modo algum dependem de outra necessidade que não a necessidade da função paternal à qual corresponde o Nome-do-Pai na cadeia significante.(Jacques Lacan, *O Seminário*, livro 5 1999:187.)
- (63) Lacan Jacques, *O Seminário* livro 5, as formações do inconsciente, 1999:197.
- (64) Miller, Jacques-Alain, "O Outro que não existe e seus comitês de ética" in: *Revista Curinga*, 1998:05.
- (65) *Ibidem*, p.5.
- (66) *Ibidem*, p.8.
- (67) Miller, Jacques-Alain, *A lógica na direção da cura*, Seminário realizado por Miller durante o IV Encontro Brasileiro do Campo Freudiano - Setembro/1993 1995:33.
- (68) Miller, Jacques-Alain, *El banquete de los analistas*, 2000:72
- (69) Zizek Slavoj, *Eles não sabem o que fazem*, 1992:60.
- (70) Em *Questões de Literatura e Estética e Problemas da Poética de Dostoievski* Mikhail Bahthin (1895-1975), aprofunda os seus estudos sobre a Sátira Minipéia, gênero Cínico por excelência.
- (71) Lacan, Jacques, *O Seminário*, livro 5, as formações do inconsciente, 1999:277.
- (72) Diderot, Denis, "O Sobrinho de Rameau", in: *Os Pensadores*, 1988:263.

Capítulo II

Um-todo-só

da
vi
vi
da

vida
vi
solvi
da

a dí
vida que
di vi di

na que
da da quebradi
ça psique

(Carne Quitada, in: *Memórias de um Pueteiro*)

Se alguma coisa parece cheirar parece cheirar mal na poética de Mattoso, é porque o caminho percorrido pelo poeta evoca o pé que o palmilha. - *Sem pejo rimo o pé com meu desejo*. Se o ato, ou gesto, dessa escrita tem o efeito imaginário de criar nomenclaturas que a determinam – marginal, maldito, independente, pornográfico, kitsch, anárquico, de mau gosto -, o principal efeito dele é o rompimento de princípios estéticos, rompimento esse que libera leituras heterodoxas, provocando e pluralizando a tradição canônica de uma leitura instituída. - *Não é preciso inventar. Basta errar*.

Conforme lembra Néstor Perlongher, Glauco não confessa, como faz Genet,(1) que “escrevo enquanto me masturbo”; conta, no entanto, no seu itinerário desejante, que se masturba enquanto lê, ou que lê para se masturbar. Lembremos então que a masturbação pública – gesto Cínico, filosofia gestual – vem desvelar a relação do sujeito com o seu gozo, qual seja: um-todo-só.

Sem pedantismo, inibição, ou recalque, modos de gozar se desvelam, se insinuem por entre a tessitura da escrita: gozo masturbatório, gozo sintagmático, gozo estético, gozo Cínico, texto de gozo. Ainda assim, não se trata de transgressão, pois, conforme Lacan, insinuar-se não é transgredir. Mas, então, é possível pensar conforme o professor João Alfredo Hansen: "os textos de G. M. são afirmativamente cínicos e não querem mudar nada: gozam, enquanto transformam".(2)

Sabemos do perigo que corremos ao " recortar" de seu texto tal afirmação, pois seguindo a conceituação barthesiana,(3) um texto não é feito de uma linha de palavras a

produzir um sentido único, de certa maneira teológico - mensagem do Autor-Deus -, mas, antes, de um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original.

Desse modo, tentamos não nos deixar prender pelo sentido teológico do texto, nossa visada sobre a poética de Mattoso continua pela via do “sujeito”. E aqui, neste capítulo, nos interessa situar o sujeito e o seu modo de gozo. Por modo de gozo, conforme Miller, designamos o fato de o sujeito tender a gozar sempre da mesma maneira.(4) Modo de gozo é um conceito pelo qual Lacan tenta cingir o nó da repetição e da pulsão.

A dupla causação do sujeito

Se amo não deito
Se deito não trepo
Se trepo me estrepo
Amor é conceito

Se faço no leito
Não caio no laço
Amor é cabaço
Amor é conceito

Amor não tem jeito
Amor é distância
Amor é infância
Amor é conceito

(Quem ama não vai pra cama, in: *Memórias de um Pueteiro*)

Octavio Paz, logo no início de *A dupla chama*, diz: Tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas. O nosso parceiro tem corpo, rosto e nome, mas a sua realidade, precisamente no momento mais intenso do abraço, dispersa-se em uma cascata de sensações que, por sua vez, se dissipam. Há uma pergunta que se fazem todos os apaixonados e que condensa em si o mistério erótico: “Quem é você?” Pergunta sem resposta. Os sentidos são e não são deste mundo.

Para Octavio Paz, então, o sentido está no mundo - que compreendemos como realidade discursiva - e fora dele; já para Lacan, conforme enunciamos, o sentido se capta por escapar. Nem tudo é dizível, nem tudo pode ser falado. Há algo *mais ainda*, que insiste além das tentativas da representação simbólica. Assim, o sentido é desejo, mas também é gozo. Sempre que falamos, escrevemos ou lemos, intervimos na rede de filiação dos sentidos. No entanto, falamos, escrevemos e lemos com palavras já ditas. "É

porque a língua está sujeita ao equívoco, e o saber é um ritual com falhas que o sujeito, ao significar, se significa." (6)

Assim é que voltamos, mais uma vez, para as questões do sujeito. Mas, desta vez, por um outro viés, qual seja, pelo viés do gozo, isto é, o sujeito articulado ao campo das Pulsões. Em seu *Seminário XI* Lacan propõe duas operações de constituição do sujeito: a Alienação e a Separação. A partir dessas duas operações, Lacan determina as duas faltas constitutivas do sujeito, e ainda, igualmente a partir dessas duas operações, define dois campos: o campo do Sujeito - ou campo das Pulsões Parciais - e o campo do Outro.

A entrada da criança na ordem simbólica produz o sujeito, mas, ao mesmo tempo, opera uma divisão desse sujeito, instaurando uma propriedade fundamental da subjetividade que é a alienação do sujeito na e pela linguagem. Por isso, definir a operação de alienação Lacan a ponta para a necessidade dos conceitos do sujeito e do Outro. Define, então, o Outro como "o lugar em que se situa a cadeia significante que comanda tudo o que vai poder presentificar-se do sujeito." (7)

Assim, liga o Outro e o sujeito de um modo que "constitui, claramente, uma alienação: o sujeito como tal só pode ser conhecido no lugar ou *locus* do Outro. Não há meio de se definir um sujeito como consciência de si". (8)

Desde então, isso significa que é no campo do Outro que o sujeito se constitui, efeito da ação da linguagem sobre o *infante*. O sujeito nasce, portanto, numa relação de dependência significante com o lugar do Outro. Sempre que um significante representa um sujeito para outro significante, a alienação se produz. Lacan retira a formulação: "Um significante representa o sujeito para outro significante" do filósofo e lógico norte americano Charles Sanders Peirce. A definição de signo de Peirce é: "O signo representa alguma coisa para alguém." (9)

Conforme lembra Miller, a definição lacaniana é paradoxal em relação à de Peirce, uma vez que termo definido, o significante, figura duas vezes no enunciado definidor. No entanto, se Lacan introduz significante através de uma definição circular é porque o significante se apresenta; estruturalmente; sob uma forma binária; como fica evidente na própria definição. O significante não é pensado sozinho; pois pensá-lo sozinho é infringir a sua lógica normal.

Desse modo; o que Lacan irá chamar de *vel* (10) da alienação implica a lógica de uma escolha forçada pelo sentido; comportando; por sua vez; uma perda; um sem-sentido. A operação denominada alienação reside nesta entrada no campo do Outro; sob a forma de divisão subjetiva; diz Lacan.

Para mostrar a estrutura lógica das operações e alienação e separação, Lacan se reportará à teoria dos conjuntos - nomeadamente às operações de união e de intersecção. Quando se tem dois conjuntos com uma parte comum, a união dos dois conjuntos é diferente de sua intersecção.(II) A intersecção isola aquilo que pertence a ambos os conjuntos simultaneamente. Lacan, porém; irá modificar a operação de intersecção; para definir o conceito de separação. A separação; na teoria lacaniana; será definida por aquilo que falta em ambos os conjuntos; não pelo que pertence aos dois. Enquanto a alienação é a apreensão de um significante que representa o sujeito para outro significante.

A alienação, primeira operação essencial em que se funda o sujeito, será mostrada por Lacan através de um gráfico. Esse gráfico apresenta dois conjuntos: o conjunto do Outro e o conjunto do ser - este último transformado em sujeito pelo Outro. Ou seja, não é simplesmente um ser, é um ser transformado pela linguagem. O conjunto do ser é posto à esquerda do gráfico; no meio, Lacan situa o “não-senso” (12), e do lado direito, o sentido.

Constrói-se nessa operação a primeira falta constituinte do sujeito. Ela se relaciona com o fato de que o sujeito não pode ser inteiramente representado no Outro; sempre há um resto. “A relação do sujeito com o seu próprio discurso sustenta-se, portanto, em um efeito singular: o sujeito só está ali *presentificado* ao preço de mostrar-se *ausente em seu ser*.”(13) A divisão do sujeito operada pela ordem significante instaura a alienação do sujeito na e pela linguagem. É nesta relação que o sujeito experimenta o seu caráter radicalmente “inessencial”.

O gráfico lacaniano da alienação será re-apresentado por Miller no seu Seminário de Caracas. No gráfico milleriano, fica evidente que os dois termos de onde derivam o não sentido e o sentido são os dois termos da cadeia significante: S1 e S2. Como vimos anteriormente, são estes termos que determinam a cadeia significante, na qual o sujeito ou se petrifica num significante ou desliza no sentido, porque, quando se tem um elo entre os significantes, tem-se sentido.

Portanto, tem-se ou petrificação, ou sentido. Para Colette Soler, o que Lacan chama de um sujeito petrificado pelo significante é um sujeito que não faz qualquer pergunta. É o sujeito do cogito, o sujeito da certeza, na medida em que o sujeito do pensamento significa auto consciência e mestria. Ele é um sujeito do pensamento, e, ao mesmo tempo, um sujeito da certeza. Mas a sua certeza sua “é a certeza da existência como presença, presença do sujeito. Ele está certo da existência como presença real, e Lacan

ênfatiza que o cogito visa o real". (14) Mas isso não quer dizer que o sujeito da certeza seja o sujeito da verdade, porque sua certeza é completamente independente da verdade. O cogito suspende qualquer consideração da verdade. Meus pensamentos podem ser verdadeiros ou falsos, não importa, pois quando penso, sou. Já o sujeito - freudiano - do inconsciente implica a idéia de um sujeito como escravo, não mestre; o sujeito "assujeitado" ao efeito da linguagem. Implica o que Lacan chama de "subversão do sujeito".

Mas, continua Lacan, é necessária uma segunda operação, a separação, para que se consuma a causação do sujeito. A separação responde à inscrição do desejo do Outro na falta que há no intervalo significante. Portanto, uma falta que está tanto dentro do campo do sujeito quanto dentro do campo do Outro. O sujeito irá operar com sua própria falta, resultante da primeira operação - a alienação -, para responder à falta no Outro. É nessa operação que Lacan introduzirá o objeto pequeno *a*, através do qual o sujeito poderá fazer-se objeto do desejo do Outro.

Na interseção entre o sujeito e o Outro há uma falta, uma lacuna. Essa falta no Outro, Lacan denomina-a desejo. O desejo aparece na falta devido a uma impossibilidade: a impossibilidade de dizer o que se quer. A presença do desejo em si é a presença de algo que falta na fala: o inapreensível, o invisível, o impossível de se escrever. Algo da fala que não pode ser traduzido por nenhuma demanda precisa. É por isso, diz Lacan, que o desejo é metonímia, algo que desliza na fala, mas que é impossível capturar. "Na fala existem sempre duas dimensões: a da declaração (ou enunciado) e a da enunciação. Em cada afirmação, existe sempre um problema de saber aonde vai a fala. Para além do que o outro diz, existe sempre a pergunta: "O que ele quer?". (15)

Segundo Colette Soler, em "O sujeito e o Outro", a alienação é o destino de todos. Nenhum sujeito da fala pode evitar a alienação. É um destino ligado à fala. No entanto, a separação não é pensada na teoria lacaniana da mesma forma, ou seja, não é um efeito da fala. A separação requer que o sujeito queira se separar da cadeia significante. Supõe uma vontade de sair, uma vontade de saber o que é para além daquilo que o Outro possa dizer, para além daquilo que está inscrito no Outro. Há uma condição no Outro que torna possível a separação, e esta condição é a dimensão do desejo. "O desejo do Outro é apreendido pelo sujeito naquilo que não cola, nas faltas do discurso do Outro, e todos os porquês da criança testemunham menos de uma avidez da razão das coisas do que constituem uma colocação em prova do adulto, um por que será que você me diz isso? Sempre re-suscitado de seu fundo, que é o enigma do desejo do adulto" .(16)

Vê-se, então, que o Outro implicado na separação não é o Outro implicado na alienação. É um "novo" aspecto do Outro, não Outro cheio de significantes, mas um Outro a que falta alguma coisa. Enquanto Lacan escreve o Outro tesouro dos significantes como A, o Outro como faltoso é escrito com uma barra: \bar{A} . "Duas faltas aqui se recobrem", diz Lacan no Seminário XI. Uma "é da alçada do defeito central em torno do qual gira a dialética do advento do sujeito a seu próprio ser em relação ao Outro - pelo fato de que o sujeito depende do significante e de que o significante está primeiro no campo do Outro. Esta falta vem retomar a outra, que é falta real, anterior, a situar no advento do vivo, quer dizer, na reprodução sexuada." (17)

Por meio dessa estrutura de divisão, a posição do sujeito é tematizada por Lacan como "falta-a-ser". Nesta acepção, a teoria do amor como busca do complemento no mito de Aristófones - a suposição de que é sua metade sexual que o vivo procura no amor - é uma imagem patética e enganadora. "A esta representação mítica do mistério do amor, a experiência analítica substitui a procura, pelo sujeito, não do complemento sexual, mas da parte para sempre perdida dele mesmo, que é constituída pelo fato de ele ser apenas um vivo sexuado, e não mais ser imortal". (18)

O campo das pulsões parciais

A virgem deflorei quando moleque.
A puta freqüentei adolescente.
Adulto, foram muitas. De repente,
me caso, e ela me pede que não peque.

Prometo. Mas estava de pileque,
e a chance de trair é persistente,
mamão e não maçã. Haja serpente!
Agora o casamento vive em xeque.

Desejo ser fiel, mas não consigo.
As tímidas alcunham-me de Rambo;
panteras, de Bambam, mas eu não ligo.

Não pensem que sou Baco em ditirambo!
De fato aconteceu, mas não comigo:
é um cara que me conta, enquanto lambo.

(Soneto Mulherengo, in: *Panacéia*)

Ao falar sobre o amor - *Seminário XI* -, Lacan segue Freud ao dizer que o amor é sempre narcisista, isto é, está localizado no eixo a-a' do estágio do espelho. É aí, nesse eixo, que se escreve a relação amorosa: especular. Relação imaginária, sempre instável,

que passa facilmente do amor à agressividade e vice-versa. "Ao dizer que o campo do amor é narcisista, estamos afirmando que nele não se encontra a sexualidade propriamente dita, nem o famoso grande Outro. A clivagem amor/sexualidade intervém através das pulsões parciais. O amor do lado imaginário e fora da sexualidade, que é feita de pulsões parciais". (19)

Desse modo, lembra Miller, no campo das pulsões parciais há relação com o objeto oral, o objeto anal, escópico, mas não há relação com a pessoa. Esta última vai ser construída no campo do Outro.(20) Lacan, a contrapelo de Freud, vai nos falar da inexistência da pulsão genital, aquela que levaria um sexo em direção ao outro tendo como finalidade a reprodução. As pulsões, para Lacan, não podem ser representadas como o Outro, por inteiro: as pulsões são sempre parciais. "Como não existe a pulsão genital, deve-se fabricá-la no campo do Outro, submetendo-a à circulação do complexo de Édipo, às estruturas de parentesco, o que denominamos campo da cultura. A existência apenas das pulsões parciais implica vinculação com o campo da cultura, com o grande Outro como campo da cultura." (21)

Freud não pode partir de nenhum traço para fundar a pulsão genital ou seja, o significante da relação sexual; diante disso, para poder sustentar o gozo sexual como sendo absoluto Freud - recorda Viltard - (22) constrói uma hipótese mitológica. Cria o mito do pai da horda primitiva que, conforme vimos, reserva para si mesmo um livre gozo sexual e permanece por isso mesmo sem vínculo. Esse pai originário - aquele que desfruta de todas as mulheres - obriga todos os filhos à abstinência e a ligações em que suas tendências sexuais são inibidas quanto ao fim. Esse é o tempo originário do mito freudiano, um tempo antes do Édipo, um tempo em que o gozo é absoluto porque não se distingue da lei.

Ao matar o pai e ao comê-lo, ao incorporá-lo, os filhos inauguram um tempo histórico, o tempo de Édipo. Este perfaz uma repetição tendenciosa do ato, repetição em que estão envolvidas as tendências, em sua própria disjunção, agressiva e erótica. Por essa repetição tendenciosa, doravante o gozo se torna distinto da lei; gozar da mãe é interdito. "Assim, o mito ocorre no lugar onde, no sistema simbólico, no sistema do sujeito, o gozo sexual não é em lugar algum simbolizado nem simbolizável. Ele é real". (23)

Assim, no nível das pulsões parciais não há homem e mulher, não há relação entre homem e mulher como tal. Essa relação irá se formalizar no campo do grande Outro, conforme enuncia Miller. As relações eróticas, os casais, tomam forma no discurso, no

laço social, no campo da cultura que propõe modos de parceria. Assim sendo, por um lado, no campo do Outro, há invenção, criação de dispositivos; por outro lado, no campo das Pulsões Parciais, há inércia, repetição: sempre o mesmo. Os dispositivos não modificam as pulsões parciais, motivo pelo qual o objeto pequeno *a* é colocado na interseção entre os dois campos, conforme é mostrado no gráfico da separação.

A partir dessa construção é que Miller pode supor que o pequeno *a* de Lacan é como o deus *Janus*,⁽²⁴⁾ tem duas caras: de um lado - no campo das Pulsões Parciais - o pequeno *a* é gozo, e do outro - no campo do Outro - ele é sentido. "Razão pela qual Lacan muito tempo depois fala do pequeno *a* como sentido gozado. É aquela parte do gozo das pulsões parciais que se pode envolver na cultura. Não qualquer gozo, mas a parte elaborável pela linguagem, o mais-de-gozo." (25) Em outros termos: O objeto *a* é ao mesmo tempo o que a pulsão necessita em sua condição auto-erótica e, ainda, o que deve ser buscado no Outro. É à parte de gozo, o mais-de-gozo, que está enganchado nos artificios sociais, portanto na língua. "É a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu" – diz Clarice Lispector.

No *Seminário XI*, Lacan vem mostrar que o campo pulsional responde a uma lógica inteiramente diferente da lógica do espelho. No lugar da inversão do espelho, Lacan propõe o movimento circular da pulsão. As pulsões parciais afetam, animam e se satisfazem no corpo próprio; não há especularidade possível neste nível. "É impossível saber sobre o gozo do Outro, pois, mesmo no gozo sexual, paradigma de todo gozo, não há fusão, a diferença é mantida. O amor é a ilusão da partilha desse gozo/ mas ele se funda em um mal-entendido". (26)

Portanto, o gozo é sempre do corpo próprio, do corpo do *Um*. É o autoerotismo que fundamenta toda a concepção das pulsões parciais. Ao introduzir o movimento circular da pulsão, Lacan demonstra que o corpo próprio está tanto no início como no final da pulsão. Substitui a forma passiva da pulsão, *ser visto*, pela forma ativa *fazer-se ver*, que não somente é ativa como ainda instrumentaliza o Outro para servir às finalidades da pulsão. Por esse modelo, como exemplifica Miller, tentar se fazer entender pelo Outro parece uma atitude passiva, porque permite ao Outro tomar a iniciativa, mas trata-se de passividade que dissimula atividade, um modo invisível de "fazer o Outro fazer". Tal como no pedido de amor ("Ama-me"), há falta de sutileza. Há que se fazer amar. É no movimento circular da pulsão que o sujeito tem acesso à dimensão do grande Outro, na pulsão. "Com isso Lacan evidencia o caráter fundamentalmente masoquista de toda pulsão: chamou masoquismo o *mover o Outro em benefício do próprio gozo*." (27)

A pulsão e a repetição: produção de gozo.

As vozes das vizinhas são distintas,
algumas estridentes, outra mansa.
Adultas ou com timbre de criança,
ninfetas, quarentonas, velhas, trintas.

Talvez não imagines nem consintas,
mas meu ouvido cego não descansa:
rastreio, pelo prédio, a vizinhança;
permeia portas, tetos, luzes, tintas.

És tu, balzaquiana, que me passas
Total tranquilidade no teu tom,
Poupando-me de dores e desgraças!

Não sei se és linda, pálida, marrom.
Não penso em estruturas, pesos, raças.
Só penso em tua voz, calor tão bom!

(Soneto Sonoro, in: *Panacéia*)

Vimos que em função da dessubstancialização e do esvaziamento que a linguagem imprime ao sujeito, ele é tematizado por Lacan como falta-a-ser. Esta, sugere Éric Laurente, é a ontologia que a psicanálise pode oferecer. Ela "liga o sujeito e seu desejo a querer ser falta-a-ser, e ao mesmo tempo atribui substância apenas ao gozo, a única substância que Lacan reconhece". (28)

Partamos, uma vez que já aí estamos instalados, para as questões do gozo. Sabemos que durante os primeiros anos do seu ensino Lacan usou, como Freud, o termo gozo - *Lust* ou *Genuss* - segundo o uso frequente na língua alemã: sinônimo de alegria, prazer, mas principalmente de prazer extremo, êxtase, beatitude, ou volúpia, quando se trata de satisfação sexual. No entanto, é preciso lembrar, esse termo na obra freudiana foi muito mais utilizado a partir de sua conotação estética do que sexual. Goethe, frequentemente citado por Freud, chamava o amante da arte *der lebendig geniessende Mensch*, literalmente o homem que se entrega ao gozo vivo. (29) Freud utiliza repetidamente o termo gozo para designar o que é experimentado graças à representação estética.

Em *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*, publicado em 1905, Freud procura explicar o *efeito prazeroso* dos chistes a partir de uma técnica especial - a da condensação ou do deslocamento: o estabelecimento de ligações insólitas entre idéias disparatadas, a exposição indireta por meio de alusões, de analogias, da utilização de associações ilógicas de idéias. Isto é, tudo o que se designou como: *o sentido no*

nonsense - que Lacan, no *Seminário V*, irá propor como a “forma do *passo-de-sentido* [*pas-de-sens*] - da maneira como se diz a volta do parafuso [*pas-de-vis*]”. (30)

O que nos interessa recuperar da análise freudiana sobre o chiste é, em primeiro lugar, que o chiste, ou o dito espirituoso, só se completa na medida em que o Outro acusa o seu recebimento e o autentica como tal. O chiste visa sempre um terceiro presente ou ausente. Não há discurso sem a presença do Outro, mesmo na sua ausência, isto é, sem a presença pelo menos do inconsciente. “Existe o sujeito e existe o Outro; o sujeito é aquele que fala ao Outro e que lhe comunica a novidade como tirada espirituosa. Depois de haver percorrido o segmento da dimensão metonímica, ele faz com que o pouco-sentido seja acolhido como tal, o Outro autentica neste o passo-de-sentido, e o prazer se consuma para o sujeito. Em outras palavras, para que a minha tirada espirituosa faça o Outro rir, é preciso, como diz Bergson em algum lugar - e essa é a única coisa boa que existe em *O Riso* -, que ele seja da paróquia”. (31)

Então, se aprendemos a repetir com Lacan que o Outro é o lugar dos códigos ou o tesouro dos significantes, neste Seminário ele vai nos mostrar que o Outro não é apenas o Outro do significante, mas também do significado. Pois este Outro é quem decide a verdade da mensagem: por sua pontuação, ele decide quanto ao significado. Um segundo aspecto a destacar na análise freudiana do chiste é a percepção de que a repetição não é reprodução do mesmo, pois nessas condições o rasgo de espírito se extingue; a repetição requer um novo. Assim é que o conceito freudiano de repetição nos remete à concepção desse mesmo conceito em Hegel, em Nietzsche, em Kierkegaard e em Deleuze.

