

Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst

João Adolfo Hansen

Resumo: Uma etimologia latina provavelmente falsa propõe que o termo *obscaenum* significa *ob scaena*, “fora da cena”, como o interdito que não deve ou não pode ser dado em representação. No texto *Sade, mon prochain*, Klossowski lembrou que o obsceno só existe num campo de normas que lhe conferem significação e sentido. Neste ensaio, vou falar de alguns valores poéticos e políticos particulares do obsceno na poesia que se atribui a Gregório de Matos e Guerra (1633-1696), e em textos de dois autores modernos, Hilda Hilst e Glauco Mattoso.

Résumé: Une étymologie latine, probablement erronée, suggère que le terme *obscaenum* signifie *ob scaena*, “hors de la scène”, comme un interdit qui ne doit, ou ne peut pas, être donné en représentation. Dans son texte *Sade, mon prochain*, Klossowski rappelle que l’obsène n’existe que dans un faisceau de normes qui lui confèrent son sens et sa signification. Dans cette intervention seront évoquées quelques unes des valeurs poétiques et politiques particulières de l’obsène dans la poésie attribuée à Gregório de Matos e Guerra (1633-1696), et dans les textes de deux auteurs modernes, Hilda Hilst et Glauco Mattoso.

Abstract: A Latin etymology, probably false, proposes that the term *obscaenum* means *ob scaena*, or “out of scene”, as something prohibited that may or may not be given in representation. In the text “*Sade, mon prochain*,” Klossowski recalled that the obscene only exists in a field of norms that endow it with meaning and sense. In this essay, I will discuss some poetic and political values particular to the obscene in the poetry ascribed to Gregório de Matos e Guerra (1633-1696), and in texts by two modern authors, Hilda Hilst and Glauco Mattoso.

O que vou lhes falar sobre efeitos de obscenidade em textos de Gregório de Matos e Guerra, Glauco Mattoso e Hilda Hilst tem que ser breve e, como tudo nesse nosso melhor dos mundos possíveis, vai ser arbitrário, parcial e descartável. Pra começar, lembro a diferença histórica, pois a definição do efeito obsceno pressupõe o campo das normas sociais que determinam o que é normal, habitual e natural ser, fazer e dizer. No século XVII, GMG foi o nome de gêneros literários do Antigo Estado português, o satírico e o fescenino, regrados por preceitos retóricos da *mimesis* aristotélica interpretada escolasticamente. Desde o século XIX, o nome virou a identidade psicológica de um homem vadio e doente que, antes de ter sido sequestrado junto com o assim chamado *Barroco* por um crítico de São Paulo, expressou romanticamente o pessimismo e o ressentimento da sua psicologia tarada em poemas obscenos que também foram antecipações, prenúncios, prefigurações e profecias do advento do Estado nacional brasileiro, da antropofagia cultural, da poesia concreta, do tropicalismo, do movimento hippie, de alguma contracultura e da baianidade multiétnicoanarcopolicultural da Bahia colonial de sempre; Glauco Mattoso, pseudônimo de um poeta moderno que nos anos 70 fez paródias concrecríticas da merda social brasileira do tempo da ditadura de 64 no *Jornal Dobrabil*, hoje é autor de milhares de sonetos cômico-satíricos de obscenidade programática. Foi chamado de poeta pornosiano, não sei se o crítico que usou o adjetivo quis dizer que é pornógrafo pelo parnasianismo dos sonetos ou pela perversão da podolatria sempre muito alegremente afirmada neles, provavelmente pelos dois. HH é autora moderna de prosa e poesia que dissolvem a representação e suas categorias unitárias, produzindo a desalma, o desalmamento da alma, em tempos de conformismo armado. Sua prosa e poesia fazem a linguagem proliferar como a falta de ser do desejo de absoluto e, ao mesmo tempo, como desejo do fim de Deus, metáfora do ser que há. Nelas, a demanda do nome é demanda do incondicionado que não há: suas frases são indícios de acumulação de sujeitos-de-enunciados lidos e arruinados, que mantêm semelhança uns com os outros como objetos longínquos já perdidos e empapados de uma memória que apodrece em formas estranhas, mutiladas, vomitivas e obscenas: a unidade delas é aporia e seus resíduos gravados na escrita dão a justa medida de uma arte que só se eleva afundando-se no lixo. Nos três casos, não há identidades obscenas, mas efeitos relacionais de obscenidade que pressupõem as normas sociais que assim os definem.

As normas da sociedade católica de Antigo Estado dos poemas atribuídos a Gregório e as da sociedade liberal moderna de Glauco e Hilda são, evidentemente, diferentes, mas têm em comum a proibição da obscenidade como um obóvio ovo do

óbvio que não deveria ser posto em representação. Hoje, quando as obscenidades deles são lidas ou ditas, com seus buracos, membros, órgãos e fluidos animados de vida própria, ainda têm algum poder de escandalizar pais de família, militares, freirinhas, felicianos e outros tartufos que rondam como reserva moral de almas puras que nos querem salvar de nós mesmos com sua ignorância do simbólico. Pra mim, não sei se pra vocês, é reconfortante saber que a minha sacanagem pode contar com as boas intenções deles.

Quando se trata da obscenidade nos textos desses três autores, fala-se do corpo. O corpo, como sabem na experiência do seu, é sempre convencional, como corpo que a regra modela e disciplina, mantendo o seu desejo de onipotência dentro de limites que as instituições determinam como a normalidade petrificada como natureza pelos hábitos. Sempre corpo escarificado ou tatuado ou modelado pela cultura, sempre corpo produzido pelas instituições sociais com a educação dos sentidos ou a *Bildung*, a formação, como vocês gostam de repetir aqui na USP, recalque, trauma, neura, sublimação repressiva, perversão, mal-estar, mania, psicose etc. É absolutamente impossível pensá-lo num grau zero de si mesmo fora da Regra. Digamos por isso que a obscenidade é obscena porque põe em cena justamente a não linguagem impossível de um corpo autonomizado da regra que não se vê a si mesmo como signo quando se exhibe como um pau pra fora, dando-se inteiramente à representação cega de si mesmo ao ocupar a cena imaginária da representação com sua natureza monstruosa. Monstro, como sabem, é o que se demonstra. Nas obscenidades de HH e Glauco, como contraefetuação da estupidez da regra. Nas de Gregório, com outra determinação.

Assim como acontece com as instituições capitalistas hoje, que são obscenas porque afirmam que são universais naturalizando a exploração, as violências e as misérrias da sua particularidade histórica demente, a obscenidade efetuada por esses autores é obscena porque, como uma falsa, mas sábia etimologia latina ensina, é *ob scaena*, *fora da cena*, pondo-se impossivelmente fora da convenção simbólica como natureza bestial animada de vida própria que ocupa totalmente a cena da representação, eliminando a representação e a cena, *ob scaena*. Por isso mesmo, a obscenidade deles não é o erótico, porque é sempre óbvia e explícita, claríssima como um palavrão, que não necessita de nenhuma hermenêutica ou interpretação. Nos textos dos três, ela irrompe no intervalo que se abre entre o que é nomeado, os buracos, membros, pedaços e ações animados de vida própria dos desejos proibidos do corpo, e a teologia política católica, no caso de Gregório, e a política liberal e neoliberal, no caso de Glauco e Hilda, ambas imperiais, ambas despóticas na regulação do corpo, interditando práticas e nomeações,

