

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

## O CALEIDOSCÓPIO GLAUCO MATTOSO

Autora: Susana Souto Silva

Tese apresentada como  
requisito parcial para obtenção  
do título de doutora em Estudos  
Literários.

**Orientadora:** Profa. Dra. Gláucia  
Vieira Machado.

Maceió-AL  
Abril de 2008

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale**

S586c Silva, Susana Souto Silva.  
O caleidoscópio Glauco Mattoso / Susana Souto Silva, 2008.  
151 f. : il.

Orientadora: Gláucia Vieira Machado.  
Tese (doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2008.

Bibliografia: f. [144]-151.  
Inclui anexos.

1. Mattoso, Glauco, 1951- .– Crítica e interpretação. 2. Crítica literária.  
3. Poesia brasileira contemporânea. 4. Leitura. 5. Escrita. I. Título.

CDU: 869.0(81).09



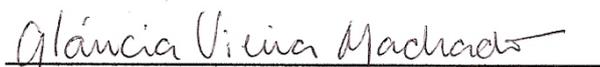
## TERMO DE APROVAÇÃO

**Susana Souto Silva**

Título do trabalho: O Caleidoscópio Glauco Mattoso

Tese aprovada como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador(a):

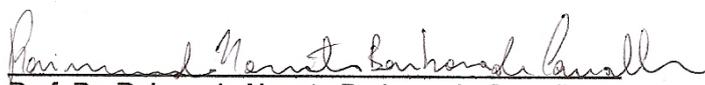
  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Gláucia Vieira Machado

Examinadores:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. José Niraldo de Farias  
Universidade Federal de Alagoas

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima  
Universidade Federal de Alagoas

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Ondina Pena Pereira  
Universidade Católica de Brasília

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho  
Universidade Federal do Espírito Santo

Maceió, 23 de abril de 2008.

Aos meus pais Nita (1940-2007) e Zelito, parceiros  
entusiasmados de todos os meus projetos.

A titia Cordélia, com quem aprendi a alegria da  
leitura.

A vovó Rosinha e a Pepé (1948-2006), pelo humor.

## AGRADECIMENTOS

---

A Glauco Mattoso, que me recebeu generosamente em sua casa e enviou-me, ao longo da pesquisa, material de difícil acesso, em um mundo no qual a circulação da poesia é ainda limitado;

A Tazio Zambi, pela delicada ajuda e por todos os experimentos poéticos que reinventam o cotidiano e a alegria;

A Gláucia Vieira Machado, interlocutora instigante, que há muitos anos me apresentou a poesia de Glauco. Uma amiga com quem compartilhei momentos de alegria e angústia, durante a escrita desta tese;

A Vinicius Meira, meu caro amigo, leitor de Glauco e deste trabalho;

Ao grupo de pesquisa ABZ da Poesia, pelas discussões e contribuições em nossos encontros, em especial aos amigos Marcelo Marques e Milton Rosendo;

A Marcus José A. de Souza, pelo apoio em parte deste percurso;

Aos estudantes com os quais aprendo;

Aos funcionários e professores do PPGLL, em especial aos que integraram a banca de qualificação, Fernando Fiúza, Roberto Sarmiento e Vera Romariz;

A Helena Cristina da Biblioteca Central, pela atenção cuidadosa;

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa;

A todos, enfim, que tornaram este trabalho possível.

Esta tese é uma reflexão sobre as relações entre leitura e escrita na poesia brasileira contemporânea. O eixo dessa reflexão é a produção poética de Glauco Mattoso, na qual se configura uma ampla rede de referências em contínuo movimento – tal qual um caleidoscópio, em que as imagens não se fixam. O *JORNAL DOBRABIL* (1977-1981) e a tetralogia *Centopéia: sonetos nojentos & quejandos* (1999a), *Paulisséiailhada: sonetos tópicos* (1999b), *Geléia de rococó: sonetos barrocos* (1999c) e *Panacéia: sonetos colaterais* (2000) formam o *corpus* de análise deste trabalho.

**Palavras-chave:** Glauco Mattoso; poesia brasileira contemporânea; leitura; escrita.

Cette thèse est une réflexion sur les rapports entre lecture et écriture dans la poésie brésilienne contemporaine. L'axe de cette réflexion est la production poétique de Glauco Mattoso, laquelle se constitue un vaste réseau de références en mouvement continu - tel un kaléidoscope, où les images ne se fixent pas. Le *JORNAL DOBRABIL* (1977-1981) et la tétralogie composée des volumes *Centopéia : sonetos nojentos & quejandos* (1999a), *Geléia de rococó : sonetos barrocos* (1999b), *Paulisséiailhada : sonetos tópicos* (1999c) et *Panacéia : sonetos colaterais* (2000) constituent le *corpus* d'analyse de ce travail.

**Mots-clés:** Glauco Mattoso; poésie brésilienne contemporaine; lecture; écriture.

## ABREVIATURAS

---

C - *Centopéia*: sonetos nojentos & quejandos (1999a).

GM - Glauco Mattoso.

JD - *JORNAL DOBRABIL* (1977-1981) (19201).

PI - *Paulisséia Ilhada*: sonetos tópicos (1999b).

GR - *Geléia de Rococó*: sonetos barrocos (1999c).

P - *Panacéia*: sonetos colaterais (2000).

**Poema**

Orides Fontela

Saber de cor o silêncio  
diamante e/ou espelho  
o silêncio além  
do branco.

Saber seu peso  
seu signo  
— habitar sua estrela  
impiedosa.

Saber seu centro: vazio  
esplendor além  
da vida  
e vida além  
da memória.

Saber de cor o silêncio

— e profaná-lo, dissolvê-lo  
em palavras.

## SUMÁRIO

---

LEITURA EM MOVIMENTO.....	11
REDES DA LEITURA.....	19
Algumas definições de leitura.....	21
Teoria da literatura e recepção.....	23
Leitura como caça.....	31
Corpo & leitura.....	35
Ler com os ouvidos.....	38
Dialogismo & poesia.....	41
Gêneros: referências.....	42
O pós-modernismo é um modo de ler? .....	49
O leitor cleptomaníaco.....	59
LEITURAS CALEIDOSCÓPICAS.....	63
Antropofagia & coprofagia.....	73
O soneto visual.....	87
LEITURAS EM 14 VERSOS.....	95
Visão de poesia.....	101
A mitologia em 14 versos.....	103
A tetralogia glauquiiana.....	107
Ao pé da letra - <i>Centopéia</i> : sonetos nojentos & quejandos.....	111
A cidade no/do soneto - <i>Paulisséiailhada</i> : sonetos tópicos...	118
Poesia (in)digesta - <i>Geléia de rococó</i> : sonetos barrocos .....	123
O antídoto glauquiano - <i>Panacéia</i> : sonetos colaterais .....	130
DISPERSÃO & SILÊNCIO.....	137
REFERÊNCIAS.....	142
ANEXOS	

## LEITURA EM MOVIMENTO

---

[...] A essa idéia de um sujeito unitário, prefiro o jogo do caleidoscópio: dá-se um abanão, e os vidrinhos colocam-se numa ordem diferente.

(Roland Barthes, *O grão da voz*, 1982, p. 201)

A produção de Glauco Mattoso configura uma Biblioteca de Babel (para retomarmos a imagem borgiana), na qual se desenha um vasto panorama de possibilidades de elaboração textual e de leitura dessas possibilidades. Há textos escritos em vários gêneros do discurso com referências a diversos poetas, países, culturas e línguas, muitas artes, variadas áreas de conhecimento.

Explicitada na escrita desse poeta, a leitura é um dos seus temas centrais. Parafraseando a proposição de Robert Scholes, segundo a qual “ler consiste em reunir textos” (1991, p. 26), pode-se afirmar: “escrever consiste em reunir textos”, para flagrar o que ocorre na obra glauquiiana, em que se opera a recuperação de uma extensa memória de leitura.

Glauco Mattoso delinea um conjunto enciclopédico<sup>1</sup> e coloca-o em movimento, como uma espécie de caleidoscópio, objeto emblemático da idéia de multiplicidade, tanto de referências, quanto de combinações:

No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo (CALVINO, 1991, p. 127).

Os valores sugeridos por Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1991), são interdependentes. A adequação à infinita variedade das coisas, por exemplo, imprime uma multiplicidade

---

<sup>1</sup> “Enciclopédico” está sendo usado aqui no sentido que lhe atribui Bakhtin (1998), ao afirmar que o romance incorpora e transforma todos os demais gêneros que o precedem, constituindo-se como uma espécie de enciclopédia das possibilidades de elaborar enunciados.

dependente da exatidão; mas, sem leveza, denuncia Calvino, a tarefa será pura dispersão. Leveza que é, para ele, a capacidade de não se deixar apanhar pelo gesso pesado da vida e do ato de escrever, e para isso é preciso mudar sempre de ponto de observação, buscando o mais imprevisto e giratório possível:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, [...] eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação (CALVINO, 1991, p. 19).

Significativamente, o pseudônimo Glauco Mattoso<sup>2</sup> que iria substituir seu nome de batismo, Pedro José Ferreira da Silva<sup>3</sup>, na assinatura dos seus textos, surge pela primeira vez no poema intitulado “Kaleidoscópio”, de 1974.

Perseguindo uma pletera da escrita, Glauco multiplica-se. A sua produção constitui-se como espaço privilegiado para pensar a pluralidade, de projetos, de suportes, de práticas (de autoria, leitura e também de edição). Poeta experimental, sonetista, tradutor<sup>4</sup>, letrista, editor, ensaísta, colunista, produtor de banda punk (dirigiu um selo de música, o Rotten Records), graduado em Biblioteconomia e em Letras, pela Universidade de São Paulo, ex-funcionário do Banco do Brasil, esse caleidoscópio de atividades autodenominado Glauco Mattoso está em sintonia com o contexto que Haroldo de Campos<sup>5</sup> situou em “Poesia e modernidade: O Poema Pós-Utópico”:

---

<sup>2</sup> O pseudônimo remete à doença congênita que o levou à cegueira total no final da década de 1990: glaucoma. Glaucomatoso é o qualificativo atribuído a quem sofre de glaucoma. Há também, na escolha do pseudônimo, segundo o autor, uma homenagem a Gregório de Matos, uma vez que ambos têm as mesmas iniciais: GM.

<sup>3</sup> O seu nome de batismo também originou alguns heterônimos que aparecem no *JORNAL DO BRASIL* (1981), como Pedro o Podre.

<sup>4</sup> Como tradutor, destaca-se seu trabalho, em parceria com Jorge Schwartz, do livro de Jorge Luis Borges *Fervor de Buenos Aires*, com o qual os autores ganharam o prêmio Jabuti de 1999.

<sup>5</sup> Haroldo de Campos adota uma cronologia que tem como eixo ordenador dois movimentos recentes, da segunda metade do século XX: a poesia concreta e a tropicália. Como será visto no decorrer desta tese, Mattoso reconhece em seus textos esses dois momentos como referências para a sua produção, dos quais se vê como herdeiro.

[...] pluralização das poéticas possíveis. No caso da poesia brasileira, as novas gerações pós-concretas e pós-tropicalistas deixam-se caracterizar pela variedade e pela indeterminação. A mescla de estilos comparece por vezes até na obra de um único poeta. E as novas tecnologias de inscrição são acionadas em meio ao “museu de tudo” (1997, p. 260).

A multiplicidade é um traço da poesia brasileira contemporânea, que se recusa a qualquer classificação orientada pela prevalência de traços comuns rigidamente definidos. Convivem, por exemplo, a poesia visual, a poesia sonora, a poesia engajada, a poesia marginal surgida na década de 70, o vídeo-poema, a “ciberpoesia coletiva” e o soneto (que pode está nas demais experiências de produção), que surgiu na Idade Média (por volta do século XIII) e mantém-se até hoje como uma das formas mais constantes da nossa tradição. Estamos, pois, em um contexto de significativas misturas, de mescla não-excludente de feitura do poema.

Ao girarmos o mecanismo do caleidoscópio Glauco Mattoso, desenham-se imagens de um leitor voraz. A leitura multiplica-se em sua produção de modo vertiginoso. Pode-se pensar que a escrita é uma estratégia de Glauco para preservar a memória do vivido e do lido. A obsessão que a guia se acentua com a cegueira total, a partir da década de 1990, como uma tentativa de recuperar o lido, de evitar perdê-lo, resgatando-o, nas malhas do escrito. Agora mesmo, deve estar em sua casa, diante do computador falante, escrevendo mais um soneto, peça de vasta memória.

Em pelo menos três frentes o tema da leitura desdobra-se na produção de Glauco. Uma em que o lido se transforma em poemas que acionam o caleidoscópio de suas leituras, associando, de modo direto e indireto, autores, textos, períodos, línguas, culturas, tradições. Outra, em que elabora textos assinados por Pedro Ulisses Campos, seu heterônimo crítico, nos quais analisa seus poemas, falando do lugar daquele que avalia, classifica, organiza. Há ainda o leitor Glauco que se volta para outras obras, como ocorre em seus ensaios e em seu tratado

de versificação *O sexo do verso*: machismo e feminismo na regra da poesia, no qual também cita poemas seus como exemplos do que discute. Seja como poeta, seja como (auto)crítico, investe em diferentes possibilidades de compreensão do ato de leitura.

A relação orgânica entre vida e arte está sempre visível na produção de Glauco Mattoso. A memória do lido é posta lado a lado com a memória do vivido<sup>6</sup>. O lugar de autoria é o de elaboração de uma *persona* marcada pelo descentramento, pela não-fixidez. Um sujeito que se faz em risco e, durante seu percurso pela escrita, não escolhe de modo excludente um campo para nele acomodar-se.

Glauco - que iniciou sua carreira produzindo poesia visual com um caráter experimental, reunida no volume *JORNAL DOBRABIL* (1977-1981) - retoma o soneto e inscreve-se em longa tradição poética. Essa mudança de rumo não é tão surpreendente. O que, no entanto, a torna central é a sua causa: a cegueira, divisor de águas em sua obra, que é organizada pelo próprio autor em duas fases - *Fase Visual*, até os anos 1990; e *Fase Cega*, a partir de então.