Não se trata aqui de fazermos um inventário deste conceito no campo da filosofia. Mas uma afirmação impõe-se com meridiana clareza: para estes filósofos, como para Freud, repetição não é reminiscência. Para Gilles Deleuze - em *Diferença e Repetição* - a repetição não é generalidade, não é semelhança. Na verdade é o oposto da generalização, pois diz respeito a uma singularidade que não é substituível ou intercambiável. Repetir é uma forma de se comportar, mas em relação a algo único ou singular, que não possui semelhança ou equivalência. “Não é acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas conduzir a primeira à enésima potência.” Assim, exemplifica Deleuze, é a primeira ninféia de Monet que repete todas as outras. “Repete-se uma obra de arte como singularidade sem conceito; não é por acaso que um poema deve ser aprendido de cor. A cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão

amoroso da repetição”. (32) Nessa perspectiva, a repetição não representa uma coisa, ela significa algo, ela é, em sua essência, de natureza simbólica.

Em 1919, no artigo "O estranho" - *Das Unheimlich* -, Freud volta a falar sobre a repetição. Neste artigo, que Freud enceta dizendo que vai trabalhar com a estética, no campo da literatura, a partir do tema do "estranho", ele define o *Unheimlich* como o oposto de *Heimlich* (doméstico), e do *Heimisch* (nativo). O *Unheimlich* relaciona-se com tudo o que é assustador, com o que provoca medo e horror: "O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. (33) O que caracteriza o estranho é, pois, essa proximidade e essa familiaridade aliadas ao oculto. Mas, continua Freud, o absolutamente novo o que jamais se deu na experiência, não pode ser temido. Só há *Unheimlich* se houver repetição. O estranho é algo que retoma, algo que se repete, mas que ao mesmo tempo se apresenta como diferente.

Assim, desde 1905, estavam formuladas – na teoria freudiana - as premissas do que iria encontrar sua plena explicação em 1920, em "Mais além do princípio de prazer". Nesse texto, o tema da repetição passa definitivamente para o primeiro plano da teoria. A repetição é a característica própria da pulsão. É a busca de um objeto para sempre perdido, uma tentativa de reencontro que, no entanto, jamais se dá de forma plenamente satisfatória, posto que o objeto que se apresenta coincide apenas parcialmente com aquele que originalmente proporcionou satisfação: o objeto alucinado ou mítico.

Ao abordar a questão da repetição em Freud, Lacan recorre à noção de *causa accidental* em Aristóteles, nas duas formas em que esta é concebida: *tyché* e *autômaton*. Lacan vai ler a repetição enquanto *autômaton*, como a rede de significantes, e a repetição enquanto *tyché*, como o encontro com o real. "Primeiro a tique, que tomamos emprestada, eu lhes disse da última vez, do vocabulário de Aristóteles em busca de sua pesquisa da causa. Nós a traduzimos por *encontro do real*. O real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do "autômaton." (34) Para além do jogo dos signos e seu retorno - *autômaton* -, para além da fantasia, para além disto que é regulado pelo princípio do prazer, há o real.

Presença irreduzível, o real é o que se repete, e nessa repetição funda o próprio mundo enquanto realidade. "O real é o que retorna sempre ao mesmo lugar - a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, não o encontra."(35) O real é, portanto, essa presença silenciosa que está além das máscaras, dos disfarces, dos significantes: além

do princípio de prazer. "O real está além da repetição, não porque seja contrário a ela, mas porque a funda." (36) Esta, conforme nos lembra Garcia-Roza, é a repetição que vai caracterizar essencialmente a pulsão. É o que Lacan nos mostra no *Seminário XVII* - a repetição significativa vale como repetição de gozo: a repetição é fundada sobre um retorno de gozo. A repetição visa o gozo. "É o gozo, termo designado em sentido próprio, que necessita da repetição. Na medida em que há busca do gozo como repetição que se produz o que está em jogo no franqueamento freudiano - o que nos interessa como repetição, e se inscreve em uma dialética do gozo, é propriamente aquilo que se dirige contra a vida". (37)

Assim é que o mito freudiano de *Totem e Tabu* ocorre no lugar onde, no sistema simbólico, no sistema do sujeito, o gozo sexual não é em lugar algum simbolizado nem simbolizável. Ele é real.

Pela via do princípio de prazer freudiano, temos a posição homeostática de prazer: a harmonia, a temperança, o vegetar. "Silêncio! nenhuma perturbação, nenhum ruído, ataraxia, tranquilidade; evitar os choques, o demasiado, manter-se em boa saúde, comer o necessário, dormir o preciso, cuidar bem de si-mesmo, da higiene, enfim, a redução da ética à higiene." Por outro lado, "e em relação a isso, tudo o que leva ao excesso, o desejo, o gozo". (38) Ou seja, tudo o que pertence ao além do princípio de prazer, conforme o discurso freudiano.

No entanto, o que nos ensina Lacan é que no ser falante o funcionamento do princípio de prazer, mesmo o homeostático, supõe a inscrição significativa. O corpo do ser falante não obedece em nenhum nível ao princípio de prazer do organismo animal. "Desde então, não há nenhum nível de puro prazer. Há sempre, inclusive no nível homeostático, alguma coisa que não vai bem." (39)

Nessa perspectiva, para a psicanálise de orientação lacaniana, o gozo pressupõe um corpo afetado pelo inconsciente, ou seja, pela linguagem. Portanto, o que pertence ao gozo não é de maneira alguma redutível a um naturalismo, mas, antes, ao ponto em que o vivo pactua com a linguagem. É assim que Freud pôde definir a libido - que no léxico lacaniano se denominará gozo (40) - como satisfação da pulsão e não como satisfação do instinto. Se o conceito freudiano de pulsão se apresenta articulado com formas gramaticais, se a pulsão responde a uma gramática concebida a partir da estrutura da linguagem, então a psicanálise consegue demonstrar que o gozo não pode ser concebido senão em um corpo afetado pelo inconsciente, isto é, que pertence à ordem simbólica. O

gozo é impensável fora da linguagem, só podemos defini-lo a partir de um corpo marcado pela linguagem, afirma Lacan.

O gozo no campo do Outro

Pela lei do frei
Quem administra
a moral & os bons costumes
está desmoralizado
e mal acostumado.
Pela lei do frei
O que é gostoso
é imoral
o que é imoral
é ilegal
é o crime que o próprio frei
perpetra
trancado no banheiro
com o silêncio do cúmplice
e o espelho
por testemunha.

(O REI ESTÁ NU, O FREI ESTÁ GORDO, in: *Jornal DOBRABIL*)

Não se trata da linguagem usualmente associada à comunicação de conteúdo, mas antes da noção de significante, que Lacan toma da linguística de Saussure: uma realidade psíquica produzida por uma imagem acústica. Portanto, o Outro não só fornece a imagem ideal do corpo - estádio do espelho -, mas também o marca pela libido. O corpo, inicialmente, é objeto do Outro pelas pulsões sexuais que o percorrem e nele entram pelos orifícios, deixando marcas do gozo do Outro. O que Freud nos ensina é que esse gozo - a marca da sexualidade do Outro no sujeito - é sempre traumático. A sexuação no corpo ainda prematuro do bebê, como um gozo enorme que o invade, torna-se a expressão da função pervertida da sexualidade que a criança experimenta como sendo própria. Ou seja, o traumático existente no pulsional se dá no momento em que o significante não consegue assimilar toda libido no aparelho psíquico, deixando transparecer o furo, a insatisfação que a energia errante abre no corpo.

Com a aquisição da linguagem, o equilíbrio psíquico se estabelece; os significantes fixam a pulsão a um representante, dando-lhe direção. No entanto, uma certa parte do fluxo pulsional permanecerá errante e sem representação - é o que causa o próprio aparelho psíquico, no sentido de que ele é um buraco real. Aqui, a repetição, que pode ser entendida como errância, está em busca de um significante que fixe esse resto do fluxo pulsional em um

objeto e em uma imagem, que lhe dê consistência. Porém, tudo o que o sujeito encontra, nesta via, é a marca de um objeto ausente - objeto para sempre perdido, e que nunca existiu. Lacan denominou-o de objeto *a*. Mas é preciso lembrar que o real é mais do que o objeto *a* - ele é o sem-Sentido, o imponderável, que retorna incessantemente, questionando o sujeito e a sua existência. O real, na teoria lacaniana, sempre aludido pela negativa, é o que, carecendo de sentido, não pode ser simbolizado, nem integrado imaginariamente.

Vemos, então, que é pela interseção dos dois campos - o campo do Outro e o campo das Pulsões parciais (ou seja, pela incidência do gozo sobre o significante) - que o sujeito pulsional não se constitui como um autista. Mesmo não havendo a pulsão genital devemos, lembra Miller, supor um traço de gozo que não é auto-erótico, uma vez que nele incide o que acontece no campo do Outro. É no campo do Outro que se organiza a relação com o Outro sexual, organização que depende de certas invenções da civilização. Aqui a monogamia, assentada no adultério - lá a poligamia, assentada na força do circuito pulsional. As diversas invenções da civilização constituem cenários da relação sexual, semblantes que não substituem o real que falha, "o da relação sexual no sentido de Lacan", mas que simulam essa relação. Nesse movimento de sentido, diz Miller, "Do lado do Outro, há como mandíbulas que captam uma parte do gozo autístico; é a significação da castração. A verdade da castração é que precisamos passar pelo Outro para gozar e deixar de gozar com o Outro". (41)

Assim é que o gozo só se enuncia como um saber a partir do momento em que dele podemos falar. Conforme Lacan, do gozo das plantas, das árvores, das ostras, nada se sabe. "Pode ser suposto, mas nada se sabe por não haver o mais-de-gozo, a parte extravagante do gozo envolvido nos aparelhos da cultura." (42) É a partir daí que o gozo pode ser "delineado", "apanhado" pelo discurso. É o que toda escrita vem mostrar: o gozo não é todo indizível, não é todo inter-dito, ele escreve-se. Mas a "verdade", sobre a qual Freud tanto insistiu, é que o autor cria a partir do que não sabe, do que não pode saber. Criar é fazer aquilo que, por essência, escapa ao saber: "arrebamento desvairado que poderá ir até à destruição do discurso: tentativa para fazer ressurgir historicamente a fruição - o gozo - recalcado sob o "estereótipo." (43)

Neste sentido, diz Barthes, em *O óbvio e o Obtuso*: o brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) é a sua *vontade de gozo* - precisamente ali onde ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos. É ali que o texto se faz ex-sistência: excede o simples constar da palavra escrita. A fissura do

gozo produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na seqüência dos enunciados.

Daí que da dualidade textual, proposta por Barthes em *O prazer do texto* - texto de prazer e texto de gozo - surjam, também, dois regimes de leitura: modos de gozo do leitor. O primeiro deles considera a extensão do texto, ignorando os jogos de linguagem. "Se leio Júlio Verne, avanço depressa: perco algo do discurso, e no entanto minha leitura não é fascinada por nenhuma *perda* verbal - no sentido em que esta palavra pode ter em espeleologia." Numa outra instância do tempo, o leitor do texto de gozo não pode deixar passar nada. Nestes textos, o exercício da leitura "pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento." Se lemos lentamente um texto de prazer - um livro de Zola, exemplifica Barthes -, o livro nos cairá das mãos. Porém, se lemos depressa, por fragmentos, um texto de gozo, esse texto se torna opaco, se aniquila para o nosso prazer. Queremos que ocorra alguma coisa, e não ocorre nada; "pois o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso.: não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje". (44)

Cinismo: modo de gozo

ERRATA

onde se lê
leia-se
leia-se
onde se lê

(*Jornal DOBRABIL*)

Falar do Cinismo como modo de gozo é falar do Seminário de Miller de 1991. Neste Seminário, *De la naturaleza de los semblantes*, Miller constrói a noção de "Cinismo feminino" a partir da constatação do ódio especial das mulheres pelos semblantes. Podemos entender a perspectiva milleriana sobre este ódio das mulheres pelos semblantes lançando mão do texto de Freud *O mal-estar na civilização*, em que o psicanalista vienense coloca a mulher do lado do amor e da família - logo, como oponente à cultura. Contudo, a análise milleriana não se inicia a partir do ponto de vista do amor, mas sim do Cinismo. Esse "Cinismo feminino", diz Miller, que se apresenta de forma velada, se evidencia quando sublinhamos o realismo especial das mulheres, seu lado "pé na terra". Lá onde os homens devaneiam, as mulheres se apresentam mais amigas do real. Uma aproximação justificada pelo modo diferente de se relacionar com

a castração. Pois, conforme nos diz Lacan, em certo sentido a castração é original para elas.

A partir do momento em que se faz girar todas as coisas em torno do significante imaginário do falo, a mulher está na posição do Outro, do que não tem. Daí a inconsistência que se imputa de bom grado às mulheres e que Lacan expressa logicamente com a fórmula da sexualidade feminina. Enquanto Freud definiu a posição feminina, a da mulher, em função da inveja do pênis, Lacan o fez a partir daquilo que podemos chamar seu ser sexuado, ou seja, as características de seu gozo.

Em 1970, em *Létourdit*, Lacan deduz as exigências femininas do amor, que se constata como fato clínico, não da inveja do pênis, mas sim das características de seu gozo sexual. A mulher, constata, é a única a ser ultrapassada pelo gozo; isso é diferente de faltar-lhe o pênis e não se constitui "um menos", uma falta fálica. Aparentemente é um "mais", ao qual Lacan se refere na mesma passagem: mais-de-gozo. Para Colette Soler, é um *mais* equivalente a um *menos*. "Mais de gozo, menos de identidade, é o que significa a expressão: o gozo a ultrapassa". (45)

Sabemos que como ser falante, uma mulher também está em relação com o significante falo, significante do gozo sexual enquanto excluído. A divisão biológica dos sexos não predetermina, como também não garante, nenhuma identidade sexual. O sexo anatômico, exibido ou percebido, não constitui absolutamente a indicação quanto à identidade sexual. Esta, para a psicanálise lacaniana, é fruto de um processo designado como *sexuação*: "na medida em que expressa como um sujeito foi levado a se determinar em relação ao falo e à castração apenas por falar, e que a lei de seu desejo está enfeudada à lógica do significante". (46)

Para o homem, a função do pai da horda que goza de "todas as mulheres" assegura uma função de exceção, ou seja, o *Um* que não está submetido à castração e a partir do qual pode ser fundado o universal da lei. Ao matarem o pai, os filhos conferem-lhe o lugar do Pai simbólico (o pai morto), e instituem, simultaneamente, a filiação dos filhos de *Um* pai. Assim, simbolicamente rendendo homenagem ao pai, conforme dizemos anteriormente, fazem da castração o correlato da Lei.

A universalidade, já nos ensinaram, só tem sentido porque existe ao menos um elemento que pode se encontrar subtraído a ela. Dizemos, comumente, que é a exceção que confirma a regra. Segundo Lacan, "a exceção não confirma a regra, como gentilmente se diz, ela a exige, é ela que é seu verdadeiro princípio. (47) Neste sentido,

a lei da interdição do incesto justifica o seu valor de universalidade pelo fato de que *ao menos um* (o pai da horda primitiva) faz exceção.

Segundo Joël Dor, a partir do pressuposto da universalidade duas conclusões podem ser extraídas quanto à sexuação dos homens. De um lado, eles constituem um conjunto: o conjunto universal de todos aqueles que estão submetidos à castração. Essa universalidade justifica e legitima a utilização da expressão geral "O homem". De outro, a existência de ao menos um homem subtraído à função fálica, ou seja, o Pai simbólico - que pode ser representado pela função paterna - institui, para todos os outros, o fantasma do um gozo absoluto, ou seja, não submetido à castração. Em consequência, esse gozo de um único ordena para todos os outros um lugar de gozo inacessível e proibido. Assim, o gozo de todos os homens será exclusivamente o *gozo fálico* marcado pelo limite da castração. É o que nos diz Lacan no *Seminário XX*: "Do lado do homem, inscrevi aqui, não certamente para privilegiá-lo de modo algum, o \$, e o ϕ que o suporta como significante, o que bem se encarna também no S1 que é, entre todos os significantes, esse significante do qual não há significação, e que, quanto ao sentido, simboliza seu fracasso". (48) Estas são, na teoria lacaniana, as prescrições fálicas que determinam a sexuação do homem, isto é, sua identidade sexual.

A inscrição das mulheres na função fálica não se dará da mesma maneira. Diferentemente dos homens, nada vem limitar, para as mulheres, o lugar de seu gozo como um gozo absoluto e proibido. Diz Lacan: "Não há equivalência entre o homem e a mulher no tocante à castração porque, se o falo é elevado à categoria de significante e simboliza o sexo do homem, para simbolizar o sexo a mulher, o simbólico carece de material" (49)

Assim, a interdição do incesto não se inscreve logicamente da mesma maneira para os homens e para as mulheres. Devido à ausência do "ao menos um" sujeito falante mulher que é exceção à castração, não pode existir logicamente a expressão geral legítima para designar o conjunto das mulheres. "Contrariamente aos homens, *as mulheres não constituem, portanto, um conjunto universal*, do ponto de vista da função fálica". (50) Assim, as mulheres não podem senão manter com o gozo uma relação diferente daquela dos homens.

Para Lacan, trata-se de uma relação "outra" com o gozo, pois não existe um gozo absoluto inacessível e, ao mesmo tempo, proibido, como no caso dos homens. "Para os homens, o *gozo fálico* mantém necessariamente uma relação com o *gozo do Outro*, que é preciso proibir. É por isso que o gozo fálico tem a marca da castração. Em

compensação, o *outro gozo* das mulheres expressa uma relação diferente com o gozo do Outro. Como para os homens, esse gozo do Outro lhes é impossível, com a ressalva de que, para elas, *esse impossível não funciona como uma interdição*. (51) Lacan vai falar de um gozo suplementar a fim de ressaltar essa relação particular das mulheres com o gozo do Outro.

Esse gozo Outro, dito suplementar, não é um gozo identificatório, como adverte Soler - o gozo Outro não a identifica nem mesmo como mulher. O gozo Outro faz uma mulher Outra. É o inverso do gozo fálico, que tem relação com a identidade. O gozo fálico é aquele que, segundo Lacan, tem função de sujeito: o sujeito funciona como argumento (52) da função de gozo isto é, o gozo fálico representa um sujeito no campo do gozo.

O gozo fálico funciona no campo do narcisismo sexual, chegando a ser quase idêntico à afirmação de si mesmo. "É sobretudo do homem e no homem que há essa conjugação de gozo e satisfação narcísica, a ponto de ele quase não suportar a impotência sexual, a falha do gozo fálico na relação". (53) Na medida em que se realiza na relação, o gozo fálico identifica o sujeito, mostrando o grau do seu valor para si próprio e para os seus parceiros.

Pela sua parte, o gozo feminino "varre o sujeito, ultrapassa-o, não o identifica e, nesse sentido, redobra o esvaecimento do sujeito em face do objeto. Para as mulheres há um esvaecimento suplementar no gozo." (54) Lacan observa que as mulheres suportam melhor a frigidez do que os homens a impotência, mostrando que elas não identificam a sua feminilidade pelos seus orgasmos. Mesmo quando não é frígida, uma mulher pode, contudo, duvidar de ser uma verdadeira mulher. O gozo feminino fica fora do campo do "ter fálico", o que a leva mais além no caminho da devoção do amor.

É porque o gozo a ultrapassa e não a identifica que a mulher se esforça para se identificar através do amor de um homem, esperando que o amor dele lhe dê um valor fálico, que se tornará identificatório, como "mulher de", "amante de" e, talvez, "musa de". A partir desse viés, Lacan deduz a função do amor para a mulher.

Vê-se, então, que a divisão do sujeito face ao sexual, na teoria lacaniana, não é uma divisão entre dois sexos, mas entre dois gozos, um "todo-fálico", outro "não-todo", o primeiro fazendo surgir o outro como seu mais-além. Isto significa que no gozo feminino há uma parte que não se pode fixar ou localizar com o significante, ou seja, que não se pode revelar. "Há um gozo dela do qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe".(55)

Desse modo, o "Cinismo feminino" proposto por Miller é uma maneira de dizer que as mulheres não sustentam com gosto a idéia de apreender o real a partir do significante. A posição feminina implica certa intuição de que o real escapa à ordem simbólica. Para pensar a posição Cínica, diz Miller, faz-se necessário ir além da lógica fálica, lógica essa que remete ao grande Outro enquanto representante da lei e enquanto tesouro dos significantes. "Há algo do gozo que se afasta do campo do Outro. Aliás, é este o fundamento de todo o cinismo." (56)

Nessa perspectiva, falar do modo de gozo Cínico é, segundo Miller, falar de um sujeito que se situa a partir da posição de "objeto *a*", ou seja, um sujeito identificado como dejetivo, como resto, assumindo a posição Cínica pura, que considera tudo o que é da ordem do significante como uma sublimação vazia de sentido, opondo a elas o gozo do *Um*, representado por "Diógenes masturbador", onde não há mais lei além daquela do gozo do *Um*.

Reconhecemos, diz Miller em *Los Signos del Goce*, que para se masturbar sem culpa faz falta uma ascese no mínimo complexa, faz falta nada menos que a ascese de Diógenes, que é preciso pagar com muito gozo. Masturbar-se sem culpa em seu tonel é verdadeiramente uma ascese. (57)

Acreditamos que para entender esta afirmação de Miller é preciso não confundir "ascese" com "ascetismo", que, conforme Foucault, é a renúncia do prazer, e, até mesmo, renúncia ao gozo. Ascese, diz Foucault, é "o trabalho que fazemos em nós mesmo para nos transformar ou para fazer aparecer este eu que felizmente não se atinge".(58)

Uma outra diferença significativa que Foucault aponta, e que consideramos fundamental para entender a ascese Cínica, é a diferença entre a ascese filosófica e a ascese cristã. Sobre a primeira diz Foucault: "a ascese filosófica, a ascese da prática de si não tem por princípio a submissão do indivíduo à lei: tem por princípio ligar o indivíduo à verdade. Ligação à verdade e não submissão à lei: parece-me ser este um dos aspectos mais fundamentais da ascese filosófica". (59) Mas, mesmo quando pensamos em uma ascese filosófica, ligada à verdade e não à lei, é preciso não esquecer, ainda, que o Cínico não é um Cético nem um Estóico, nem tão pouco, um asceta como já dissemos.

Para o Cínico, conforme Miller, trata-se, primeiramente, da exigência de situar o lugar do gozo sem nenhum idealismo - e o lugar do gozo, tal como os cínicos perceberam, é o corpo próprio. Ou ainda, conforme Lacan: "Isto que Diógenes o cínico

alardeava, até ao ponto de fazê-lo em público; num ato demonstrativo e não exibicionista, é que a solução do problema do desejo sexual estava, se posso assim disser, ao alcance da mão de cada um, e ele demonstrava brilhantemente masturbando-se". (60)

O que o ato masturbatório público - Cínico insiste em mostrar como verdade é que há gozo enquanto propriedade de um corpo vivo. É por esse viés que nossa leitura da ascese Cínica se liga à afirmação lacaniana: "não há relação sexual". Trata-se de relacionar o gozo unicamente ao corpo vivo. O Cínico toma como ponto de partida o gozo como fato. O que nos leva ao *Seminário XX*. Para Miller, o ponto de partida de Lacan no *Seminário XX* implica uma disjunção entre o gozo e o Outro. "A demonstração de Lacan é que todo gozo efetivo, todo gozo material é gozo Uno, quer dizer, gozo do corpo próprio. Sempre é o corpo quem goza, por qualquer que seja o meio." (61)

Ainda segundo Miller, a concepção lacaniana de gozo, no *Seminário XX*, é fundada, essencialmente, sobre a não-relação, sobre a disjunção – disjunção do significante e do significado, a disjunção do gozo e do Outro, a disjunção do homem e da mulher sob a forma de: a relação sexual não existe. Neste nível todos os termos que asseguravam a conjunção - o Outro, o Nome-do-Pai, o falo -, que apareciam como termos primordiais, como termos que podiam até mesmo ser chamado de transcendentais, posto que condicionaram todas as experiências, ficam reduzidos a conectores – porque, no nível do gozo, não existe o Outro. No nível do gozo como tal há a Coisa, *das Ding*. "É, de certa forma, um retomo a Coisa, como também a tentativa extrema de reduzir a Coisa a esse objeto pequeno *a* finalmente tão manejável." (62) Lacan faz surgir o cada-um-por-si pulsional: a horrível solidão do gozo.