controlando o nomeado e proibindo, censurando e castigando a emergência do obsceno com a economia unitária da alma que, por ser filha de Deus e de outras potências, como o capital, é sempre alma culpada, que se vinga do corpo fazendo-o sofrer, enquanto as instituições o domesticam e consolam, compensando sua dor com os chocolates da crença. Crer, não importa em quê, conforta. Quem crê, não importa em quê, obedece, e obedecer é melhor que encarar a liberdade de frente sabendo que a história é destruição sem sentido. Eu só cumpria ordens, vocês já ouviram esse papo. Hoje, nessa inflação de Grande Saúde norte-americana, inflação de eu de tanto exercício de emagrecimento, ecologia e correção política, todos deixaram de fumar comportados e solenes nessa inflação de bondade narcísica, justamente quando o indivíduo não existe mais e o corpo é o divíduo de que Deleuze falava em seu texto de 1970 sobre as sociedades de controle, o divíduo, ou o amontoado de fatias descontínuas de tempo controlado como uma mortadela de fluxos financeiro-mercadológico-narcísico-evangélico-tucano-policial-fascistas, pra que será que falamos de obscenidade e malditos neste evento? Ela é tão familiar. Os leitores de HH já devem ter sacado que as obscenidades da literatura dela demonstram que nada vence a morte e suas formas cotidianas de estupidez. Já devem ter sacado que ela sabe que a consciência é o inferno, mas também a única poesia possível. Nos textos dela, de Glauco Mattoso e talvez nos de Gregório, deve haver algo, talvez um possível, que escapa de controles e afirma outra coisa que ainda não veio e nos falta. Faz muito tempo, num seminário, Phillippe Sollers perguntava onde os indivíduos se situam em relação aos seus incestos possíveis e pensáveis, uma vez que a razão social que responde pela coerência de todos em termos de interdição é sempre homicida. Ele lembrava que a razão social repousa sobre a Moral que determina que o indivíduo não pode representar a espécie de maneira intrínseca e que sua lógica ordena – como lembra o admirável Klossowski – retirar o direito de existir daquele que, posto fora da espécie por ter ousado legislar sem alegar consensos, é necessariamente um monstro. A Lei inscrita nos corpos os tatua com a negação: “não podes”; e a sensibilidade da Lei, que só ousa punir, consome-se toda na constituição dos monstros que a validam. Ela é homicida, pois legisla o erro e, mais, o desejo do erro: excluindo o erro a todo custo, cerceia as ousadias, prende-as em particularidades previstas, recapturáveis em sua generalidade de lei, e assassina o singular. O singular é talvez a única coisa que vale a pena no mundo: quando o mata, a razão social exclui o possível, relegando-o ao campo morto da memória do medo e do conformismo exemplares. Não sei se concordam, o eu é só um hábito e hoje, mais que nunca, muitas vezes alguém é obsceno também porque tem vergonha de ser homem.

Mas continuemos. Como eu dizia, quando, no intervalo que se abre entre a nomeação do corpo e a teologia política antiga ou a política do capital liberal e neo é anulado o contrato social que proíbe o fantasma de um corpo não simbólico ou natural, a obscenidade põe a cabeça pra fora e abana um rabo cheio de chifres recalcados, material como um porco, material como um corpo, porco-corpo de um corpo-porco. Essa materialidade é comum aos três, Gregório, Hilda, Glauco, mas de modos diferentes, com supostos e fins diferentes. Vou falar esquematicamente deles, não posso falar de outro modo devido ao tempo que tenho. Começo com Gregório.

Vocês devem ter lido G de Matos ou ouvido falar dele. O homem Gregório existiu. Foi filho de senhor de engenho, estudou Direito Canônico em Coimbra, viveu em Salvador entre 1682 e 1695, foi advogado e poeta. Nesse tempo e até a metade do século XVIII, escribas baianos compilaram em manuscritos poemas satíricos e líricos que circularam na oralidade na Bahia no século XVII e os atribuíram ao nome Gregório de Matos e Guerra, não ao homem Gregório, usando o nome como classificação dos gêneros deles. Alguns desses códices manuscritos, que hoje se encontram na Seção de Manuscritos da BN do Rio de Janeiro, foram feitos pelo Licenciado Manuel Pereira Rabelo, letrado que viveu em Salvador na primeira metade do século XVIII. Rabelo não diz por que compilou os poemas, mas informa que os recolheu de folhas volantes e também, usando um velhíssimo lugar comum, que os recolheu de pessoas antigas que os conheciam de cor. Rabelo os dispõe nos volumes do códice segundo a hierarquia dos gêneros poéticos corrente no século XVII: antes os poemas lírico-religiosos, depois os lírico-amorosos, em seguida os poemas cômicos, segundo os dois subgêneros aristotélicos do cômico, antes os ridículos, que em sua maioria emulam a sátira de Horácio, depois os maledicentes, que emulam a sátira de Juvenal e a poesia galaico-portuguesa de escárnio e maldizer, e, finalmente, os poemas burlescos, fesceninos ou sotádicos, escatológicos, obscenos e porcos. Em cada um deles, escreveu uma didascália, um comentário que faz um resumo do poema para o leitor. Rabelo também escreveu uma *Vida do excelente poeta lírico, o dr. GMG*, que anexou à compilação. A vida é um gênero ficcional incluído no gênero histórico; ele a escreveu inventando seu personagem Gregório de Matos e Guerra usando os lugares comuns de pessoa que são usados na caracterização dos tipos ridicularizados ou agredidos nos poemas satíricos que compilou. Em 1840, o cônego Januário da Cunha Barbosa, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, instituição patrocinada pelo imperador Pedro II para inventar tradições nacionais e nacionalistas, publicou dois poemas cômicos do códice, “O livreiro castigado” e “O músico glutão”, e uma paráfrase

da *Vida* escrita por Rabelo no número 9 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Barbosa era romântico, e, como romântico, eliminou totalmente as categorias retóricas e a conceituação escolástica de tempo histórico que modelizaram os poemas no tempo da invenção deles. No lugar delas, pôs o conceito kantiano-hegeliano, liberal e nacionalista de tempo histórico como evolução e progresso e o conceito romântico de poesia como expressão da psicologia do homem autor. Logo depois, em 1850, Francisco Adolfo de Varnhagen repetiu a paráfrase de Barbosa em seu *Florilégio da poesia brasileira*, onde publicou poemas censurando palavras, versos e estrofes, e escreveu que Gregório tinha sido um homem vadio e doente crítico da política colonial portuguesa como um rebelde arauto da Independência. Em seguida, desde que em 1870 Sílvio Romero repetiu Varnhagen e Cunha Barbosa em sua *História da literatura brasileira*, escrevendo que Gregório não tinha sido nem branco, nem índio nem negro, mas mazombo ou autêntico brasileiro, as histórias e a crítica literárias brasileiras os repetiram e positivaram a interpretação romântico-positivista dos poemas, falando deles como obra de um homem vadio e doente, Gregório, conhecido como o Boca do Inferno que, depois de ter sido fauno de Coimbra, foi para a Bahia em 1682, onde sua psicologia tarada ficou mais tarada por causa do clima tropical que faz as sinapses relapsas, por causa da mistura das três raças tristes que constituem a nacionalidade, por causas econômicas e políticas sempre explicadas pela ciência mestra, a sociologia etc. Um homem brasileiro tarado e malandro, enfim, que desandou a falar mal de todos e tudo com a obscenidade de um canalha genial plagiador de Góngora e Quevedo mas que, apesar disso ou por isso mesmo, foi um brasileiro arauto da Independência, vanguarda do nacional, vanguarda do proletariado colonial e neocolonial, crítico das instituições e dos poderes coloniais e metropolitanos como um barroco do Barroco cultista formalista e conceptista conteudista etc. e tal e outras coisas folclóricas que os herdeiros do Augusto Comte inventaram e continuam repetindo. Os poemas satíricos e burlescos atribuídos a Gregório são obscenos. Mas não tanto pelos signos óbvios, que põem em cena o baixo corporal e a paixão dos resíduos do corpo, mas, antes de tudo, pela operação simbólica com que postulam a Unidade do Deus de Roma e do seu Santo Ofício da Inquisição da política católica do Rei português e sua força como regra universal da ordenação dos corpos, quero dizer, recorrendo a signos obscenos para efetuar os corpos dos tipos satirizados como corpos viciosos fora da regra, ou corpos naturalmente bestiais e, simultaneamente, prescrevendo para eles os remédios da teologia-política ibérica. Ou seja: toda a sátira que se atribui ao nome Gregório é um teatro da Lei que põe em cena vícios e viciosos, representando-os como a obscenidade