Em termos de suporte de circulação, a sua produção vai da folha fotocopiada ao livro luxuoso, do folheto de cordel ao CD, da página impressa à tela do computador. No que concerne ao seu paideuma: de Augusto de Campos a Camões, de Bocage a Olavo Bilac e Millôr Fernandes, de Gregório de Matos a Luiz Delfino... Quanto ao gênero: do ensaio ao poema visual, do conto ao manifesto, do texto crítico ao poema fescenino, do soneto ao romance. Entre os temas: o pé, a cegueira, o politicamente incorreto e o correto, o baixo corporal, o amor, a feitura do poema, a crítica, a cidade, o preconceito, o ódio...

---

<sup>6</sup> Em um ensaio, Paulo Henriques Britto (2001) discute a dissociação entre a memória do vivido e a memória do lido. A primeira teria predominado até o século XIX, como fonte de temas literários. A segunda teria substituído a primeira, a partir da crise do sujeito, como um todo homogêneo e coeso, no final do século XIX. A obra paradigmática dessa mudança é, segundo Britto, a de Fernando Pessoa, que impossibilita, por meio da heteronímia, a correspondência entre vida e obra.

Para facilitar a visualização da vasta galeria glauquiana, construiu-se o quadro abaixo, que traz seus títulos seguidos da data de publicação, do gênero do discurso<sup>7</sup> e do suporte de circulação. Vale destacar que foram elencadas apenas as edições exclusivas do autor<sup>8</sup>.

TÍTULO	DATA	GÊNERO	SUPORTE
<i>Apocrypho apocalypse</i>	1975	Poesia	Folheto datilografado e fotocopiado
<i>JORNAL DOBRABIL</i>	1977-1981	Diversos gêneros	Folheto datilografado, fotocopiado e distribuído pelo autor, por meio dos Correios. Em 1981, publicado em livro.
<i>O que é poesia marginal</i>	1981	Ensaio	Livro
<i>Memórias de um pueteiro</i>	1982	Poesia	Livro
<i>REVISTA DEDO MINGO</i>	1982	Revista	Livro
<i>Línguas na papa</i>	1982	Poesia	Livro
<i>O que é tortura</i>	1984	Ensaio	Livro
<i>O calvário dos carecas: histórias do trote estudantil</i>	1985	Ensaio	Livro
<i>Manual do podólatra amador: aventuras &amp; leituras de um tarado por pés</i>	1986	Autobiografia	Livro
<i>A estrada do roqueiro: raízes, ramos &amp; rumos do rock brasileiro</i>	1988	Ensaio historiográfico	Livro
<i>Galeria alegria</i> (com poemas em espanhol publicados inicialmente no <i>JORNAL DOBRABIL</i> )	1988/2002	Poesia	Livro
<i>Rockabillyrics: Limeiriques &amp; outros debiques glauquianos</i>	1989	Poesia	Livro
<i>Fábulas rasas &amp; contos fulminantes</i>	1990	Contos	Livro

<sup>7</sup> A indicação do gênero do discurso foi a mais difícil e ainda não é satisfatória, pois alguns títulos reúnem textos de diversos gêneros e outros dificilmente poderiam ser classificados a partir dos gêneros conhecidos.

<sup>8</sup> Há também textos de Glauco Mattoso em diversas revistas, virtuais e impressas.

<i>Haicais paulistanos</i>	1989	Poesia	Livro
<i>As solas do sádico</i>	1990	Poesia	Livro
<i>Centopéia: sonetos nojentos &amp; quejandos</i>	1999	Poesia	Livro
<i>Geléia de rococó: sonetos barrocos</i>	1999	Poesia	Livro
<i>Paulicéiailhada: sonetos tópicos</i>	1999	Poesia	Livro
<i>Panacéia: sonetos colaterais</i>	2000	Poesia	Livro
<i>Peleja do cequinho glauco com zezão pezão</i>	2001	Cordel	Folheto de cordel
<i>Sonetário sanitário</i>	2002	Poesia	Livro
<i>As mil e uma línguas</i>	2002	Poesia	Livro
<i>Definição do soneto</i>	2002	Ensaio	Site
<i>O soneto no Brasil</i>	2002	Ensaio	Site
<i>Contos familiares: sonetos requentados</i>	2003	Poesia	Livro
<i>20 sonetos netos y um poema desparramado</i>	2003	Poesia	Livro
<i>O glosador motejoso</i>	2003	Poesia	Livro
<i>Melopéia: sonetos musicais</i>	2003	Poesia musicada	CD
<i>Animalesca escolha</i>	2004	Poesia	Livro
<i>Cara e coroa, carinho e carão</i>	2004	Poesia	Livro
<i>Cavalo dado: sonetos cariados</i>	2004	Poesia	Livro
<i>Incauta pauta: sonetos midiáticos (originalmente publicados na revista mensal Caros Amigos)</i>	2004	Poesia	Revista mensal/Livro
<i>Pegadas noturnas (Dissonetos barrocoistas)</i>	2004	Poesia(antologia)	Livro
<i>Poética na política: cem sonetos panfletários</i>	2004	Poesia	Livro
<i>Pé na boca: sonetos fetichistas</i>	2005	Poesia	Livro
<i>A planta da donzela</i>	2005	Romance	Livro
<i>Delírios líricos</i>	2006	Antologia poética (em	Fotocopiado. Capa feita com papelão

		Português e Espanhol)	reciclado.
<i>O sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia</i>		Tratado de versificação	<i>Site</i>
<i>Faca Cega</i>	2007	Poesia	Livro
<i>A aranha punk</i>	2007	Poesia	Livro
<i>Peleja virtual de Glauco Mattoso com Moreira de Acopiara</i>	2007	Cordel	Folheto de Cordel
<i>A bicicleta reciclada</i>	2008	Poesia	Fotocopiado. Capa feita com papelão reciclado.

A galeria de obras, autores, gêneros e temas é tão grande que, na tentativa (recusada por esta tese) de esgotá-la, corre-se o risco de perder-se nela. Um fio de Ariadne aqui usado para enfrentar esse labirinto é a seleção dos textos nos quais as referências relacionadas as suas leituras tornam-se explícitas. Assim, o primeiro capítulo, “Redes da Leitura”, discute reflexões de cunho teórico acerca da leitura, idéia orientadora deste trabalho, a partir de diversos pesquisadores que investigaram esse tema.

O capítulo seguinte, “Leituras caleidoscópicas”, irá centrar-se na análise dos manifestos, metapoemas e textos que falam explicitadamente de leitura publicados no *JORNAL DOBRABIL* (1977-1981).

Produzida entre 1999 e 2000 e composta pelos livros: *Centopéia: sonetos nojentos & quejandos* (1999a), *Paulisséiailhada: sonetos tópicos* (1999b), *Geléia de rococó: sonetos barrocos* (1999c), *Panacéia: sonetos colaterais* (2000), a tetralogia glauquiana constitui o *corpus* de análise do último capítulo: “Leituras em 14 versos”. São discutidos procedimentos poéticos adotados pelo autor, em diálogo com o seu paideuma, e a centralidade do tema da cegueira, uma vez que os livros analisados pertencem à *Fase Cega* de sua produção.

Questões desenvolvidas ao longo da tese são retomadas na conclusão, “Dispersão & silêncio”, com a perspectiva de retomar algo que anima esta pesquisa: a reflexão acerca da articulação entre leitura e produção na obra de Glauco Mattoso, partindo do pressuposto de que o conjunto de seus poemas se configura como uma articulação enciclopédica de diversas referências da nossa tradição, problematiza as noções de leitor, leitura, autor, obra e encena questões fundamentais para poetas e pesquisadores.

Entrevistas concedidas por Glauco Mattoso a jornais e revistas, virtuais e impressos<sup>9</sup>, serão aqui utilizadas como fontes. A sua fortuna crítica perpassa este texto, em diálogo com as análises propostas.

Em anexo, estão as capas do *JORNAL DOBRABIL* e dos livros da tetralogia analisada. Há também algumas páginas do JD.

Sem a pretensão de esgotar as questões acima arroladas, cada capítulo foi escrito tendo como horizonte a leveza. Adotou-se a forma do ensaio, relativamente aberta, não-conclusiva de modo categórico. Já que, como nos ensinou Álvaro de Campos, “a única conclusão é morrer”, concluir é matar a discussão, é quebrar o giro do caleidoscópio.

A minha formação está centrada, principalmente, em textos e escritores de literatura brasileira. É nesse lugar que a minha leitura se constitui.

Seguindo a lição de Glauco Mattoso, ao longo destas páginas, foram experimentadas possibilidades de diálogo com o anteriormente lido, fruído em horas de prazer e angústia. Que algo desse prazer tenha ficado.

---

<sup>9</sup> Há também diversas entrevistas concedidas por Glauco a programas de TV. Algumas estão disponíveis nos *sites* das emissoras.

“Onde se lê leia-se, leia-se onde se lê”.

(Glauco Mattoso, *Jornal DOBRABIL*, 2001)

Rede desdobra-se em várias imagens atravessadas pela idéia de movimento: emaranhado de fios que podem ser trançados em rede de pescar, em rede de deitar<sup>10</sup>. Desejo e perigo: lançá-la ao mar, (ba)lançar-se nela.

As redes da leitura arrastam o leitor e o escritor para o passado, o presente, o futuro, articulando-os, embaralhando-os. Esta tese parte do pressuposto de que o texto escrito é um percurso pelo lido, traduzido, reelaborado, revisto, metamorfoseado.

O primeiro giro do caleidoscópio busca tra(n)çar imagens de leitura, entendida como prática intertextual, dialógica, que se processa na rede de apropriações da escrita de Glauco Mattoso, um autor vivo, imerso no presente, espaço-tempo da multiplicidade, da pluralidade, da diversidade, no qual não há definições estanques para nenhuma prática cultural, entre as quais se insere o que chamamos de literatura ou, mais especificamente, de poesia.

Para falar do ritmo do nosso tempo, a passagem do século XX para o XXI, Nicolau Sevcenko usa a imagem da montanha-russa, ou melhor, do *loop* da montanha-russa, o momento de maior aceleração, no qual já estamos entregues, incapazes de reagir:

A aceleração das inovações tecnológicas se dá agora numa escala multiplicativa, uma autêntica reação em cadeia, de modo que em curtos intervalos de tempo o aparato tecnológico vigente passa por saltos qualitativos em que a ampliação, a condensação e a miniaturização de seus potenciais reconfiguram completamente o universo

---

<sup>10</sup> O range rede de Riobaldo faz-se ouvir-se e ver-se aqui.

das possibilidades e expectativas, tornando-o cada vez mais imprevisível, irresistível e incompreensível (2001, p. 16).

Os textos de Glauco Mattoso falam da leitura, escrevem a leitura, fazem referências explícitas a uma vasta biblioteca, em que as estantes comportam uma diversidade impossível de ser abarcada como totalidade: “Cultura enciclopédica delirante - sabe exatamente tudo -, domínio safado de outras línguas, entre elas o Volapuque e o Gujarati, despudor diante de todas as glórias [...]”, como escreve Millôr Fernandes na orelha do *JORNAL Dobrabil* (2001).

A leitura transformada em produção é particularmente importante neste trabalho, que pretende delinear a leitura de Glauco Mattoso inscrita em seus poemas, ou seja, a leitura transmutada em escrita:

O que lemos constitui o passado; o que escrevemos representa o futuro. Mas podemos escrever apenas com o que lemos e só pela escrita podemos ler. O que com isto sugiro é que reconhecemos a nossa situação num mundo textual sempre em vias de ser escrito e que nunca conseguimos ler na realidade, porque jamais nos é possível sair dele. (SCHOLES, 1991, p. 22)

Escrita e leitura são pensadas como correspondentes. No entanto, uma vez que o lido é visto como princípio do escrito, e a escrita, como exercício intertextual, dialógico, forçoso é enfrentar a questão: “O que é leitura?”.

Investiga-se a leitura pensada pela teoria da literatura, desde os formalistas, passando pela Estética da Recepção e chegando a alguns autores que atualmente escrevem sobre esse tema. O dialogismo bakhtiniano é discutido como chave de leitura da produção de Glauco Mattoso. Associa-se o dialogismo às propostas de C. A. Danto, que destaca como traço da produção contemporânea a apropriação, não-

orientada pela idéia de superação – como ocorria nas vanguardas do início do século XX, de procedimentos diversos de composição artística.

Bakhtin, Danto, Roland Barthes, Antoine Compagnon, Roger Chartier, Jauss, Wolfgang Iser, Michel de Certeau, Umberto Eco, Paul Zumthor, leitores que se debruçaram sobre o ato que os envolve, são alguns dos teóricos com os quais este capítulo dialoga.

### **Algumas definições de leitura**<sup>11</sup>

Na Antiguidade greco-latina, os primeiros textos que discutem a poesia tratam da recepção. No Livro II do diálogo *República*, de Platão, lê-se:

— Logo, devemos começar por vigiar os autores de fábula, e selecionar as que forem boas e proscrever as más. As que forem escolhidas, persuadiremos as amas e as mães a contá-las às crianças, e a **moldar as suas almas por meio das fábulas**, com muito mais cuidados do que os corpos com as mãos. Das que agora se contam, a maioria deve rejeitar-se (377 c, grifos meus).

Contar histórias, no caso, fábulas, é uma maneira de “moldar as almas”. Estão em jogo importantes questões éticas, que não se dissociam das estéticas. Mais adiante, ainda no Livro II, quando Adimanto indaga a Sócrates quais são as fábulas boas e quais as más, este responde:

— Aquilo — disse eu — que se deve censurar antes e acima de tudo, que é sobretudo a mentira sem nobreza.  
 — Que é isso?  
 — É o que acontece quando alguém delinea erradamente, numa obra literária, a maneira de ser de deuses e heróis, tal como um pintor quando faz um desenho que nada se parece com as coisas que quer retratar (377 d-e).

---

<sup>11</sup>Esta pesquisa limita-se a investigar a leitura como recepção de textos escritos.

As fábulas eram vistas como repositórios de modos de conduta, modos esses nem sempre desejáveis. Daí o cuidado extremo em relação ao contato das crianças com essas narrativas, uma vez que elas, as crianças, não estariam ainda aptas a distinguir, por meio da razão, o falso do verdadeiro:

[...] É que quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que o não é. Mas a doutrina que aprendeu em tal idade costuma ser indelével e inalterável. Por causa disso, talvez, é que devemos procurar acima de tudo que as primeiras histórias que ouvirem sejam compostas com a maior nobreza possível, orientadas no sentido da virtude (378 d-e).