A metáfora do gozo do Um

SYLLOGISMO IMMORTAL

TODOS OS HOMENS SÃO MORTAIS.
ORA, SÓCRATES É HOMOSSEXUAL.
LOGO, SÓCRATES NÃO MORRE NEM NA MARRA.
Petrus Putris

(*Jornal DOBRABIL*)

Para compreender a metáfora que estamos propondo, gozo Cínico enquanto gozo do *Um*, é necessário nos determos um pouco mais no conceito de *Um*. Lacan, no *Seminário*

XXI evoca esse conceito a partir paradoxo de Zenão. A versão original dos paradoxos Zenão de Eléia está hoje perdida, e só guardamos vestígios de seus silogismos através do que estes inspiraram a Aristóteles, Platão e Simplício. Lacan parte do exemplo mais conhecido, o de Aquiles e da tartaruga, que Aristóteles relata na *Física*. O paradoxo consiste em demonstrar que o primeiro não pode vencer a segunda na corrida.

Segundo Gérard Pommier, Aristóteles não faz Aquiles competir com a tartaruga: contenta-se em dar a lógica do argumento. É provável que, no texto original de Zenão, Aquiles se tivesse lançado ao encaço de Heitor, de preferência a uma tartaruga. Para Pommier, a aposta entre Aquiles e Heitor é a imagem mais verossímil, embora seja menos surpreendente do que aquela que a História conservou desde o *Parmênides* de Platão.

Aquiles persegue Heitor, porque este roubara o objeto do seu amor. Vai matá-lo se o alcançar. Sabemos que, na *Iliada*, ele não o conseguiria sem a intervenção da deusa Atena. “Aquiles perdeu aquela a quem amava, no qual seu gozo encontrava abrigo, e não podia vingar-se de seu assassino sem a assistência da deusa ... A tartaruga introduzida por Simplício mostra-nos, talvez, uma lógica, mas faz-nos perde de vista o motivo da corrida de Aquiles, que é o gozo perdido e o assassinato.” (63)

Conforme Pommier, neste paradoxo, Zenão procura demonstrar a impossibilidade do movimento e a imutabilidade do ser, que se podem deduzir generalizando o paradoxo: antes de atingir uma meta qualquer, um corpo em movimento deve inicialmente cobrir a metade da distância que o separa dessa meta, e, antes de chegar ao meio do caminho, deve atingir o primeiro quarto de distância, e assim por diante, infinitamente. Desse modo, ele deveria passar por um número infinito de espaços. Como o infinito não pode ser percorrido em nenhum tempo dado, é impossível passar de um ponto para outro.

Aquiles e a tartaruga se deslocam em dois espaços diferentes, assim como o gozo fálico e o Outro gozo estão articulados e divergem num meio no qual não se conjugam. “Aquiles e a tartaruga, tal é o esquema do gozar de um lado do ser sexuado. Quando Aquiles dá um passo, [quando] estica seu lance para junto de Briseida, esta, tal como a tartaruga, adiantou-se um pouco, porque ela não é toda, não toda dele. Ainda falta”. (64) Sem essa falta, sem esta torção entre o homem e a mulher, os dois protagonistas realizariam a sua corrida num mesmo espaço: no plano idílico de gozo fálico. O que Lacan vem demonstrar, a partir desse paradoxo, é que o “plano idílico” não é alcançável, que o Um não faz dois, é Um-todo-só. “Mas é nisso que reconheço que esse Um-aí é tão-somente o saber superior ao sujeito, inconsciente, na medida em

que ele se manifesta como ex-sistente - o saber, digo, de um real do Um-todo-só [*Un-tout-seul*], totalmente sozinho, todo-só onde se diria a relação. (65)

É sobre esse fundamento, diz Miller, que Lacan justifica a proposição "a relação sexual não existe", é a partir daí que ela se torna inevitável. Dizer que relação sexual não existe é dizer que o gozo provém, como tal, do regime do *Um*, que ele é gozo do Uno. O gozo sexual, o gozo do corpo do Outro sexo, possui esse privilégio de ser especificado por um impasse, quer dizer, por uma disjunção e por uma não relação. É o que permite a Lacan dizer que o gozo não convém à relação sexual, e, ainda, que o gozo do Outro não é o signo do amor. O gozo como tal é Uno, ele provém do Um e não estabelece, por ele mesmo, relação com o Outro. Então, o gozo não tem dialética, o gozo constitui uma inércia. "Se o desejo é do Outro, o gozo é do *Um*. (66)

Assim, se, conforme nos assegura Mattoso, ninguém é universal o tempo inteiro, podemos afirmar que a posição Cínica, ao recusar radicalmente os semblantes que nos permitem viver numa certa harmonia no campo da cultura, transforma-se numa posição paradigmática de tensão entre o gozo do *Um* e a coerção do Universal.

Corpo: substância gozante

Putana, prostituta, marafona,
rameira, pistoleira, meretriz...
Além do que o sinônimo nos diz,
existe uma perita em cada zona.

Nem tudo na mulher é mera cona:
há a bunda, o seio, a rótula, o nariz ...
Cliente mais exótico, feliz,
a velha zona erógena abandona.

É o caso do podólatra, que quer
o pé dela em sua boca e no seu falo,
ou pôr seu pé na boca da mulher.

Do fetichista cego já nem falo,
pois seu desejo não é pé qualquer,
mas o que tem chulé, frieira e calo.

(Soneto Putanheiro, in: *Geléia de Rococó*)

Fizemos, neste capítulo, um longo percurso através da teoria psicanalítica. Longo, mas necessário, pois procuramos ir além do gozo estético para falar do gozo do corpo. E para falar do gozo do corpo, faz-se necessário buscar o apoio da teoria psicanalítica.

Então, desse viés do corpo, do gozo do corpo, voltamos o nosso olhar para a escrita de Glauco Mattoso.

Conforme Vimos, Lacan fala do sujeito barrado, e de seu grande Outro ao qual está ligado porque fala; por outro lado, e simultaneamente, Lacan anuncia que o corpo desse sujeito é um corpo mortificado. É mesmo um sujeito sem corpo, o sujeito desse primeiro Lacan. Ou então, numa terminologia filosófica, este é o Lacan heideggeriano: a palavra mata a Coisa. Supõe um gozo prévio, anterior à linguagem, gozo perdido pela incidência do significante no corpo do sujeito. Por isso, ele funda o seu famoso complemento *a* minúsculo, para que haja vida e não apenas funcionamento significante.

Segundo Miller, o corpo vai sendo progressivamente introduzido no ensino de Lacan. Primeiramente, o corpo é introduzido como falo: enquanto partes significantizadas de corpo e, por isso mesmo, mortificadas. Em outro momento, o corpo aparece a partir dos objetos parciais, objeto *a*: o corpo mortificado pelo significante deixa lugares para exceções, restos que escapam à mortificação e que são os objetos *a*. Mas a partir do *Seminário XX*, Lacan substitui o termo sujeito por falasser, que é o contrário de falta-a-ser: é o sujeito mais o corpo, ou seja, é o sujeito mais a substância gozante.

Para Miller, a teoria lacaniana vai nos falar, então, de dois corpos. Um mesmo organismo suporta dois corpos distintos, dois corpos superpostos. De um lado, diz Miller, há um corpo de saber, o corpo que sabe o que é preciso para sobreviver, e que se pode chamar de corpo epistêmico: o corpo que sabe do que necessita, que normalmente deve ser regulado e cuja regulação deveria ser prazer. Do outro lado, há o corpo libidinal, o corpo do gozo, desregulado, aberrante, onde se introduz o recalçamento como recusa da verdade, e suas conseqüências. Podemos dizer ainda, sugere Miller: de um lado, o corpo eu, de outro lado o corpo gozo que não obedece ao eu. (67)

Então, parafraseando Valdo Motta, podemos dizer que o que a escrita de Mattoso nos mostra é que a carne não é triste: triste e doente é a alma ou o espírito que despreza o corpo e desdenha a matéria. Os corpos se entendem, mas as almas, não. “Da cintura para baixo, e pelas costas, todos somos semelhantes, irmãos”. (68) A sexualidade faz parte da nossa conduta. Ela faz parte da liberdade em nosso usufruto deste mundo.

O corpo que lemos nesta escrita é o corpo de gozo, um corpo que não busca as imagens refletidas no espelho - que tanto erotizam olhares narcísicos - mas, antes, revela o gozo. Uma percepção estética do corpo que não supõe obrigatoriamente o seu conjunto. Em *Soneto ao Pé da Letra*, Mattoso fala do corpo das belas mulheres desde da perspectiva dos dedos que estão para ser chupados. A sola tão sedosa, o peito, o

tornozelo, o calcanhar. Percorre o caminho oposto ao da figura imaginária, completa, do corpo da mulher. Sabe que, quando se trata do gozo pulsional, é em certas partes do corpo que o sujeito se enlaça.

Sob esse enfoque, o corpo que se desvela nesta escrita é eminentemente diferente do corpo apresentado, por exemplo, na poética erótica satírica de Bocage, o poeta português do final do século XVIII e início do século XIX, que Glauco apresenta em seu livro de memórias - *O Manual do Pedófilo Amador* – como uma das grandes influências da sua obra:

... Eu mesmo a fui despindo, e fui tirando
Quando cobria seu airoso corpo.
Era feito de neve: os ombros altos,
O colo branco, o eu roliço e grosso;
A barriga espaçosa, o cano estreito,
O pentelho mui.denso, escuro e liso;
Coxas piramidais, pernas roliças,
O pé pequeno ... Oh céus! Como é formosa!(69)

Aqui, em Bocage, a sobreposição em andaimes do corpo não é somente a construção de um espaço fantasmático - ela é a possibilidade de um discurso essencial ao processo de leitura do texto pornográfico. O narrador é um *voyeur* de si mesmo. Nos emaranhamentos do corpo que o texto descreve minuciosamente, o narrador delimita para si uma posição intermediária de onde pode agir, ver e ser visto. Como assinala Goulemot, o narrador tem um duplo papel: ele descreve e age. Ou mais precisamente, descreve o que vê e se descreve enquanto age. (70)

Distante dessa posição, Mattoso apresenta uma escrita que desafia a tirania do corpo especular, conquistado pelo estádio do espelho: o corpo imaginário, narcísico, unificado, belo. Glauco provoca uma ruptura nessa percepção de corpo. Nas fissuras de sua escrita, o que se mostra não é um corpo que goza, mas, antes, o gozo no corpo. Pois para além do uso da palavra, é a seu valor de gozo que ele é sensível.

In absentia, isto é, fora de sua materialidade de objeto, ali onde o singular da letra esmaga o universal do significante, o universal do significante, os “dactylogrammas” - do Jornal DOBRABIL - atestam a incidência do corpo e seus fenômenos na escrita submetida às vicissitudes do gozo que a atravessa. Vocabulário e sintaxe carregam a marca desse gozo.

As palavras não são escolhidas por seu sentido, mas pelo gozo contido nos fonemas, em suas consonâncias, em seu pitoresco. Se há uma visada pornográfica nessa escrita, não é a da pornografia “burguesa” de mercado, das belezas imaginárias, fantasmáticas,

idealizadas pela pornografia de mercado. Pois a alma burguesa, diz Sloterdijk, gostaria de tomar parte nas alegrias do corpo, e está sempre ávida a experimentar seus impulsos aventureiros, vitalizadores, fantasmáticos. Mas, tendo que se preocupar em manter o amor orientado aos laços, sempre sagrados, do matrimônio - ali onde o seu lado “animal” não desempenha nenhum papel - o sexual é aceito apenas como expressão anímica. O burguês, em relação às coisas sexuais e a tantas outras - diz Sloterdijk -, é um quase-realista que se arrisca a lançar um olhar à realidade, sem por isso renunciar às suas idealizações e fantasmas axiológicos. A estratégia cultural da literatura e da arte burguesas consiste em levantar um muro entre o privado idealista e o privado animal.

(71)

A construção imaginária do corpo é o triunfo jubilatório da assunção da imagem unificadora do sujeito diante do espelho, ensina Lacan. Constitui-se, pelo olhar do Outro, um eu triunfante que capta a ilusão de poder, de domínio de seu corpo e, por extensão, de tudo o que vê. Mas o segredo da jubilação, conforme assinala Quinet, é o encobrimento da falta constitutiva do sujeito por meio da imagem. Imagem que, a priori, é sempre completa, inteira, uma vez que a falta não tem imagem e não há imagem alguma possível daquilo que falta. A consistência imaginária vela o furo, o vazio instaurado pelo simbólico que adquire o significado da castração. A imagem, portanto, esconde a falta da castração e leva o sujeito a regozijar-se na completude. "O encobrimento promovido pela imagem vela também que o objeto que aí se apresenta como causa da jubilação é justamente o olhar, causa da *Schaulust*, o gozo do espetacular". (72)

Na estética, desde a Poética de Aristóteles, o corpo especular tornou-se referência obrigatória de nossas considerações sobre a percepção do corpo e suas representações simbólicas. Para Aristóteles, a estética é um saber da técnica do orgânico artificial, daquilo que tem todas as características de um ser vivo: singularidade, totalidade, autonomia, finalidade interna. A obra imita a natureza, primeiramente porque a desdobra em seus duplos, a replica, e em seguida porque reconstrói no seu interior a própria essência da natureza, ou seja, a condição de uma vida organizada. A autonomia da obra, o seu modo de existência, tem a condição de um ser vivo, de um organismo. A visão do corpo dividido produz uma angústia de morte que procuramos exorcizar restabelecendo mentalmente a sua forma global como se a reconstrução imaginária da unidade corporal respondesse à própria regra da especularidade. “Somos levados a crer

que a parte possa ser tomada pelo Todo, mas a visão do corpo desmembrado impõe o fato de que a parte é em si - e já - um Todo.” (73)

A escrita mattosiana permite supor uma estética em que uma parte do corpo tem sua beleza própria, podendo fazer parte de um conjunto composto ou existir soberanamente em seu isolamento. “O crânio de um cadáver não necessita do resto do esqueleto; impõe sua própria soberania sem sugerir a existência de um corpo inteiro.” (74)

Uma escrita que remete, por vezes, a Dionísio - conforme Deleuze nos convida a pensar -, à paixão dionisíaca do corpo do deus fragmentado, dilacerado, cortado em pedaços pelos Titãs. É exatamente esse corpo fragmentado enquanto fragmentado que é objeto do culto órfico de Dionísio – Dionísio menino inocente e despedaçado. O mito nos relata que o culto é realizado em homenagem ao corpo fragmentado, quer dizer, um culto ao fragmento enquanto tal, à fragmentação, e não à perspectiva nostálgica de uma volta ou retorno a uma integridade perdida ou a uma totalidade primordial. (75)

Mattoso não põe o corpo num pedestal onde pudéssemos admirá-lo. Não imprime, nesse corpo, a imagem fálica. Nega-se a descrever o corpo a partir de uma fantasia unificadora. O gozo não sofre o poder da sublimação em nome de uma categoria estética. A imagem corporal reflete-se num espelho sem moldura: uma superfície refletora sem contornos impõe todas as deformações possíveis do corpo. A reestruturação pelo enquadramento nos tranqüiliza, reconduzindo-nos ao modelo da relação especular. Para circularmos dentro do princípio de prazer é necessária a fantasia - que, segundo Lacan, faz barreira ao gozo abrindo espaço ao desejo. Mas quando falamos do Cinismo, do gozo Cínico como metáfora do gozo do *Um*, não é do desejo sexual que falamos, pois este está sempre amparado por uma fantasia – mas sim do gozo do corpo.

Ao escrever sobre um corpo sem unidade, e portanto sem profundidade, Mattoso remete-nos ao objeto, mas também ao abjeto. Supondo uma certa topologia do gozo, diz Julia Kristeva,(76) o abjeto é um lugar anterior ao estádio do espelho. É a manifestação do que há de mais primitivo na nossa economia psíquica, efeito de um recalque originário, anterior ao surgimento do eu. O abjeto, diz Kristeva, não é o objeto, é uma espécie de primeiro Não-Eu, uma negação violenta que instaura o Eu, uma fronteira. O abjeto, tal como o sublime, também está intimamente ligado à falta: ele revela a falta como fundadora do ser; e, ainda como o sublime, nos amedronta. Ambos são conceitos de fronteiras marcados pela ambigüidade e que nos abalam; ambos lidam com o

inominável, o sem-limites; ambos são a expressão de uma negação ativa da relação especular. Mas o sublime remete-se ao espiritual- e o abjeto ao corpo.

Será, então, que o abjeto pode ser estético? É esta questão que nos propomos a problematizar a partir do próximo capítulo, a partir do conceito de Sublimação em Lacan.

NOTAS

Capítulo II

- (1) Perlongher, Néstor, "O Desejo de Pé", in: *Manual do Pedólatra Amador*, 1986:165.
- (2) Hansen, João Adolfo, G.M. ADMERDÁVEL 1984.
- (3) Barthes, Roland, "A morte do autor", in: *O rumor da língua*, 2004:62.
- (4) Miller, Jacques-Alain *Silet*, 2005:173
- (5) Paz, Octavio, *A dupla chama - amor e erotismo*, 2001:13.
- (6) Orlandi, Eni P., *Análise de do Discurso*, 2003:36.
- (7) Lacan Jacques, *Seminário XI*, 1990:194.
- (8) Laurent, Eric, "Alienação e Separação I", in: *Para ler o Seminário XI de Lacan*, 1997:32.
- (9) Miller, Jacques-Alain, "Os Seis Paradigmas do Gozo", in: *Revista Opção Lacaniana Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, no. 26-27, 2000:96.
- (10) Conforme nos esclarece Colette Soler, em seu texto "O sujeito e o Outro", Lacan usa a definição lógica da união, que é um *vel*. Existem dois *vels* clássicos e Lacan cria um terceiro. Esse terceiro *vel* Lacan vai associá-lo com sua expressão "escolha forçada". É um *vel* em que, na realidade, se tem muito pouca escolha, porque um dos dois termos é sempre excluído. Lacan exemplifica a partir da expressão "a bolsa ou a vida". Quando se é confrontado com alguém que diz "a bolsa ou a vida", não se pode escolher a bolsa, pois se escolhemos a bolsa (opção que se colocaria como verdadeira) a vida se torna falsa; perde-se a vida. Não se pode ter ao mesmo tempo a bolsa e a vida, e a bolsa sem a vida também é falso. Desse modo, quando alguém nos diz, "a bolsa ou a vida", só temos uma única escolha real: a vida. Existe apenas uma outra possibilidade, qual seja, tem-se a possibilidade de perder as duas. Mas a principal possibilidade para nós é a escolha da vida; logo, perde-se a bolsa e, neste caso, a vida é apenas meia-vida, uma vida em que algo (o dinheiro) está faltando. Este *vel* sempre exclui um só e mesmo termo - a bolsa - é um *vel* muito preciso, lógico.
- (11)
- (12) O termo francês "*pas de sens*" foi traduzido na edição brasileira do *Seminário XI* por "*não senso*", quando nos parece que mais acertado seria utilizar a expressão "*o sem sentido*", conforme consta na tradução do último Seminário de Lacan (livro 5) editado em língua portuguesa.
- (13) Dor, Joël, *Introdução à leitura de Lacan*, 1992:107.
- (14) Soler, Collete, "O Sujeito e o Outro", in: *Para Ler o Seminário 11 de Lacan*, 1997:54.
- (15) *Ibidem*, pg.63.
- (16) Lacan, Jacques, *Seminário XI*, 1988:203
- (17) *Ibidem*, pg.195
- (18) Miller, Jacques-Alain, "O sintoma como aparelho", in: *O Sintoma-Charlatão*, 1998:15.
- (19) Miller, Jacques-Alain, "O amor sintomático" in: *O Sintoma-Charlatão*, 1998:23.
- (20) Miller, Jacques-Alain, "O sintoma como aparelhos", in: *O Sintoma-Charlatão*, 1998:15.
- (21) Viltard, M. "Gozo", in: *Dicionário de Psicanálise*, 1996:222.
- (22) Kristeva, Julia, *Sentido e contra-senso da revolta*, 2000:31
- (23) Deus Janus, um dos antigos deuses de Roma, guardião dos portos, cuja entrada e saída vigiava, razão pela qual era representado com dois rostos.
- (24) Miller, Jacques-Alain, "O sintoma como aparelho", in: *O sintoma- charlatão*, 1998:16.
- (25) Rinaldi, Doris, in: Julian, Philippe, *O Estranho Gozo do Próximo*, 1996:10.
- (26) Miller, Jacques-Alain, *op.cit*, pg.25.
- (27) Laurent, Eric, "alienação e separação", in: *Para Ler o Seminário 11 de Lacan*, 1997:36.
- (28) Conforme M. Viltard in: *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise - o legado de Freud e Lacan*, 1996:221.
- (29) Lacan, Jacques, *Seminário V*, 1999:103.
- (30) Lacan, Jacques, *Seminário V*, 1999:104 e 124.
- (31) Deleuze, Gilles, *Diferença e Repetição*, 1988:22.
- (32) Freud, Sigmund, E.5.B. VaI. XVII, 1978:277

- (34) Lacan, Jacques, *Seminário XI*, 1990:56.
- (35) *Ibidem*, pg.52.
- (36) Garcia-Roza, Luiz Alfredo, *Acaso e Repetição em psicanálise*, 1986:52. (37) Lacan, Jacques, *Seminário XVII*, 1992:43.
- (38) Miller, Jacques Alain, "O que fazer com o gozo?", in: *Esse desejo é o diabo*, 1999:164
- (39) *Ibidem*, pg.168.
- (40) Conforme sistematiza Miller, Lacan realizou sucessivamente três reescrituras distintas do conceito freudiano de libido.
- Na primeira - o que foi para ele um verdadeiro obstáculo epistemológico -, situou a libido no registro do imaginário, a partir da reversibilidade entre narcisismo e relação de objeto. Por essa razão, viu a libido, antes de tudo, como estagnada, em função da dialética simbólica.
- Na segunda, tentou situá-la no registro do simbólico e fez dela o desejo, cuja teoria, em Lacan, é a reescritura do conceito freudiano de libido, em função do registro simbólico, que conduziu à equivalência do desejo e do sentido metonímico. O desejo concebido como sentido, correndo sob a articulação significante, sem jamais aparecer como tal: (-)S.
- Na terceira fez a reescritura da libido como gozo, no registro do real.
- Aí, quando dá conta da libido no registro do real, assinala que o gozo vai contra o princípio do prazer, princípio de sobrevivência, de tal modo que o gozo segue no sentido da morte, da destruição. (Miller, J.-A., in: *Silet - Os paradoxos da pulsão de Freud a Lacan*, 2005:170).
- (41) Miller, Jacques-Alain, "A teoria do Parceiro", in: *Os circuitos do desejo na vida e na análise*, 2000:181.
- (42) Lacan, Jacques, *Seminário XI*, 1982:100.
- (43) *Ibidem*, p.100.
- (44) Barthes, Roland, *O prazer do Texto*, 2002:18.
- (45) Soler, Collete, *Variáveis do Fim de Análise*, 1995:161.
- (46) Dor, Joël, *Introdução à Leitura de Lacan*, v. 2, 1995:218.
- (47) Jacques Lacan, Seminário inédito de 17 de janeiro de 1962. Citado por Joël Dor, op.cit.1995:214
- (48) Lacan- Jacques, *Seminário XX*, 1982:107.
- (49) Viltard, M., *op.cit.*, p. 223.
- (50) Dor, Joel, *op. Cit.* p.224
- (51) *Ibidem*, pg. 225
- (52) Soler, Collete, *Variáveis do Fim de Análise*, 1995:161.
- (53) *Ibidem*, pg.160
- (54) Lacan, Jacques, *Seminário XX*, 1982:100.
- (55) Miller, Jacques-Alain, *El banquete de los analistas*, 2000:179.
- (56) Miller, Jacques-Alain, *Los Signos del Goce*, 2000:375
- (57) Foucault, Michel, "De l'amitié comme mode de vie", in: *Dits et écrits*, 1994:164.
- (58) Foucault, Michel, *A Hermenêutica do Sujeito*, 2004:400.
- (59) Lacan, Jacques, *Seminário - O desejo e sua interpretação* (inédito).
- (60) Miller, Jacques-Alain, "Os Seis Paradigmas do Gozo", in: *Revista Opção Lacaniana*, nr. 26-27, 2003:103
- (61) Miller, Jacques-Alain, *op. cit.*, pg.102
- (62) Pommier, Gérard, *A Exceção Feminina*, 1987:78.
- (63) Lacan, Jacques, *Seminário XX*, 1982:16.
- (64) Lacan, Jacques, " ... ou pior", in: *Outros Escritos*, 2003:547.
- (65) Miller, Jacques-Alain, *Introducción al método psicoanalítico*, 1998:105.
- (66) Miller, Jacques-Alain, *A experiência do real no tratamento analítico*, Seminário inédito. 1998/1999.
- (67) *Ibidem*, p.108
- (68) Motta, Valdo, in: *Mais poesia hoje*. 2000:63
- (69) Bocage, *Poesias eróticas e satíricas*, 1999:48.
- (70) Goulemont, Jean-Marie, *Esses livros que se lêem com uma só mão*, 2000:159.
- (71) Sloterdijk, Peter, *Crítica de la Razón Cínica*, 1989:123.
- (72) Quinet, Antônio, *Um olhar a mais*, 2002:98.
- (73) Jeudy, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*, 2002:98.
- (74) *Ibidem*, pg.99.
- (75) Conforme Aurélio Guerra Neto, in: *Nietzsche e Deleuze*, 2002:32.
- (76) Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, 1980:09.