de erros lógicos, infrações morais, crimes políticos e heresia religiosa. Nos poemas, a obscenidade é funcional: figura a deformação do vício para afirmar a virtude católica como a boa forma unitária que o corrige. O vício é a natureza bestial que o gênero demonstrativo compõe como monstro obsceno exorcizado. Quero dizer, a natureza bestial é sempre produzida pela perspectiva da forma unitária da alma que habita o corpo pretensamente virtuoso do sujeito da enunciação dos poemas. A alma é católica, leva a mancha do pecado original tatuada nas marcas da sua subordinação no pacto de sujeição ao rei e, como toda boa alma católica, dá veneno a Eros. As marcas do pecado fazem sua natureza imperfeita necessariamente carente do consolo das instituições. Assim, quando sua natureza pecadora se autonomiza fazendo valer seus desejos, é capturada como semelhança malvada das instituições, semelhança derivada das instituições e controlada por elas como semelhança malvada. Como se o autor dos poemas afirmasse, em cada deformação obscena que produz, que da instituição ninguém sai. Teatro da regra. Como sabem, os ladrões de banco existem para justificar a existência da polícia que protege a propriedade privada e os banqueiros. Muito sumariamente, Gregório de Matos é o nome de uma poesia da Regra fundamentada em um universal, o Deus católico; essa é a principal diferença entre essa poesia e Hilda Hilst e Glauco Mattoso, que são poetas contra a Regra, principalmente Hilda, grande liberdade que desconhecemos e que sabe que não há nem pode haver princípio universal regrando a liberdade dos homens. O único universal é o dinheiro, que torna todos os valores equivalentes à vulgaridade dele e às obscenidades que patrocina. Na literatura dela, a desalma do obsceno subverte na porcária a seriedade da alma porca dessa vulgaridade.

Voltando às porcarias de Gregório, ele é todo *mimesis* aristotélica interpretada pela escolástica. A sátira é um gênero baixo ou cômico que produz misturas ou deformações, ridículas ou maledicentes, retoricamente regradas como inverossimilhanças adequadas para representar a falta obscena de unidade do vício. Como disse, esse regramento é escolástico, ou seja, determina que o bem de cada ato é sempre o que convém à sua forma. Escolasticamente, as ações recebem sua espécie da finalidade para a qual tende o ato interior da vontade e do objeto a que se aplica o ato exterior que o realiza. Se o ato interior da vontade visa um fim que nega a regra – por exemplo, o gozo pelo gozo do coito anal que não tem por fim a reprodução – o ato exterior também visa outro objeto – por exemplo, a fixação do ato no “cu” e no diabo – o que corrompe a ordem natural prefixada no Ditado divino. Escolasticamente, na poesia chamada Gregório de Matos, mal é tudo o que contradiz a forma, destruindo a ordem natural dela por falta, negando a existência natural dela por excesso ou afirmando con-

tra a natureza dela a existência do que não existe. Falta, excesso e negação, essa poesia pressupõe e reitera a doutrina católica do pacto de sujeição, encenando a definição do terceiro modo da unidade dos corpos desenvolvida por Santo Tomás de Aquino no comentário do *Livro V da Metafísica*, de Aristóteles, como *unidade de integração* de membros, órgãos e funções do corpo humano como instrumento do seu princípio superior, a alma. Segundo Santo Tomás, a pluralidade dos membros e a diversidade das funções das partes do corpo humano integradas num todo harmônico são *ordem*, como instrumento para a alma. Com o termo *caput*, “cabeça”, Santo Tomás relaciona “cabeça” e “corpo”, ou “cabeça” e “membros”, como parte superior ou mandante e partes inferiores ou subordinadas. Por analogia, o uso metafórico dos termos *cabeça* e *corpo* significa o homem individual, como *corpus naturale*; a sociedade, como *ordinata multitudo*; e a Igreja, como *corpus Ecclesiae mysticum* e *corpus Christi*. Quando é transferido metaforicamente para a esfera política, o termo “corpo” mantém o significado da analogia teológica, significando que a “cabeça” do reino, o rei sede da razão de Estado, é proporcionalmente, para o súdito individual e para o todo social, o que Deus é para o mundo. Princípio regente do corpo político do reino, o rei é a sua razão suprema, dirigindo-a eticamente, como rei católico, para integrar todas as suas partes, membros, órgãos e funções como *harmonia* ou *ordem*. Assim, as fórmulas “corpo político”, “corpo místico” e “corpo místico do Estado” supostas ou enunciadas nos textos desse tempo colonial significam principalmente, como diz Francisco Suárez, que todos os membros individuais, estamentos e estados sociais podem ser considerados, do ponto de vista moral, como um único todo unificado.

Construído como irracional porque destrói essa unidade de ordem com suas ações bestiais e obscenas, o tipo vicioso não é livre, pois em todas as ocasiões só obedece à vontade que o escraviza: não deseja, é desejado pelo seu desejo, como um ladrão dominado pelo furto que leva. Assim, nos poemas, a irracionalidade dos vícios e dos viciosos é classificada hierarquicamente por aquilo que não tem valor de uso nem valor de troca, merda. Por extensão, os tipos viciosos são metonimizados pelos órgãos excretadores, que são politizados pelas mesmas normas hierárquicas que compõem o corpo político do Estado: os poemas afirmam que *branco, macho, fidalgo, católico e letrado* definem a excelência humana dos tipos superiores. Por oposição, *não branco, não macho, não fidalgo, não católico e não letrado* compõem o código da infâmia com que os poemas ultrajam os viciosos com o desvalor da irracionalidade e da merda, fazendo-os indizíveis e infiguráveis na deformidade obscena. Como disse, os poemas figuram o isomorfismo de *corpo/Estado* como relação especular em que o micro alegoriza o

macro. Assim, a obscenidade das partes fora do lugar, embora não seja nacionalista, também é autoritária como a outra, pois está a serviço da unificação e da unidade da hierarquia. Para figurar vícios e viciosos segundo esses princípios teológico-políticos, os poemas satíricos desenvolvem principalmente os lugares comuns do sexo desonesto, propondo aos seus públicos culpados de desejos semelhantes a representação caricata e monstruosa deles sempre controlada e guiada pela pastoral da sua prudência para a cena sacrificial do remorso e da catarse. Basicamente, o pressuposto é o de que a corrupção do corpo individual em práticas sexuais ilícitas é irrupção do gozo impuro que falseia a ordem natural das coisas do bem comum do todo do corpo político. Em todos os casos, trata-se da regulação do sexo pela *skopia* do corpo determinada por padrões teológico-políticos contrarreformistas. Inventada como um ditado da razão (*dictamen rationis*), a voz prudente do personagem satírico é portadora da consciência moral que nomeia a regra, estabelecendo o lícito e o ilícito para todos os casos particulares. A voz é sistêmica, afirma a unidade virtuosa como regra de derivação de todos os usos lícitos e ilícitos do corpo: logo, todo erro, mesmo o mais venial, tem a sua casa marcada na tabela das culpas – da obscenidade da blasfêmia dos que maldizem Cristo e Maria à obscenidade da viuvez insatisfeita, da obscenidade do sexo matrimonial incontinente à obscenidade do adultério, da obscenidade da masturbação que fornece líquidos para os caldos diabólicos das bruxas à obscenidade do amor freirático; da obscenidade da sodomia, que a sátira chama de “come-em-vão”, à obscenidade da bestialidade dos que gozam com animais, e com o Diabo, que na Bahia do século XVII vinha, quando invocado à meia-noite, na forma de bode, galo preto ou mulato encapuzado com o órgão ereto em forma de saca-rolha gelado, dando o ânus soltando gases fedorentos a beijar, paródia do incenso da missa e inversão do beijo amorosamente cristão.