A recepção era, assim, algo que devia ser controlado; em especial, a recepção de textos não verdadeiros, falsos, entre os quais o filósofo inclui a poesia. A preocupação com os efeitos da poesia nos receptores irá culminar, como se sabe, com a expulsão do poeta da *polis*, no Livro X.

Na Antiguidade, as condições de produção, circulação e recepção eram muito diferentes das nossas. A recepção, em consonância com as estratégias de circulação, dava-se quase sempre de modo coletivo. Muito diferente do que ocorre hoje, em que o escrito é central e o contato com o texto ocorre pela leitura solitária e silenciosa.

Nas últimas décadas do século passado, os estudos literários foram acometidos por uma febre de pesquisas acerca da leitura, do leitor, enfim, de tudo que remete à recepção. O interesse pela recepção ocupou o centro desses estudos, pretendendo até elidir obra e autor, em alguns casos<sup>12</sup>. Surgiu, inclusive, uma corrente teórica denominada em função da recepção. A palavra “leitura”, que remete para um conjunto de práticas complexas, devorou tudo, nada escapou a sua voracidade<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup>Como ocorre no texto de Barthes “A morte do autor” (1967).

<sup>13</sup> Jonathan Culler abre o seu livro *Sobre a desconstrução*, com um capítulo sobre leitores e leituras. Destaca a centralidade da leitura nos estudos recentes e associa esse interesse à “[...] orientação incentivada pelo estruturalismo e pela semiótica” (1997, p. 40).

## Teoria da literatura e recepção

O formalismo russo, que privilegia o texto e o estudo do seu funcionamento e se constitui como a primeira tentativa de criar um campo de estudos especificamente sobre literatura, abordou o leitor e a leitura:

A escolha do tema depende estreitamente do acolhimento que encontra junto ao leitor. A palavra “leitor” designa em geral um círculo bastante mal definido de pessoas, de que muitas vezes o próprio escritor não tem um conhecimento preciso.

A imagem do leitor está muitas vezes presente na consciência do escritor, mesmo que não seja senão abstracta, mesmo que exija do escritor que se esforce por ser leitor da sua obra. (TOMACHEVSKI, 1978, p. 141-142).

Para Tomachevski, o leitor teria importância apenas no momento de definição do tema, quando o escritor, ao “transformar-se” em leitor, ou tentar comportar-se como tal, perscruta o que poderia despertar interesse em futuros leitores do seu texto, apesar de não esclarecer como é possível conhecer o interesse desse leitor quase inapreensível. É, como o trecho evidencia, um “leitor abstrato”, de difícil apreensão, “[...] um círculo bastante mal definido de pessoas”. Assim, é atribuída exclusivamente à obra a tarefa de despertar e guiar a emoção do leitor.: “[...] é preciso não esquecer que **o elemento emocional se encontra na obra**, que ele **não** é introduzido pelo leitor.” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 144, grifos meus). Esse “elemento emocional”, porém, não é definido por Tomachevski. O que seria? O texto guia e prevê todas as emoções do leitor? Como aceitar essa afirmação? Como medir o que se chama emoção, no ato da leitura? Cabe ao leitor, guiado pelas indicações presentes na obra, desvendar os procedimentos adotado pelo autor?

Vê-se claramente que o que está em questão é a obra como uma máquina que controla todos os seus efeitos. O que se coaduna com a proposta formalista, que coloca o texto, ou o específico literário

presente no texto, no centro das pesquisas realizadas pelo grupo. Eliminam-se outros elementos para concentrar-se apenas na literariedade, pesquisada pelo viés da lingüística, o campo de saber que forneceria bases sólidas para a criação da teoria da literatura, naquele momento, início do século XX.

As pesquisas sobre o específico literário, como se sabe, não lograram grande êxito. Apesar de exaustivos estudos, o grupo de Moscou não chegou a determinar algo que estaria em todos os textos literários e ausente de todos os textos não-literários. A atenção, então, concentrou-se na função da obra de arte.

Os formalistas difundiram a idéia de “desautomatização perceptiva”, ou “desfamiliarização perceptiva”, que só pode ser compreendida enquanto efeito da recepção, e aí reside a contradição. Em contraste com o convencional, o que já se tornou familiar, o leitor, diante da obra não-convencional, seria levado a questionar o estereótipo, ou seja, a perceber a ruptura que o texto opera em relação aos processos habituais de produção de sentido, no texto literário.

Claramente associada às vanguardas<sup>14</sup>, a função que os formalistas definem para a arte só pode ser percebida/compreendida por meio do estudo da recepção, ainda que esses estudiosos não tenham avançado nesse campo. Como atestar a desautomatização sem pesquisar o contato do receptor com o texto, ou melhor, sem buscar compreender esse contato, pesquisando-o?

A obra que se distancia da tradição na qual se inscreve ou que estabelece com essa tradição uma oposição provoca necessariamente a reflexão do leitor sobre esse distanciamento? Se o texto é movido em sua elaboração pela provocação da desautomatização perceptiva, esse

---

<sup>14</sup> “Como qualquer movimento de vanguarda, o Formalismo definiu os seus pressupostos e postulados em oposição à tradição precedente. Através do tempo em que foi se desenvolvendo, a poética estrutural preservou sempre o seu caráter vanguardista, desafiando a instituição literária e crítica e associando-se intimamente a tendências inovadoras nos campos da arte, da ciência e do saber de um modo geral” (DOLEZEL, 1990, p. 15).

efeito necessariamente se cumprirá? Para responder a essas questões, é preciso pesquisar a recepção, não apenas se deter nos aspectos intrínsecos ao texto. Porém, os formalistas não pesquisaram a recepção. Concentraram-se nos procedimentos de elaboração textual que se distanciavam dos modos previstos, familiares, de produzir textos.

A idéia de “desautomatização perceptiva” atravessa a produção de Glauco Mattoso. No *JORNAL DOBRABIL* (2001), esse projeto orienta a organização do volume, a elaboração textual. Em vários números, lê-se: “Nosso melhor poema: aquele que acharem pior” (2001, sem indicação de página). E, ainda nessa página do JD 21: “Não temos nenhuma razão para achar que você deve concordar. Mas se você concorda, não podemos nem mesmo ter uma boa discussão”.

Na segunda metade do século XX, a palestra *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Jauss, deu início à Estética da Recepção. Discordando dos formalistas, com os quais dialoga, Jauss recusa o privilégio concedido ao texto, em detrimento do autor e do leitor, e vê a recepção como condição necessária para a existência do literário, que se “[...] cumpre primordialmente no horizonte de expectativas dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteres, ao experienciar a obra” (JAUSS, 1994, p. 26). A leitura, assim, não é apenas da ordem do indivíduo, mas da tradição na qual o sujeito se constitui como leitor. Ocorre o deslocamento do estudo do texto literário para o do texto crítico.

Jauss procura retomar os estudos de história literária de uma perspectiva diferente da que predominou no século XIX, que “[...] tinha como meta suprema apresentar, por intermédio da história das obras literárias, a idéia de individualidade nacional a caminho de si mesma.” (JAUSS, 1994, p. 5). Então, propõe que:

[...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento

no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão. (JAUSS, 1994, p. 7-8).

Discorda, portanto, dos princípios das correntes que buscam o sentido da obra na relação que ela estabelece apenas com as condições nas quais foi produzida, entre história e literatura, ou literatura e sociedade, e eleva o leitor a uma categoria privilegiada de compreensão do literário, ao elaborar o conceito de “horizonte de expectativa”, que se refere ao conjunto de convenções a partir do qual o leitor se confronta com o texto. Jauss coloca em xeque a idéia de valor como universal, ao destacar a importância dos “critérios da recepção”, para a constituição do cânone.

À primeira vista, o “horizonte de expectativa” parece objetivável, a partir da reflexão sobre os critérios de escolha e avaliação dos críticos, daqueles que deixam inscrita sua leitura. No entanto, esse conceito é passível de questionamento, uma vez que engloba não apenas o que é conscientemente controlado pelo sujeito durante a leitura, como também o que é formado por zonas de esquecimento e tensão:

O horizonte de expectativa trazido a uma obra de arte nunca é acessível de forma objectiva ou mesmo objectivável, nem ao seu autor nem aos seus contemporâneos ou aos seus receptores subsequentes. (DE MAN, 1989, p. 84)

Assim, esse conceito traz um problema para quem procura delinear a história da leitura de uma determinada obra, pois baseia-se na “[...] dialética da compreensão, como interacção complexa entre conhecer e não-conhecer, [...] incorporada no próprio processo da história literária.” (DE MAN, 1989, p. 84). O “não-conhecer”, como o nome atesta, passa ao largo da possibilidade de apreensão inteligível, portanto, muito do que determina a escolha e seleção de uma obra

(inclusive pelos críticos, pelos integrantes de uma comissão de jurados de concurso, pelos pesquisadores na academia e nos institutos, pelos escritores...) está vinculado a aspectos desconhecidos pelos leitores, mesmo pelos leitores críticos que pretendem ocupar um lugar de racionalidade e de transparência de critérios, já que

[...] ler é fazer trabalhar o nosso corpo (desde a psicanálise que sabemos que este corpo excede em muito a nossa memória e a nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade cambiante das frases (BARTHES, 1984, p. 28-29).

De acordo com a Estética da Recepção, em outra de suas vertentes<sup>15</sup>,

[...] a obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem as disposições caracterizadoras do leitor (ISER, 1997, p. 50).

Iser dessacraliza, ao mesmo tempo, o autor, como âncora do sentido do texto, e o leitor, como origem e fim desse sentido. A leitura é derivada dessa tensão, do confronto entre o que desenha a página e o que o leitor articula em suas operações de associações, confrontos, elaboração de hipóteses, articulação entre textos diversos. É nessa tensão que o texto se impõe como virtualidade que constantemente gera, provoca, novas possibilidades de leituras.

---

<sup>15</sup>Iser e Jauss, apesar de se debruçarem sobre a recepção, fazem pesquisas a partir de pressupostos diferentes. O primeiro associa-se à fenomenologia, buscando delinear a leitura no sentido individual e como um constructo, não como algo ligado ao leitor empírico diretamente (IBSCH, 1995). Já Jauss está mais vinculado à hermenêutica de Gadamer, como ele mesmo afirma: “A teoria de Gadamer da experiência hermenêutica, a explicação histórica desta experiência na história dos conceitos humanísticos fundamentais, seu princípio de reconhecer na história do efeito (Wirkungsgestchichte) o acesso a toda a compreensão histórica e a solução do problema da realização controlável da ‘fusão de horizontes’ são os pressupostos metodológicos inquestionáveis, sem os quais o meu projeto seria impensável” (JAUSS, 1979, p. 55).

Ao postular que existe um repertório orientador da leitura e de que a leitura é uma atividade conduzida pelas marcas inseridas no texto, o que denomina “leitor implícito”, Iser apenas atribui outro nome para algo que já era visto como privilegiado: o autor ou o texto, como derivado de uma ação conscientemente controlada, *locus* de inscrição de modos de leitura. Ou seja, se o leitor é um efeito do texto, o leitor não existe enquanto entidade autônoma, ele é apenas uma criação do autor:

A liberdade concedida ao leitor está na verdade restrita aos pontos de indeterminação do texto, entre os lugares plenos que o autor determinou. Assim, o autor continua, apesar da aparência, dono efetivo do jogo: ele continua a determinar o que é e o que não é (COMPAGNON, 1999, p. 155).

Haveria em algum enunciado, oral ou escrito, mesmo em enunciados cotidianos, “lugares plenos”? As lacunas podem ser estabelecidas pelo texto? O que não é ambíguo, em qualquer enunciado? Não parece haver respostas definitivas para questões como essas.

Umberto Eco propõe o conceito de leitor-modelo, correlato ao de leitor implícito de Iser: a idéia de que todo texto exige um certo tipo (ou um tipo certo?) de leitor. O leitor-modelo não seria um leitor empírico, apenas um leitor virtual, desenhado/postulado pelo texto, imaginado pelo escritor ao elaborar o seu texto, já que texto é definido pelo teórico italiano como uma “[...] cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (1986, p. 35). Aqui também é concedida importância fundamental ao texto como controlador do que se efetua na leitura. Haveria, então, de acordo com essa proposta, uma leitura correta, realizada a partir das orientações contidas no texto e seguidas obedientemente pelo leitor-modelo que confina com o modelo de leitura imposto pelo texto.

Eco compara a elaboração de um texto a uma estratégia inversa à militar, na qual o autor, quase sempre, espera que o leitor vença. Assim, o leitor é um conjunto de estratégias textuais, é ele também efeito de

uma leitura, a do autor, pois o que faz, em tese, é cumprir a previsão do autor do texto, identificando as pistas que lhe são dadas. Ele é personagem construída na tessitura do texto, um destinatário previsto, isto é, um efeito do texto.

A idéia de leitura associa-se à de obra aberta, em Eco. O texto perde o seu caráter acabado e surge para o leitor como incompleto, como um objeto que exige um deslocamento: de leitor, ele deve passar a autor, a produtor do texto. No entanto, a noção de “obra aberta” entra em contradição com a de “leitor-modelo”, pois, se há abertura, há mais de um “leitor-modelo” previsto e até mesmo imprevisto pela abertura da obra, que pode passar a fazer parte de uma cadeia de enunciação ainda não estabelecida pela obra, cujo caráter lacunar não abarca todas as possibilidades de preenchimento das lacunas, podendo, até mesmo, permanecer lacunar. De novo, volta-se à questão acerca do que é e do que não é lacunar. Qual o espaço pleno de sentido, que se constitui como estável em um enunciado?

Para Roger Chartier (2001), a leitura é uma prática social relacionada a múltiplos mecanismos que envolvem dimensões complexas, simultaneamente aprendidas, reguladas, controladas, difundidas, institucionalizadas, transmitidas, transformadas, pelos sujeitos dessa ação. O advérbio “simultaneamente” merece destaque, pois todos os mecanismos de difusão/realização da leitura são perpassados por essas dimensões, que podem ser isoladas só para efeito didático, o que é também um modo de inscrever o sujeito no espaço da escrita/leitura.

Roland Barthes e Antoine Compagnon, no verbete “Leitura”, da *Enciclopédia Einaudi* (1987), vêem-na como um ato que comporta uma técnica, uma prática social, uma gestualidade, uma noção de sabedoria, um método e uma atividade voluntária. Acerca de todas as definições que esses autores arrolam são apresentados questionamentos e problemas. Não é, simplesmente, a exposição e posterior junção de

idéias díspares o que refaz a totalidade da compreensão desse ato. É, antes, a discussão acerca de noções correntes sobre a leitura.