Capítulo III

O abjeto elevado à dignidade da Coisa

Poeta é fingidor, disse Pessoa,
simula mesmo a dor que está sentindo.
Desconfiemos, pois, do que é provindo
dum cego, se é insensato o que apregoa.

Por mais que ele exagere a dor que doa,
reajam com desdém e leiam rindo;
por mais que o purgatório seja infindo,
respondam que seu caso é coisa-à-toa.

É assim que um cego deve ser tratado:
Sem credibilidade, sem piedade.
Estendam-no no piso, manietado!

Obriguem-no ao rastejo, sejam Sade!
Se a diversão não for de inteiro agrado,
vai ver que não é cego de verdade

(Simulado, in: *Pegadas Noturnas*)

Será que o Um-dizer, por se saber Um-todo-Só, fala sozinho? - indaga Lacan em " ... Ou pior .(1) Subvertemos a indagação lacaniana sobre possibilidades do diálogo, fazendo dela uma interrogação sobre as possibilidades de Sublimação na poética de Glauco Mattoso. Esta versão parte da idéia de sublimação enquanto criação de um objeto de arte – singular, original – no campo do Outro.

Mas também podemos pensar a Sublimação a partir do conceito de sublime. Por esta via, a Sublimação, conforme Ítalo Moriconi, é o “movimento de elevação espiritual, movimento de ascese, afastamento deliberado das condicionantes corporais.” (2) Então, deste ponto vista, podemos perguntar: Será possível que uma poética que dissemos Cínica, e que portanto se presta facilmente à substituição do real pelo semblante, pode situar-se no campo da Sublimação?

Continuando pela via das conjecturas, podemos ainda indagar: Será, como supôs Haroldo de Campos em “A operação do Texto”, que o domínio do literário é também o domínio da alta cultura e dos poetas inventores? Esse domínio tem valores claros. Nele se destaca o novo – entendido na poesia como o não-discursivo, o não-lírico -, a vanguarda. Nesse domínio, ainda, a poesia tem a linguagem como centro - e, na linguagem, a palavra como centro. Trata-se de uma prática poética em que o rigor e o fim do verso são as palavras de ordem.

Ou ainda, conforme Alfredo Bosi entrevistado por Augusto Massi em 1989 -, na literatura atual encontra-se apenas uma enxurrada de livros inúteis, mal pensados e mal escritos. "Falo da irrelevância mesma da vida literária mais recente ou estrepante no conjunto ante e sensível da cultura brasileira tomada como um todo. Alguns jovens mais refinados traduzem, glosam, parafraseiam, parodiam, pasticham: são máquinas de escrever à procura assunto". (3) O desencanto de Bosi, parece-nos, é bem explícito: a literatura não cumpre mais uma função utópica, não atribui sentidos; mas, também, não exerce resistência às ideologias, tal o antes.

Dentro de tais suposições, a poética de Glauco Mattoso não se inclui entre aquelas que buscam legitimar valores estéticos no campo da Sublimação. No entanto, a avaliação literária depende de um sistema de preferências, supõe uma norma: definição da natureza e da função da literatura. Mas, por certo, tais normas, conceitos e valores não são consensuais nem hegemônicos. Desde os anos 70 a diversidade do fazer poético parece indicar não apenas o fim do concretismo, mas o fim do conjunto de valores defendidos pela estética da experimentação e do rigor. Para Maria de Lúcia de Barros Camargo, na estética contemporânea ou pós-moderna, a "eliminação de fronteiras" surge como um dos conceitos mais abrangentes e mais consensuais. "Por ele transitam as tensões, especialmente no que diz respeito à relação entre o fácil e o difícil, vanguarda e kitsch, letrado e popular, o alto e o baixo, cultura erudita e cultura de massa, passado e presente, cânone e anticânone, originalidade e citação, arte e vida, além de outras, com as conseqüentes implicações relativas à banalização e à indústria cultural". (4)

A todo momento nós estamos nos posicionando. - diz Mattoso em uma entrevista à revista CULT. *O que eu quero dizer é que a gente não precisa se posicionar sempre do mesmo lado. Eu me bato contra a tão propalada coerência. "Você tem que ser coerente!", dizem. Isso não existe. Nós estamos nos contradizendo o tempo todo. O que não significa que não tenhamos uma bússola. Mas o fato de existir essa bússola lógica, racional, não implica fidelidade a ela. Sem coerência nem fidelidade, escolhendo a "reciclagem" e a*

apropriação cultural como modo de operar com a linguagem; o sujeito que aí se configura não parece se perfilar sobre um fundo qualquer de valor.

No entanto, sabemos, o não-lugar funda um lugar. O grito não se perfila sobre um fundo de silêncio. O grito funda o silêncio, diz Lacan. Então, sem relativizar, mas fugindo da compulsão dialetizante, que nos impõe pares simétricos – moderno, pós-

moderno; vanguarda, pós-vanguarda; Sublimação, dessublimação -, vamos, neste capítulo, refletir sobre as possibilidades de sublimação na poética de Mattoso. Isto é, a possibilidade de operar com o discurso Cínico no campo do Outro.

Para tanto, partimos do instituído, do senso comum, da *doxa*. E depois, se o texto tiver fôlego, conforme sugere Barthes, o para-além da *doxa*: o *paradoxo*.

Do sublime

Leonardo?!... Rafael?!... Tenham paciência!
Tudo isso não passa de bobagem.
Dom Cicillo andou bem: teve a coragem
de acabar de uma vez co'a decadência.

A pintura moderna é arte e ciência
das mais sublimes, pois não tendo imagem
nem natureza morta nem paisagem,
mais que aos sentidos, fala à inteligência.

E convém dizer isso: uma obra prima
das mais modernas fica muito acima
das antigas por mais esta razão:

que, sendo um quadro, p'ra gozar-lhe o efeito
pode-se pendurar de todo jeito:
é a mesma coisa em qualquer posição

(Arte Moderna, in: *Jornal DOBRABIL*)

A sublimação constitui-se, através do conceito de sublime, numa unidade de leitura que vem se ajustando, de uma perspectiva de valor - seja ela ética ou estética -, a diversas formas de interpretação. É um daqueles conceitos que percorreu; a partir de uma perspectiva valorativa; tanto a teoria literária quanto a psicanalítica, sob a mesma tessitura de significações. Sublimar; diz o dicionário Aurélio, é "erguer à maior altura", elevar à maior perfeição", mas também "fazer passar um corpo diretamente do estado sólido ao gasoso". Nos três sentidos está presente a idéia de descorporificação, de desrealização; comum tanto à literatura quanto à psicanálise freudiana.

Nesta perspectiva; e numa t:erta lógica da periodização, iniciamos as questões da Sublimação pela teoria do sublime. Iniciamos, portanto, com Longino; século III d.C, cujo tratado de retórica - *Do Sublime* - é o marco de partida desse conceito dentro do campo da estética. Longino, segundo Umberto Eco, é uma autoridade "insuspeitável", tão sábia e confiável que não lhe conhecemos sequer o nome verdadeiro. "Nós o conhecemos como pseudo-Longino e estamos propensos a atribuir-lhe a invenção

daquele conceito que sempre foi o estandarte de quem afirmou que sobre a arte não se raciocina, mas se experimenta sentimentos inefáveis." (5)

Em Longino; o sublime é "o eco da grandeza da alma"; o ponto mais alto; a eminência do discurso. A natureza do sublime é conduzir êxtase e não à persuasão. O sublime, "quando se produz no momento oportuno, como o raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador". (6)

Para Longino o poeta sublime é, em certo sentido, divino. Os grandes pensamentos estimulam os homens à grande linguagem, e entre tais pensamentos estão os que insistem no poder dos deuses. Nesta acepção, o efeito poético não se funda na persuasão racional, mas antes, na sensação de maravilha que se produz com êxtase. Entre todas as artes, segundo Longino, a arte da palavra é a que mais se presta a alcançar o sublime, porque através dela o homem supera os limites da própria arte enquanto mera técnica de representação da natureza. Nas artes plásticas, como na escultura, por exemplo, o limite é o homem; mas o discurso - mais exatamente o discurso poético - visa o sobre humano.

Na difícil tarefa de circunscrever o sublime através da arte da palavra, o autor do tratado sustenta que o sublime tem as suas próprias leis. A partir dessas leis, Longino estabelece três pressupostos básicos para a teoria estética. Em primeiro lugar, assegura o critério de universalização do conceito a partir de uma regra básica: "é seguramente e verdadeiramente o sublime o que agrada sempre a todos". Em segundo lugar, legitima a concepção do subjetivo na experiência estética, quando nos diz, no capítulo VII, que a sublimidade não é uma qualidade de um objeto, mas um efeito: "sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu". (7) E, finalmente, corrobora a tese Aristotélica da obra de arte enquanto uma totalidade orgânica. Nos discursos, como nos corpos, diz Longino, o que faz a sua grandeza é a articulação dos membros: "as expressões elevadas; se estão espalhadas, separadas uma das outras, aqui e lá, dispersam ao mesmo tempo com elas o sublime, mas se estão constituídas em um só corpo pela reunião, e ainda se estão presas elas amarras da harmonia, tornam-se dotadas da palavra pelo próprio efeito da volta; e é um fato geralmente verificado que, nos períodos, a contribuição de numerosos elementos constitui a grandeza." (8)

A partir do século XVII, começa a ser posta em questão, no domínio das artes, e portanto da estética, a tríade Verdade-Bom-Belo. Tem início a desconstrução dos artifícios de representação postos ao serviço da tradição clássica. A crença renascentista do necessário império do belo sobre todas as manifestações artísticas começa a ser

questionada. Em meados do século XVIII, Edmundo Burke publica *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*.

Nesta obra, Burke discorre longamente sobre esse afeto que, segundo ele, está além da nossa capacidade de saber: esse negativo absoluto que é avesso ao *logos*. O sublime, diz ele, é alheio à conceituação porque ele é a manifestação do ilimitado; ora, justamente, o saber só constrói os seus conceitos através da formatação do objeto. A paixão à qual o sublime dá origem é o assombro, que consiste em um estado de alma no qual todos os movimentos são sustados por um certo grau de horror. "Neste caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro, nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível". (9)

Ao longo de sua investigação, vamos encontrar a distinção entre o belo e o sublime. O belo, diz Burke, está do lado do amor: "por beleza entendo aquela qualidade, ou aquelas qualidades dos corpos em virtude das quais eles despertam o amor ou alguma paixão semelhante". Já o sublime, numa posição diametralmente oposta, se coloca ao lado do desejo, e é a este que devemos atribuir as paixões violentas e impetuosas. Nessa perspectiva, Burke tipifica as paixões mais intensas com as quais o sublime se relaciona. Essas paixões estariam ligadas à preservação do indivíduo, e são derivadas da dor e do perigo. Por certo, uma premissa importante na obra de Burke é esta, que relaciona o sublime a paixões intensas. O prazer estético do sublime é tomado como orgânico, e o prazer e a dor do corpo se tornam molas da experiência estética. O prazer está ligado à multiplicação das espécies, e a dor à conservação de si.

Assim, para Burke, "tudo o que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer". (10)

Assim, o sublime é a manifestação de um mais-além; é um abalo de muita intensidade, que provoca deleite ou o horror deleitoso: "O terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime". No entanto, em Burke, o terror não remete à morte. A dor que pode estar na origem do sublime provoca uma impressão muito menos intensa do que aquela gerada pela idéia da morte. "A dor mais insuportável é a emissária da morte." Por esse motivo, quando o

perigo ou a se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuados, podem ser - e são - deliciosos. (11)

Na descendência direta de Burke, enquanto referência e influência teórica, vamos ao encontro da teoria do sublime em Kant. O sublime, para Kant, é o lugar em que a beleza desmorona. A beleza acalma e reconforta; o sublime excita e agita. O sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno. O que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, mas, antes, o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime não é o objeto, e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva. (12)

O sentimento do sublime surge quando a razão consegue derrotar a perturbação que o pensamento do infinito causa sobre a imaginação. "O sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos." (13)

A beleza é o sentimento de que a Ideia supra-sensível surgiu, de que apareceu no meio material e acessível aos sentidos em sua formação harmoniosa, ou seja, é um sentimento de harmonia direta entre a Ideia e a matéria sensível aos sentidos de sua expressão, enquanto que o sentimento do sublime está ligado a fenômenos caóticos e assustadores. Mas, acima de tudo, na teoria kantiana, o sublime se opõe em referência ao eixo prazer-desprazer: a visão da beleza nos proporciona prazer, enquanto "o objeto é apreendido como sublime com uma alegria que só é possível por intermédio de uma dor". (14)

Assim é que, para Kant, o medo da morte e das forças da natureza tem a função de suplemento comparativo que permite dramatizar caráter extremamente ameaçador daquilo que não pode ser representado mediante qualquer tipo de formalização.

Nesta linhagem da tradição, conforme o quadro que acabamos compondo, a aproximação do sublime com o grandioso está já no tratado de retórica de Longino: o sublime é o eco da grandeza da alma. E continua em Kant, que mete o sublime ao absolutamente grande. No entanto, em Burke há simultaneamente a associação do sublime com a infinitude, a magnificência, por um lado, mas também, por outro lado, com o extremamente pequeno, "passível de ser identificado posteriormente, por

exemplo, na memória involuntária de Proust". (15)

Entre a Sublimação e a Dessublimação

Qual poeta é mais vanguardista, aquela que pega um poema em portuguez e tira todas vogaes ou aquela que pega um poema em allemão e tira todas as consoantes?Pra mim é aquella que pega essas vogaes e consoantes e tira um poema que não pode ser lido em portuguez nem em allemão".
(Jornal DOBRABIL)

Ainda hoje, no inventário conceitual do discurso pós-moderno – portanto, pós-vanguarda pós-utópico, conforme Haroldo de Campos -, (16) o sublime vem se impondo como uma forte categoria analítica. Estamos falando de um período em que o discurso parece deslizar do sublime em direção ao abjeto. Ou ainda, conforme Ítalo Moriconi: "De uma estética nem sublime, nem dessublime, mas ambas as coisas ao mesmo tempo." (17) Na emergência de novos princípios estéticos - novos tipos de sensibilidade poética -, a perda da "macrorreferencialidade" de sentido resgata vozes descanonizantes: libera leituras heterodoxas.

No entanto, é preciso lembrar que, na raiz da modernidade, Hoffmann e Baudelaire se encarregaram da propagação dessa estética do sublime como representação da realidade do terror, da fragmentação e da morte. "Na tradição da lírica moderna, era esse, como se sabe, o caminho aberto por Baudelaire ainda na raiz da modernidade, acentuando a atitude libertária dos românticos, que romperam a separação clássica dos níveis de estilo, pela mistura do sublime ao grotesco, do elevado ao abjeto, e deram início à exploração lírica do mundo prosaico." (18)

Para Nelson Brissac, em nosso tempo, na agoridade, o sublime, certamente, implica outra relação com o mundo, não mais marcada exclusivamente pelo trabalho e pela produção. "O destino das imagens não está mais sendo jogado no experimentalismo da vanguarda nem no engajamento ideológico, discursos completamente integrados no sistema de produção de clichês. O futuro das imagens está na produção do sublime". (19) Nesse sentido, Nelson Brissac nos fala do sublime não como fuga do mundo, escapismo, mas como afirmação da possibilidade de encontro: encontro sempre fadado ao fracasso.

Para Denílson Lopes, em seu trabalho sobre o sublime midiático, a recuperação da estética na atualidade passa pela aproximação da arte com a vida cotidiana, marcada pelas imagens midiáticas. Estas imagens, segundo Denílson, seriam fundamentais para

entender a cultura contemporânea não só ao se falar das condições de produção e de recepção, mas na análise da mensagem, do produto, da obra. Trata-se da possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês, implica repensar o banal e se situa de forma tensa entre a dimensão transgressora e transcendental do sublime associado ao grandioso e o belo, marcado pelo agradável, o convencional.

Na presentidade, a aceção dos discursos da estética situa o sublime em um quadro onde a arte foi se tornando cada vez mais um conceito ampliado e complexo, em que a beleza se afastou de objetos específicos. Tudo pode ser belo, mesmo um cadáver, como nos lembra Baudelaire. Hoje, sugere Denilson Lopes, não se trata tanto de uma militância virulenta, mas de produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar rumas. Não esperar a revelação, a epifania, a iluminação, nem idealizar o simples, o cotidiano, mas certamente desmistificar o grandioso, o monumental. O sublime, então, não se apresentaria como, em críticas oriundas dos estudos culturais, em espaços da reconciliação burguesa, que implica a volta à estética como produtora de hierarquias e distinções, nem como oposto ao sentimento de solidariedade social, por atomizar a sociedade ao confrontar cada indivíduo com a perspectiva de sua própria destruição iminente e solitária. (20)

O "sublime no banal" não se confunde necessariamente com a busca de uma autenticidade perdida no mundo da reprodutibilidade técnica e eletrônica da imagem, da aura benjaminiana. Ele estaria vinculado às experiências anestéticas de massa - Benjamin segundo Buck-Morss (21) - que se aproxima do que Italo Moriconi chama de dessublimação, ao incluir o elemento corporal. Uma reflexão marcada pela contracultura, pelo desbunde e pela poesia marginal.

Assim, marcado pela "contracultura" - conforme Denilson Lopes -, Ítalo Moriconi inicia suas notas sobre o sublime e a dessublimação, afirmando que "os discursos do sublime na modernidade são marcados por uma tensão constitutiva que os coloca em permanente confronto com a dessublimação".(22) A transgressão estética e comportamental, diz Moriconi, tornou-se funcional. Isto é, passou a existir, a ganhar sentido e valor, nos marcos "hiper-estetizados" de uma economia geral da performance. Economia regulamentada pelas formas dinâmicas de um mercado em que enunciados críticos, diferenciais ou desviantes não se contrapõem ao sistema - antes, integram-se a ele. O informe, o excêntrico, o flertar com o descontrole são elementos constitutivos e previsíveis na forma dinâmica da utopia democrática pós-moderna, pelos simples

motivo de que tudo o que é de alguma maneira formal e linguisticamente regulado acaba por tematizar, encenar auto-reflexivamente os seus próprios limites, as suas fronteiras com o sem-forma, a sua porosidade em relação ao além ou aquém da forma. Em suma, a sua relação com o fora da linguagem. (23)

Neste sentido, defendendo a dualidade conceitual como uma das maneiras de rejeitar as abordagens monológicas, Ítalo Moriconi propõe caracterizar o sublime “como movimento de elevação espiritual, movimento de ascese, afastamento deliberado das condicionantes corporais”. Por contraste, a dessublimação “será encarada como força rebaixadora, desespiritualizadora, direcionada para a reintrodução da corporalidade nos discursos e nas práticas, movimento de vinculação radical da estética à contingência e à pura materialidade” (24).

Apoiando-se na teoria kantiana do sublime enquanto ascese espiritual, para dar corpo ao conceito de Sublimação, e na teoria benjaminiana da estética do simulacro para justificar uma estética dessublimadora, Moriconi termina a sua reflexão apostando, para o momento atual, em uma estética nem sublime, nem dessublime, mas ambas as coisas ao mesmo tempo.

Por outro lado, tomando uma distância necessária da alocação acadêmica, dos discursos da "agoridade", das imagens "hiper-noticiosas", das “centralidades difusas”, da “compulsão dialetizante”, Mattoso continua fazendo poesia - agora publicada pelo mercado editorial e exposta nas livrarias. Como um bardo revoltado – como ele mesmo se define - e sem papas na língua frente a tantos discursos: *A posição ideológica do autor só podia ser aquela atitude coerente de todo poeta engajado: nem contra nem a favor, muito pelo contrário. Ou seja: a favor de quem está contra e contra os que estão a favor, seja quem for o detentor do poder, doa a quem doer, custe o que custar, ainda que seja os olhos da cara. Como o poeta já está cego, nada tem a perder.*

Sem obrigação com o *logos* institucional, pois ocupa o lugar do poeta, autorizado pela “licença poética”, Mattoso, operando com a insônia, poetisa: *a insônia, o pesadelo, aquela coisa cíclica. Eu tento dormir por um período superior a 8 horas, mas sei que não consigo. Tenho sono cedo, durmo algumas horas, daí acordo porque tive algum pesadelo relacionado à cegueira. Sonho nitidamente colorido, vejo tudo e, de repente, entra a cegueira. Acordo assustado, tenho aquela sensação de pânico. Aí, para compensar isso e poder relaxar, eu me masturbo. Tenho que me excitar, ter uma atividade mental erótica. Nesse meio termo, entre uma coisa e outra, antes ou depois,*

surge alguma idéia que eu começo a transformar em poesia metrificada. Às vezes, serve até como uma forma de me acalmar sem a necessidade de masturbação.

O que Mattoso nos mostra, na fala que acabamos de citar, são dois modos de operar com o gozo. O primeiro deles é a masturbação, ato solitário, em que o laço com o campo do Outro se dá apenas através da fantasia masturbatória. O segundo modo de operar com o gozo produz trabalho. Transforma a libido em criação literária. Eis aí um belo exemplo do que Freud chamou de Sublimação.

Freud: A dessexualização do objeto

CUSPE
PUS
REMELA
MELECA
RANHO
SEBINHO
CERA
PORRA
BOSTA
MIJO
CHICO
CARNEGÃO
LEITE
E
VICE VERSA
PEDRO O PODRE

(Jornal DOBRABIL)

Na teoria psicanalítica, o conceito de sublimação é, primeiramente, um conceito freudiano. Em 1905, nos "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade", Freud introduz o conceito de pulsão sexual e o distingue de instinto. Mostra que o instinto é um comportamento predeterminado que se repete conforme a modalidade estereotipada de cada espécie e se caracteriza por ter, sempre, o mesmo objeto. A pulsão, por sua vez, não possui fixidez e seu objeto é absolutamente variável, nunca determinado de antemão, mas definido em função dos avatares de uma história singular. O próprio do humano, diz Freud, é a ausência do objeto que assegure a satisfação plena. Não há um modelo idêntico de objeto para todos os membros da espécie que, inexoravelmente, deva se cumprir.

Diferentemente do instinto; a pulsão não possui um saber inequívoco para a sua satisfação. Por isso, qualquer objeto pode, em princípio; ser objeto da pulsão. Isso significa que nenhum objeto é o objeto adequado, ser objeto da pulsão. Isso significa

que nenhum objeto é o objeto adequado, “normal”, ajustado a ela. A sexualidade humana não tem um modo de satisfação pré-estabelecido e idêntico para todos. Mas, porque nunca encontra o objeto que assegure a sua plena satisfação, a pulsão é uma força constante, nunca apaziguada.

O próprio da sexualidade humana, como assinala Freud, é não possuir vias de satisfação idênticas para todos e determinadas, desde o princípio, por uma constituição orgânica. Os modos singulares em que se produz o ingresso de cada sujeito na linguagem e a conseqüente perda da possibilidade de uma satisfação “total” determinam a singularidade de cada um; no que se refere à sexualidade.

É precisamente por esse caráter plástico da pulsão que Freud pode introduzir o conceito de sublimação: "A pulsão coloca à disposição da atividade civilizada uma extraordinária quantidade de energia, em virtude de uma singular e marcante característica: sua capacidade de deslocar seus objetivos sem restringir consideravelmente a sua intensidade. A essa capacidade de trocar o seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro, chama-se capacidade de *sublimação*". (25)

Vê-se, então, que Freud recorre a este conceito para explicar, de um ponto de vista econômico e dinâmico, certos tipos de atividades sustentadas por um desejo que não aponta, de forma manifesta, para um fim sexual. Neste processo, a pulsão dirige-se para uma finalidade diferente e afastada da satisfação sexual.