A oposição fundamental que escande as obscenidades nos poemas é a que a Igreja Católica continua afirmando hoje, a dos sexos como duas naturezas prévias a qualquer prática, o “masculino” e o “feminino”. A oposição reitera a teologia cristã dos dois sexos naturais do livro do *Gênesis* – “macho e fêmea os criou” – e do *mulier corpus viri*, a mulher corpo do homem e parte do corpo do homem, que atribui à mulher a inferioridade de diferença submissa e submetida ao poder do macho como compensação da falta: cristãmente, só Adão foi feito à imagem do Deus-falo, como sabem. O Direito Canônico que regula as trocas sexuais não doutrina a diferença sexual como variante posicional livre de um ser só, o *sexo humano*, que se opõe ao sexo não humano, como lemos por exemplo em Marx e Engels, Freud e Lacan. O Direito Canônico afirma que há, naturalmente, dois sexos, um deles feito à imagem do Deus-falo, mas-

culino, outro marcado pela falha, feminino, substancializando os dois como opostos complementares herdeiros de um pecado original que corrompe toda a humanidade e do qual a Igreja tem o monopólio. A afirmação de que um complementa naturalmente o outro exclui a possibilidade de inscrever o corpo diferencialmente em outra convenção da sexualidade. Se isso ocorre, é *erro* grave ou pecado *contra naturam*. Todas as obscenidades dos vícios são determinadas por essa teologia e é inútil buscar nelas qualquer moralidade “transgressora” de interditos. Fazendo a apologia da virtude em todos os casos monstruosos, a poesia chamada GM assegura para seus públicos que a inocência e a pureza são propriedades exclusivas das instituições. Por isso mesmo, todo erro é diferença prevista pela Regra de que a voz prudente do satírico é emissária. Leituras dessa poesia que não consideram esse crivo teológico propõem sua libertinagem, moral e intelectual, sua potência crítica de oposição e transgressão políticas – e são leituras romanticamente ingênuas. A voz satírica prudente e justa assegura para o público do seu teatro que só ela conhece o segredo tremendo da inocência e que da instituição ninguém sai.

Assim, conforme a piedosa fórmula do Apóstolo Paulo, a mulher é “vaso do marido”. Os poemas hipertrofiaram essa hierarquia natural e autonomizam o órgão feminino, o “vaso”, para constituir o tipo da “puta”, a mulher-vaso por excelência, como paradigma do duplo impuro e duplo do paradigma virginal: a puta é “Eva atroz”, lemos num poema (OC, II, p. 387). Na metáfora “puta”, a função “vaso” aparece selvagemamente insubordinada *contra naturam*: “[...] jamais a ninguém te negas,/ tendo um vaso vaganau” (OC, III, p. 571), lemos em outro. Mau é o duplo, sempre impuro. Assim, “puta” é termo hiperinclusivo usado para significar a potência do duplo em todos os casos em que a Regra não é observada. Genericamente, significa /*contra naturam*/. Por exemplo, quando o governador Luís Antônio da Câmara Coutinho é representado num poema a falar “como putana”, o termo significa o pecado político da tirania.³¹ O mesmo governador, chamado de Tucano, é classificado como “puta” quando os poemas o acusam de praticar sodomia com seu secretário, chamado de Lagarto. Em outros casos, o termo é aplicado como insulto, “filho da puta”, e liga-se ao imaginário fidalgo e seus *topoi* de “origem” e “limpeza de sangue”. É típico da sociedade de Antigo Regime homem atacar homem por meio da desqualificação da honra das mulheres da sua família. Assim, quando a expressão *filho da puta* insulta a mãe do tipo agredido nos poemas, o filho dele é “bastardo” e ele, marido, é “corno”, coisas gravíssimas da perspectiva da honra fidalga. A “puta” é caráter e tipo e sua nomeação figura a inimizade de relações sociais que mimetizam sinistramente – o que não exclui o cômico de sua caracteri-

zação – a desagregação da *virtus unitiva* do amor. Não por acaso se associa a “puta” ao Demônio e à Morte, que os poemas chamam de “a puta mestra”. Fingimento ou simulação do amor, a “puta” é “dissoluta”, termo de extrema frequência, que a traduz como causa e efeito do mal: *corrompida, corrompe*. O termo tem valor de hiperinclusivo, como disse; assim, pode significar não só a mulher, mas todos os tipos e casos em que a concórdia e a paz do bem comum se encontram subvertidas por relações de troca ilícita: comerciantes usurários, padres simoníacos, frades lascivos, governadores tirânicos, magistrados venais, pseudofidalgos, maus letrados, negros insubordinados, mamelucos com pretensão de nobreza, cristãos novos que continuam judeus, índios, mulatos, freiras etc. Para citar a metaforização sexual do termo, o termo *puta* metaforiza os devotos “[...] do nefando Deus Cupido” (OC, I, p. 23). Eles são todos aqueles fora das especificações canônicas que prescrevem o sexo como natural e lícito somente no matrimônio, e restritivamente, para a reprodução de servos do Senhor, para não desejar o outro do próximo, para não se abrasar com as prestações módicas do dever conjugal. Pelo mesmo pressuposto teológico de um sexo natural tatuado nos corpos de homem e mulher antes de qualquer prática, a mulher casada torna-se dissoluta se pratica atos ilícitos com o marido, entre eles a sodomia e outros segredos penitenciais de confessionário. A *persona* satírica é sempre masculina, aliás, pois é a partir do masculino que se determina a “puta” e também a gravidade crescente dos pecados sexuais: sexo de solteiros antes ou fora do casamento com pessoa de outro sexo, sexo fora do casamento como adultério, sexo solitário, molície ou masturbação, sexo com pessoa do mesmo sexo, sexo com animal, sexo com o demônio. Assim, na confecção e defecção do corpo-pedaço grotesco e corpo-buraco excessivo, as imagens de atos, funções e formas aberrantes são aberrações estruturadas logicamente: há método em sua mistura. Ao fazê-lo, a sátira doutrina o corpo *próprio*, segundo o Ditado.³⁷ Nela, a obscenidade é o efeito desproporcional da transformação do corpo próprio em outro, da função própria em outra: satiricamente, a obscenidade faz um corpo se meter pra dentro de outro e vir a ser outro, como metamorfose bestial. Assim, na linguagem dos poemas, a obscenidade irrompe como não linguagem emissária da linguagem institucional que postula a economia unitária da alma segundo a ordenação teológico-política do corpo e das funções politicamente integradas dos corpos. A obscenidade é o efeito de total exposição discursiva de algo que, propriamente, deveria permanecer invisível: atos fisiológicos, fluidos e resíduos etc. O obsceno autonomiza órgão ou função e, com isso, desloca hiperbolicamente o corpo e suas funções de sua “natureza” postulada pela Igreja, caso do “vaso” onipotente das “putas”. A autonomização do órgão e da função

decompõe a ordem corporal e alegoriza-se com ela a desintegração da ordem política. Função sensibilizadora do vício, politizado simultaneamente como falha e intervenção. A reiteração obsessiva da obscenidade faz com que todos os espaços do corpo discursivo sejam invadidos pela imagem autonomizada, aos pedaços, do corpo: a “puta” é sempre invadida pelo “vaso”; o “sodomita” é sempre perseguido pelo “cu”, transformados em corpos-buraco, corpos-receptáculos da sujeira universal.