Após examinar a idéia de leitura como técnica, os autores do verbete abordam a de prática social, a partir da qual compreendem os mecanismos de regulação que controlam a leitura, em uma sociedade de escrita, cujo centro do poder, a partir da modernidade, é o Estado laico. É esse Estado que determina, em grande medida, o que deve ser lido (conteúdos de disciplinas, listas de livros para bibliotecas, políticas públicas de leitura) e quem pode escrever o quê. Há um controle de todas as sociedades de escrita em relação à produção de texto e à leitura que:

[...] mobiliza então (sem deixar de ser “leitura”) uma massa heteróclita de determinações (históricas, teológicas, psicológicas, institucionais); já não é uma operação, e sim uma *atividade* (mental, cultural, religiosa, estética, ideológica etc.) (1987, p. 188).

A “massa heteróclita de determinações”, ou ao menos de condicionamentos, dificilmente pode ser apreendida em sua totalidade, pois, “[...] (a leitura é precisamente – seria esta a sua definição científica – o que não pode ser reduzido)” (BARTHES & COMPAGNON, 1987, p. 187). No entanto, o exercício de análise é constitutivamente redutor, uma vez que seleciona, recorta, propõe novas relações e, assim, nega ou não aborda outras, para tentar dizer algo inteligível.

Scholes, discutindo perspectivas de leitura, propõe dois tipos de leitura: uma centrípeta e outra, centrífuga. A primeira busca resgatar o centro do texto no qual habitaria a intencionalidade. A segunda “[...] encara a vida do texto como ocorrendo ao longo da respectiva circunferência que se expande constantemente, abrangendo novas possibilidades de significado” (1991, p.23).

A imagem do caleidoscópio relaciona-se à idéia de leitura centrífuga, na medida em que não há fixação. O que se prolonga é o movimento, a busca de novas articulações, sempre precárias, o giro.

### **Leitura como caça**

Na direção oposta a dos que vêem a leitura como um efeito previsto e controlado pelo texto, Michel de Certeau compara essa complexa operação a uma caçada, e o leitor, ao caçador, pois: “[...] como o caçador na floresta, ele tem o escrito à vista, descobre uma pista, ri, faz ‘golpes’, ou, então, como o jogador, deixa-se prender aí” (2001, p. 269).

A caça está quase sempre associada à necessidade, caça-se alimento para a sobrevivência, e à diversão, caça-se como um jogo. Em Glauco Mattoso, o escrito surge do lido, a leitura é, portanto, necessária, é da ordem do que não pode deixar de ser; e o autor diverte-se, torna-se diverso, ao escrever a partir da reelaboração das vozes dos autores lidos em seus textos. Em *Contos familiares: sonetos requentados* (2003), por exemplo, alimenta-se de contos escritos por Machado de Assis, Mário de Andrade, Lima Barreto, entre outros, e reelabora as narrativas lidas nos sonetos que compõem o volume. No prefácio poema desse volume, escreve (p. 7):

Passado ou repassado, cem por cento  
da trama que transcrevo é como a roda:  
se um dia foi o invento, hoje a reuento.

A leitura, na perspectiva de de Certeau, não tem lugar nem garantias: pode-se perdê-la, pode-se esquecê-la. O leitor é aquele que peregrina “[...] por um objeto imposto” (2001, p. 264), em busca de algo que pretende encontrar, perseguindo sentidos articulados entre o lido

anteriormente, o vivido, o imaginado, o inventado e o que está sendo lido naquele momento até o ponto em que não sabe mais quem lê, nesse ato: “*Quem lê, com efeito? Sou eu ou o quê de mim?*” (DE CERTEAU, 2001, p. 269). António Gedeão (1997, p. 34) fez essa pergunta em versos:

Em quê de mim, as diferentes  
coisas que vejo, me tocam?  
Em que de ser eu provocam  
excitações tão frementes?

Esse “quem” seria o leitor empírico ou a tradição, “a lista de estereótipos” de Barthes, em que o sujeito se constitui como sujeito leitor? A leitura é um lugar simbólico no qual a miragem de um sentido fixo é problematizada? O que se caça, na leitura?

De Certeau utiliza a imagem da bricolagem, na qual vários textos são agregados para compor um que deriva, e está à deriva, da (in)compreensão do leitor. Nessa bricolagem, entra um mecanismo que denomina “arte sutil”. Uma arte que infiltra no texto lido mil diferenças e relações, a partir de avanços e recuos, típicos do ato da leitura que pode, inclusive, elidir trechos, uma vez que a leitura não se submete à ordem de seqüência sucessiva de todos os períodos do livro, de todos os versos do poema, de todos os diálogos do drama. O leitor insurge-se, pula, elimina, corta, edita...

Não há coincidência entre o que o autor pretendia dizer e o que o leitor lê, para de Certeau. Sequer pode ser considerado o que se chama “intenção do autor”, na medida em que não existem meios para chegarmos a ela, não existem procedimentos confiáveis para estabelecermos o que um autor pretendia dizer ou provocar no leitor com o texto produzido. Mesmo considerando o que o autor declara como sua intenção, não temos garantia de ser aquela declaração verdadeira, podemos, no máximo, considerá-la parte das estratégias de construção do sentido.

Tampouco há um sentido inscrito no texto ao qual se chega pelo método correto, certo, adequado. O que o leitor faz, segundo de Certeau, é combinar “[...] os fragmentos e criar algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações” (2001, p. 265). Essa “pluralidade” qualificada de “indefinida” remete para a ausência de operadores no texto que controlariam a efetuação (correta) da sua leitura. A pluralidade que não pode ser definida nem circunscrita pelo texto (re)surge na elaboração do lido no escrito.

Toda leitura envolve seleção, julgamento, comparação com textos anteriormente lidos. O verbo “ler” leva-nos a “lego”, colher, e também nos remete à idéia de escolha<sup>16</sup>. Segundo Barthes,

[...] a leitura deriva de formas transindividuais: as associações engendradas pela letra do texto (mas onde está essa letra?) nunca são, façamos o que fizermos, anárquicas; são sempre tiradas (colhidas e inseridas) de certos códigos, de certas línguas, de certas listas de estereótipos. A leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca é senão um jogo conduzido a partir de certas regras (1984, p. 28).

Em seguida, pergunta-se: de onde vêm essas regras? E propõe como resposta que elas vêm

[...] de uma forma simbólica que nos constitui mesmo antes do nascimento, numa palavra, desse imenso espaço cultural de que nossa pessoa (de autor, de leitor) não é senão uma passagem (1984, p. 28).

É nessa passagem que os textos são deixados na paisagem, na forma de outros textos. Essas regras de elaboração e compreensão são

---

<sup>16</sup>Etimologicamente, segundo Barthes e Compagnon, há também o sentido de enumerar: “ler: a palavra veio tal e qual, por simples transposição, do grego e do latim para as línguas modernas. Como designa a actividade de recepção do texto escrito? Parece ser por intermédio de um dos sentidos que nem em latim nem em grego é o primeiro: contar, enumerar. Ao ler, enumero unidades de texto, letras, sílabas, ou outras” (1987, p. 188).

anteriores à leitura e, por isso, presidem esse ato, mas elas não são determinantes, têm uma margem de transformação, de deslocamento:

Uma história do ler afirmará que as significações dos textos quaisquer que sejam, são construídas, diferencialmente, pelas leituras que se apoderam dele.[...]. Antes de mais nada, é preciso dar à leitura o estatuto de uma prática criadora [...] (CHARTIER, 2001, p.79).

Metamorfoseada em sua escrita, a leitura é prática criadora para Glauco Mattoso. Mas, o que se cria? Criam-se outros modos de organizar listas e repertórios, modos que embaralham os critérios existentes, que desorganizam a biblioteca. Não há substituição de uma ordem por outra, mas sim o deslocamento da idéia de ordem, com a explicitação não só das suas referências como também do arbítrio de qualquer organização estável. Faz-se o elogio da instabilidade de qualquer critério ordenador, valorativo:

As memórias de Mattoso estão comprometidas com algo próximo da pansexualidade, na qual as identidades não se fundamentam em gêneros, mas sim em limites que podem ser transgredidos ao sabor da experiência erótica e da experimentação estética. (FORSTER, 2006, p. 13)

Esse processo seletivo, essa colheita, na produção glauquiiana, teria algo específico, algo que é passível de ser identificado por ser repetido, reafirmado? Como são recombinaos os elementos selecionados de diferentes listas de estereótipos, de diversos repertórios?

## Corpo & leitura

Barthes e Compagnon, no verbete “Leitura”, da *Enciclopédia Einaudi* (1987), além de destacar leitura como técnica e prática social, afirmam que a leitura é uma “forma de gestualidade”, que envolve uma série de ações, nas quais está implicado o nosso corpo. Os olhos que percorrem a página, em uma determinada direção (variável de acordo com a língua e a estratégia de circulação do texto), as mãos que movimentam as páginas do livro. Lemos com o corpo, deitados, sentados, em voz alta, agregando gestos largos ou contidos, transformando em outros signos as palavras. Essa gestualidade também é aprendida e controlada e está intimamente associada aos modos de circulação do escrito em nossa sociedade. Diferentes suportes de circulação implicam diferentes gestualidades, diferentes práticas de leitura.

Durante muito tempo, a leitura evocava outros gestos, além do movimento dos olhos e das mãos (aos quais nos habituamos e que automatizamos como leitores herdeiros do livro e da leitura silenciosa e, na maioria das vezes, também solitária):

[...] por um lado a leitura - ainda que solitária - fazia-se em voz alta (e ver-se-á o que estava aí em jogo) ou, pelo menos, articulando o que os olhos captavam: *lia-se com os lábios*, [...]; por outro lado, a leitura era “teatral”: ler era dizer o texto com todos os gestos do actor. (COMPAGNON & BARTHES, 1987, p. 185).

As relações da leitura com o corpo são consideradas, não raro, perigosas. A literatura dita fescenina ou pornográfica é vista com desconfiança e temor pela possibilidade de desencadear no corpo do leitor o desejo de transgressão da norma. *Esses livros que se lêem com uma mão*, de Jean-Marie Goulemot, é um título significativo da relação

entre leitura e corpo<sup>17</sup>. Esse “perigo” leva aos mecanismos institucionalizados de normatização da circulação do escrito, na tentativa de controlar o que não tem controle possível: o sentido<sup>18</sup>. Darnton comenta o argumento de Goulemot, segundo o qual:

Nos romances pornográficos, ao contrário de outras formas de narrativa, as palavras impressas sobre o papel produziam uma reação imediata e involuntária no corpo do leitor. A ficção agia fisicamente, como se pudesse insinuar-se na carne e no sangue abolindo o tempo, a linguagem e tudo o mais que separava a leitura da realidade (1996, p. 33).

Glauco aborda essa relação em poemas e também em seu tratado de versificação *O sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia*, em que apresenta a sua leitura dos mais representativos manuais de língua portuguesa, com destaque para o de Cavalcanti Proença, *Ritmo e poesia* (1955). No *Sexo do verso*, porém, Glauco não se restringe a elencar normas relativas à esticologia. Associa, de modo inusitado, protocolos de escrita e leitura a políticas do corpo, ao controle das relações entre gêneros. O título indica já a “sexualização” da preceptística. O leitor é surpreendido pela relação entre “verso” e “sexo”, de modo não-temático, mas sonoro. Glauco examina o que chama de distribuição das sílabas fortes e fracas, associando as primeiras a uma escrita feminina e as últimas, a um modo masculino de construir o ritmo no verso. Assim, sílabas tônicas remetem à masculinidade do verso e as átonas, à feminilidade.

Ao tratar das tônicas justapostas, no item 5.2 do seu tratado, não admitidas por Proença, Glauco Mattoso lê uma delas como átona, e afirma:

Em todo caso, parece-me compreensível a intenção de Proença: como se entre dois sons vocálicos machos,

<sup>17</sup> Trata-se de um estudo sobre a leitura dos textos pornográficos do século XVIII, na França.

<sup>18</sup> Em episódio recente, poemas de Glauco Mattoso foram considerados inadequados para os leitores da *Revista Veja* porque traziam palavras de baixo calão.

estivesse implícita uma presença feminina e, caso tal vogal fêmea se ausentasse, os dois machos não pudessem ficar juntos, tendo um deles que se mudar para outra linha. Essa triangular simbologia, no caso da intercalação de sílabas fêmeas acompanhando sílabas másculas, me faz lembrar que nenhuma regra se preocupou com a sucessão de átonas [...] MATTOSO, *O sexo do verso*. Disponível em <http://normattoso.sites.uol.com.br>. Acesso: junho de 2007).

Pode-se discordar de Glauco, pode-se concordar com ele. Para além desse movimento maniqueísta de adesão ou discordância, é mais interessante pensar na associação entre políticas da escrita e políticas do corpo. Ainda que o leitor veja com desconfiança a relação proposta, é convidado a refletir sobre a ordem do discurso (FOUCAULT, 1996), que remete ao controle do corpo, e não só do corpo do texto, mas e principalmente do corpo implicado na leitura.

Ao analisar tratados anteriores em língua portuguesa, Glauco expõe uma reflexão acerca da relação entre procedimentos de leitura e relação entre gêneros. Propõe uma visada diferente acerca de algo que parece técnico ou distante do cotidiano e dos homens. Apaga as fronteiras entre o corpo do poema e o corpo de quem o lê ou o escreve.

## Ler com os ouvidos

O tratado tem como pressuposto a necessidade de oferecer ao leitor instrumentos para a compreensão da complexidade e da especificidade da poesia metrificada, mas não só. A relação entre poesia e técnica é destacada logo de início, quando afirma que a poesia é

[...] uma arte que não prescinde da técnica e da experiência: antes de ser a transpiração predominando sobre a inspiração, a poesia seria o tirocínio direcionando o raciocínio, o engenho municinando o gênio e a virulência corrompendo a virilidade. (MATTOSO, *O sexo do verso*. Disponível em <http://normattoso.sites.uol.com.br>. Acesso: junho de 2007).