Neste sentido, Freud indica diferentes atividades que estariam motivadas por um desejo que não aponta, de modo manifesto, a uma meta sexual: a criação artística, a investigação intelectual e, em geral, tudo aquilo a que a sociedade concede um alto valor. "Um determinado tipo de modificação da finalidade e de mudança do objeto, na qual se levam em conta os nossos valores sociais, é descrito por nós como sublimação." (26)

Em nota de rodapé a "Mal-estar na civilização" (1930), considera que o trabalho profissional comum, aberto a todos, pode constituir-se numa fonte de satisfação especial, se livremente escolhido, deslocando para si grandes quantidades de componentes libidinais narcísicos, agressivos ou eróticos -, tornando possível o aproveitamento de certas inclinações e impulsos próprios a cada sujeito. Através da sublimação, diz-nos Freud, é possível atender às exigências do ideal do eu sem envolver o processo de repressão. Em "Uma recordação infantil de Leonardo da Vinci" (1910), Freud assinala, em um primeiro momento, a presença do mecanismo de repressão na

compulsão neurótica do pensamento, onde se dá uma inibição neurótica do pensar e uma sexualização do próprio pensar. Em um outro momento, aponta para o enlace do que denominou de pulsão de investigar com interesses sexuais, escapando aí a libido ao destino da repressão, sublimando-se numa sede de saber e de investigar.

Percebemos que Freud circunscreve um conceito de sublimação extraído da tradição clássica, onde o estereótipo da "beleza suprema" continua sendo um solo fecundo. A hierarquia dos critérios convencionais da beleza é confirmada por essa concepção freudiana. Nela, o desejo sexual mantém-se destinado a sofrer o poder da sublimação em nome de uma categoria estética. Tal concepção de sublimação baseia-se na ideia moralista da inacessibilidade da beleza e na reprodução da tradição de uma sacralização do corpo. Veremos a seguir a torção desse conceito proposta por Lacan, ao situar o campo da Coisa como o lugar onde se produz a Sublimação. Aproxima-se, desse modo, o processo de Sublimação do engendramento simbólico, na medida em que ele se estrutura a partir de um vazio.

Lacan: o objeto elevado à dignidade da Coisa

O homem come para viver, trabalha para comer e come para cagar. Donde se conclui que o homem vive para cagar. Caguemos, pois, que não temos para isso toda a eternidade.

(Jornal DOBRABIL)

Para Lacan, em seu *Seminário VII* – a ética da psicanálise, a verdadeira psicanálise, a verdadeira satisfação pulsional não se encontra nem no imaginário, nem no simbólico, ela está fora do que é simbolizado, ela é da ordem do real. Para Freud, a pulsão é uma reivindicação permanente de satisfação; para Lacan, trata-se de uma exigência constante de gozo. O que significa que, ao nível pulsional, o sentido último, o "sentido do sentido", é a satisfação, o gozo.

Ao situar o processo de sublimação no campo do Real, Lacan o aproxima do engendramento do simbólico, na medida em que esse processo se estrutura a partir de um vazio. Vazio que se forma simultaneamente ao advento do significante, que constrói no real um furo, que se chama a Coisa. Nesse sentido, diz Lacan, "Entre o objeto, tal como é estruturado pela relação narcísica, e *das Ding* há uma diferença, e é justamente na vertente dessa diferença que se situa, para nós, o problema da sublimação". (27)

Uma das fontes de inspiração do conceito de *das Ding* - a Coisa - em Lacan, por certo foi da teoria heideggeriana. A Coisa (*Ding*), diferentemente do objeto (*Gegenstand*),

caracteriza-se pela sua posição autônoma, e pode ou não se tornar um objeto na medida em que se coloca diante de nós. Lembremos que o objeto é aquilo que se coloca diante de nós, aquilo que, enquanto correlato da consciência, se distingue do ato pelo qual ele é pensado ou representado. Neste sentido, o objeto não implica uma existência em si. A palavra objeto deriva do latim *objectum*, onde a preposição *ob* significa "diante de". O que faz da Coisa uma Coisa não é, portanto, o fato dela ser um objeto representado. O que caracteriza uma Coisa é o fato dela manter-se em si mesma como autônoma.

Heidegger exemplifica belamente seu conceito de *das Ding* a partir da "metáfora" do jarro e do oleiro. Um jarro, diz Heidegger, é uma Coisa. É um continente constituído por um fundo e uma parede. O jarro é produzido pelo oleiro com uma matéria-prima que é o barro. Embora o jarro dependa de uma produção para ser um jarro, não é isto que faz do jarro um jarro. O que o faz um jarro é sua qualidade de continente. Um jarro que não possa conter um líquido por não ter fundo ou não ter boca, não é um jarro. Mas, quando enchemos um jarro com água, não são o fundo e a parede que se enchem. Estes apenas não deixam passar a água. O que se enche de água é o que fica entre o fundo e a parede. O que é continente no jarro é o vazio.

É o vazio - aquilo que no jarro não é nada - que faz com que o jarro seja um jarro. Assim, segundo Heidegger, quando o oleiro cria o jarro, ele dá forma a um vazio. O que faz do jarro uma Coisa não reside na matéria que o constitui, mas no vazio que contém. (28)

Vê-se, então, que para Lacan, conforme o *Seminário VII*, a obra de arte não é uma formação do inconsciente, mas um produto. Isto quer dizer que ela não pode ser interpretada como um sonho, um ato falho, um sintoma ou um chiste, como pensava Freud em seu método de leitura das obras de arte. (29) A tentativa de interpretação das obras de arte resulta da confusão entre repressão e sublimação, pois o que seria interpretável é o retorno do reprimido. Como sublinha Miller, o objeto, enquanto tal, distingue-se das relações significante/ significado. A arte começa onde o que não pode ser dito pode ser mostrado e, inclusive, exibido. (30)

Quando Lacan estabelece a relação entre a Coisa (*das Ding*) e a sublimação, não faz referência a um objeto que pode ser designado ou representado. A Coisa é o objeto enquanto inalcançável, por ser inominável, irrepresentável. As coisas, em geral, se organizam num mundo conforme uma ordem, uma posição determinada, porque são representadas no plano simbólico. A Coisa é o impossível de ser representado, o indizível, mais além do simbólico, e que constitui o núcleo mesmo de toda a

simbolização: "Esse campo que chamo de campo da Coisa, onde se projeta algo para além, na origem da cadeia significante, lugar onde tudo o que é lugar do ser é posto em causa, lugar eleito onde se produz a sublimação." (31)

A Coisa é o inacessível por excelência. No entanto, em determinado momento é possível colocar um objeto em seu lugar. Mas este não pode ser um objeto qualquer, pois, para se aproximar da Coisa, deverá reunir a característica do inédito, da novidade, do "irrepetível". Isso lhe outorga essa singular beleza e inacessibilidade que não depende senão de sua função enquanto véu, do abismo que se abre para além dele. A beleza - deste ponto de vista da sublimação - não se vincula com o sentimento de agrado ou de desfrute prazeroso.

No conceito de sublimação que estamos aqui propondo, a partir da teoria lacaniana, no mais além do belo está o vazio do irrepresentável, a morte que espreita, apenas velada, por essas formas que capturam a atenção. "Para que um objeto empírico se torne digno de nosso interesse e nos provoque sensação de gozo, é preciso que a sua "coisicidade" sobressaia, indicando uma recuperação de gozo como aparece no prazer artístico e no efeito do belo - embora o belo seja a derradeira barreira diante do horror que a própria Coisa arrisca provocar em nós." (32)

O caráter sinistro de *das Ding* pode ser velado pela beleza, seja das formas, dos gestos humanos, da criação artística ou da natureza. Para Lacan, a beleza constitui a última barreira ao campo da Coisa. Esta, como outras barreiras, impediriam o acesso do desejo ao gozo. Evocando São Tomás de Aquino, Lacan dirá que o belo tem como efeito intimidar, suspender o desejo, ainda que em alguns momentos possa conjugar-se com ele. Estaríamos na vertente do imaginário, em que a arte serviria ao princípio do prazer, como tela de proteção contra o horror: a dimensão fantasmática da beleza assinalada por Freud quando a situa como um dos narcóticos aos quais a civilização recorre para alívio do seu mal-estar. Diz Freud: "À frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores". (33)

Ao produzir-se no campo da Coisa - que é também o da pulsão de morte -, a sublimação manifesta a própria estrutura do desejo, movimento enquanto tal, em que o desejo é sempre desejo de "Outra coisa". Como em Sade, diz Lacan, a noção de pulsão de morte é uma sublimação criacionista, ligada a esse elemento estrutural que faz com que - desde que lidamos com o que quer que seja no mundo que se apresenta sob a forma de cadeia significante - haja a uma certa altura, mas certamente fora do mundo da

natureza, o para-além dessa cadeia, o *ex-nihilo* sobre o qual ela se funda e se articula como tal.

A assunção do objeto à dignidade de Coisa é exemplificada por Lacan, no *Seminário VII*, através da coleção de caixas de fósforos de seu amigo Jacques Prévert. A caixa de fósforos - um objeto absolutamente banal - produz um efeito imponente a partir de uma determinada arrumação em um conjunto. O caráter gratuito e supérfluo dessa coleção vem manifestar a "coisidade da caixa de fósforos", sua "elevação à dignidade da Coisa". Da mesma forma, lembra Garcia-Roza, quando um Andy Warhol pinta uma lata de Coca-Cola amassada, não é a dignidade da lata de refrigerante que vai fazer com que ela passe a figurar na coleção de algum Museu, mas sim o fato dela ser elevada à dignidade de Coisa. Essa "obra de arte" - tanto a caixa de fósforos de Prévert quanto à lata de Coca-Cola de Warhol -, se por um lado remete ao narcisismo do criador, por outro remete à sociedade que sanciona esse objeto, valorizando-o como a Coisa. O que o artista faz é moldar seu objeto à imagem da Coisa; no entanto, a Coisa não se oferece como imagem, mas como um vazio. (34)

Assim, a sublimação não é a passagem de um objeto sexual para um outro objeto não sexual. Tampouco é um movimento de ascese que visa o afastamento deliberado das condicionantes corporais. A sublimação é o ato do deslocamento, da mudança, pelo qual o objeto que é o outro é elevado à condição do Outro absoluto. Pois "não há outro meio de ascender a esse vazio central da Coisa senão representá-lo, colocando um dado objeto nesse lugar vazio através de um ato criador". (35)

Desse modo, Lacan pode afirmar: " A sublimação não é, com efeito, o que um zé povinho acha e nem sempre se exerce obrigatoriamente no sentido do sublime. A mudança de objeto não faz desaparecer forçosamente, bem longe disso, o objeto sexual - objeto sexual, ressaltado como tal, pode vir à luz na sublimação. O jogo sexual mais cru pode ser objeto de uma poesia, sem que esta perca, no entanto, uma visada sublimadora." (36)

O abjeto: a dignidade da Coisa

Debaixo de macabros candelabros
paredes de nefandos memorandos
assistem ao profano protocolo
Cada cadavérica caveira
assa como caça sua carcaça
num funéreo forno crematório

enquanto o sinistro ministro
assina despachos às bruxas
e assassina em tachos de luxo
seis sacis machos de bruços
Transbordam cachos de frutas
de dez caixões de defuntos
Lúgubres bugres grunhem
Fúnebres freiras fremem
Tétricos cristos tremem
Nesta festa funesta
Nesta sexta nefasta

(Detalhe de um Quadro de Bosch ou O Décimo Terceiro Aniversário da Revolução, in:
Memórias de um Pueteiro)

Elevar o objeto à dignidade da Coisa - conforme a definição lacaniana de sublimação - é, na poética de Mattoso, elevar o corpo fragmentado, o abjeto, a merda, à dignidade do olhar, fazendo com que o dejetivo retome o brilho agalmático para entrar no circuito da pulsão comandado pelo belo: *A sofisticação que vá pros quintos! / Estou farto de tanto salto alto, / e apelo pelos mais baixos instintos!*

Se para Lacan a linguagem mais crua pode ser objeto de uma poesia, sem que esta perca sua visada sublimadora, é porque a escrita contorna um vazio, que, na história, antes da memória, faz furo. A origem é o vazio que a escrita enoda. Então, escrever é verbo intransitivo, tal qual o verbo amar, conforme nos ensinou Mario de Andrade. Escrever é dar um nada, é saber fazer com o não-saber, ou com o resto. Não se trata de escrever para "agradar", pois o agradar, lembra Badiou, prende-se apenas com aquilo que, de uma verdade, retém a disposição de uma identificação. "A 'semelhança' com o real - realidade (37) - só é exigida na medida em que envolve o espectador da arte no 'agradar', ou seja, em uma identificação, a qual organiza uma transferência e, portanto, uma deposição das paixões". (38)

Na poética de Mattoso o escatológico escandaliza nossa aptidão ao culto fálico do provoca o desmoroamento identificatório, leva ao extremo os Jogos de des-identificação: convoca-nos a insustentável embriaguez da mentira. Operando com a des-sacralização do Outro, produz o desmoroamento identitário. Em decorrência disso, o que se nos apresenta é a figura do "homem-cão" excêntrico, rabugento e desdenhoso com relação a qualquer função de mestria, des-identificado dos modelos clássicos de significações, "que presumiam a existência de uma *auctoritas* primordial ou um mestre-construtor". (39)

Na poética de Glauco Mattoso reconhecemos na cópia escancarada, na fragmentação imaginária do corpo e da linguagem, no escatológico, a condição de estremeamento dos

semblantes. Não se percorre essa escrita amparado por um guia. As palavras inobedecíveis rompem elos, desconstroem, navegam desamparadas sobre o nada.

NOTAS

Capítulo III

1. Lacan, Jacques, "... ou pior", in: *Outros Escritos*, 2003:544.
2. Moriconi, Ítalo, "Quatro (2 + 2) Notas sobre o Sublime e a Dessublimação", in: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 1998:106.
3. Bosi, Alfredo, "Céus, infernos: entrevista de Alfredo Bosi a Augusto Massi", in: *Novos Estudos - CEBRAP*, no. 21, 1989:111.
4. Camargo, Maria Lucia de Barros, "Leituras Impertinentes", in: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, no.4, 1998:33.
5. Eco, Umberto, *Sobre a Literatura*, 2003:163.
6. Longino, *Do Sublime*, 1996:44.
7. Ibidem. p.66.
8. Ibidem, p. 101.
9. Burke, Edmund, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, 1993:65.
10. Ibidem, p.99.
11. Ibidem, p.48.
12. Kant, *Crítica da Faculdade de Juízo*, 2002:96.
13. Ibidem, p. 96.
14. Zizek, *Eles não sabem o que fazem - O sublime objeto da ideologia*, 1992:127.
15. Lopes, Denilson, "Da Experiência Comunicacional ao Sublime no Banal", Texto Inédito.
16. "Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nesta acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda." (Campos, Haroldo, "Pós-Utopia: A poesia da Presentidade", 1989:44)
17. Moriconi, Ítalo. "Quatro (2 + 2) Notas sobre o Sublime e a Dessublimação", 1988:107.
18. Arriguicci Jr. Davi, *O Cacto e as Ruínas*, 2000:25.
19. Peixoto, Nelson Brissac, "Ver o Invisível: a Ética das Imagens", in: *Ética*, 1997:313.
20. Lopes, Denilson, Texto citado, p.10.
21. Buck-Morss, Susan, "Estética e Anestésica: O Ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin Reconsiderado", in: *Travessia* 33, 1980:43.
22. Moriconi, Ítalo, ""Quatro (2 + 2) Notas sobre o Sublime e a Dessublimação", in: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, no. 4, 1998:101.
23. Ibidem, p. 104.
24. Ibidem, p.06.
25. Freud, Sigmund, "Moral Sexual 'Civilizada' e Doença Nervosa Moderna", Livro IX, 1980:193.
26. Freud, Sigmund, "Novas Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise", Livro XXIII, 1980:121.
27. Lacan, Jacques, *Seminário VII*, 1988:124.
28. Luiz Alfredo Garcia-Roza, em Introdução à Metapsicologia Freudiana, desenvolve a diferença deste conceito em Kant, Heidegger, Freud e Lacan. Não nos interessa, neste trabalho, aprofundar esse discurso filosófico. enquanto a Coisa heideggeriana mantém semelhança com o mundo, a Coisa lacaniana, é concebida como objeto absoluto, remete-nos para o lugar do impossível: do Real. (Garcia-Roza, Luiz Alfredo, in: *Introdução à Metapsicologia Freudiana – v.3*, 1995:150.)
29. Em 1924, no texto "Uma Breve Descrição da Psicanálise", Freud nos diz: "Vimos que uma das partes da atividade mental humana é orientada no sentido de obter controle sobre o mundo externo real. A psicanálise nos diz agora, que uma outra parte, particular e altamente prezada, do trabalho mental criativo serve para a realização de desejos - para a satisfação substitutiva dos desejos reprimidos que, desde os dias da infância, vivem insatisfeitos no espírito de cada um de nós. Entre essas criações, cuja vinculação com um inconsciente incompreensível sempre foi suspeitada, estão os mitos e as obras da literatura imaginativa e da arte, e as pesquisas da psicanálise realmente arrojaram luz em abundância sobre os campos da mitologia, da ciência da literatura e da psicologia dos artistas. Demonstramos que os mitos e os contos de fada podem ser interpretados como sonhos, traçamos os caminhos sinuosos que levam da premência do desejo inconsciente à sua realização em uma obra de arte, aprendemos a entender o efeito emocional de uma obra de arte sobre o observador e no caso do próprio artista tornamos claro seu parentesco emocional com o neurótico bem como sua distinção deste, e apontamos a vinculação existente entre sua disposição inata, suas experiências fortuitas e suas realização." (Freud, 1924:257)

30. Miller, Jacques-Alain, *Los Signos Del Goce*, 1988:293.
31. Lacan, Jacques, *Seminário VII*, 1988:262.
32. Miller, Jacques-Alain, *Los Signos Del Goce*, 1988:321.
33. Freud, Sigmund, "O mal-estar na civilização", 1980:144.
34. Garcia-Roza, Luiz Alfredo, *Metapsicologia Freudiana*, 1995:151.
35. Quinet, Antonio, *Um Olhar a Mais*, 2002:57.
36. Lacan, Jacques, *Seminário VI*, 1988:262.
37. Acrescentamos a palavra realidade nesta citação de Badiou porque nos parece que o conceito de real, neste parágrafo, é sinônimo de realidade. Radicalmente diferente do conceito de real em Lacan, que é da ordem da impossibilidade.
38. Badiou, Alain, *Pequeno manual de inestética*, 2002:15.
39. Steiner, George, *Gramáticas da criação*, 2003:31.

Capítulo IV

Problemas de estética na poética de Glauco Mattoso

Propomo-nos, neste capítulo, a pensar a escrita de Mattoso dentro do campo da estética. Para tanto, partimos da noção de uma estética neocínica, elaborada por Peter Sloterdijk em *Crítica de la Razón Cínica*. Mas, diferentemente de Sloterdijk, não nos interessa o prefixo neo. Desconfiamos do uso excessivo desse prefixo. Chegamos mesmo a usar, no primeiro capítulo, o termo neocinismo contemporâneo - para designar um Cinismo diferente daquele de que falamos neste trabalho. Então, é preciso reconhecer que partimos da noção de estética Cínica de Sloterdijk, mas não seremos totalmente fiéis a ela. Caminharemos a partir dela, mas não, necessariamente, com ela.

Assim, iniciando com Sloterdijk, quando falamos de uma estética Cínica estamos a falar de uma corrente estética que, aproveitando-se das licenças da arte, se sente no direito de expressar, sem apelos moralistas, a corporificação de um modo de gozo.

Estamos a falar de uma corrente estética que propõe antes um amoralismo estético do que uma estética transgressiva. Dentro dessa corrente, se faz palpável, de maneira franca, o sentido da insolência. As flechas mortíferas das verdades do gozo atravessam a hipocrisia da autoridade ideológica.

Trata-se de um movimento estético que sabe lançar mão da técnica de perturbação do sentido, dos procedimentos de *nonsense*; um movimento que, lembrando o conceito de estética de Adorno, corrói as fronteiras, as linhas de demarcações entre os gêneros artísticos. Para Adorno, essa corrosão das artes surge como consequência da tentativa destas últimas de escapar à sua constituição ideológica - sendo este um movimento vital de toda arte realmente moderna.

Essa corrente estética cínica, sempre no sentido de Sloterdijk, corrói a fronteira entre a arte e o cotidiano, entre o corpo e o sublime enquanto movimento de ascese espiritual, entre o alto e o baixo; ela toma o humor, a insolência! a impudência, a paródia e o pastiche como operadores filosóficos inigualáveis, pois eles permitem reverter perspectivas fossilizadas. A sua aspiração consiste em tornar superfície o que é profundidade, reinsserir certa graça no peso da seriedade filosófica.

A estética Cínica recupera o sentido positivo da insolência, apresentando-se com orgulho, altivez, atrevimento, valentia, arrogância. Em uma cultura em que os

idealismos endurecidos convertem as mentiras em “formas de vida”, o ato de levantar os véus que mascaram o gozo depende de sujeitos que sejam suficientemente agressivos, livres e “desavergonhados”, para fazê-lo.

Quando se detém em mostrar como compreende o Cinismo no espaço da arte, Sloterdijk lista, entre outros, o movimento artístico dadaísta. Um movimento que, conforme o filósofo alemão, soube lançar mão de na crítica brincalhona e produtiva, infantil e ingênua, sábia, generosa, irônica, soberana, "inapelavelmente" realista. Ali onde aparecem sólidos "valores", significados "superiores", o sentido mais "profundo", o dadaísmo vai buscar uma perturbação do sentido.

O Cinismo apresenta-se como um movimento estético que sabe operar com o contingente, antes do necessário. Operar com o necessário é operar a partir das regras pré-estabelecidas. É, também, a ilusão de que uma obra de arte é completa, de que nada, nela, pode ser mudado: o seu sentido é metafísico.

Por outro lado, operar com o contingente é não confirmar as expectativas, é permitir o imprevisível. É não estar interessado na obra fechada, de tipo diamantino, mas na obra aberta, como um barroco moderno, conforme sugere Pierre Boulez.⁽¹⁾ Um projeto de arte que faz da categoria do provisório a sua própria categoria de criação, pondo em questão, constantemente, a idéia mesma da obra conclusa. "Pensem em Marcel Duchamp, que introduziu diversamente na arte a contingência. Quando o seu Grande Espelho (que ele declarava definitivamente inacabado) se quebrou no transporte, ele denominou o acontecimento um ‘feliz arremate da peça’ e com isso transformou os cacos quebrados em elementos proeminentes do rearranjo final da obra. Pensem ainda em John Cage, com quem se deu a emancipação da contingência – tanto em relação aos sons como à notação.”⁽²⁾ Pensem na arte da *performance*. Não há nenhuma regra preestabelecida, o artista, assim como seu público, não sabe, não pré-determina os movimentos que vão tomando forma no desenrolar das suas performances. Mas supomos nos movimentos de qualquer performance um fazer estético e, portanto, artístico. Uma produção artística que se escreve pela via do contingente: do que cessa de não se escrever. Por consequência, uma arte não-toda submetida ao campo fálico. Ou seja, sem a consistência e a fixidez das representações garantida pela função imaginária.

Na estética Cínica, a beleza não representa mais o objetivo da criação artística. É a interrupção das relações imaginárias de completude que ela quer provocar. A beleza do corpo fragmentado advém da soberania, de uma recusa radical de todas as cadeias de representação que lhe poderiam atribuir uma função cultural.

Portanto, não se trata de uma estética obscena - se entendermos o obsceno como uma dialética negativa que supera as categorias tênues do belo e do feio pela síntese do monstruoso. Não é a destruição, nem a violência que interessa à estética Cínica, mas o lugar que se apresenta como o de uma perda, a fenda, o corte, o *fading* que se apodera do sujeito no instante do gozo.

A partir desse olhar, passaremos agora ao exercício de compor algumas unidades dentro da poética de Mattoso, que acreditamos fazerem parte do quadro de uma estética Cínica. Para tanto, aglutinamos o dizer de vários Outros – o poeta, os críticos, os teóricos – na pretensão de tecer um Outro dizer.