Glauco Mattoso, pseudônimo que faz trocadilho com o nome da doença do olho, o glaucoma que deixou o poeta cego, assinou os textos do *Jornal Dobrabil*, da *Revista Dedo Mingo*, de *Línguas na Papa* etc., publicados nos anos 70 e 80 com outros pseudônimos dissolutos no humor baixo: Glauco Matheux, Matozo Guirauko, Pedro o Podre, Pedro el Podrido, Pierre le Pourri, Peter the Rotten, Pietro il Pùtrido, Piotr the Putrid, Petrus Putris, Massashi Sugawara, Marx Zwei, Heinz Zwueig, Garcia Loca, Pederavski, Puttisgrilli, P. David, Al Cunha, Cuelho Netto, Bixênia, glauco espermattoso, pedlo o glande, g. m. & p.o.p, G. M. e P.o.P. Ao mesmo tempo que se pluralizam, os pseudônimos propõem a total redundância da obscenidade dos textos que assinam, afirmando-a como gesto da repetição estéril que transforma intestinalmente uma quantidade disparatada de referências do tempo em que foram escritos, como “Geisel”, “Millôr”, “humor”, “merdalhão”, “concretismo”, “Bilac”, “Bocage”, “Camões”, “Drummond”, pseudocartas de pseudoescrivinhadores de cartas a pseudorrespondedores, cartas de respondedores reais e escrevinhadores reais, *graffiti* de muros e portas de banheiro, *faits-divers* dos jornais brasileiros etc., na literalidade literal de um significado, *merda*, de novo traduzido de novo e de novo e de novo na redundância porca e idiotíssima, *merda*. Retórica da irrisão, o dobrável do *Dobrabil* é um legível, texto, mas, antes de tudo, é o descartável, pois se propõe ao leitor como excremento. Assim, o título e a data, *Jornal Dobrabil 1977/1981*, classificam a insignificância de um contínuo devir-merda que forma perversamente uma coleção da sempre informe matéria fecal nas 114 páginas da publicação em que as matérias sociais do cotidiano brasileiro do tempo da ditadura são degradadas nas desformas do podre para o leitor evacuando qualquer moral da estória na afirmação repetida do absoluto desvalor:

“um poema é um monte de bosta”.

Jornal Dobrabil é literatura literal, não literária, que vampiriza os dejetos-fetichismo da literatura que nos anos 70 era classificada como “boa”, “má”, “alta”, “kitsch”, “de invenção”, “crítica”, “formalista”, “alienada”, “participante”, “de vanguarda”, “academicista”,

“canônica”, “imoral”, “obscena”, “marginal”, “maldita” – Gregório de Matos, Oswald de Andrade, concretismo, Drummond, João Cabral, Millôr Fernandes, Apollinaire, Ginsberg, cummings, piadas de banheiro, poetas dos Idos de 45, Academia brasileira de letras germinadas & dce livre da faculdade de orthographia phonetica da universidade gamma phi, a ficção generalizada na imprensa da tradição, da família, da propriedade, do exército, da polícia, da política etc. O literal dessa literatura não literária que afirma a falta de forma do produto efetua um dicionário das tolices do Brasil em que todos os verbetes têm uma única significação, merda, como termo hiperinclusivo de todas as significações das referências citadas. Nas definições delas, A = merda, B = merda, C = merda... Z = merda etc. isso é aquilo como merda, sem metáfora. O termo merda é literal, desidealiza e dessublima a leitura na literalidade como “tolidicionário” – a síntese disjuntiva é de Augusto de Campos, admerdável definição flaubertiana na quarta capa do *Dobrabil*. Afirmando a merda, atolando-se na repetição da materialidade bruta, nojenta e informe dela, os textos eliminam todos os vazios semânticos dos textos e, com isso, eliminam a necessidade de interpretação. O leitor é posto na merda, como mais um dejetto entre outros, que apodrecem e podres caem.

É uma experiência obsessiva do tempo. Nas 114 páginas do *Dobrabil* não há mudança de estado ou superação, como se o presente da enunciação estivesse congelado na repetição estéril da monotonia chatíssima e divertidíssima que parecia mime-tizar o tempo congelado da ditadura. Mesmo o obsceníssimo papel couchê de luxo da coletânea deve ser incluído nela. Desta maneira, a questão que se põe é a de como falar desses textos supondo que afirmam a insignificância. A dificuldade está em fazer predicados sobre o que se considera impredicável como absoluto desvalor, zero de um sentido obtuso, de que, com correção política, só poderíamos falar decorosamente nos modos da ausência como “nojo” e/ou “imoralidade”. O que esses textos permitiram anos atrás foi o imaginário da transgressão, quando foram incluídos como exemplos na então já mui acadêmica e tradicional antropofagia, como se fossem reencarnações porcas de um Oswald de Andrade então coprófago, deglutindo a merda de seus descendentes e a própria no gesto paródico de reconversão do filho Glauco hipóstase do pai Oswald comendo o Pai. A inclusão dos textos na antropofagia pressupunha que os textos de G. M. tinham uma intencionalidade crítica que podia ser positivada como crítica da razão social do tempo da ditadura. Mas os textos do *Dobrabil* eram afirmativos, não queriam mudar nada, gozavam a merda com a merda, enquanto transformavam tudo nela no humor *imprescritível de um* processo de intensidades polimorfas e perversas. Quero dizer, a monossemia dessa redundância obsessiva se afirmava como um dispên-

dio inútil, inconsequência. O dispêndio afirmava insistentemente o gozo intenso da massa extensa da merda que reanализava obscenamente a analidade da cultura.

No último livro de Glauco publicado em 2012, *Raymundo Curupyra, o Caypora*, um romance que o autor classifica ironicamente como lírico, duzentos sonetos de gênero baixo, cômicos, burlescos, satíricos e fesceninos, de verso decassílabo e rimas toantes *abba/abba/cdc/dcd*, compõem, ordenados em sequência, conjuntos narrativos de extensão variada jocosamente intitulados de “cautos causos”, que correspondem às temporalidades de situações narrativas e dramáticas em que se repetem as ações e as palavras porcas de Raymundo Curupyra, um tipo sórdido bem amado do Azar com que seu nome sempre anda pra trás. Lemos no primeiro soneto escrito em ortographia antiga: “as desdictas/ que sempre lhe acontecem são descriptas/ em tantos destes causos, a vocês!...”.