Associa técnica e experiência, coloca o aprendizado como direcionador do raciocínio, o engenho acima do gênio e a violência acima da virilidade. Destaca, assim, o que pode ser aperfeiçoado com a escrita e a leitura. Daí reconhecer a necessidade do tratado, instrumento didático, tecnologia de difusão de um modo de conhecimento, necessário para uma pedagogia da leitura, para a compreensão da dimensão sonora na leitura do poema:

De minha parte, não só endosso o “caráter normativo” dado por Proença, como reintroduzo, tanto no corpo da obra quanto em apêndice, os tais pressupostos [conhecimentos prévio que Proença pressupõe que o leitor já domina] **cujo conhecimento é cada vez menor entre os que se pretendem poetas** (MATTOSO, *O sexo do verso*. Disponível em <http://normattoso.sites.uol.com.br>. Acesso: junho de 2007, grifos meus).

Em entrevista, volta a essa questão:

[9] Ainda faz sentido escrever poemas com métrica?

GM: Não só faz sentido como faz forma. E tanto faz, que os cantadores nordestinos nem cogitam de introduzir verso livre ou branco no cordelismo, nem de abolir a redondilha duma glosa para deixá-la mais verbivocovisual. Acontece que o ritmo é inerente à poesia,

seja ela cantada, falada ou escrita, e métrica e rima nada mais são que artifícios para acentuar o ritmo. Assim como a música não dispensa a melodia (por mais que os dodecafônicos achem-na cafona), também a poesia não prescinde da métrica e da rima. Na minha opinião, mesmo os versos livres, quando competentes, acabam involuntariamente seguindo um compasso intuitivo, e é por isso que Bandeira e Drummond têm seu valor até quando não rimam. (Entrevista concedida a Álvaro de Faria, *Jornal RASCUNHO* (Curitiba), matéria que saiu no número 38 (2003) sob o título "A poesia do escárnio".)

Ler, portanto, segundo Glauco tratadista, é conhecer procedimentos que permitem a compreensão do poema em sua dimensão sonora, municiado de aparato técnico que permita identificar e nomear os recursos relativos ao ritmo. Poema: artefato verbal feito para ser lido com os ouvidos, não só com os olhos. Assim recupera a dimensão vocal do poema. Associa leitura do poema não apenas ao escrito, mas a uma relação com o som.

O escrito comumente é pensado como grande depositário daquilo que foi produzido de relevante. De acordo com essa concepção, bastante corrente, aliás, a leitura “[...] põe em comunicação um *sujeito* e um *tesouro*” (COMPAGNON & BARTHES, 1987, p. 190), já que, a partir da modernidade, o conhecimento passa pelo escrito e minimiza (ou desautoriza, quando não silencia, elimina) outras formas de elaboração/circulação. Mesmo o que transitava anteriormente de modo oral (como alguns tipos de poesia e de narrativa) só nos chega hoje pela escrita. A relação entre “ler” e “sabedoria”, entre leitura e conhecimento reduz a importância dos saberes que circularam via oralidade.

Tal como se consagra no século XVIII, o termo “literatura”, aliás, está intimamente associado à “letra” (“litera”)<sup>19</sup>. O escrito como

<sup>19</sup> Segundo Eduardo Prado Coelho (1987, p. 174), “Se, no decurso do século XVIII, se vai instalando o sentido do lexema ‘literatura’ enquanto conjunto da produção literária [...], é fundamentalmente com Diderot (em texto de 1751), com Marmontel (em *Elements de littérature*, 1751) e com Mme. De Staël, e sua obra *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, publicada em 1800, que um novo uso se impõe. Aí a ‘literatura’ aparece no sentido de ‘arte de escrever oposta a outras artes’, mas também no sentido de ‘produto da expressão intelectual’ [...], ou também na acepção de ‘conjunto de textos de toda uma época ou de um país’”.

privilegiado em relação ao oral relegou ao segundo plano as manifestações classificadas (pelos textos escritos) como orais, como populares ou folclóricas:

Em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é. (ZUMTHOR, 1997, p. 11).

Paul Zumthor acrescenta que a desvalorização da oralidade vincula-se a “[...] uma tendência de sacralizar a letra” (p. 11). Pode-se acrescentar: com a correlata sacralização da leitura de textos escritos.

No conjunto dos textos assinados por Glauco Mattoso, essa (des)sacralização ocorre na incorporação de textos canônicos em registro distinto (quando não oposto), na demolição da noção de autor como gênio, na incorporação de suportes de circulação além do livro convencional (CD, folheto de cordel, *site* como único suporte, não só como algo que registra o anteriormente publicado em livro).

A escrita e a leitura de Glauco transitam pela poesia de tradição oral, como o cordel. Em *Limeiriques & outros debiques glauquianos* (1989), mescla essa tradição a uma forma inglesa de escrever poemas:

Limeirique é um tipo de poema epigramático ou fescenino composto de cinco versos, sendo 1º, 2º e 5º mais longos e rimando entre si, e 3º e 4º mais curtos, também rimando entre si. O gênero é tradicionalmente inglês (*limerick*), mas foi recentemente introduzido no Brasil pelo poeta e letrista paraibano Bráulio tavares, que teve a genial idéia de rebatizá-lo como limeirique para trocadilhar com o nome de Zé Limeira, famoso cantador conhecido como “poeta do absurdo”. Já que o *limerick* inglês é basicamente oral e sua temática oscila entre o nonsense e o escatológico, a analogia com as glosas & motes nordestinos é felicíssima. (MATTOSO, 1989, sem indicação de página).

## Dialogismo & poesia

Uma chave de leitura da produção de Glauco Mattoso é a idéia de dialogismo. A obra de Bakhtin norteia o projeto de leitura/análise que aqui se apresenta, a saber: a recuperação do processo de escrita/leitura, compreendido como ato intertextual, dialógico, na tessitura do texto, cuja trama é tecida com os fios de outros textos<sup>20</sup>, com os quais estabelece um vínculo de resistência, contradição ou permanência.

O dialogismo define o enunciado, oral ou escrito, como entrecruzamento de diversos enunciados, trama de idéias, idéias que se deixam ver nas linhas do mosaico composto a partir do conhecimento de outros tantos textos/tecidos. Na terminologia bakhtiniana, o receptor assume uma “atitude responsiva ativa”:

[...] ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes, já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor (1992, p. 290).

Bakhtin acrescenta que o locutor ou emissor postula essa atitude, ele espera que o seu enunciado provoque uma mudança no comportamento do receptor. A recepção é, portanto, vista como um processo de concordância ou discordância, em que o receptor completa, adapta, executa. O locutor/emissor/autor é já um respondente:

[...] pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência de enunciados anteriores - emanantes dele mesmo ou do outro - aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do

---

<sup>20</sup>A aproximação etimológica entre “texto” e “tecido”, nítida morfológicamente no qualificativo “têxtil”, reforça essa metáfora.

ouvinte. *Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados* (1992, p. 291, grifos meus).

O poema, como outros enunciados, é um elo em uma longa cadeia de enunciação. A leitura, assim, aciona uma rede de sentido posta em movimento que solicita o reconhecimento dos enunciados com os quais o texto dialoga.

Essa visada teórica expõe a impossibilidade da originalidade<sup>21</sup> absoluta, especialmente em literatura, arte elaborada com a língua, um sistema complexo que passa necessariamente pela sociedade, pela coletividade.

### **Gêneros: referências**

Investigando a relação entre textos e o lugar do literário como algo que se movimenta da leitura para a produção, o dialogismo levamos à questão dos gêneros do discurso, entre os quais se situam os literários.

O questionamento da teoria dos gêneros foi intenso no romantismo, período no qual ocorreu o deslocamento da conservação rememorativa (*tradição*) para a inovação, a partir da noção de indivíduo, alçado à categoria de âncora do sentido do texto: “[...] como fonte subjetiva que, ao expressar sua posição única, constitui uma ‘obra’ irremediavelmente própria” (WELBERRY, 1998, p. 22). Ou seja, a noção de originalidade está associada à emergência da idéia de autor como ser

---

<sup>21</sup> Noção esta que nem sempre teve o mesmo significado. Na Idade Média, original era aquilo que tinha existido desde o início, depois houve uma inversão no significado, original passou a ser o que rompia com o que havia desde o início, criando um novo objeto, sem precedentes (LE GOFF, 1985, p. 30).

único, cuja individualidade não poderia ser reduzida à teoria dos gêneros, que prevê a ascendência da norma (tradição) sobre o indivíduo.

Como correlato da subjetividade do autor, o texto seria também único, não redutível à norma, o que leva ao declínio da valorização da idéia de gênero e de tradição e, segundo Welberry, da retórica, como conjunto de norma que rompe com a espontaneidade, que limita a criatividade do autor.

Mesmo considerando a ruptura com uma categorização fechada de gênero que se processou de modo sistemático a partir do romantismo<sup>22</sup>, é difícil negar que os gêneros do discurso atuam como referências, como protocolos de escrita e leitura a partir dos quais todo e qualquer enunciado é elaborado ou lido. Ainda que essa elaboração não se dê de modo subserviente ou obediente, já que pode, inclusive, instaurar-se como recusa parcial ou oposição.

Esse questionamento ou ruptura teria se radicalizado no modernismo e chegou a um grau de paroxismo no pós-modernismo. Muitos dos críticos que o estudam indicam esse como um dos seus traços mais marcantes:

Além de serem indagações “fronteiriças”, a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Na produção de Glauco Mattoso, ocorre não só a retomada de autores de diversas tradições e períodos, como também a reelaboração de alguns gêneros: o soneto, o manifesto, o poema visual. Produção, aliás, é uma palavra que desloca a idéia de poeta como um criador absoluto - que elabora a sua obra a partir da sua genialidade (no sentido

---

<sup>22</sup> O Romantismo substitui a noção de tradição pela insistência na originalidade (Ver Welberry, 1998). Significativamente, é o período, em nossa literatura, no qual o soneto foi menos produzido.

romântico do termo), não da adoção de regras e normas que o precedem (Cf. Perrone-Moisés, 1990).

Há ainda incorporação de gêneros do cotidiano, escritos em outros suportes não-consagrados. No *Jornal DOBRABI* 48 (2001, sem indicação de página), há uma seção de “trovas de privada”, ou seja, de versos escritos em paredes de banheiros públicos, como:

No final, dei a descarga,  
o meu troço estremeceu,  
deu dois passinhos de valsa,  
cumprimentou e desceu.

\*\*\*\*

Neste lugar solitário  
onde a vaidade se acaba,  
todo covarde faz força,  
todo valente se caga.

Os gêneros<sup>23</sup> literários não existem enquanto modelos fixos, acabados e impostos. Eles atuam como um referencial para a produção. Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1992), postula que os gêneros são “tipos de enunciados relativamente estáveis” (p. 290) que orientam a produção e a leitura desses enunciados, na medida em que, a partir do que o teórico russo chama de “consciência genérica”, o leitor elabora hipóteses de leitura e, então, submete-se (e submete o texto) a um conjunto de possibilidades que é modulado, mas não determinado, por essa referência. Mesmo quando esse referencial é questionado e subvertido, isso só pode ser compreendido no âmbito mais amplo do diálogo do autor/leitor com o gênero no qual seu enunciado se inscreve, ou seja, só pode ser compreendido porque há uma consciência genérica que identifica essa transformação. Há uma íntima relação entre gênero e leitura, pois,

---

<sup>23</sup>“A raiz GEN, de que provém o verbo latino *gigno*, conxiona a forma, igualmente latina, *genus* quer com a idéia de sexo (de onde, o *gênero* gramatical) quer com a de estirpe ou de linhagem, enquanto princípio de classificação: temos assim, entre os usos literários da palavra, *genus scribendi* ‘estilo’, e os *genera* literários, agrupamentos comparáveis aos das ciências, onde subsiste também uma diferença de generalização (*genus*, por oposição a *species*)” (SEGRE, 1989, p. 70).

Um gênero só funciona plenamente se determinar não apenas a estrutura do discurso, mas for igualmente identificado pelo público literário, tornando-se assim um coeficiente da leitura (GLOWISNKI, 1995, p. 117).

Diferentes gêneros são lidos de diferentes modos. A leitura é também modulada pelo gênero ao qual o enunciado, oral ou escrito, pertence, na medida em que

[...] o receptor acomoda o seu aparelho cognitivo às exigências do gênero que um dado texto representa e esforça-se, ao longo de sua leitura, por adotar uma leitura consentânea com o que o texto sugere ou mesmo impõe (GLOWINSKI, 1995, p. 117).

A retomada da discussão acerca da questão dos gêneros literários, de sua permanência ou de sua inoperância, impõe-se aqui, uma vez que Glauco Mattoso retoma diversos gêneros, entre os quais está o soneto, uma forma fixa que tem longa duração na produção literária de língua portuguesa e permanece viva ainda hoje. Ou, melhor dizendo, uma forma cuja longevidade provavelmente deve-se a sua plasticidade, a sua capacidade de mudar, de incorporar as mais distintas formas de conceber a poesia, bem como diversos ritmos, temas, estéticas, como se lê no “Soneto Inconsútil”:

O caso é que o soneto permanece  
acima das marés, que vêm e vão,  
tal como se no céu sempre estivesse.

É um ponto que ilumina a escuridão,  
e não, como o cometa, algo que desce  
ou passa, vanguardando a ocasião.

(GR, 1999c, sem indicação de página)

Para Mattoso, os 14 versos atuam, simultaneamente, como limite e desafio para elaboração de poemas que retomam a forma fixa e reafirmam a sua capacidade de renovar-se. No caso do soneto, trata-se de uma forma que tem uma significativa permanência, constituindo-se a partir de, ao menos, uma invariante genérica: a presença de quatorze

versos, o que permite a sua identificabilidade (GLOWINSKI, 1995). Glauco Mattoso aborda outros traços desse gênero, no que se refere à distribuição dos versos e ao ritmo. Faz experimentações nesse espaço aparentemente restrito dos quatorze versos.

Não só retoma gêneros consagrados, também os mistura a outros sequer reconhecidos como literários, talvez até mesmo como gêneros, e nos faz refletir sobre o que faz de um gênero um gênero. Há alguma invariante na “trova de banheiro”? O suporte (no caso, parede de banheiro público) define o gênero do discurso? Quantas vezes lemos esses escritos? Como os lemos? Por que se escreve nesses lugares? Para quem se escreve? O que se pretende com isso? Esse projeto em Glauco Mattoso está orientado pela noção de leitura/escrita coprofágica, de retomar procedimentos de escrita considerados menores ou sequer citados pelos estudos literários.