A linguagem

Em qualquer sociedade, ao que parece, a separação das linguagens é respeitada como se cada uma delas fosse uma substância química e não pudesse estar em contato com a linguagem considerada contrária sem produzir uma deflagração social. (3)

No entanto, certas escritas nos dão, mais do que outras, o sentimento de explorar o limite das linguagens: sua divisão estética. Esse movimento - o atravessamento dos limites, a quebra de fronteiras - tem o efeito de revelar o caráter de semblante do simbólico. Permite, também, constatar que o semblante não é uma formação vã, não é pura aparência a que deveria preferir-se algo mais essencial: é da ordem da ficção e não do fingimento. O semblante é operativo. É uma categoria que nos permite reunir frente ao real, o simbólico e o imaginário. Por detrás do semblante não se esconde o ser, mas o real - o sem sentido.

Nenhuma metáfora, pois, em merda: é o que se produz na leitura, pela transformação de textos e objetos, e que altera os modos da mesma recepção, que se desidealiza, dessublima e re-imaginiza: desliteralização generalizada, (des) organizada. (4)

O ideógrafo do conceito não conhece senão os signos, não o significante, razão pela qual, insiste Lacan, ele trabalha, como o cientista, com a linguagem depois que o foi esvaziado dela, em seu “vazio estrutural”, o mais longe possível da linguagem a partir

da qual se constitui o sujeito do inconsciente, ou seja, desse “conjunto virtual dos dizeres do desejo”, que denomina com uma palavra, *alíngua*. (5)

SONETO SOLÚVEL(I)

Souzândrade (2), hai-kais (3), tradução dos "Cantares":
Arquivo é vanguarda, sem tirar nem pôr (4)
E des do (5) Mallarmé não falta precursor.
Ulisses é um livro, mas tem (6) um Tavares.

Irmão do Ademar, tio do Bráulio Tavares:
Se for verificar, vêm todos dos ... Tudor. (7)
Em toda antologia falta algum autor: (8)
Chacal (9), Réca Poletti (10), Behr (II), Lúcia Villares,

Concretos, Dias-Pino(12), D.P.(13), H & AC (14), (15)
Barão de Itararé (16), Nassar (17), Lopes Cardoso,
Bandeira (18), Bananére (19), Eduardo Kac,

Assis (20), Drummond (21), Cabral (22), Gullar (23), Rubens Pedroso,
Olavo Braz Martins dos Guimarães Bilac, (24)
Torquato (25), Macalé (26), Millôr (27), Glauco Mattoso. (28)

1) Já vem analisado. 2) Solecismo prosódico: aglutinação dos antropônimos lusitanos Souza e Andrade não autorizaria a proparoxitonização. 3) Peregrinismo léxico legítimo, requer todavia a vernaculização da grafia (29): "haicai". 4) Coloquialismo fraseológico em vias de arcaização. 5) Lastimável sacrifício do casticismo em favor do trocadilho barato: desde que "dês" é apócope erudita de "desde", excusada se faz a contração da preposição "de" e do artigo definido masculino singular "o". Outrossim, cadê o acento circunflexo? 6) Coloquialismo de natureza viciosa: o verbo "ter" não se admite impessoal, sendo portanto errôneo seu emprego na acepção de "existir". 7) Novo solecismo prosódico, desta feita agravado pela procedência extravernacular do antropônimo. 8) Truismo pifio e pretextual. 9) Ricardo de Carvalho Duarte. 10) Regina Célia Nogueira Poletti, 11) Nikolaus Hubertus Josef Maria Von Behr. 12) Wladimir Dias Pino. 13) Décio Pignatari. 14) HAROLDO Eurico Browne de Campos e AUGUSTO Luís Browner de CAMPOS. 15) Verso de pé quebrado, em homenagem à ruptura das vanguardas às quais alude. 16) Aparício Torelly. 17) Paulo Nassar. 18) Manuel Bandeira. Aliás, Manuel Carneiro de Souza Bandeira. 19) Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, dito José Bananére. 20) Joaquim Maria Machado de Assis. 21) Carlos Drummond de Andrade. 22) João Cabral de Melo Neto. 23) José Ribamar Ferreira, dito Ferreira Gullar. 24) O próprio. Era um perfeito alexandrino, o desgraçado. 25) Torquato Neto, o parceiro misterioso do Gilberto. 26) Jards Anet da Silva, dito Macalé. Atualmente, Makalé. 27) Milton Fernandes, dito Millôr. 28) Aqui, ó! 29) A propósito: dentre os vícios de linguagem, avulta o eco.

A escrita

Nesta escrita não se quer representar cenas imaginadas, mas cenas de linguagem, de sorte que o modelo dessa nova mimese não é a aventura de um herói em luta com a realidade, mas a aventura mesma do significante da qual ela advém.

Tentativa sempre fracassada, mas constantemente retomada de apanhar o real. O sentido erra entre o exprimível dos significantes e o inexprimível do significado. Na

caminhada pelo litoral da letra, zona de fronteira entre os gozos da linguagem e o saber absoluto, delineia-se uma escrita pulsional, inscrita numa temporalidade que tende ao tempo real (por isso mesmo impossível), fazendo surgir uma escritura que tem como tema a produção de sentidos pelo próprio ato de escrever. (6)

Transcrita, a palavra evidentemente muda de destinatário, e por isso mesmo de sujeito, pois não há sujeito sem Outro. O corpo, embora sempre presente (não há linguagem sem corpo) f cessa de coincidir com a pessoal ou, para dizer ainda melhor: a personalidade.(7)

Dos significados insignificantes

Podolatria. *A palavra não está dicionarizada; talvez por ser híbrida. Meio salto; meia sola; meio sapato; meia meia. **Podo** (pé) vem do latim **pedis**; **latria** (adoração); do grego. Não é o mesmo caso de **pedofilia**, onde o **pedo** vem do grego (criança); como **filia** (amor). Pra ser genuína; a palavra teria que ser toda latina ou toda grega. Isso é o que pensam os puristas do vernáculo. Algo tipo **pedofilia** ou **podolatria**; onde **podo** é o elemento grego que dá pé. Ou então **pedialidade**, ou **pesturbação**: não existem **cordialidade** (cordis = coração) e **masturbação**?*

*Por esse caminho; quanto mais específico o objeto da preferência; maior o vocábulo necessário para designá-la. Um excêntrico como eu; inebriado a vida inteira pelos efeitos afrodisíacos do chulé; precisaria dum rótulo bem rebarbativo. Meu vício levaria o nome de **posdomofilia** de **podo** (pé); **osmo** (cheiro) e **filia** (amor). Eu; hem? Já pensou? Um pó-dos-mó-fi-Io inveterado!*

*Assim é que soa mesmo com uma tara monstruosa; uma anomalia hereditária; uma patogenia teratológica; por aí. Nos States; onde tem mercado pra tudo e existem inclusive clubes de lésbicas não-fumantes e uma *Uncircumcised Society of America* (USA); até que faria sentido e daria ibope ...*

*Mas; como não falamos inglês; e já que é pra pensar em termos gregos; nem a **podosmofia** nem a simples **podofilia** são palavras **eufônicas**. **Pedólatra** ainda é a melhor que soa. No máximo; sugere uma associação tipo **Pedólatras Anônimos**.(8)*

Sadomasoquismo. *Palavra-síntese; dialética por excelência. Resume essência da natureza humana; vale dizer; a fragilidade & o poder; a dor & o prazer; a privação & a posse. Tão onipresente em seu duplo significado; que dava pra ser usada em mil situações do cotidiano. Mas as pessoas só gostam de empregá-la pra pretextar comportamentos acidentais, ocasionais. É a regra disfarçada de exceção. Pois a regra é disfarçar.* (9)

Pornografia. *Discute-se muito se a palavra se aplica também às manifestações artísticas ou se está restrita ao material meramente obsceno, de interesse comercial. Discute-se ainda se implica numa função moralista, reforçando o lado proibido & reprimido do sexo, ao invés de liberá-lo. Nada mais bizantino que esse papo. O valor artístico duma obra literária, plástica, teatral ou cinematográfica não depende da temática. Se o tema é sexo explícito, a obra será automaticamente pornográfica. Acontece que existe a boa e a má pornografia, assim como qualquer outro tema pode ser motivo duma verdadeira obra de arte ou duma fajutice. Tudo só depende da habilidade & do talento criativo do autor, além do que, como dizia Wilde, "um livro não é de modo algum, moral ou imoral; os livros são bem ou mal escritos? eis tudo.* (10)

O gaio issaber

A arte é uma coisa viva. Uma coisa alegre. É tempo de se libertar a obra de arte criativa da tralha de matracas e da mística do pecado original com que o conformismo das estéticas "paradisíacas" procura ferreteá-la para garantia da salubridade convencionada de suas estâncias de ócio fungível: "intelectualismo", "formalismo" e outros tantos falsos pejorativos, "lendas dessuetas" na expressão de Boulez, que epitomiza o "papel interpretado da sensibilidade e da inteligência em toda criação" com palavras que precisam ser meditadas. (11)

PAZ HA SECULOS

Terrorismo com torresmo,
Repesália a alho e óleo,
Militante à milanesa
E tortilha de guerrilha.

Ciranda, cirandinha,
Vamos todos cirandar;
Vamos dar a meia volta,
Volta e meia vamos dar.

Molho pardo de massacre de combate,
Passeata com cassata de mandato,
Gabinetes com tortura ao molho tártaro,
Putsch com ketchump, croquetes de seqüestro.

O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou;
O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou.

Salada mista extremista com vinho de Greves,
Trincheiras trinchadas com ilegumes partidos,
Comício com cominho, caudilho de baunilha,
Regime e Dietas à la Magna Carta.
magna
che te fa bene!

Valentim, tim, tim,
Valentim, meu bem,
Quem tiver inveja
Faça assim também.

O fragmento

O fragmento quebra aquilo que, na psicanálise lacaniana, chamamos de cobertura imaginária: a dissertação, o discurso que se constrói com a idéia de dar um sentido final ao que se diz. O fragmento abre brechas na fortaleza das certezas imaginárias com as quais o narcisismo do *eu* se defende da falta do objeto em relação ao desejo.

Esses pontos de ruptura são **pontos de fuga** da ordem social. Fugas que (nem sempre radicais) são usualmente literais, ao tomarem a forma de uma errância, em busca do objeto desejado. (12)

CHAVE DE OURO

ência erso el eva agens ão
agem om ás uz i ia
agem erso el eva ajens ão
ência om ás uz i ia

ência erso el eva agens ão
agem on ás uz i ia

agem erso el eva agens ão
ência om az us i ia

ima ala ote onde ama eito
ima ino eu ão ama ia
ao ala ao onde ao ao

eito ao ote ao ece eito
eito ino eu onde ece ia
ão ão ão ão ão ao

O poeta

Já que o poeta é um fingidor, como diz Pessoa, tem o direito de exagerar sua desgraça para poder aproximá-la da desgraça alheia. O poeta é personagem de si mesmo, mas nem por isso tem direito de falsificar os fatos. Ele apenas fantasia e dramatiza um pouco em cima da realidade. (13)

ENFIM um POETA
PROFISSIONAL
alexandrinos a metro
rimas ricas a preços populares
chaves de ouro em cinco minutos
enjambements sem quebrar o pé
censura invisível
elegias para plataformas
acrósticos para partidos
hai-kais para militares
quadrinhas - redondilhas - cubismos
Glauco (LIBERAL) Mattoso (14)

A poesia

Quanto à contemporaneidade do mundo, poder-se-ia dizer da poesia o mesmo que se diz da política, ou seja, que quanto mais muda, mais continua sendo a mesma. Os poetas sempre foram, desde os primórdios da civilização macacal, menos compositores que intérpretes da realidade, isto é, reelaboram a palavra para reforçar seu eterno significado sob uma aparência de invenção. Na prática nada se cria (porque tudo é recriado) e nada se copia (porque cada poeta é seu estilo individual), mas tudo se apropria (isto é, se ajusta como roupa às medidas de quem veste e à moda que veste os outros), de modo que na atualidade o tamanho do guarda-roupa poético continua ocupando o mesmo espaço do quarto e da casa que ocupava há séculos. Isto significa dizer que em tese o poeta é onipotente e na prática não passa dum visionário. E como

de médico e de louco todo mundo tem um pouco, todo poeta tem seu público e ao mesmo tempo o público leva os poetas a sério só de vez em quando, nos momentos de delírio. Esse é o alcance da poesia: surtos e transe. A poesia não vacina, a poesia vaticina. A poesia não cura, a poesia anestesia. A poesia não é uniforme, é fantasia. Não é escudo nem colete antitiro, é máscara. Seu território e sua fronteira são, portanto, tão curtos quanto um feriadão de carnaval. Se entendermos a expressão “reais perspectivas” como um espaço físico num tempo histórico, posso ilustrar este tópico com dois sonetos topográficos e cronológicos ... (15)

Do ponto de vista criativo, artístico, é uma liquidação de saldos e retalhos, um verdadeiro fim de feira. É a década da xepa. Tudo café requentado, remixado, reciclado. Brilha quem chupa melhor. Acho que é por isso que minha poesia vem se destacando. (Ha! Ha!) Em terra de olho, quem tem um cego ... erreí. (16)

“A maioria dos poemas mais felizes ocorre no banheiro. E desses, o que a descarga não leva, fica nas paredes ou vae pro cesto” - Pedra o Podre (17)

SONETO VEROSSÍMEL

Verdade dói, é dura, impiedosa.
Mentira piedosa é traição.
As tais meias-verdades nada são
além de deslavada e mole prosa.

Se toda reticência é duvidosa,
se a peta pede só condenação,
qual deve ser, então, a solução
que desmascare a farsa cor-de-rosa?

Falar abertamente não compensa.
A sério e sem rebuscosl o feitiço
reverte ao feiticeiro a desavença.

Dois meios só, pra dar um jeito nisso
tirando a falsidade e o tom de ofensa:
brincar e poetar, sem compromisso

Os temas

O dejetivo é o nome daquilo que já teve um nome, é o nome do de-nominado. O dejetivo desfigura o alimento porque excede a sua função: é o que não é ingerido; é o alimento colocado para além da fome. Suplementos desviados, partes abandonadas: o que decaiu de sua função. (18)

Se os significados são sempre explicitamente sexuais, anais, será puríssimo hábito de leitor devoto do Grande Costume exorcizar sua obscenidade nesse sentido, pois ela (a dos textos) está antes na hipérbole dos atos, deslocadíssimos e deslocantes, que (re)afirmam tudo é merda e nela alegremente se incluem. (19)

Costumo dizer que sou um concreto discreto e um vanguardista passado-masoquista. Sou de uma geração posterior à da poesia concreta, tinha que fazer uma reciclagem. Peguei a antropofagia oswaldiana, retrabalhei, criei a coprofagia, uma espécie de devoração dos detritos da antropofagia, brincando em cima da coprofagia, que é justamente o excremento, totalmente descartável, sujo - aproveitei da cultura punk, que trazia uma contestação muito mais radical que a dos hippies. Esse contato com a cultura punk foi na época em que já estava publicando meu fanzine, o JORNAL DOBRABIL. Depois, veio a REVISTA DEDO MINGO, ambos parodiando o JB e a REVISTA DE DOMINGO, do mesmo jornal. Fazia uma paródia de jornal, mas o que seria notícia era uma mistura de poesia com grafite de banheiro, textos de vanguarda. (20)

A perversão

A perversão é a procura de um prazer que não é rentabilizado por uma finalidade social ou da espécie. É, por exemplo, o prazer de amor que não é compatibilizado em vista de uma procriação. É a ordem dos gozos que se exercem por nada. O tema do dispêndio. (21)

SONETO EXTRAORDINÁRIO

Assunto comezinho e habitual
é o coito eufemizado com "amor",
assim como "atentado ao pundonor"
é tudo, da enrabada ao sexo oral.

" Abuso sexual" virou normal,
em vez de "curra" ou seja lá o que for,
e logo vão chamar o estuprador
de "incômodo agressor" ou coisa igual...

Comigo não existe essa frescura.
Sou reles, baixo, chulo, vil, vulgar.
Não digo "ereção", digo "pica dura".

Mas ao lugar-comum posso escapar,
pois muitos consideram que é loucura
chupar do polegar ao calcanhar ...

A merda

O meu grande tema sempre foi a merda, mas foi uma merda muito consciente, quer dizer, uma merda dentro de todo um contexto de você mexer, inclusive, com valores literários. Metaforicamente, eu estava falando que muita coisa que se faz por aí é uma merda, entende? (22)

Afirmar a merda, atolar-se nela, espalhá-la em sua materialidade bruta e informe de objetos e letras ruminados vão constituindo procedimento que priva a recepção dos engates imaginários previstos, pois é expelida a faculdade de evocar coisas ausentes na literalidade literal da merda onipotente que ocupa tudo. Sem espaço para sonho, divagação, nostalgia e utopia, fantasmas românticos, ou para qualquer espécie de memória e sua ascese, fantasma finalista de várias versões, os textos ressitam o leitor em merda quando afirmam uma como que assunção do cotidiano que neles vai apodrecendo, e podre cai.

O efeito de obscenidade consiste na assunção plena e gozos a do gesto estéril: como se no sujeito que enuncia nesses textos agisse uma perversão, uma pai-versão, hipostasiando o pai em Pai; princípio da razão social, e, na cópula em Ele(a), simulasse cinicamente a destruição da norma em sua assunção irrestrita, congelada no desvalor absoluto, merda Efeito obsceno da alegria e do humor: o Inferno é desmedidamente intenso, seu absoluto desvalor é gozo. Voltando-se à merda, o sujeito nesses textos é

desvalor; desvalor e merda são, portanto, os atos dos que o dominam: equalificação da razão social nonada. (23)

Em *Memórias de um pueiteiro*, de Glauco Mattoso; há um forte fascínio pela impureza, onde persiste a centralidade do orgânico, especialmente da merda, e do genital, especialmente o cu ("A merda é mais universal que o Esperanto. As bocas têm muitas línguas; o cu apenas uma" - 1982;24) e o pênis; desenhado por todo o texto. O próprio ato de escrever e pensar é associado a cagar. A merda é resgatada não simplesmente como resto, resíduo, o menor, mas numa inversão, como central, associável às minorias, cuja luta é considerada como "maior", compreensivelmente contra o jargão de esquerda nos anos 70, retomando ou colocando na boca de García Lorca a provocação: "*três cosas solas em el mundo, que el heterosexual no comprenderá nunca: libertad, igualdad y fraternidad*" (idem 48). É na espiritualização da merda que residiria o próprio segredo da arte (idem, 29) que ganha mesmo um "Manifesto Coprofágico" (idem, 43):

*"Ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina"*

A impureza encontra, do ponto de vista textual, um cultivo sistemático do plágio, da citação e autocitações explícitas, num gesto de *bricoleur* anárquico, negador dos valores de originalidade e novidade, que tanto orientam o discurso vanguardista. O humor feroz desconstrói qualquer dicção mais elevada ou grandiloqüente. "Dorme com menininhos e amanhecerás borrado. Dorme com meninões e amanhecerás porrado". (24)

MANIFESTO ESCOTOLÓGICO

Eh! Home, bosta de Deus!
(MARIO DE ANDRADE)

O homem é o único animal que caga por vontade própria.

Cagar é uma das quatro finalidades do ser humano. Não me lembro quais são as outras três.

Os direitos humanos chamam-se, pela origem, fome, caganeira, tesão e sono. A liberdade de pensamento vem depois, isto é, no dia seguinte.

A merda e o pensamento são a matéria da filosofia.

Em verdade, em verdade, vos digo: a merda é branca, porque tudo é branco.

No princípio, era a merda.

La mierda es como la luz: una y varia; y como la naturaleza: una e fecunda; y como Dios: una y inmensa.

A merda é doce e amarga. Quando é doce, ofende. Quando é amarga, excita.

Cagar é uma atividade do espírito. Porém, como o pensamento, não passa duma reação química.

O mecanismo do pensamento é constituído de dados enciclopédicos: a repleção do cólon sigmóide é seguida de uma invaginação deste no reto; há a abertura do esfíncter reto-sigmoidiano e evacuação sigmoidiana no reto. O peristaltismo retal envia as fezes para o esfíncter anal. Há, concomitantemente, aumento da pressão intra-abdominal por contração do diafragma e dos músculos abdominais. Comando nervoso. Reflexo: o estímulo é a distensão retal; centro: medula sacra e assoalho do quarto ventrículo; fibras motoras; parassimpático hipogástrico. Mas o reflexo pode ser controlado pela vontade.

Assim na terra como no cu. (25)

O corpo

Corpo Cinicamente desnudado - não a fealdade estilizada, nem a brutalidade refinada - mas antes, o corpo como argumento. Intencionalidade, função: mostrar o corpo é precipitar o choque teórico.

Não muito tempo antes da morte de Adorno, em uma aula na Universidade de Frankfurt, teve lugar uma cena que vem a calhar como chave explicativa desta análise do Cinismo que aqui empreendemos. Estava o filósofo a ponto de começar sua lição magistral quando um grupo de manifestantes o impediu de ir ao podium. Naqueles anos de 1969, casos semelhantes não eram nada incomuns. Mas nesse caso, havia algo que obrigava a uma observação mais atenta. Entre os manifestantes, destacavam-se umas jovens estudantes que, como protesto ante o pensador, haviam descoberto seus peitos. O que ali havia era a mera carne desnuda, que também exercia a "crítica" ... Com certeza, nenhum dos presentes havia chegado a dar-se conta do que significava a crítica: Cinismo em ação. Não era o poder desnudo o que fazia emudecer o filósofo, senão a

violência do desnudo ... O Cinismo atreve-se a sair com as verdades desnudas, verdades que na maneira como se expõem encerram algo de irreal. (26)

O pé

O fato é que, rico em significados & conotações, o pé nunca se acha isolado no contexto. Embora o fetichismo seja tido na conta de tendência mórbida por particularizar o interesse e ignorar o todo (isto é, o resto do corpo), na verdade o pé está sempre associado a noções abrangentes e compreensivas, tanto no plano individual como no coletivo. Transar o pé de alguém sugere a sujeição à cabeça dessa pessoa, moral e psicologicamente falando: o exercício de seu poder, a imposição de sua vontade, o domínio sobre o outro. Mas também sugere a sujeição ao seu corpo todo, no próprio sentido dos sentidos: a extremidade inferior representaria justamente o começo, as preliminares daquilo que vai se complementar no momento e no local do orgasmo. Além disso, o ato de transar o pé extrapola relações pessoais pra sugerir sujeição a instituições mitificadas, como a autoridade militar, a hegemonia política, a ascendência social ou a superioridade racial.

Do ponto de vista sensual, o pé seria uma amostragem, ou uma síntese, da sensibilidade erógena do corpo inteiro, em todas e em cada uma de suas partes.

O pé é rude e delicado ao mesmo tempo. Machuca e sente cócegas. É sujo ou puro. Pode feder ou simbolizar santidade.

conversei com outros fetichistas do pé (chamados de retifistas na Europa e de pedólatras ou podólatras no Brasil), e tirei algumas conclusões. Uma delas é que o pé é um símbolo fálico, como comento no SONETO PSICANALÍTICO. Outra é que, por ser uma parte do corpo meio maltratada, desprezada, que fica em contato com o chão sujo e baixo, a sola representa o rebaixamento de quem a lambe ou beija, pondo em prática toda a mística do sadomasoquismo. (27)

O pé: fetiche **Kitsch**. A exaltação da futilidade rococó aqui o seu clímax textual no êxtase romântico de **A pata da gazela**. Mas as coisas não tardam a se tornar mais sérias, as pegadas mais graves. Do frágil salto Luís XV, das bacias versalhescas, passa-se às botas dos guardas, às chuteiras dos jogadores, aos tênis lamacentos dos operários. O fetiche parece perder sua vocação de adminículo, tardio e decadente, na vitrine

espelhante de uma casa de bonecas, para fazer em pedaços a cristaleria maneirista. Nesta saída do aquário do minúsculo (culto suspeito, no entanto, o do pequeno pé feminino: pense-se nos cruéis métodos dos chineses para apequenar os sofreadores pés das meninas; por-se-ia imaginar, com Lyotard, que, assim como os gregos preparam a sodomização dos seus rapazes, os chineses preparam com antecedência precoce e previdente as condições de uma pedolatria torturante), o pé rotundo, masculino, grande - grandeza associada folcloricamente à da pica - pisa, como o galo à galinha, com o peso (desejado) do poder. (28)

O chulé

Para mim o chulé tem um poder afrodisíaco irresistível. Acho que é por isso que prefiro o pé masculino: porque costuma cheirar mais forte. Se a mulher tivesse mais chulé, acho que eu seria um pedólatra exclusivamente hétero. Na minha opinião o grande problema está nesta civilização que só valoriza o cosmético, o artificial, em vez de preservar o que é natural e espontâneo. Qual é a graça de cheirar um pé com perfume de rosa? Se eu quisesse sentir perfume eu cheirava uma rosa, ora! Se eu procuro um pé é porque quero sentir cheiro de pé. Esse culto à higiene acaba com toda a espontaneidade do erotismo humano. (29)

Chulé é mais alegria. Chulé é mais energia. Chulé é cultura. O chulé é nosso.