“Vocês” são os leitores, nós, que não encontramos nenhum fundamento para as desditas de Raymundo. No soneto 1, lemos sobre Deus – “Raymundo a um Superior Ser nos allude/ mas nada nos garante que não seja/ tal Ente um Cão que nunca nos ajude”. O que há é sempre a mão de bronze das contingências. Tudo quanto Raymundo planeja, diz e faz é barrado por um acontecimento que é uma causa sem nenhum fundamento que produz outras situações bestas que novamente desorganizam as singularidades da sua ação, repondo-o comicamente estúpido, sempre aquém do que diz, faz e planeja. A acumulação dos desastres de seus atos aos fins intensifica sua irrisão, que é narrada por Craque – “Apenas um moleque, ou um perfeito/ malandro brasileiro da selecta/ ralé miscigenada”, como lemos no soneto 107 – seu amigo pau pra toda obra, que no final do livro salta, aidético e trágico, do edifício Martinelli, derrotado por si mesmo e por São Paulo, enquanto Raymundo, finalmente reconciliado com os astros quando é atropelado pelo carro de uma prostituta amor da sua vida, sobe no sucesso da comédia burguesa, casado e convertido em pai de família da classe média paulistana.

O personagem Craque é emissário da perspectiva irônica do autor. Mais lúcido que Raymundo, escolhe o que faz entre os possíveis da Crackolândia tatuada no seu nome. Não tem muito a escolher. Como um jogador de futebol que calcula os dribles dos ataques do campo adversário, ele é o craque de uma voz narrativa dividida que enuncia sínteses disjuntivas agudas e pungentes:

“rapazinho alli, de cor/com pinta de ladrão, tennis immundo...”(soneto 85), “Eu quasi justifico o preconceito/e torno-me bandido! Não convivo,/porém, com ladrões! Quero mais respeito!”(soneto 86); “Eu tenho faculdade... mas não acho/um trampo que me sirva! Ser capacho dum chefe eu não aturo, de ninguém!/ Por isso está difficil!

O que vem,/não quero e, quando um quero, é só de tacho/a cara que me fica! Quem é macho/não leva desaforos, não! Eu, hem?”(soneto 96); “desde Osasco até Guarulhos,/ cruzando esta metrópole com asco,/ouvindo-lhe os ruídos com engulhos” (soneto 108); “Meu nome ninguém sabe: só de Craque/me chamam, pois pareço um jogador/ de bola. Mas a pinta é só de araque./Meu dente separado faz suppor/que eu seja algum Ronaldo, mas quem saque/ do assumpto entenderá: só tenho a cor...” (128).

Os cautos causos vão se acumulando na sua voz; em todos, o cômico é uma potência deformante pela qual o leitor é informado como Raymundo se envolve com as putas Zuza e Martha e, depenado por elas, vai morar num casarão assombrado dos Campos Elyseos; como Raymundo se envolve com políticos paulistas e paulistanos do PPP, Partido Popular Paulista, tendo de fugir para a Argentina, onde encontra Astolpho e o Parnaso Masochista em que “nós, que Bocage e Sade lemos,/ ficamos conhecendo outros colegas” (soneto 72) “na praia de Sodoma e na corrente/ satânica, de cor surrealista” (soneto 74); como Raymundo, de volta para São Paulo, tenta a sorte como dono da Pizzaria Formaggica, onde Craque, como muitos professores da massa das letras da Universidade, é *pizzaiolo*, funcionário e entregador logo fora do lugar, pois “O assalto na Formaggica marcava/ mais uma do Raymundo na derrota [...]”; como Raymundo cria a “Locadora Uivante Vento” (101), especializada em malassombrações dos exóticos casarões da zona central da Crackolandia; como Uivante Vento é página virada; como Raymundo, o Caypora, dono do Livro da Sacra Kaballa, lê a *buena dicha* para clientes, como Candido Veríssimo, eclético diretor de cinema pornô da Boca do Lixo; como Raymundo mergulha em dívidas; como Raymundo pensa em capitalizar seus pés grandes e ganhar alguma grana com podólatras que pagam pela lambida, como o autor dos sonetos; como Raymundo passa a adestrador de cães e como ama os cachorros Chicho e Chocho; como Craque, michê, trabalha, duro; como Raymundo perde o apartamento; como Zephyro Ramires lhes indica “em plena Crackolandia/um quarto de cortiço” (126); como Craque reencontra a atriz dos filmes de Candido Veríssimo, Vannessa de Gomorrha, que o leva a conhecer a “patota pateta”, Bolacha, Rosquinha, Biscoito e Picolé (131), aos quais fala do Roberto Piva poeta e de Adherbal Araújo, o Abbade, que, “Cercado de meninos, foi convicto/ discípulo do Piva em alma hellena” (134); como Craque conta como passa a consumir maconha e pó, “além do que se bebe ou que se injecta” (132); como, morto o Abbade, descobrem sua grana e desfrutam de um conforto temporário; como Xenophonte Martins, renomado quiromante, lê a mão de Raymundo e lhe fala sobre Craque, pedindo que Zeus tenha dó (139); como Raymundo encontra o Candido, que lhe propõe emprego de peão na campanha do

Pires à Prefeitura de São Paulo: “Do affan publicitário o compromisso/ exige voluntários: quem se venda/ por pouco, foi otário, e quem a venda/ nos olhos ponha, engole até chouriço” (145); como O PPP perde e Raymundo vai ser caixa e palhaço na rede de lanchonetes Pepperonyx promovido a faxineiro de latrinas etc. etc.

Depois dos dezoito sonetos iniciais, que fixam o caráter desastrado de Raymundo, Craque diz no 19: “A falla de Raymundo não combina: grammatica correcta... ou grosseria?/ Depois de tanta gaffe, o que seria/ discurso vale a lyra da latrina”. Craque fornece o protocolo de leitura dos sonetos ao leitor: “lyra da latrina”. Convencionalmente, como sabem, “lírico” é o poema breve em que um sujeito, o pronome “eu”, fala reflexivamente do ser-aí da primeira pessoa do enunciado, associando-a temporalmente ao presente do seu ato de fala. O princípio e o limite dos atos da fala lírica de Craque são a miséria que fornicava com a luxúria; ou a luxúria que fornicava com a miséria. Nenhuma delas é primeira em seu presente paulistano e o que sai desse conúbio é misto e impuro: galhofa cansada e melancolia burlesca.

Em 2012, quando o *pop* é global e a indiferença e o conformismo artísticos dominam, que significa usar a forma “soneto” narrativamente? Inventado por volta de 1230 como monólogo reflexivo por Giacomo da Lentini, advogado da corte siciliana do Imperador Frederico II, inicialmente foi, como o nome diz, um “sonzinho”, cantado e declamado. Muito usual em poetas maiores entre os séculos XIII e XIX – Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante, Petrarca, Spenser, Shakespeare, Wyatt, Camões, Ronsard, Du Bellay, Garcilaso de la Vega, Góngora, Quevedo, Donne, Milton, Cláudio Manuel da Costa, Wordsworth, Baudelaire mais um grande etc... –, atingiu o auge hercúleo e belo do esgotamento da sua forma sob o camartelo de escultores e/ou joalheiros parnasianos do final do século XIX. Forma fixa de catorze versos inicialmente distribuídos em duas estrofes de oito e seis; depois, no mundo neolatino, em dois quartetos e dois tercetos decassílabos, às vezes alexandrinos; e, no anglo-saxônico, em dois quartetos e dois tercetos de pentâmetros jâmbicos seguidos às vezes de mais dois versos; com vários esquemas de ritmos e rimas, elocução alta, média, humilde e baixa, desenvolvendo reflexiva e harmoniosamente um pensamento silogístico aparentado, nos usos iniciais, ao estrambote e ao epigrama, o soneto já foi considerado a realização suprema da poesia, síntese perfeita da inspiração lírica associada ao engenho técnico. E andou em baixa desde os românticos adeptos da expressão informal do infinito da psicologia da bela alma infeliz, que o julgaram a maior praga da poesia, fim de linha em que a forma é fôrma recalcando o borbulhar do gênio. Reduzido a pó de traque pelos modernos partidários do verso livre e das palavras em liberdade, por aqui foi

considerado a última flor do Lácio *kitsch* de poetas oficiais, regressão passadista e reacionarismo estético.