Dizer que o gênero existe enquanto referência, conjunto de procedimentos, não é afirmar a sua imobilidade ou a submissão da função-autor (FOUCAULT, 2002) a um lugar previamente determinado e fechado de elaboração textual. Vale lembrar que:

[...] a tendência histórica dos mais diferentes gêneros é a de desenvolver “formas mistas”, com dinamicidade relativa nos distintos períodos que impedem definitivamente a descrição de qualquer objeto como simples aplicação de regras genéricas (PÉCORA, 2001, p. 12).

É, antes, libertar o texto de explicações que busariam seu vínculo com a psicologia do autor ou pensá-lo em uma relação de espelhamento do tempo e da sociedade nos quais foi produzido. Ao contrário do que postulam as teorias do reflexo, parece mais produtivo pensar a relação do texto literário com o período no qual foi escrito a partir do seu vínculo com outros textos produzidos nesse período do que com a realidade histórico-social, também mediada por um conjunto de textos que a configuram.

Mesmo se considerarmos a necessidade de inserir o texto literário em suas condicionantes sociais e históricas, iremos nos confrontar não com o real, mas com discursos que constituem o que chamamos de real. A relação é de discurso a discurso, não de texto-realidade, texto-sociedade. Pécora retoma essa questão, ao afirmar:

Assim, radicalizar, como se faz neste volume [*Máquina de gêneros*], o domínio “retórico”, “poético” ou “literário” dos objetos significa algo bem diferente de investir na ficção biográfica, psicológica ou sociológica que possam suscitar. Significa mesmo resistir a isso até onde seja possível e adequado, e recusar as chaves de interpretação que se dispensem do exame do emprego persuasivo da convenção específica que baliza a criação letrada em suas formas definidas tradicionalmente (2001, p. 13).

Os ensaios de Pécora, no livro referido, dizem respeito a obras produzidas em períodos nos quais havia maior estabilidade na noção de obra, de autor, de tradição. Glauco Mattoso produz em um contexto de mobilidade e multiplicidade, retoma elementos da preceptística, mas não se submete a eles de modo subserviente. E, ainda que ficcionalmente, insiste na relação vida & obra, recusada por parte significativa da crítica literária do século XX.

Parece uma atitude anacrônica retomar as referências de gênero, na abordagem do texto literário. No entanto, este trabalho parte da compreensão de que a escrita não ocorre no vazio de uma criação primeira, absoluta, no sentido teológico (Cf. Perrone-Moisés, 1993), mas sim no diálogo com uma tradição que a precede.

Um primeiro passo do percurso dialógico é a relação do enunciado estudado com o gênero historicamente constituído, a partir do qual ele é elaborado. Para Bakhtin (1992), os gêneros do discurso formam uma espécie de segundo código que apresenta um tipo de estabilidade dos textos como formas significativas para processos de interpretação e de produção.

Gêneros do discurso, para Bakhtin, são enunciados que, mesmo variando em termos de extensão, conteúdo e estrutura, conservam características comuns, a ponto de serem considerados tipos relativamente estáveis: “Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*” (1992, p. 279, grifos do autor). Vê, porém, a diversidade da atividade humana como geradora de novos gêneros, o que o leva a afirmar que “[...] cada esfera dessa atividade [a humana] comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa” (BAKHTIN, 1992, p. 279).

Bakhtin distingue dois tipos de gêneros: os primários e os secundários, sendo os primários referentes aos enunciados cotidianos, quase sempre orais, de caráter menos elaborado e os secundários, relacionados à escrita, “[...] aparecem em circunstância de uma comunicação verbal principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica” (1992, p. 281). Os gêneros primários, quando são absorvidos e transmutados pelos secundários, “[...] perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios [...]” (p. 281). Ou seja, são recortados da realidade cotidiana pelos limites da página do seu suporte, livro, *site*, jornal, folheto, e pelo pertencimento ao discurso literário, o que os relaciona a outros enunciados desse mesmo campo e aciona modos de leitura.

A relação passa a ser mediada pelo texto que, em sua organização, dá novos sentidos para os gêneros absorvidos e transmutados. A distinção entre os gêneros, porém, é exercício de teorização e, como tal, de redução, pois os gêneros parecem resistir à separação pelo contexto, cotidiano ou literário. Na escrita de Glauco, a gíria, o pastiche, as tópicas quinhentistas, seiscentistas ou oitocentistas estão postos num mesmo plano, sem distinção, sem hierarquização. Pode-se associar essa compreensão à afirmação de Barthes:

É porque a literatura põe em cena a linguagem, em vez de simplesmente a utilizar, que engrena o saber no mecanismo da reflexividade infinita: através da escrita o saber reflete continuamente sobre o saber, segundo um discurso que já não é epistemológico, mas dramático (1988, p. 21).

Essa dramaticidade ocorre também com os gêneros, que já não são mais normas definitivas ou saberes constituídos e aceitos com inquestionáveis, mas possibilidades legadas pela tradição. A literatura, assim, ao absorver e transformar os gêneros do discurso, literário ou não, promove uma reflexão sobre as formas de produção e recepção de enunciados. Os gêneros são ainda referências que permitem a quem lê e escreve o acionamento de estratégias de leitura e escrita. Ainda que essas estratégias possam fazer-se e desfazer-se a cada virada de página, a cada verso.

## **O pós-modernismo é um modo de ler?**

Para Calvino, o futuro da literatura, a literatura pós-moderna, está na capacidade de lapidação da imagem e do maravilhoso em novos termos, a partir da leitura/incorporação da tradição na qual se inscreve:

O pós-modernismo pode ser considerado como a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento (CALVINO, 1990, p. 111).

O pós-modernismo é pensado, não raro, como um modo de ler o que o precede, indicado já na sua denominação. A paródia, noção central para Hutcheon (1991), que se desdobra ou se articula com as de intertextualidade e de metaficção, indica que uma compreensão do pós-modernismo passa pela apreensão de diferentes modos de ler a história,

a literatura e de ler também as condições de possibilidade dessa leitura, seus pressupostos, seus mecanismos de controle: “A metaficção historiográfica reconhece claramente que é numa complexa rede institucional e discursiva de culturas de elite, oficial, de massa e popular que o pós-modernismo atua” (HUTCHEON, 1991, p. 40).

O mais interessante projeto de leitura que se desenha na produção de Glauco Mattoso não está em seus textos orientadores escritos em notas, posfácios, prefácios ou no tratado de versificação. Está, antes, na tessitura dos seus poemas, em que o repertório é explicitado, as redes de referência são tecidas com nomes, temas, movimentos literários. Glauco escreve “a partir de” e inscreve seus textos em uma cadeia de citações que se torna parte constitutiva da sua concepção de escrita e leitura: reúne textos e leitores, obras, períodos, autores. Esse seria um modo pós-moderno de ler? Que resultaria em um modo pós-moderno de escrever?

Steven Butterman, em *Brazilian literature of transgression and postmodernanti-aesthetics In Glauco Mattoso* (2003, p. 25), identifica a produção glauquiana como pós-moderna, ao defender a tese de que:

Glauco Mattoso assumes a performative transgressive identity, an identity that includes but also transcends a political definition of the social being in connection to the larger national or human society from which his voice emerges.

Outra estudiosa de Glauco Mattoso, Rosimere Meireles Nascimento, em trabalho de mestrado sobre a tetralogia glauquiana, também destaca o seu caráter pós-moderno, associando-o a estratégias de retomada do legado literário:

Essa atitude desafiadora de um poeta que, tematicamente, opta pelo marginal (a escatologia, o fescenino e o

sadomasoquismo) e, formalmente, pela tradição do soneto, constitui uma característica própria aos artistas pós-modernos que, em não podendo afastar-se do sistema, corrompem-no por dentro, implicando, assim, um paradoxo (2002, p. 12).

Essa identidade “performativa” e “transgressiva” surge a partir dos seus processos de incorporação de referências em que a convenção, explicitada em sua arbitrariedade, é metamorfoseada na elaboração de outros enunciados.

José Paulo Paes caracteriza a poesia de Glauco Mattoso como uma “Poesia de sistemática inflexão satírica que combina a grossura do palavrão e do grafito de mictório ao refinamento da alusão erudita e do debique savant. Poesia iconoclasta que não teme ir às raias do nojento [...]” (1997, p. 63). Daí, segundo Paes, a dificuldade de prender o texto glauquiano nas malhas da poesia marginal, ou de qualquer outra etiqueta, devido ao domínio técnico e à variedade dos procedimentos e referências que esse autor adota, desconcertando a crítica apressada em etiquetar a sua obra.

Arthur C. Danto, que investigou o estatuto da arte contemporânea, em textos como *A transfiguração do lugar-comum* (2005) e *Após o fim da arte* (2006), recusa a denominação de pós-moderno e propõe a de “contemporâneo”. Danto está mais vinculado, mas não de modo exclusivo, à pesquisa em artes plásticas, porém, a sua reflexão sobre história da arte pode ser também ampliada para outros campos, como a literatura. O que move a sua reflexão é a tentativa de compreender a substituição de um complexo de práticas por outro que ainda não pode ser completamente definido, mas que já se diferencia do que predominava anteriormente. Assim, estabelecendo distinção entre o modernismo e a arte contemporânea, afirma:

A arte contemporânea [...] nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo do que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral

a arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar (2006, p. 7, grifos meus).

O critério usado por Danto para definir a arte contemporânea é relacional. A condição de possibilidade de compreensão desse novo *modus operandi* é a diferença que ele estabelece com o que se consagrou no passado, no modernismo, que, por sua vez, também reivindica um modo de dialogar com o que o precede, de ler a tradição.

É aí, na retomada de procedimentos consagrados pela tradição, que *moderno* e *contemporâneo* se distinguem, na proposta de Danto. Prevalece uma perspectiva na qual o diálogo com o passado despe-se da pretensão de criar algo novo e melhor: “Os artistas de hoje não vêm os museus como repletos de arte morta, mas como opções artísticas vivas” (DANTO, 2006, p. 7). Vivas, na medida em que podem ser ressignificadas e não superadas, que ainda nos dizem de nós, porém de modos distintos, nem melhores, nem piores de como diziam antes.

O moderno, com o seu afã de superação do que o antecedeu, era orientado por uma noção forte de evolução, inserida, por sua vez, numa concepção de tempo e de história regida pela idéia de progresso:

Em meados do século XX, os fracassos do marxismo e a revelação do mundo stalinista e do *gulag*, os horrores do facismo e, principalmente, do nazismo e dos campos de concentração, os mortos e as destruições da Segunda Guerra Mundial, a bomba atômica – primeira encarnação histórica “objetiva” de um possível apocalipse – a descoberta de culturas diversas do Ocidente conduziram a uma crítica à idéia de progresso (LE GOFF, 2003, p. 14).

Glauco Mattoso, no entanto, recusa a noção de contemporâneo:

GM: Não gosto desse termo "contemporâneo". Relativo demais e sempre anacrônico. Contemporaneidade e atualidade são coisas efêmeras e acabam sendo expressões imprecisas daqui a pouco tempo. O que temos é uma literatura finissecular que, como o adjetivo já diz,

parece fim de feira, todo mundo catando e reaproveitando restos, sobras e xepas. (Disponível em <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br> Acesso: abril, 2006).

Na recusa de Glauco ecoa o desejo de fixação? No entanto, a sua saída parece dar em um beco sem saída: “finissecular”. Ele mesmo continua produzindo no início do século seguinte e a referência ao fim do século XX também não ajuda a circunscrevê-lo cronologicamente ou esteticamente. “Reaproveitamento” pode ser pensado como “apropriação”? A referência a “restos”, “sobras” e “xepas” indica a ausência de critérios de determinação de valor daquilo que é reaproveitado, incorporado.

Vale destacar, porém, que não se trata de propor uma nova periodização, em que figure, após o modernismo, a etiqueta de “contemporâneo”, como uma implacável sucessão temporal que engloba todas as produções situadas no mesmo tempo em que o poeta aqui analisado elabora os seus textos. Isso, aliás, seria atuar ainda em conformidade com uma visão progressiva e linear do tempo e da história.

A diversidade, multiplicidade e quantidade do que foi produzido nas últimas décadas do século XX e o que já foi elaborado nos poucos anos que se passaram deste o início do novo milênio tornam esse projeto inviável<sup>24</sup>.

Na concepção de Danto, o que confere significado à arte de um dado período é o seu enquadramento em uma narrativa que lhe dá sentido e sustentação. Essa narrativa é o que ele diz não mais existir,

---

<sup>24</sup> Tal como definido por René Wellek, e aceito pela maioria dos livros de história da literatura, o período literário é “[...] uma seção de tempo dominada por um sistema de normas, convenções e padrões literários, cuja introdução, difusão, diversificação, integração e desaparecimento podem ser seguidos por nós” (1963, p. 335). Não precisa muito esforço analítico para perceber nessa definição um caráter evolucionista que delinea um período literário como uma sucessão de etapas necessárias e facilmente demarcáveis, desde o seu nascimento até a sua extinção.

depois da modernidade: “[...] designa [o termo contemporâneo] menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que **um estilo de usar estilos**” (2006, p. 13, grifos meus).

O chamado período é, como recurso epistemológico, um reducionismo, já que a seleção dos traços definidores é feita a partir de determinadas obras eleitas (canônicas), tendo como critério de seleção determinados imperativos, determinados valores, que, como tais, são passíveis de questionamento e mudança.

A fugacidade e fragilidade do termo “contemporâneo” diz, antes, da impossibilidade de estabelecer periodização rígida, ou mesmo periodização. Mas estaríamos agora, recusado o futuro como terra prometida, na perspectiva do tempo linear e progressivo, mergulhados em um presente infinito?

A inserção de Glauco Mattoso poeta no campo da escrita aciona um processo de rearticulação sem pretensão de superação do que foi produzido. Esse procedimento Danto denomina “apropriacionismo” e consiste na apropriação de alguns procedimentos que são vinculados a outros procedimentos com os quais poderiam, inclusive, parecer incompatíveis. A noção de “apropriacionismo” pode ser relacionada à de dialogismo.

No caso de Glauco, o soneto, uma das formas mais canônicas de poema em língua portuguesa, é apropriado como uma possibilidade de jogo que une o que há de mais atual, em termos de circulação, com o que há de mais tradicional:

Na apropriação, o artista não se refugia na tradição como estereótipo, nem se compraz na nostalgia de uma promessa de felicidade (inseparável, como se diz, do utopismo vanguardista) não cumprida historicamente (FRABBRINI, 2005, p. 142).