Faça chulé, não faça a guerra. Chulé ou morte. Chulé & progresso. Um país se faz com homens e chulé. Não podemos nos dispersar: Chulé já! É mole, ou quer mais? (30)

A gente sempre deseja o que não tem. Gosto de pé chato e grande porque o meu não é: calço 41. Gosto de chulé porque não tenho. Se só gostássemos de gente igual a nós, seríamos todos Narcisos. Os comunistas que me desculpem, mas ainda bem que existe a desigualdade. Vive la différence! (31)

O dedo

O dedo
a forma
o dedo mas a forma

o débil dedo mas a fósfil forma
o sim do débil dedo mas o não da fósfil forma
da forma o não do dedo
do dedo o sim da forma
o sim
o não
o deformado
deforma o centro
o dedo, embora
a fósfil forma morre do lado de fora
e o débil dedo vive do lado de dentro
das Paredes do Crânio

o olho

Relendo cartas com olho único.
Delenda Carthago com olho punico.
Lenda escripta com olho rúnico.
Lente elliptica com olho cônico.
Mente espírita com olho cynico.
Demente hysterica com olho clínico.
Semente hermética com olho cyclico.
Serpente herética com olho bíblico.
Sentença enclítica com olho oblíquo.
Substancia lithica com olho liquido.
Sciencia critica com olho lógico.
Verdecencia cryptica com olho Glauco.
Experiência óptica com olho cego.

Prisão de Ventre

Prisão de Ventre Prisão de ventre é um drama não descrito
em prosa ou poesia, desde Homero.
Por isso meter meu bedelho quero
no bojo deste tão tácito mito.

Quem tem seu intestino assim constricto
defeca sob esforço tão severo
que rompe internamente o tubo "entero"
para externar um "corpo" que é já "lito".

Cagada semanal ou quinzenal
é como um parto sem anestesia.
em que o bebê não quer nascer normal.

Enquanto a tripa inchada se alivia,
o pobre constipado lê o jornal,
absorto na seção de economia.

O peido

O peido, mais que o arrote, inspira o riso
gostoso, desbragado, gargalhado,
da parte de quem pode ter peidado,
enquanto os outros fazem mau juízo.

Com base no meu caso é que analiso,
pois, mesmo estando a sós, enclausurado,
gargalho após os gases ter soltado
e aspiro meu fedor, feito um Narciso.

Me ponho a imaginar a reação
de alguém afeito a normas de etiqueta
colhido de surpresa ante o rojão ...

Meu sonho era peidar fumaça preta
na mesa dum banquete, para então
deixar que a gargalhada me acometa .. ,

Os modos

O Soneto

Em três volumes, mais de 300 sonetos camonianos, perfeitos como técnica, transbordantes de idéias, nojentos como temática e assustadores pelas confissões, pura literatura, eu sei, ninguém é tão tarado, mas minuciosa, exagerada, buscando o fígado do leitor: Cada palavra de Glauco Mattoso é uma reverberação. Não há como ultrapassá-la.
(32)

O soneto aparentemente é uma forma fixa, imutável, uma espécie de prisão do raciocínio que vicia, cria clichês etc. Só que não é assim. Tanto que, no final do Geléia de Rocco, até fiz uma pequena teoria acerca do soneto para mostrar que não estou seguindo as regras. O soneto não impõe regras que você tenha que seguir como se fossem regras de gramática. Eu desrespeito, intencionalmente, muito do que se encontra nos tratados de versificação. Tenho experimentado novos formatos. Mantenho uma correspondência com Paulo Henriques Britto e ele me propôs um formato de soneto diferente: cinco estrofes com 2, 3, 4, 3, 2.

Um formato palindrômico. Daí eu propus um esquema de rimas que acompanhasse isso; AA, BCB, DEED, BCB, AA. Comecei a fazer alguns sonetos nessa linha e troquei com o Paulo. Fiz até um soneto em homenagem a ele, chama-se "Soneto Paulindrômico". Foi uma experiência gostosa, porque esse formato tem a mesma proporção do soneto clássico, a mesma distribuição de rimas, a mesma métrica, pois adotei o decassilabo heróico, coisa que o Paulo não estava fazendo. Gostei da experiência, foi um desafio difícil.

Na verdade, não pretendo bater nenhum recorde. Fiz mais sonetos que Camões ou Bilac, mas isso não significa ser maior sonetista. O catarinense Luís Delfino fez mais que eu (estou com mil e ele fez uns mil e trezentos), mas meus mil foram feitos em cinco anos e ele levou toda uma vida. Tudo isso é bobagem e muito relativo, pois tem muito poeta obscuro por aí que deve ter feito dois, três mil sonetos. O que realmente importa é a personalidade, a marca registrada, pessoal e intransferível, e nesse ponto minha obra é consistente e persistente, com lugar garantido no cenário, independentemente de quantos sonetos sejam completados. (33)

A sátira

A sátira transcende a poesia ou a prosa: ela permeia todas as artes (cinema, pintura, escultura, teatro) e tem alcance político infalível, já que o instinto sadomasoquista do público é imediatamente despertado pelo sabor picante da exposição ao ridículo, ao passo que muitas questões "sérias" passam despercebidas simplesmente pela maneira azeda ou amarga com que são expostas. Nesse sentido, LARANJA MECÂNICA de Burgess (filmado por Stanley Kubrick) foi um libelo mais eficaz que, por exemplo, PAPILLON de Charriere (filmado por Franklin Schaffner).

As ironias e antíteses são recursos freqüentes na sátira, mas não quintessenciais. Na verdade, paradoxos e oxímoros são abundantes no barroco, do qual fez parte Gregório de Matos, que por acaso foi grande satirista e me influencia. Mas a perspectiva que tenho das contradições extrapola o conceito de sátira enquanto linguagem poética: trata-se de considerar a própria essência humana como contraditória, já que somos animais e ao mesmo tempo negamos essa condição em nome da nossa racionalidade. No meu caso, encaro todas as contradições como parte da natural ambigüidade humana, e não temo o risco irracional representado pelo "duplipensar". Exemplifico essa coexistência de oposições num soneto que vale ser relido, o "Contrariado". (34)

A paródia

A paródia é um mecanismo, um instrumento da sátira. Trata-se de imitar um estilo, em todos os seus cacoetes, a fim de criticar-lhe o lado vulnerável. Mas não se pode esquecer que a paródia, ao mesmo tempo que critica, homenageia e cultua algo de

meritório naquilo que satiriza. Eu, por exemplo, ao mesmo tempo que faço a caricatura de algumas escolas poéticas (como o concretismo, o modernismo, o parnasianismo, o classicismo ou o barroco), pago meu tributo à obra de poetas que admiro, como Augusto de Campos, Oswald de Andrade, Olavo Bilac, Camões ou Gregório de Matos. (35)

O pastiche

Escrever com o que se escreve.

Pastiche é a crítica em ação
(Marcel Proust por Gerard Genette)

Pasticho – do italiano *pasticcio*; *pasta*, massa. (36)

O pastiche tem geralmente de permanecer dentro do mesmo gênero que o seu modelo, ao passo que a paródia permite a adaptação; o soneto de Georges Fourest sobre a peça de Corneille, *Lê Cid (Le palais de Gormaz ..)*, seria uma paródia, e não um *pastiche à la manière de Corneille*. O *patiche* será com frequência uma imitação, não de um único texto, mas das possibilidades infinitas de textos. (37)

O plágio

Eu parto do princípio de que sou um plagiário e não respeito a propriedade intelectual de ninguém. Esse é o meu ponto de partida. Como plagiário eu mexo com coisas minhas e dos outros. Pouco importa se a idéia é minha ou de outrem. Eu ponho meu nome embaixo de coisas que não são minhas e ponho o nome de outras pessoas em coisas que são minhas. (38)

Datilograffiti

Assim o autor designa a linguagem chula dos grafitos de banheiro transportada para o papel através da máquina de escrever, esta empregada também como ferramenta de poesia visual - processo que resultou na diagramação artesanal das páginas do *Jornal*

Dobrabil, cujos ícones alfabéticos, caricaturando "fontes" ou "famílias" tipográficas, foram batizadas por Augusto de Campos como "dactylogrammas". (39)

Podorastia

Assim o autor designa sua obsessiva atração pelo pé masculino como objeto sexual e estético, ou antes, antiestético, já que se trata de pés grandes chatos, sujos ou malcheirosos. (40)

Pornosianismo

Assim o autor designa, na poesia, o apuro formal como suporte do impuro conteúdo, ou, como diria o folclorista Miguel de Barros Toledo, a avacalhação do soneto camoniano, lapidado na forma e delapidado no fundo, este "mais imundo que a putaria de Bocage". (41)

Xibunguismo

Assim o autor designa a temática recorrente autoflagelatória que adota ao glosar motes correntes ou desentranhados por ele mesmo de versos alheios. Sendo o glosismo, em sua vertente mais fescenina (apelidada "poesia de bordel") um gênero tradicional quanto a poesia de cordel, que não comporta inovação na forma, Glauco Mattoso introduz a inovação na voz poética, que encarna um inusitado papel de anti-herói. No dizer de Barros Toledo, Glauco Mattoso envenena a glosa "com sua visão negativa da cegueira e sua descarada inclinação para a inferioridade assumida (contrariando todas as tendências a dignificar os desfavorecidos) e, o que é pior, desafiando o mais arraigado dos valores que honram a reputação dos cantadores e cordelistas: a virilidade (apelidada, no caso, *cabramachismo*). Que o repertório dos repentistas nunca se pejou de colocar em dúvida a masculinidade do adversário, disso o cancionero abunda em exemplos. Mas colocar-se, na primeira pessoa, como vítima de abuso sexual desde a infância, resignar-se diante da humilhação continuada e ainda alardear masoquisticamente sua condição de agradado na degradação cumulativa do cego

estuprado - isso é coisa inusitada na cultura nordestina, rural ou urbana, árida ou polida". (42)

Barrockismo

Assim o autor designa, no soneto, o aspecto mais abrangente envolvendo os diversos contrastes formais e conteudísticos de sua caudalosa produção. Na análise do professor Pedro Ulysses Campos: "Independentemente dos reflexos neobarroco entre as literaturas latino-americanas, Glauco Mattoso tem sua própria interpretação do que seja uma estética barroca na poesia: conciliando o esmero formal (com seu malabarismos léxicos, semânticos e fonéticos) e as transgressões temáticas da contracultura, o poeta rotula de "barrockismo" a transgênese de linguagens entre o underground e o construtivismo estilístico. Em toda sua safra de sonetos, Glauco Mattoso parafraseia ou relê procedimentos preciosistas que, ao contrastarem com a vulgaridade da matéria trabalhada, desempenham uma das características mais intrínsecas ao barroco: o paradoxo. (43)

O estilo

Ora, se *estilo* deriva do latim *stillus* (no sentido próprio, ponteiro de ferro ou de osso com o qual se escrevia em tábuas enceradas e, no sentido figurado, a "maneira de escrever"), não seria possível nos determos não mais nessa "maneira", mas na *marca* que se deixa ao escrever e nas leituras que se fazem dela? *Traço* de algo que falta irremediavelmente e que produz reiteradas versões de uma construção involuntária, a mais íntima dentre tantas, na qual se manifesta a "verdade" do sujeito ... (44)

Naturalmente dou por escusado salientar que persisto no estilo híbrido, antropofagicamente híbrido, que sempre pratiquei, sincretizando e sintetizando o vamacular e o coloquial, o polido e o chulo, o tradicional e o contracultural. O resto fica a cargo do entendimento e do gosto do leitor. (45)

O que é complicado nesse sistema de formas é que é preciso impedi-las de "pegar", de se solidificar. Talvez - mas essa é uma posição um pouco paradoxal em relação ao estilo da vanguarda - o melhor meio de impedir essa solidificação seria ficar no interior de um código aparentemente clássico, guardar as aparências de uma escrita submetida a certos imperativos estilísticos, e atingir assim a dissociação do sentido final através de uma forma que não é espetacularmente desordenada, que evite a histeria. (46)

O estilo não é um modo de escrever como preconiza certa análise literária do escrito através de sua dissecação crítica. A análise de cunho universitário resta impotente, ao defrontar-se com a ausência do objeto que, talvez, esteja no cerne de toda escritura. O objeto é, pois, o que mais resiste a qualquer apreensão ideal de acordo com um modelo ou uma forma ... O estilo não se reduz a uma marca inerente ao texto, mas aponta ao endereço que comanda. O universitário, ao tentar repetir o que já sabe, não dá lugar para o fulgor e o despertar, onde o escrito pode causar ... um outro escrito.(47)

O gozo

A escrita fala disso: de um modo particular de gozo. O sujeito escreve a partir daí: do gozo que advém do lugar em que o Outro é por ele colocado.

Glauco nos estaria sugerindo: os mecanismos sociais de poder, de opressão e de repressão, não seriam mais, em última instância, que caminhos que o gozo percorre para realizar-se. As cenas voluptuosas da prisão, da tortura, da humilhação, desvelam o lado libidinal das coisas. A sociedade cheirada por Glauco é, neste aspecto, quase sadecana: a finalidade dos vexames a que são submetidos os seqüestrados no isolado castelo dos **120 de Sodoma** era a produção de um gozo sexual para os amos. (48)

O objeto, designado com a letra *a*, responde à questão do estilo. Ao lugar do homem da sentença de Buffon, vem a queda do objeto, o "dejeito de nosso ser". Do efeito maior da linguagem, o objeto *a*, se anima o texto. Do mesmo corte cifra-se na escrita a dimensão do goze. A metáfora da aranha que tece a teia nos aproxima do trabalho do escrito. Assim, como de seu ventre surge a superfície, de um ponto opaco da estrutura de linguagem fia-se um texto que se corta e se

compõe em tomo do limite. A esse ponto-limite de interpretação, Freud denominará umbigo do sonho: nada mais sai dele e, como limite aproxima-se do real. Podemos inferir aí a função do objeto *a*, *a*-sexual *a*-significante, ponto de opacidade que, no discurso, indica a resistência do gozo. (49)

O laço social

O mérito da atitude de Glauco consiste em buscar o contato, mas não a cumplicidade; sendo que seu ponto de equilíbrio se faz pelo desequilíbrio das formas e valores à sua volta. E o mérito de seu trabalho está em provar que este equilíbrio é precário, mas possível. (50)

Heterônimos

Estratégia Cínica frente à idealização do sujeito, o poeta articula um dispositivo de anonimização, sob a forma de heterônimos.

É mais divertido? pois - no sentido de DIVERTERE -, afirmar que a produção de G .M. se dá justamente no cipó grossíssimo em que o avatar atual do macaco finalmente reencontra a substância de sua árvore de família, em que as hierarquias se desestabilizam no humor - afinal sempre e absolutamente IMPRESCRITÍVEL - e que, por isso, não há figura codificada que a prenda, pois se faz como processo de intensidades polimorfos. O(s) sujeito(s) afirma(m)-se dissoluto(s) no humor: Glauco Matheux, Matozo Guirauko, Pedro o Podre, Pedro el Podrito, Pierre le Pourri, Peter the Rotten, Pietro il Pùtrido, Piotr the Putrid, Petrus Putris, Massashi Sugawara, Marx Zwei, Heinz Zweig, Garcia Loca, Pederavski, Puttisgrilli, P. David, Al Cunha, Cuelho Netto, Bixénia, Glauco Espermattoso, Pedlo o Glande, g. m. & p. o p., G. M. e P. o P. (51)

Na verdade, essa brincadeira com "Pedro, o Podre", "Glauco Mattoso" e outros heterônimos era uma coisa meio de Fernando Pessoa, uma brincadeira com a heteronímia. Como somos personagens de nós mesmos, e fabricamos identidades, que, para o leitor, são fantasiosas, o leitor sempre faz uma idéia do autor que não

corresponde à realidade. Embora o autor, na maioria dos casos e via de regra, tenha de expressar sua própria biografia através de sua obra (pois a verdadeira obra é aquela que reflete a vida pessoal do autor), toda obra, no meu entender, em algum grau é autobiográfica; apesar disso? os leitores sempre fazem uma idéia errônea - o que é bom, pois isso é um jogo de incógnitas, você sempre deixa alguma coisa em suspenso, alguma coisa não resolvida. (52)

Parodiando o próprio Pessoa, criei subpersonagens do personagem principal ou seja, o poeta glaucomatoso que ficou cego e se humilha perante a rapaziada que enxerga. Assim, Pedro o Podre é meu lado mais punk e sujo; Garcia Loca (para brincar com a porralouquice e com a homossexualidade de Lorca) é meu lado mais debochadamente gay; Massashi Sugawara faz o papel mais tímido e preso à cultura oriental, e assim por diante. (53)

Como vocês perceberam, meu pseudônimo literário é um trocadilho com o portador de glaucoma (glaucomatoso), e foi escolhido justamente porque sou glaucomatoso de nascença, ou seja, antes mesmo de ser batizado como Pedro-José. (54)

A crítica da Crítica

Não acredito que haja crítica literária em si; não há método crítico independente de uma filosofia mais geral; é impossível falar de literatura sem se referir a uma psicologia, a uma sociologia, a uma estética ou uma moral: a crítica é forçosamente parasita de uma ideologia mais vasta. (55)

Uma coisa é a resenha, outra é a crítica. A resenha está sujeita à limitação da imprensa, ao despreparo dos que recebem a pauta e à superficialidade das publicações. Da crítica acadêmica eu me julgo no direito de cobrar. Eles são necrófilos, o cara tem que ser cadáver para analisarem. Eles não fazem biópsia, só necrópsia. Crítico não tem coragem de abordar um autor vivo porque esse autor está em transformação. É medroso! É covarde! O crítico não tem o direito de se omitir. E você vê críticos e críticos sucedendo-se uns aos outros todos fazendo teses e ensaios sobre Drummond? Oswald? Machado. (56)

Enfim, não tenho propriamente de que me queixar. Não me considero boicotado, e sim um boi cotado (se não pruma bolsa de estudos, ao menos na bolsa de mercadorias de segunda). Sou um sapão de brejinho. Só me sentiria diretamente prejudicado se fosse alvo duma desonestidade intelectual flagrante, como no caso de alguma tese sobre podolatria ou coprofilia que omitisse meu nome. Aí, sim, seria caso de polícia, desses onde cabe até demanda judicial. Fora disso, nada a lamuriar. (57)

Notas

Capítulo IV

1. Pierre Boulez citado por Haroldo de Campo em *A arte no Horizonte do Provável* e outros ensaios, 1977:19.
2. Welsch, Wolfgang, "Esporte - Visto esteticamente e mesmo como arte?", in: *Ética e Estética*, 2001:157.
3. Barthes, Roland, *O grão da Voz*, 2004:5.
4. Hansen, João Alfredo, "G.M. ADMERDÁVEL", in: *Arte em Revista*, 1984:3.
5. Soulez, Antonia, "Distância entre o Estilo do Ideógrafo Conceitual e a Literatura", in: *Força da Letra*, 2000:21.
6. Barthes, Roland, *O Rumor da Língua*, 2004: 104.
7. Barthes, Roland, *O Grão da Voz*, 2004:4.
8. Mattoso, Glauco, *Manual do Pedólatra Amador - Aventuras & Leituras de um tarado por pés*, 1986:11.
9. Ibidem, p.79.
10. Ibidem, p.105.
11. Campos, Haroldo de, "Poesia e Paraíso Perdido", in: *Teoria da Poesia Concreta*, 1987:35.
12. Barthes, Roland, *O óbvio e o obtuso*. 1988:184.
13. Mattoso, Glauco, Entrevista a Rodrigo Leão e Jorge Lúcio de Campos, 2003, in: Site do Autor.
14. Mattoso, Glauco, *Jornal Dobrabil*, 2001:42.
15. Mattoso, Glauco, Entrevista Walter Cassara - *Diário de Poesia*, Buenos Aires, 2003, in: Site do Autor.
16. Mattoso, Glauco, Entrevista à *Revista dos Bancários*, in: Site do Autor.
17. Mattoso, Glauco, *Jornal Dobrabil*, 2001:11.
18. Barthes, Roland, *O óbvio e o obtuso*, 1988:180.
19. Hansen, João Alfredo, *op. cit.*, 1984:3.
20. Mattoso, Glauco, Entrevista à *Revista dos Bancários*, in: Site do Autor.
21. Barthes, Roland, *O grão da Voz*, 2004:329.
22. Mattoso, Glauco, in: *Jornal Dobrabil*, 2001.
23. Hansen, João Adolfo, "G.M. ADMERDÁVEL", in: *Arte em Revista*, 1984:4.
24. Lopes, Denilson, *O Homem que amava rapazes*, 2002:138.
25. MaUoso, Glauco, *Jornal Dobrabil*, 2001:11.
26. Sloterdijk, Peter, *Crítica de la razón cínica – v.1*, 1989:25.
27. Mattoso, Glauco, *Manual do Pedólatra Amador*, 1986, pg.45
28. Perlongher, Néstor, "O Desejo de Pé", in: *Manual do Pedólatra Amador*, 1986:166.
29. Mattoso, Glauco, Entrevista à *Revista Private*, n. 15, 1989, in: Site do Autor.
30. Mattoso, Glauco, Entrevista a Rogério Ivano, in: Site do Autor.
31. Mattoso, Glauco, Entrevista à *Revista Sui Generis*, in: Site do Autor.
32. Fernandes, Millôr, Contra-capas de *Pegadas Noturnas*, 2004.
33. Mattoso, Glauco, Entrevista ao *Diário da Manhã*, in: Site do Autor.
34. _____, Entrevista a Rodrigo Leão e Jorge Lúcio de Campos, in: Site do Autor.
35. _____, Entrevista a Walter Cassara, *Diário de Poesia*, Buenos Aires, in: Site do Autor.
36. Moises, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, 1974:389.
37. Hutcheon, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, 1985:55.
38. Mattoso, Glauco, Entrevista à *Revista Remate de Males*, no.2, 1981.
39. _____, Site do Autor.
40. Ibidem .
41. Ibidem.
42. Ibidem.
43. Ibidem.
44. Peres, Ana Maria Clark, "O estilo enfim em questão", in: *A força da Letra*, 2000:81
45. Mattoso, Glauco, *Contos familiares: sonetos requentados*, 2003:87.
46. Barthes, Roland, *O grão da voz*, 2004:298.
47. Vidal Eduardo, "O Estilo é o Objeto", in: *A força da Letra*, 2000:76.
48. Perlongher, Néstor, "O Desejo de Pé", in: *Manual do Pedólatra Amador*, 1986:173.
49. Vidal, Eduardo, "O Estilo é o Objeto", in: *A força da Letra*, 2000:75.
50. CACASO, in: *Centopéia - Sonetos Nojentos & Quejados*, Contra-Capa, 1999.

51. Hansen, João Adolfo, "G.M. ADMERDÁVEL", in: *Arte em Revista*, 1984:82.
52. Mattoso, Glauco, Entrevista à Revista *Livro Aberto*, n.6, 1977, in: Site do Autor.
53. Mattoso, Glauco, Entrevista a Marcus Maggioli, *Diário da Manhã*, 2003, in: Site do Autor.
53. _____, Entrevista a Marcus Maggioli, *Diário da Manhã*, 2003, in: Site do Autor.
54. _____, Entrevista a Jean Vinicius Abreu, 2004: in: Site do Autor.
55. Barthes, Roland, *O grão da Voz*, 2004:38.
56. Mattoso, Glauco, Entrevista à Revista dos Bancários, in: Site do Autor.
57. _____, "Quem sai da Panelinha cai no Fogaréu" - ensaio, in: Site do Autor.

Momento de Concluir

Desenraizamos a poética de Glauco Mattoso de qualquer realidade - biográfica, psicológica, social - para convertê-la em puro gozo discursivo, estratégia poética, fala poética. A partir dessa escolha, o corpo deste trabalho deixou-se tocar pela teoria do texto, da escrita, do sujeito e do gozo de Roland Barthes e Jacques Lacan. Mas, também, pelo modo de gozo que a poética de Mattoso nos revelou.