Na sociedade burguesa regida pela livre-concorrência, a originalidade artística é, como tudo, mercadoria. As formas livres inventadas por românticos e modernos tinham a aparente vantagem de sua singularidade equivocadamente livre de retórica, pretendendo a originalidade absoluta buscada no fundo de algum desconhecido, fingir que não dependia de nenhuma memória do leitor. O soneto, não. Auden dizia que ele é uma bela arapuca para poetas que desconhecem o campo literário, pois ele tem muitíssima história e ela pesa no que fazem. Quando retomado por modernos poetas críticos, Mallarmé, Drummond, Cummings, Auden, Seamus Heaney são alguns, sua forma fixa sofre abalos táticos e estratégicos que a deslocam e destroem por dentro, efetuando o *ptyx* daquele cão mijando no caos a recusa das linguagens administradas do mundo administrado.

Felizmente, a poesia não é a história; quando presta, é contra ela. A de Glauco Mattoso é antes de tudo crítica da forma “soneto”, inventando em decassílabos peritamente medidos e rimados as deformações de personagens baixos como a realidade de um possível poético que transcende ficcionalmente as matérias sórdidas de São Paulo. Por exemplo, no soneto 35, impiedosamente o autor faz referência a si mesmo: “O cego se consola com espinhos,/ transforma em sonho erótico a torpeza,/ enquanto escuta risos escarninhos”. Glauco se diverte em adequar os catorze versos da velha forma fixa à transformação da torpeza numa arte que finge torpezas, contando quantos fez para bater toda a produção de todos os albertos e olavos e raimundos e da geração de 45 que, a gente acreditava, desde os primeiros modernistas e João Cabral de Melo Neto estavam mais olvidados que a cesura cortando o estrágulo de Nero na sexta sílaba do alexandrino francês de ourives finos. Já se falou que são pornosianos ou sonetos de um (neo) parnasiano pornógrafo. O trocadilho condensa, por isso diverte, mas só parcialmente corresponde à motivação e eficácia da sua prática. Glauco não é nenhuma palmeira vivendo em píncaro azulado, nem pornógrafo, mas poeta especializado nos estilos baixos com pleno domínio histórico e técnico da sua arte. Melhor é dizer que, desde o tempo do *Jornal Dobrabil*, ele não se entregou.

Quanto a HH, não posso evidentemente tratar de todos os textos dela. Ela é diferente de Glauco pelo seu trágico desejo de absoluto: crítica das unidades de real, de sujeito e de significante/significado/referência pressupostas na representação, lembra Mallarmé: vê a linguagem, sabem o que é ver a linguagem? Vê a linguagem como simultaneidade de uma extensão elástica que estica até um limite em que a linguagem

se quebra e o leitor cai no buraco do exterior indeterminado dela, o exterior *da* linguagem, não o exterior *à* linguagem, que o nosso idealismo positivista entende como o Real refletido instrumentalmente por ela. Esse exterior da linguagem é aquele lugar da flor ártica de Rimbaud, do *ptyx* de Mallarmé, da rosa saxífraga de Frost, da terceira margem de Guimarães Rosa, do neutro de Lispector, do cão sem plumas de João Cabral – lugar atópico do possível do exílio que os sujeitos de enunciação dos poemas e os personagens da ficção de HH, como a obscena senhora D, querem porque querem habitar obscenamente, fora de toda representação, fora de toda unidade fictícia de sujeito, fora de toda unidade de signo e referência, fora de toda unidade de real, fora de toda unidade de universal, porque não suportam a obscenidade da normalidade da vida subordinada à troca, a obscenidade da vulgaridade do dinheiro e do mundo interpretado por ele, a obscenidade da plenitude dos hábitos na repetição sem diferença da comunicação que comunica a comunicação da comunicação da troca. Seus personagens querem a obscenidade total, o que não tem representação, o que se dá todo no exterior da linguagem com um megaton de potência do contato fulminante com outra coisa em que o eu deixa de ser eu. Digamos que a ficção de HH é como a dos místicos antigos que falaram da *noche oscura del alma*: ela quer Deus; mas, diferentemente dos místicos, sem Deus. Deus: não o nome do Pai e o Pai do nome das três religiões do livro e das religiões neoliberais de tv. Em HH, o obsceno é o contato fulminante com o sagrado inexistente que os personagens dela tentam efetuar pelo acanalhamento contínuo dos hábitos disciplinados, como o desregramento de todos os sentidos de Rimbaud, acanalhamento sempre realizado como raiva, ultraje, sacrilégio e dor, muita dor. Os personagens dela querem o Outro, por isso são irrazoáveis, não têm meio termo, nenhuma cautela. Como no verso de Eliot, suas lágrimas são sacudidas da árvore da ira.

Em 1993, era o 2º. Domingo de maio, Dia das Mães, eu e o meu amigo Alcir Pécora estávamos bêbados e resolvemos escrever o prefácio para *Cartas de um sedutor*, que a Hilda ia publicar. Ela era muito amiga do Alcir e eu a conhecia de uma banca de doutorado sobre os textos dela defendida na PUC de São Paulo a que ela assistiu. Ela nos tinha convidado pra escrevê-lo. Pusemos o título de TU, MINHA ANTA, HH. Propus o trocadilho *a gagá* porque, na banca de doutorado em que estive na PUC, a candidata fazia a lacanagem semiótica dos textos da Hilda falando rapidamente as iniciais do seu nome, HH, como *agagá*. Eu e o Alcir escrevemos que na literatura dela, enquanto deus diminui como sujeitinho metido no céu de qualquer buraco cósmico do corpo, o gozo aumenta na língua. Portuguesa. Donos de cães fila ladram do lado de lá, vira-latas