Um caso significativo de apropriação no conjunto dos poemas de GM é a releitura/reescritura do famoso soneto camoniano 19 (talvez o mais canônico<sup>25</sup> do autor mais canônico da língua portuguesa).

SONETO 19

Alma minha gentil, que te partiste  
Tão cedo desta vida, descontente,  
Repousa lá no céu eternamente,  
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,  
Memória desta vida se consente,  
Não te esqueças daquele amor ardente,  
Que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te  
Alguma cousa a dor, que me ficou  
Da mágoa, sem remédio, de perder-te;

Roga a Deus, que teus anos encurtou,  
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,  
Quão cedo de meus olhos te levou.

(CAMÕES, 1982, p. 193)

SONETO BOCÁGICO-CAMÔNICO [133]

Ó luz, ó forma, ó cor que te partiste,  
tão cedo, te fazendo em mim ausente!  
Repouso já não tenho, eternamente,  
e vivo, rosto em terra, sempre triste.

E tu, que vês, e sobre mim subiste,  
se ainda teu capricho assim consente,  
não te esqueças da minha boca ardente  
que sob o teu solado duro viste.

E se vires que pode merecer-te  
alguma coisa a dor, que me ficou  
na língua, temerosa de perder-te,

Me fode, se teu pau não encurtou,  
até o fim da garganta, que, sem ver-te,  
com sebo e porra sabe o que levou.

(MATTOSO, GR, 1999c, sem indicação de página)

---

<sup>25</sup> Poema de extensa fortuna crítica. Um dos seus leitores, Jorge de Sena (1980), escreveu 160 páginas somente sobre esses 14 versos camonianos.

O elogio à tradição portuguesa, que se consagra pela escolha de Camões, é ainda ampliado pela incorporação do poeta renascentista em mote bocagiano (mais especificamente, do Bocage fescenino). A evocação dos autores portugueses no título indica já chaves de leitura, as apropriações operadas e lança o leitor na rede dialógica que constitui o poema.

Ocorre uma devoração do corpo do poema camoniano no corpo do poema glauquiano. Todos os versos do seu soneto são finalizados com as palavras finais dos versos do soneto camoniano, exceto o segundo do primeiro quarteto: no Soneto 19 de Camões, temos “descontente”, e no de Glauco, “ausente”. O que remete para o alto, em Camões, é atraído para o baixo corporal (na acepção bakhtiniana), em GM, em registro podólotra:

E tu, que vês, e sobre mim subiste,  
se ainda teu capricho assim consente,  
não te esqueças da minha boca ardente  
que sob o teu solado duro viste.

Em Camões, o amor remete à perda do outro já no primeiro verso, no uso ambíguo de “partir” como “deslocar-se” e como “dividir-se”, visto a partir do mito do andrógino, como “metade da alma” do amante. Ainda que o poema camoniano fale de um “amor ardente”, esse é indicado apenas como visto nos olhos do sujeito poético, e mais, qualificado como “puro”, sem índice de realização de algo vivido no plano carnal. Além da podolatria, é também referido outro tema glauquiano: a cegueira (“sem ver-te”).

Em Glauco Mattoso, o lamento é voltado não para a perda da metade da alma, mas para a privação dos prazeres vividos na experiência do corpo. Trata-se de uma “boca ardente” sob um “solado duro”. E subir não remete, como em Camões, para o alto, que na cosmografia católica indica o céu, o paraíso.

Os tercetos, assim como em Camões, assumem um tom de súplica. No poema português, em um diálogo tripartido entre amante/amado(a)/Deus. Em GM, apagada a tríade, permanece a díade (o elemento divino é eliminado, tudo se passa no plano humano), e o sujeito poético dirige-se para aquele a quem pede:

Me fode, se teu pau não encurtou,  
até o fim da garganta, que, sem ver-te,  
com sebo e porra sabe o que levou.

Não parece atuar no soneto glauquiano apenas uma proposta de (des)sacralização do texto canônico, mas sim uma suspensão da possibilidade de deliberar o que afinal é melhor/pior: a experiência da perda da/o amada/o como alma gêmea ou a do corpo? Ambos os sujeitos poéticos encontram-se no desencontro, na experiência da perda, da solidão, da impossibilidade.

O desencontro do sujeito poético com o/a amada/o, nos dois poemas, é transmutado em encontro, porém, entre dois poemas, entre poetas, entre leitores. Os sonetos de Camões e Glauco encontram-se, apagando tempos e distâncias, no uso de recursos e procedimentos. A leitura/escritura é, por excelência, lugar de encontros, pois: “[...] o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética” (DANTO, 2006, p. 15).

No *JORNAL DOBRABIL 2* (2001, sem indicação de página), Glauco faz mais uma versão desse soneto camoniano e a intitula: “Bilacamonia”:

cheguei partiste  
e triste descontente  
tinhas a alma no céu eternamente  
e a alma na terra sempre triste  
  
e paramos de subito onde subiste  
da vida desta vida se consente  
a tua mão amor ardente  
tive da luz que viste

hoje pode merecer-te  
nem o pranto que me ficou  
nem mágoa sem remédio de perder-te

e eu solitário annos encurtou  
vendo a ver-te  
na extrema curva de meus olhos te levou

A escrita caledidoscópica de Glauco Mattoso gira mais uma vez em torno do soneto de Camões e o associa a um soneto de Olavo Bilac, principal poeta do parnasianismo brasileiro, que define o poeta como um “ourives”. Apropria-se de Bilac e de Camões em um poema que subverte a métrica, rompe com a idéia de regularidade presente nos dois autores citados, mas mantém o sistema convencional de rimas do soneto italiano: ABBA, nos quartetos e CDC e DCD, nos tercetos.

Glauco elabora mais um elo nessa cadeia de poemas; une o soneto 19 de Camões ao de Bilac

NEL MEZZO DEL CAMIN...

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada  
E triste, e triste e fatigado eu vinha,  
Tinhas a alma de sonhos povoada,  
E a alma de sonho povoada eu tinha...

E paramos de súbito na estrada  
Da vida: longos anos, presa à minha  
A tua mão, a vista deslumbrada  
Tive da luz que teu olhar cotinha.

Hoje segues de novo... Na partida  
Nem o pranto os teus olhos umedece,  
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,  
Vendo o teu vulto que desaparece  
Na extrema curva do caminho extremo

(BILAC, 1985, p. 92)

O poema de Bilac retoma o início da *Divina comédia*, de Dante:

A meio do caminho desta vida  
achei-me a errar por uma selva escura,  
longe da boa via, então perdida.

(1984, p. 101).

Essa cadeia é vasta. Na poesia brasileira do século XX, há também participação de Drummond, com “No meio do caminho”, publicado pela primeira vez na *Revista de antropofagia*, no final da década de 20.

## O leitor cleptomaniaco

Em um conto intitulado “O tradutor cleptomaniaco” (publicado em livro homônimo), a personagem central não consegue conter o impulso de se apropriar do que há de valioso na obra traduzida/lida. No centro da narrativa, em registro irônico, a idéia de leitura como tradução, de tradução como traição e de leitura e tradução como roubo:

Por onde sua pena de tradutor passasse, sempre causava prejuízo aos personagens, mesmo que só se apresentassem naquele capítulo, e , sem respeitar móvel ou imóvel, **atropelava a quase indiscutível sacralidade da propriedade privada** (KOSZTOLÁNYI, 1996, p. 10, grifos meus).

Arrastado de surpresa em surpresa, o narrador continua a inventariar o crime do tradutor, comparando o original à tradução: “Onde colocou todos esses móveis e imóveis - que afinal só existiam no papel, no reino da imaginação; qual era a razão do seu furto; a investigação iria muito longe e assim melhor nem especular” (1996, p. 10).

O leitor/tradutor é um criminoso, aquele que se apropria do texto outro, inscrevendo ali, sobre a escrita “primeira” (ou “anterior”, já que não existe um Adão em termos de escrita), o texto daquele que a lê, a escrita/leitura que assina como tradutor. É, por excelência, o leitor que não fica à margem do texto ou fora dele, que se transmuta em autor. A

leitura incorporada na escrita/tradução dessacraliza a propriedade privada.

Para Haroldo de Campos, o tradutor é emblemático da figura do autor contemporâneo:

O tradutor, como diz Novalis, “é o poeta do poeta”, o poeta da poesia. A tradução - vista como prática de leitura reflexiva da tradição - permite recombinar a **pluralidade dos passados possíveis** e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico (1997, p. 269, grifos meus).

Essa idéia é corroborada pela produção de Glauco Mattoso, na qual há uma aguda consciência de que a escrita/leitura é o lugar de encontro de passados “possíveis” e “plurais”.

No conto de Kosztolányi, o narrador que compara os dois textos, o traduzido e tradução, pode ser lido como metáfora do crítico ou do pesquisador. Não é, porém, nesse lugar que a pesquisa aqui realizada se inscreve. Não são procuradas pistas que demarquem os “roubos” da escrita glauquiana. Antes, a noção de “roubo” é deslocada pela de dialogismo, e de seu correlato, intertextualidade, problematizando a idéia de propriedade no que se refere à escrita.

Longe da postura acusatória, esta tese constrói uma leitura possível das incorporações elaboradas por Glauco Mattoso em seus textos que minam a noção de obra como algo acabado e filiado a um autor único e original e a de autor como gênio e princípio da escrita.

Do mesmo modo que o autor não é senhor absoluto do texto, pois não o é da língua, é problemática a noção de um leitor liberto de qualquer limite. A possibilidade de um texto ter diversas interpretações não prova que a leitura pode ser construída livremente por cada um, e sim que a verdade do texto não é subjetiva ou objetiva, mas sim uma “verdade lúdica”, para recuperar a expressão do autor de *Fragmentos de um discurso amoroso*. Porém, “[...] o jogo não deve ser aqui

compreendido como uma distração, mas como um trabalho - do qual contudo o esforço se tivesse evaporado.” (BARTHES, 1984, p. 28). Como se sabe, não há jogo sem regras, jogar é submeter-se voluntariamente às regras do jogo.

No caso de Glauco Mattoso, as regras são cambiáveis: de dentro do texto com o qual o poeta dialoga, surgem as pistas de sua dissolução para a construção de um novo texto poético. Lúdico e lúcido se encontram, em um jogo anagramático, como no poema “Ludismo”, de Orides Fontela (2006, p. 21):

Quebrar o brinquedo  
é mais divertido.

As peças são outros jogos:  
construiremos outro segredo.  
Os cacos são outros reais  
antes ocultos pela forma  
e o jogo estraçalhado  
se multiplica ao infinito  
e é mais real que a integridade:  
mais lúcido.

Mundos frágeis adquiridos  
no despedaçamento de um só.  
E o saber do real múltiplo  
e o sabor dos reais possíveis  
e o livre jogo instituído  
contra a limitação das coisas  
contra a forma anterior do espelho.

E a vertigem das novas formas  
multiplicando a consciência  
e a consciência que se cria  
em jogos múltiplos e lúcidos  
até gerar-se totalmente  
no exercício do jogo  
esgotando os níveis do ser.

Quebrar o brinquedo ainda  
é mais brincar.

Talvez seja mesmo essa a forma mais completa de fruição que a leitura pode oferecer a quem, das suas águas, pretende trazer seus/outros textos. Talvez, o procedimento recorrente da escrita de

Mattoso em apropriar-se de suas leituras preferidas coloque-o no lugar da personagem borgiana Pierre Menard, autor de Quixote, que busca repetir a atividade já desempenhada por um outro. A tentativa de repetição do texto lido e o reconhecimento dessa impossibilidade parecem guiar, como forças contraditórias, a elaboração dos sonetos glauquianos que já ultrapassaram a casa dos dois mil.

Limite e possibilidade da escrita, elogio e incorporação. Os poemas de Glauco Mattoso lançam os seus leitores e seus autores preferidos/lidos em uma rede ampla, espaço sem fronteiras, em contínuo giro

## LEITURAS CALEIDOSCÓPICAS

---

Em terra de leigo, original é quem plagia primeiro. Para 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...

(Glauco Mattoso, JD, 2001, sem indicação de página).

O título deste capítulo destaca leitura, qualificada como “caleidoscópica”. No entanto, não se trata de separação estanque entre escrita e leitura, como duas práticas incomunicáveis e distintas. Leitura, na perspectiva aqui adotada, conforme discutido anteriormente, não se dissocia de escrita. A escrita é momento de reelaborar o lido, momento de metamorfosear o repertório.

Dividida pelo autor entre *Fase Visual* e *Fase Cega*, a produção de Glauco Mattoso vincula-se a perspectivas importantes de reflexão acerca da poesia e de suas possibilidades. O conjunto de seus textos da primeira fase, cuja marca era o experimentalismo, de linguagens, suportes, estratégias de circulação, está reunido no volume *JORNAL DOBRABIL* (1977-1981), JD. Nesse período, Glauco Mattoso filia-se a uma galeria de escritores que aproximavam literatura e artes plásticas, e investe na iconicidade do signo lingüístico.

Há uma íntima relação entre os textos e suas estratégias de circulação. A geração mimeógrafo, que atuava no cruzamento de uma dupla recusa – a recusa das editoras de publicarem esses textos não convencionais e a recusa dos autores de se submeterem aos critérios de edição –, era contemporânea dos primeiros experimentos de Glauco Mattoso. Ele buscava, naquele momento, novas possibilidades de circulação, negando submeter-se apenas ao formato livro.

Os seus textos (poemas, narrativas, manifestos, cartas) circulavam, no final dos anos 1970, sob a denominação de *JORNAL DOBRABIL* (Ver Anexo 1), que tem uma relação sonora com o diário carioca<sup>26</sup> *Jornal do Brasil* e faz referência ao fato de ser dobrável, pois era formado por apenas uma folha de papel A4, com duas páginas. O JD era integralmente produzido por Glauco Mattoso, desde os textos até a diagramação, em que usava uma máquina de datilografia, em um momento no qual

[...] as escolas de datilografia só ensinavam a utilizar a máquina para redigir textos esteticamente apresentáveis do ponto de vista profissional. A chamada datilografia artística era um apêndice decorativo do curso, destinado à criação de títulos ornamentais de concepção ultrabrega. No entanto, foi esse “tricô & crochê” iconográfico o ponto de partida para o meu “pintado & bordado” iconoclástico (MATTOSO, 2001, sem indicação de página).