Não nos debruçamos sobre o autor dessa poética, mas sobre o sujeito que nela se revela, ou melhor, como dissemos no primeiro capítulo, do sujeito que toma corpo nessa escrita que fala. Uma fala que, seguindo a noção de Merleau-Ponty, é fala falante, antes que fala falada. Pois é na fala falante, segundo Marcos José Müller, que se constrói e se partilha com o outro, ou se reconhece na sua fala e na sua escrita uma novidade que nos polariza, mas nada a designa de imediato. É a fala falante na sua função de fala criativa, fala poética, fala literária: a fala não comprometida com uma certa intenção significativa. Passa-se "de uma atitude prosaica para uma atitude criativa; de uma fala falada para uma fala falante; de uma fala instituída para uma fala instituidora". (1)

Tal noção de fala ressoa em Barthes e Blanchot. Em *O Espaço Literário*, Blanchot nos arremessa em direção à fala errante que o espaço literário nos permite reconhecer: aí, nesse espaço, diz Blanchot, a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer. Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a alguém, jamais interpele. No entanto, ela não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio se fala nela. "É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera". O próprio da fala habitual é que ouvi-la faz parte da sua natureza. Já nesse ponto do espaço literário, a linguagem é sem se ouvir. Daí, avisa Blanchot, o risco da função poética. O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento. "Isso fala, mas sem começo. Isso diz, mais isso não remete a algo a dizer, a algo de silencioso que o garantiria como seu sentido". Então, diz Blanchot, essa fala é essencialmente errante, está sempre fora de si mesma. "Ela designa o de fora infinitamente distendido que substitui a intimidade da fala". (2)

A ressonância em Barthes dar-se-á na fala não comprometida com os *socioletos*, com a guerra das ficções. Nenhuma voz - Ciência, Causa, Instituição - encontra-se por trás

daquilo que é dito. Nessa fala, a frase não é hierárquica, não implica sujeições, subordinações. Essa não-frase não é de modo algum algo que não tenha poder para chegar à frase, ou mesmo que tenha existido antes da frase. É aquilo que existe eternamente, soberbamente, fora da frase. Assim, conclui Barthes, citando Kristeva: "Toda atividade ideológica se apresenta sob a forma de enunciados composicionalmente acabados". Portanto, todo enunciado acabado corre o risco de ser ideológico. (3)

Na poética do bardo revoltado - longe dos discursos, mas dentro da linguagem -, o "se safar" da guerra das ficções dá-se pelo pastiche, ou, como dissemos, pelo "escrever com o que se escreve". Uma poética que, radicalizando a função do plágio, o eleva à categoria de original. Um modo de operar com a linguagem que não nos parece ser uma questão de forma, mas de pulsão. Não é a ideologia que escreve, mas o corpo.

Nesse modo de operar com a fala, com a linguagem, com os significantes, Mattoso subverte os lugares, os códigos, extravasando o seu uso. Nesse lugar, o texto não sofre de frigidez: ele goza. Ou então, como propõe Barthes, o texto não é tagarelice: "o texto escrito fora de qualquer gozo é o *texto-tagarelice*. É em suma um texto frígido, como é qualquer procura, antes que nela se forme o desejo". (4)

Nessa perspectiva, a psicanálise se recusa a pensar - tal qual os estruturalistas - que as línguas, como as obras de artes, são puros sistemas significantes. Para a psicanálise, a obra de arte situa-se na conjunção entre o simbólico e o imaginário, por um lado, e ao real, por outro. Isto é, na união do gozo com o significante. Há arte, segundo Miller, quando nos vemos conduzidos à substituição primária e impensável do gozo pelo significante; é quando o estatuto de objeto sofre a ilusão de ser capturado pelo significante. Pois, se o simbólico está no princípio do fazer, a arte é um saber fazer para além do simbólico. (5)

A partir daí, configurou-se um sujeito, não o sujeito que é atravessado por essa fala, mas o sujeito que é efeito dela: o sujeito Cínico. Aquele que desconfia de toda pregação virtuosa, pois adivinha que ela não pode vir senão de uma imensa tirania mal disfarçada. Mas, desconfia, igualmente, dos apologistas da transgressão e de suas pregações e gesticulações baratas.

O Cinismo, dizemos, não é perversão. A lei que marca a ação perversa é a do excesso. E a lei própria do excesso é - segundo Bataille - exceder-se a si mesmo num desejo de transgressão permanente. Por outro lado, a lei que marca a ação Cínica é a da ascese. E a ascese segundo Foucault - é o retorno a si-mesmo. Mas, então, é preciso distinguir o "si-mesmo" do "eu-mesmo". O "si-mesmo", diferentemente do narcisismo

do "eu-mesmo", é o ponto de intimidade mais estranha, é o ponto de extimidade. O *Unheimlich* freudiano. O que não é domesticado. O que não tem nome, nem nunca terá.

Assim, configuramos o sujeito Cínico como aquele que desmascara todos os discursos de modo desafiador: o insolente, o impudico. Aquele que não duvida da inconsistência do Outro. Sabe que ali onde um dia imaginamos haver alguém que dispusesse do sentido da nossa existência, não existe ninguém. O Outro é simbólico: impessoal. Não há nada além da palavra, o que equivale a dizer que além da cena está o obsceno e não a essência.

O corpo fora de cena torna-se obsceno, ele já não reduplica mais a imagem especular do espelho. No jogo narcisista, o corpo é o lugar desse jogo entre o idêntico e o diferente. "Quando a identificação narcisista asfixia a nossa existência, buscamos uma violência da obscenidade, e quando a obscenidade do outro se torna de difícil aceitação, refugiamo-nos na complacência especular". (6)

Assim é que o obsceno é um dos nomes do gozo. No lado oposto do prazer - "que está aliado a uma consistência do eu, do sujeito, que se garante em valores de conforto, de desabrochamento, de à-vontade" - está o gozo, através do qual o sujeito, em lugar de consistir, se perde. (7)

Por essa via, entramos pelos caminhos do gozo. Gozo Cínico, gozo do corpo, gozo da língua, texto de gozo. O verbo se faz carne, ou se faz texto, tessitura, tecido. Um tecido que toma a consistência de pele. É na pele, superfície da carne, que significante e gozo, por fim, se escrevem. E, então, o gozo é causa e efeito dessa escritura. O gozo do "Um encarnado na alíqua é algo que fica indeciso entre o fonema, a palavra, a frase, todo o pensamento mesmo". (8)

Gozo Cínico, metáfora possível do gozo do Um. Metáfora de gozo? Sim, é preciso metaforizá-lo, é preciso que ele se escreva. Pois "o gozo só se interpela, só se evoca, só se sopra, só se elabora a partir de um semblante, de uma aparência". (9)

Gozo do Um, noção de gozo que permite a Lacan afirmar: a relação sexual não existe. Pois gozar, diz Lacan, tem esta propriedade fundamental de ser em suma o corpo de um que goza de uma parte do corpo do Outro. "Como o sublinha admiravelmente essa espécie de kantiano que era Sade, só se pode gozar de uma parte de corpo do Outro, pela simples razão de que jamais se viu um corpo enrolar-se completamente, até incluí-lo e fagocitá-lo, em tomo do corpo do Outro". (10)

A habilidade de Mattoso em trabalhar com o fragmento, com o resto, com a de-composição, com o de-composto permite-lhe bordejar o real e ao mesmo tempo

encontrar apoio especular no laço social. A produção de sonetos continua incansável, profícua. A cegueira mudou o seu modo de trabalho, a sua forma de lidar com as palavras, mas não o paralisou. Provavelmente não teremos nunca mais algo parecido com os jogos lúdicos do Jornal Dobrabil. No entanto, o obsceno, o abjeto, o fragmento, o gozo, continuam "falando alto" nos seus sonetos.

A partir de uma posição Cínica, parece saber que a apreensão do real pelo simbólico é sempre falha. Há sempre um resto que não se deixa "apanhar". O gozo não pode ser "todo" substituído pela linguagem. A condição humana é a de ser o eterno juguete entre a procura de uma completude que não existe e a estupidez de um gozo que não serve para nada.

Parte II

(Ou seja, continuamos concluindo)

O poeta sobre o qual nos debruçamos nesta tese *não nasceu, pois não se lembra de isso ter acontecido. Não morreu, pois também não se lembra de isso ter acontecido. E, se não nasceu nem morreu, das duas uma: ou é Deus ou não existe. Ora, como nem tudo o que ele quer acontece e nem tudo que acontece ele quer, não é Deus. Portanto, não existe. Logo, não pensa. Então este raciocínio é falso, e nesse caso ele não passa de um mero amnésico. De qualquer maneira, nada tem importância: se perde a memória, tanto faz que tudo seja ou não verdade. Basta dar a descarga e passar pro papel.*

No entanto, *o poeta que é poeta vinte e quatro horas por dia faz na cama o mesmo que faz no papel, disse o Glauco. E a leitora - pesquisadora bem intencionada - sabe que todo poema não declarado é pelo menos subentendido. Nós somos uma leitora antropofágica. Seja um leitor coprofágico e assimile como puder. Mas depressa. Coma antes que esfrie.*

Porque *o poema é como um plágio involuntário. Evoca alguma coisa que foi dita sem ter na consciência que repita chavões tradicionais do adagiário. No entanto, se o poeta diz que é falso plagiário, ninguém na panelinha acredita. Mas, se parafraseia alguma cita, daquilo já lhe julgam proprietário. Ainda assim, idéia não tem dono, só inquilino. Se existe estelionato do intelecto, na lei do inquilinato ele se vacina. Já residiu num prédio de concreto. Morou também num mote fescenino. Mas hoje não moteja, só soneta.*

Naturalmente o poeta salienta que persiste no estilo híbrido, antropofagicamente híbrido, sincretizando e sintetizando o vernacular e o coloquial, o polido e o chulo, o tradicional e o contracultural. O resto fica a cargo do entendimento e do gosto do leitor. Pois conforme o poeta, o segredo de toda arte consiste em saber que os outros são ainda mais desinformados que nós. Assim sendo, em terra analfabeto, quem soneta é poeta.

Visto que não acreditamos em ferradura. Não nos iludimos com lisura. Não aceitamos assinatura, e não lemos as Escrituras. Então, concluímos chega de literatura de estrutura, de urdidura censura e nomeclatura. Isso é tudo uma frescura. Decidindo de cultura só se vê cavalgada. !Não nos venham com figura. !Saí pra lá com

formosura. !Fora com a compostura. Nem nos importamos com mesura. !Vade retro, conjuntura. Não há nada nesta altura que se salve da mistura. A mentira é o que perdura. A verdade não se apura.

Mas os poetas, diz Mattoso, têm mania de grandeza. Se julgam portadores do intelecto. Quem não lhes puxa o saco é analfabeto. Zarolhos reis ta língua portuguesa! Parecem patrulheiros da nobreza, zelosos de seu vão poder de veto. Mas ele, malditamente, soa correto, e faz uma limpeza na limpeza. Desse modo, a sofisticação que vá pros quintos: "Estou farto de tanto salto alto, e apelo pelos mais baixos instintos. Que digam que de bom gosto sou falto! Prefiro lambar botas, pés e pintos, e nem sequer as unhas lhes esmalto."

Nesta perspectiva, para Mattoso a vanguarda é classicismo, e a prova disso está nos manifestos: em que pese o mau comportamento, viram tese. Tratados como o texto mais castiço. Não negamos que elas prestam bom serviço, mostrando algo de novo que se preze. O mal é quando espalham catequese, querendo impor que o resto está cediço. No Brasil, confunde-se vanguarda com elitismo, talvez porque num país semi-analfabeto há pouco espaço pra erudição, e toda & qualquer pesquisa estética, seja na área de criação ou de crítica, parece grande avanço. Em terra de leigo, original é quem plagia primeiro. Para um bom bibliotecário, não existe nada original. A única diferença entre o plagiado e o plagiário é que o nome do primeiro já constava das obras de referência e dos catálogos.

No campo da psicanálise lacaniana, não tem muitos mistérios o seu ego. O pé, símbolo fálico evidente, ilustra todo o tal do inconsciente com sonhos coloridos, pois o sujeito é cego. Se existe algum complexo que ele carrega, de Édipo não é, certamente. O nome grego só lhe vem à mente porque "pé inchado" é o étimo que pega. É de inferioridade o seu complexo, explica Freud, e, à luz do que analisa, a fixação no pé ganha seu nexos. Só há libido quando alguém lhe pisa. Sola na cara é estímulo do sexo. Mais grossa a sola, mais a língua é lisa. O que nos leva a concluir que esse sujeito sabe que a fantasia é a crítica da realidade; a loucura é a realidade da fantasia; a poesia é a fantasia da loucura.

A partir de uma posição Cínica, o sujeito que aí se revela sabe que gozar tem esta propriedade fundamental de ser, em suma, o corpo de um que goza de uma parte do corpo do Outro. Um pênis, uma xota, e está completo o coito se é político e correto. Nem tudo, todavia, no tesão, se rege por ciência ou protocolo. Trepada não é só penetração. Uns gozam quando cheiram um sovaco. Pentelho na saliva é estimulante. E

mesmo bananeiras há quem plante. Se o clima entre dois corpos está fraco. Em mim, fica debaixo do pisão, na sola onde esta imunda língua esfolo, a fonte da mais louca excitação. Um tênis, uma bota e pouco afeto: Assim é meu orgasmo predileto.

Desse modo, concluímos que essa tese não é a primeira a dar as últimas, nem a última a dar as primeiras. Esta tese só dá matéria de segunda mão, embora com segundas intenções. O único furo desta tese é de tanto bater na mesma tecla. Bater na mesma tecla é muito triste. Ninguém agüenta, eterno, um só sistema. Viramos felador técnico de falas. Fomos pródigos em matéria de manias. Agora cuidamos, em tese, só de nossos calos.

Notas

1. Muller, Marcos José. Merleau-Ponty - *acerca da percepção*
2. Blanchot, Maurice, *O Espaço Literário*, 1987: 45.
3. Barthes, Roland. *O prazer do Texto*, 2002:60.
4. Lacan, "Nontina", in: *Opção Lacaniana*, n. 28, 2000:116.
5. Barthes, Roland, *O grão da Voz*, 2004:293.
6. Jeudy, Hemi-Pierre, *O Corpo como objeto de arte*. 2002:127.
7. Lacan, Jacques. *Seminário XX - Mais, ainda*, 1982:196.
8. *Ibidem*, p.124.
9. *Ibidem*, p.45.
10. *Ibidem*, p.35.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGUCCI Júnior, Davi. *Outros Achados e Perdidos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O cacto e as Ruínas*, São Paulo: Ed. 34, 2000.
- ANDRADE, Ana Luiza, CAMARGO, Maria Lucia de Barros, ANTELO, Raúl, (Orgs.) *Leituras do Ciclo*, Florianópolis: ABRALIC, Chapecó: Grifos, 1999.
- BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de inestética*, São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, São Paulo: Arx, 2004.
- BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*, São Paulo: Martins Fontes, 2004. _____ . *O Rumor da Língua*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O Prazer do Texto*, 3ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*, São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. *Sade, Fourier, Loiola*, Lisboa: Edições 70, 1999.
- _____. *Como viver junto*, São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da Poética de Dostoievski*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de França* Rabelais, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do Fogo*, Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O Espaço Literário*, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós - LLANSOL, A LETRA, LACAN*, Belo Horizonte, Autêntica, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello, BRANDÃO, Ruth Silviano. *A Força da Letra – Estilo, Escrita, Representação*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- BURKE, Edmund. *Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, Capinas: Papyrus, 1993.
- DERRIDA, Jacques, V ATTIMO, Gianni. (Orgs.) *A Religião*, São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- BOCAGE, *Poesias eróticas burlescas e satíricas*, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
- CAMPAGNON, Antoine, *O Demônio da Teoria - Literatura e senso comum*, Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____, *A arte no Horizonte do Provável - e outros ensaios*, São Paulo: Perspectiva, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*, Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DIDEROT, Denis. "O Sobrinho de Rameau, in: *Os Pensadores*, São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- DOR, Joël, *Introdução à leitura de Lacan - o inconsciente estruturado como linguagem*, 3ª. edição, Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- _____, *Introdução à leitura de Lacan - estrutura do sujeito*, vol. 2, Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.
- ECO, Umberto, *Sobre a Literatura*, Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FELDSTEIN, Richard; FINK, Bmce e JAANUS, Maire (orgs.). *Para Ler o Seminário 11 de Lacan*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FREUD, Sigmund, *O Futuro de Uma ilusão - 1927*, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Livro XXI, Rio de Janeiro, 1980.
- _____, *Totem e Tabu - 1913*, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Livro XIII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- _____, *Moral Sexual "Civilizada" e Doença Nervosa Moderna 1908*, ESB, Livro IX, Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- _____, *Novas Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise - 1933*, ESB, Livro XXIII, Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- _____, *Uma Breve Descrição da Psicanálise - 1924*, ESB, Livro XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- _____, *O Estranho - 1919*, ESB, Livro XVII, Rio de Janeiro, Imago, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*, 7ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____, "De l'amitié comme mode de vie", in: *Dits et écrits*, 1994.
- _____, *A Hermenêutica do Sujeito*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____, *As Palavras e as Coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____, "Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema", in: *Ditos e Escritos*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e Repetição em psicanálise - uma introdução à teoria das pulsões*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

- _____, *Introdução a Metapsicologia Freudiana* – V. 3, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris:Édition Du Seuil, 1982.
- GOLDENBERG, Ricardo. *GOZA*, Capitalismo, Globalização e Psicanálise, Salvador: Ágalma, 1997.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão* - Leituras e leitores pornográficos no século XVIII, São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- HADOT, Pierre, *O que é a filosofia antiga?*, São Paulo: Loyola, 1999.
- HANSEN, João Adolfo, "G.M. admerdável", in: *Arte em Revista*, São Paulo, ano 6, no. 8, Outubro de 1984.
- HASEN, João Adolfo, *A Sátira e o Engenho* - Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII, São Paulo: Companhia da Letra, 1989.
- HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, Rio de Janeiro: edições 70j 1989.
- JEUDY, Henri-Pierre, *O corpo como objeto de arte*, São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JIMENEZ, Stella, MOTTA Manoel Barros da, (orgs.) *O desejo é o diabo* - as formações do inconsciente em Freud e Lacan, Rio de Janeiro:Contra Capa Livraria, 1999.
- JULIAN, Philippe, *O Estranho Gozo do Próximo* - Ética e psicanálise, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002
- KAUFMANN, Pierre, *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise* - o legado de Freud e Lacan, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KRISTEVA, Julia, *Sentido e Contra-senso da revolta* - Poderes e limites da psicanálise I, Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur* - Essai sur l'abjection, Paris: Éditions du Seuil 1980.
- LACAN, Jacques, *Outros Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____, *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____, *O Seminário* livro 5 - as formações do inconsciente, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____, *O Seminário*, livro 11 - os quatro conceitos da psicanálise, 4ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____, *O Seminário*, livro 17 - o avesso da psicanálise, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- _____, *O Seminário*, Livro 20 – mais, ainda, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- _____, *Lê Séminaire* - Livre 18: d'un discours qui ne serait pas du semblante, 1971.
- _____, *O Seminário* livro VI - O desejo e sua interpretação, Inédito
- LAPLANCHE & PONTALIS, I. B Vocabulário de Psicanálise, 10º ed., São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____, APLANCHE, Jean. *Problemáticas III, A Sublimação*, São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si* – Joyce, Lacan e a Loucura, Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- LAËRTIOS, Diógenes, *Vida e Doutrina dos Filósofos Ilustres*, 2ª edição, Brasília: Editora Universidade Brasília, 1977.
- LAURENT, Eric, *Seminário Paixões do Ser*, Inédito.
- LEITE, Maria Aparecida, *Cinismo - Forma de Vida, Modo de Gozo*, Dissertação de Mestrado, UFSC, Florianópolis, 2001.
- LINS, Daniel, GADELHA, Sylvio. (Orgs.) *Nietzsche e Deleuze*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *A Condição Pós-Moderna*, 7ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- _____, *Lições sobre a Analítica do Sublime*, Campinas: Papirus, 1993.
- LOPES, Denilson, *O Homem que amava rapazes* - e outros ensaios, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MATTOSO, Glauco, *Manual do Pedólatra Amador* - Aventuras & Leituras de um tarado por pés. 1ª Edição, São Paulo: Expressão, 1986.
- _____, *Jornal DOBRABIL*, São Paulo: Iluminuras, 2001
- _____, *Contos familiares: sonetos requentados*, São Paulo: Coleção 100 (Sem) Leitores, 2003
- _____, *Pegadas Noturnas* - Dissonetos barrocos, Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____, *Memórias de um Pueteiro* - as melhores gozações de Glauco Mattoso, 2ª edição, de Janeiro: edições trote, 1982.
- _____, *Centopéia* - Sonetos Nojentos & Quejados, São Paulo: edições ciência do acidente, 1999.
- _____, *Paulisséia Ilhada* - Sonetos Tópicos, São Paulo: edições ciência do acidente, 1999.
- _____, *O que é Poesia Marginal*, São Paulo:brasiliense, 1981.
- _____, *Panacéia* - Sonetos Colaterias, São Paulo: Nankin Editorial, 2000.
- _____, *Dicionário do PALAVRÃO & Correlatos*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____, *Geléia de Rococó* - Sonetos Barrocos, São Paulo: edições ciência do acidente, 1999.
- _____, *O glosador Motejoso*, São Paulo: Coleção 100 (Sem) Leitores, 2003.
- _____, *Poética na Política*, Cem Sonetos Panfletários, São Paulo: Geração Editorial, 2004.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MILLER, Jacques-Alain, *SILET - Os paradoxos da pulsão de Freud a Lacan*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____, *Perspectivas do Seminário 5 de Lacan*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____, *O osso de uma análise*, Bahia: Biblioteca agente, 1998.
- _____, *Elementos de Biologia Lacaniana*, Inédito, 2002.
- _____, *De la naturaleza de los semblantes*, 1a. edição, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- _____, "O Outro que não existe e seus comitês de ética", in: *Revista Curinga*, Escola Brasileira de Psicanálise, Minas Gerais, no.12, Setembro, 1998.
- _____, *A lógica na direção da cura*, Seminário realizado por Miller, durante o IV Encontro Brasileiro do Campo Freudiano - Setembro/1993, 1995.
- _____, *El banquete de los analistas - Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*, Buenos Aires: Paidós, 2000.
- _____, *O Sintoma-charlatão - textos reunidos pela Fundação Campo Freudiano*, Rio Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____, *Los signos del goce - Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- _____, *Introdução al método psicoanalítico*, 1998.
- _____, *A experiência do real no tratamento analítico*, Seminário inédito. 1998/1999.
- MILNER, Jean-Claude, *A Obra Clara - Lacan, a ciência, a filosofia*, Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo: Cultrix, 1974.
- MURICY, Kátia, *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso - Princípios e Procedimentos*, 5a edição, Campinas: Pontes, 2003.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama - amor e erotismo*, 5a. edição, São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- POMMIER, Gérard, *A Exceção Feminina*, Rio de Janeiro: Zahar, 1987
- PERLONGHER, Nestor, "O Desejo de Pé", in: *Manual do Pedólatra Amador*, São Paulo: Expressão, 1986.
- QUINET, Antonio. *A Descoberta do Inconsciente - do desejo ao sintoma*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais - ser e ser visto na psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ROSENFELD, Deins L. (Organização), *Ética e Estética*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ROUDINESCO, Elizabeth, *Por que a Psicanálise?*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000
- SOLER, Colette, *Variáveis do Fim da Análise*, Campinas: Papyrus, 1995. SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*, vol. I e II, Madrid: Taurus, 1989.
- SCHÜLLER, Donald, *Narciso Errante*, Petrópolis: Vozes, 1994.
- STEINER, George. *Gramáticas da Criação*, São Paulo: Globo, 2003.
- VALÉRY, Paul. *VARIEDADES*, São Paulo: Iluminuras, 1999.
- ZIZEK, Slavoj, *Eles não sabem o que fazem - O sublime objeto da ideologia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 992.

Revistas:

- Revista Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC, Florianópolis, 1986
- Revista Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC, Florianópolis, 1998.
- Novos Estudos - CEBRAP. No. 21, 1989.
- Travessia 33, revista de literatura, "a estética do fragmento", Florianópolis: editora da UFSC, 1980.
- Travessia 29/30, revista de literatura, "gêneros ex/cênicos - literatura fora-da-lei", Florianópolis: editora da JFSC, 1980.
- Ornicar?, Organização Jacques-Alain Miller, Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, n. 26/27, abril, 2000.
- Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, n.34, outubro, 2002.
- Gragoatá, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, "Sobre Poesia", I o semestre de 2002, Niterói: Eduff, 2002.