latem do lado de cá. Na briga que a gagá encena contra a obscenidade geral, o sacrilégio é histriônico, pois não há profanação possível num mundo como este em que nada é sagrado. Pra que matar Deus, se nunca existiu, e, morto, só insiste como fantasma porque ainda acreditamos na unidade do sexo e da gramática? Escrevemos que a gagá ri de deus contra deus metáfora da Regra. Lembramos que o sujeitinho é paranoico, que tem um olho-terror tatuado nas criaturas como cu-caverna das Ideias essenciais. É dali que tudo é visto e se obra como consciência e limitação. A canastrice de HH recusa hipostasiar-se como verdade sublime pelo rebaixamento ostensivo que evidencia a farsa global. Ela recusa a tentação do heroísmo do próprio gesto, amplificando o baixo na incontinência verbivocossexual. Enquanto se dissolve, seu riso dissolve o lugar-comum autoritário e a referência a Deus aparece ao leitor como a ficção de uma busca impossível, derrotada a priori. Sua desmontagem obscena do obsceno lirismo cotidiano que afeta o sublime ainda tenta resistir contra o mediano, o bem pensante, o bom mocismo, o aparelho, o policial, o seguro de vida já morta ao nascer. A resistência é a via negativa de atingir – o quê? Escrevemos que o bicho-ninguém, o ganso estropiado, o jeitão da lagartixa, o jeitinho sem frescura do vira-lata, o nada, o nonada, o ninguém e o nenhum: na literatura de HH, o animal e a loucura figuram a utopia de uma vida fora da Lei. Lembramos também que a sua arte repõe a essência do horror, sem catarse e sublimação: a vida brasileira é obscena e, quanto a Zürich, a limpeza suíça não existe sem a muita merda de cachorro suíço. Lembramos que Joyce era caolho e não deixou de pisá-la. Tragicomédia: nos mundinhos da ficção de agagá, o baixo que se deseja só baixo é a consciência intragável da morte, termo, limite, origem do que se diz. Em *Cartas de um sedutor*, por exemplo, ela simula vozes gagás desejantes de liberação da morte e da vida porca. Como as do personagem gagá, Vittorio, elas apenas enunciam tempo e morte. Aqui é a linguagem que maltrata a carne suave e triste, gozosa, e vai do deítico para a *amplificatio*: cresce, aparece e mostra o pau. Enquanto o nome do Pai é achincalhado, suas imagens se multiplicam: paus murchos brotam, beiçolas yuppies chupam ameaçantes, regos criam dentes, cuzinhos vêm a ser cuzados, inúteis todos, estéreis de morte, crescendo e multiplicando-se na fábrica sintática em grande algazarra da linguona portuguesa das partes sem *pudendum*. As imagens misturam-se com diluentes à base de dor, álcool, endotoxinas e muita literatura. Assim, imagens de dois momentos brevíssimos cruzam-se num relance, sugerindo que coincidem na impermanência. O equívoco e a incongruência monstruosos são contradefinições cômicas e agudíssimas que produzem o estranhamento contínuo dos objetos. Uma galinha ruiva dentro de um cubo de gelo. Deus, superfície de gelo ancorada no riso.

O Alcir e eu lembramos que a literatura de HH, que no Brasil repõe radicais de Lispector e Rosa, é pródiga em ensinar desconhecimento, o verdadeiro oposto da ignorância. A obscena Senhora D já rezava pelo Livro de Vittorio: “Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados”. Verdadeiro método de estudar e fingir a inconsciência, o álcool é exercício espiritual cotidiano do desregramento em que se bebe como um macaco raivoso para produzir a petrificação que paralisa o tempo e adia a morte numa imagem de desprezo e ironia, delírio trêmulo de não ser, bengaladas da gagá no ar! O sexo, feroz escavação do nada na imagem fingida do outro em si, funde-se na fala como sexo falante. Sem hedonismo, como órgão escarninho da utopia da ausência de Regra, o sexo explora os buracos também do sentido, gozo insípido do significante na busca tonta do gozo máximo do insignificante.

A literatura, essa vaca, é o terceiro vértice achincalhado. Como disse, a obscenidade só tem existência num campo de normas: em *Cartas de um sedutor*, o personagem Vittorio pede à advogada, a rábula ilustrada, que se masturbe e ao mesmo tempo finja que lê. A soletração da Letra escande o corpo e, óbvia e naturalmente, a rábula ilustrada vai ler o Código Penal. Se a Lei é Letra, a pena máxima é o castigo mais extremo e, o crime, ocasião da graça. Mas não há Deus e graça não há. Assim, o abuso obsceno da escrita inverte a escritura do sexo enquanto as perversões do sexo transgridem a sexualidade da letra como letra gozosa, sexo manuscrito no corpo como Lei.

Resulta disso tudo que as penetrações de HH são literalmente utópicas: em vez de cruzar e fincar os corpos, elas desterritorializam. Mas os alfabetos desatados da morte se soletram nas manchas da pele, flores antecipadas do túmulo, e o fracasso é geral. Enquanto deus desaparece, a única coisa que realmente importa é ela, a morte. Apenas do ponto de vista nenhum do seu nada, no nenhum além do pânico dessa cadela desdentada, a liberdade é livre e a porcaria é harmonia. Etc.

Quando o levamos pra Hilda ler, disse que era mais obsceno que o livro e não queria publicá-lo. Rimos muito. Depois, fomos convidados a publicá-lo pela *Revista USP*. Saiu, mas rasurado e ilegível. Na revista inteira, só ele. O editor se desculpou, a diagramadora da revista tinha cometido um erro. Felizmente, pensamos construtivamente, como bons moços, ela não rasurou a revista toda, só ele.

Quero lembrar a obscena senhora D. Velha, ou obscena num tempo de corpos jovens; solitária, ou obscena num tempo de comunicação comunicando a comunicação; gasta, ou obscena num tempo de corpos sarados; acabada, ou obscena num tempo de corpos saudáveis; e pelada, nua em pelo, ou obscena num tempo de corpos nus só quando mercadorias desfrutáveis, a obscena sra. D está debaixo de uma esca-

da, escada que não sobe. Ela quer e espera o contato fulminante com o Deus, que ela desafia a vir, enquanto o espera, o Deus que é o menino, o menino-porco. No mundo dela não há Deus que possa ser reconhecido como tal. Mas insiste. O que ela quer? O incondicionado da imersão total no Outro, a despersonalização de uma vida afinal tão identificada com o vazio do não ser que, assim como diz a GH da Lispector, não vai haver ser para morrer.

Dramatizando um devir do seu corpo velho, solitário, gasto, acabado e obsceno que seja digno do Alto, ao mesmo tempo não quer vê-lo, pois sabe que Deus seria apenas outra bruteza da bruta democracia da idiotia generalizada. Porque o deus que há na praça é esse aí: mentiroso sem nenhuma verdade a esconder, maneiroso, canelinhas finas, espírito de porco pairando moralíssimo com exclusividade sobre o pântano como síndico do condomínio da morte.

Não sei se concordam, num mundo obsceno repor o baixo da obscenidade é um pouco como reencontrar o lugar onde se insinua o mito da liberdade. Mas ainda é só o mito, não a substância indeterminada da liberdade livre. Assim, a consciência utópica que até ontem ainda vinha do futuro decai no pretérito da história livre enfim, mas não acontecida, como resíduo porco do gesto baixo: é, tendencialmente, consciência da destruição das formas cínicas do presente, mas não tem vez, porque não alega nenhum consenso, a não ser o de que também vamos morrer ou já estamos mortos.

Uma última coisa. Muitos atribuem loucura à autora e seus personagens. Isso explica as incongruências obscenas dessa literatura? HH, os sujeitos de enunciação dos poemas, a obscena senhora D e outras personagens não são loucas, é idiota falar de loucura. A psicologia, a psiquiatria e a psicanálise não são a arte e atribuir loucura a HH pressupõe a universalidade de uma razão naturalizada como normal que não passa de razão determinada pelo capital como razão instrumental. A atribuição de loucura pressupõe que o critério dominante de “normalidade” também vale para as formas poéticas como expressão de ideias claras e distintas ou representação realista da realidade. Como sabem, a loucura é o não domínio da própria ficção; por isso, também é a ausência de obra. Falar de loucura ignora o fundo comum da poesia e da loucura como experiências-limites na linguagem. A linguagem é irredutível à representação e não se deixa capturar pela representação, assim como o desejo, a não ser no inacabamento absoluto da morte. Por ignorar o que a arte de HH torna patente, a alegação de loucura é, além de idiota, irrelevante. Se a loucura é a ausência de obra, a literatura de HH é a obra como ausência.

João Adolfo Hansen é professor titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e pesquisador do CNPq. É autor de diversas publicações na área de Letras, entre as quais estão os livros: *Manuel da Nóbrega* (Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010), *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora* (Hedra/Unicamp, 2006), *Solombra ou A sombra que cai sobre o eu* (Hedra, 2005) e *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* (Ateliê/Unicamp, 2004).