Insurgindo-se contra o uso profissional previsto para esse equipamento, consegue tirar da máquina de datilografia outras formas, outras fontes, utilizando o meio espaço: “[...] isto é, a possibilidade de teclar uma letra na posição intermediária entre dois caracteres normalmente digitados, o que era obtido pressionando-se o espaçador simultaneamente à tecla desejada” (MATTOSO, 2001, sem indicação de página). Millôr Fernandes, na orelha da edição em livro do JD (de 2001, Iluminuras), escreve: “[...] Glauco é invejável artista datilográfico, desses que tiram desenhos e iluminuras da máquina pré-digitação” (JD, 2001, orelha).

Steven Butterman também destaca o deslocamento que Glauco Mattoso opera em relação ao uso pragmático da máquina de escrever: “Mattoso aestheticizes the typewriter such that its practical purpose is demoted to secondary importance while its most significant capacity is to produce art” (2003, p. 30).

Nos números do JD, a relação do texto e do artista com os

---

<sup>26</sup> Nessa época, Glauco morava no Rio de Janeiro.

recursos utilizados é referida pela indicação: “marretado numa **olivetti**” e “xerecado numa XEROX”. (MATTOSO, 2001, sem indicação de página).

Glauco Mattoso, além de escrever os textos e cuidar pessoalmente da feitura dos números do jornal, escolhia os seus leitores a quem enviava o folheto pelo correio:

Este órgão  
 não se vende  
 mas só dá  
 pra quem  
 entende.  
 PEDLO O GLANDE  
 (JD, 21<sup>27</sup>, 2001)

O trocadilho no trecho acima, procedimento comum no JD, torna ambíguas palavras como “órgão” e “dá”, cujos sentidos sexuais são reforçados pela assinatura PEDLO O GLANDE, que incorpora ainda uma referência histórica, a Pedro, O Grande, tzar russo.

Quanto à recepção, ocorre uma inversão. Ao invés de o leitor escolher o que irá ler, o autor é quem seleciona seus leitores e para esses escolhidos, especificamente, produz os seus textos:

Com os poetas ditos “marginais” da “geração mimeógrafo” tive em comum a postura anticomercial na distribuição do meu panfleto. Mas, ao contrário da maioria, que oferecia seu trabalho de mão em mão, em locais e eventos público, praças e espetáculos, optei pela via postal, uma estratégia que permitia, 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 **seleto grupo de destinatários** [...] (MATTOSO, 2001, sem indicação de página, grifos meus).

Organizados posteriormente pelo autor e publicados em formato de livro, em edição luxuosa, pela primeira vez em 1981, o JD teve nova edição em 2001 (São Paulo: Iluminuras), vinte anos depois da primeira, quando eram comemorados os cinquenta anos do autor.

<sup>27</sup> 21 não remete à página do livro, mas sim ao número do JD.

Mesmo agora, em livro luxuoso, Glauco não se submete aos ditames desse formato. As páginas não são numeradas. Os números colocados de modo centralizado no fim da página dizem respeito apenas à seqüência de publicação do jornal: tem-se 2 centralizado no final da uma página indicando o número do JD correspondente, o segundo; o primeiro não é numerado; na página seguinte, não há número; três no terceiro JD e assim sucessivamente.

Dois dos seus “seletos leitores” da década de 1970 contribuem com textos para esta edição: Millôr Fernandes, autor da orelha, e Augusto de Campos (2201, sem indicação de página, transcrito na página seguinte conforme publicado no JD), que assina um poema-prefácio, intitulado “prefácil” (assim, com “l” no final, usando um recurso típico da escrita glauquiana: o trocadilho).

prefácio

o dobrável não precisa de prefácio  
precisa é de espaço  
e já está cheio de prefácios ou posfácios ou  
infácios nos correios dos seus inúmeros números  
huns

(q incluem inclusive o meu abraço

no número hum

e o do décio

no número hum)

mas se eu tivesse que aditar alguma

coisa

eu diria como cage a propósito de nam june paik

q o JD

me diverte

delicia

choca

e às vezes aterroriza

será dizer pouco?

augusto de campos

1980

Augusto de Campos compõe seu poema prefácio com a experiência de sua leitura que o conduz da diversão ao terror, encontrando em seu caminho momentos que delicias e chocam. Somos instados a responder: não é dizer pouco, não é provocar pouco, principalmente se considerarmos o leitor que declara suas sensações diante dos textos lidos.

Essa experiência relatada por Augusto de Campos ajuda a construir uma primeira imagem do *JORNAL DOBRABIL*, do seu radicalismo, tanto em termos de produção literária (com misturas desconcertantes de erudição e do que poderia ser chamado de chulo ou mau gosto e de diversos gêneros), quanto de circulação. Temos, nesse jornal, que se inscreve em uma longa cadeia de outros veículos da literatura brasileira, um espaço de rediscussão das possibilidades de elaboração literária, em suas três fases intimamente associadas: produção, circulação e recepção.

Os diversos números do JD trazem sempre a indicação “número hum”, reforçando a ruptura com a linearidade e também a idéia de experimento, sempre renovado em seu contínuo “inaugurar-se”, como se buscasse, desse modo, escapar da repetição e/ou da configuração de uma proposta acabada, definida/definitiva, que passasse a presidir a elaboração dos números posteriores, que avançariam em direção a uma contínua melhora, a um crescente acabamento.

A ausência de linearidade indicada pela não-numeração impede que seja refeita a ordem de edição (o que se perdeu na publicação dos números em livro, organizados na seqüência de elaboração e distribuição).

No cabeçalho, abaixo do título, após o “número hum!!!”, lê-se: “orgam da acadêmia brasileira de letras germinadas e do dce livre na faculdade de orthographia phonetica da universidade gama phi, um trabalho dobrado de glauco mattoso e pedro o podre” (2001, sem

indicação de página), seguido de “ano xiii!!!”. A grafia das palavras pode ser lida como indicativa da mescla de referências e do humor que atravessa o jornal. Abaixo dessas informações(?), temos uma série de palavras que aparentemente descrevem as características do jornal: “AMASSABIL RASGABIL INFLAMABIL CORTABIL DESCARTABIL SUJABIL LIMPABIL & ATÉ MESMO LEGIBIL”.

Nesse jornal, que não era diário, há poemas, poemas manifestos (bem ao gosto dos modernistas da primeira hora), uma seção de cartas de leitores intitulada “CURREIO” (inconfiável quanto à autoria), publicações de outros autores e amplo exercício da heteronímia, em que Glauco se desdobra em vários outros (Ver Anexo 2). Há, principalmente, textos inclassificáveis a partir da teoria dos gêneros conhecidos. Narrativas curtas assinadas por autores consagradas desnorteiam os leitores, bem como cartas em que fictícios leitores indignados vociferam contra a qualidade dos textos ou os elogiam.

Em suas duas páginas, há espaço para três suplementos, que se sucedem no JD:

1. “ZERO ALLA IZQUIERDA” (1, 8, 13, 24, 26, 30, 33, 40, 44, 50): “Trabalho cricri-ticótico pamphle-sectário materialectico de g.m. & p.o.p.// suplemento inseparabil do jornal dobrabil. PUBLICAÇÃO AUTOMINORITARIA DA THEORIA DA MENOSVALIA”;
2. “JORNAL DADARTE”<sup>28</sup> (JD 2, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 15, 16, 21, 32, 36, 42, 46, 49 e 52), abaixo do qual se lê, “suplemento inseparabil do jornal dobrabil. Um trabalho de arte-gratis de g.m. & p. o. p. PUBLICAÇÃO NIHILOBSTETRISTA DO SUBSOLO DO QUARTEL DABRANTES”;
3. “GALERIA ALEGRIA” (JD 3, 7, 9, 14, 17, 18, 20, 22, 23, 27, 28, 29, 34, 35, 37, 38, 39, 51, 53), seguido de “orgam de grande penetração no meio, membro de muitos movimentos e activista de varias posições, um trabalho picante e comicozinho de glauco spermattoso & pedlo o glande. Suplemento inseparabil do jornal dobrabil”.

<sup>28</sup> Além da referência ao Dadaísmo, há também um trocadilho com o Jornal da Tarde, diário carioca.

Na terceira coluna da primeira página deste número, é “reproduzida” uma matéria “publicada” no *The Washington Post* sobre o JD, na qual este é descrito como “decidedly satirical”, é informada a data do seu início, janeiro de 1977, e são apresentados os suplementos que o acompanham da seguinte forma: “ZERO ALLA IZQUIERDA (political), JORNAL DADARTE (avant garde) and GALERIA ALEGRIA (gay)”. O pastiche da matéria de um jornal americano expõe de modo irônico a necessidade de aval do centro de poder, conferindo valor ao que é produzido aqui.

Os suplementos organizam os textos, categorizando alguns espaços de escrita e indicando temas mais recorrentes no JD: o fazer artístico, o homossexualismo e a política. O que desconcerta é que em nenhum desses lugares há fixidez. Em alguns casos, o suplemento tem suplemente, numa espécie de *mise-en-abyme*, e todos são vazados pelo humor, além de indicarem suas incorporações: do Dadaísmo (JORNAL DADARTE), da Tropicália (GALERIA ALEGRIA) e do discurso político da época (ZERO ALLA IZQUIERDA).

Com a inauguração da seção de cartas de leitores, “CURREIO”, o JD incorpora o leitor. Para surpresa e diversão de todos, temos, entre outros, como primeiros leitores que escrevem: Salvador Dali, Marshal McLuhan e J. G. de Araújo Jorge. O primeiro adverte, em Espanhol, sobre a estupidez do JD, o segundo reivindica, em Inglês, periodicidade, o último acusa, em Português, a total falta de seriedade, a imaturidade do folheto. Todas as respostas, dadas por GM ou Pedro o Podre, corroboram o caráter iconoclasta do JD. A escrita encena o diálogo fictício entre o autor do jornal e seus leitores.

Por diversos gêneros, por diversos autores, fictícios e reais, por várias línguas, os textos do JD transitam. Há textos em outras línguas: Português, Francês, Inglês, Espanhol e também em línguas criadas a partir de misturas. A autoria desdobra-se, nas páginas do JD, de modo mais recorrente, em Glauco Mattoso e Pedro o Podre, na assinatura dos

textos. A heteronímia parece ter ficado louca, e a multiplicidade brinca com as possibilidades sonoras de associação de nomes de autores consagrados e também com os trocadilhos (Ver Anexo 2).

Quando publicado em livro, Glauco Mattoso, orientado pelo rigor do bibliotecário, organiza as referências no final do JD, agora luxuoso e destinado a público anônimo. Pode-se perguntar: essa escrita que gira e aciona um repertório vasto de leituras exige um leitor que as conheça? Quando não mais seleciona seus leitores, Mattoso vê a necessidade de orientar a leitura, para que as referências não se percam? Agora dá ao leitor um fio para conduzi-lo na entrada/saída do seu texto labirinto? Assume, assim, a função de educar seu leitor, guiando-o em meio as suas múltiplas e nem sempre claras referências?

Parece que há um projeto formador delineado na organização do volume em livro, cujo pressuposto é de que, sozinho, o leitor não irá refazer o percurso que o escrito faz pelo lido e (se) perderá (nas) muitas das indicações necessárias à compreensão da ampla rede que se articula nas páginas do JD:

Esclarecimento aos pesquisadores escrupulosos: as fontes incluídas neste índice são autênticas, assim como não são fictícias as referências que integram as seções “Revistando” e “Livrando a capa” nem as transcrições latrinárias de diversas procedências. Por exclusão, atribua-se a Glauco Mattoso todo o material restante, assinado apocrifamente ou com meu próprio nome e respectiva heteronímia: Glauco Matheux, Matozo Girauko, Pedro o Podre, Pedro el Podrido, Pierre le Pourri, Pietro il Pùtrido, Peter the Rotten, Piotr the Putrid, Petrus Putris, Garcia Loca, Massashi Sugawara, Marx Zwei, Heinz Zweig, Pederavski, Puttisgrilli, Bixênia, P. David, Al Cunha, Cuelho Netto. (MATTOSO, 2001, sem indicação de página).

Esse projeto, porém, vincula-se a uma perspectiva lúdica que se desenha na feitura do JD. O primeiro JD (Ver Anexo 3) postado traz indicações de como deve ser dobrado, numa clara alusão ao jogo, às

brincadeiras de dobraduras de papel. A experiência começa com um convite ao leitor para participar da brincadeira, para “quebrar o brinquedo”, para “mais brincar”.

Escrito nos anos da ditadura militar no Brasil, em que muitos artistas denunciaram problemas político-sociais de modo panfletário, o JD abordou problemas políticos sem o tom didático ou denunciista. Propagou a desobediência, o questionamento do estabelecido, principalmente por meio de sua recusa dos modos convencionais de escrever, inclusive, de fazer denúncia: “número zero alla izquierda. Trabalho cricri-ticótico pamphle-secitário materialectico de g.m. & p.o.p.// suplemento inseparabil do jornal dobrabil. PUBLICAÇÃO AUTOMINORITARIA DA THEORIA DA MENOSVALIA”.

Alegremente, o JD tentou demover qualquer autoridade do seu posto, até mesmo a autoridade do autor/dono do “jornal”, uma vez que a autoria é indefinida ou apagada como lugar fixo (muitos leitores pensavam que Glauco Mattoso e Pedro o Podre eram duas pessoas). No primeiro JD, lê-se: “Não é preciso inventar. Basta errar” (Pedro o Podre<sup>29</sup>, JD, 2001, sem indicação de página). Ecoa Oswald de Andrade, “A contribuição milionária de todos os erros”.

---

<sup>29</sup> Em vários textos do JD, a assinatura Pedro o Podre transforma-se em POP.

## Antropofagia & coprofagia

Entre as leituras recorrentes e explicitadas no conjunto de texto de Glauco Mattoso, Oswald de Andrade é presença marcante. Sua antropofagia<sup>30</sup> é, simultaneamente, uma proposta de leitura e de produção e pode ser associada ao dialogismo bakhtiniano (cf. Perrone-Moisés, 1990) e à idéia de apropriação (Danto, 2006).

Passado meio século da sua publicação, o *Manifesto antropófago* ainda ressoa em diversos textos que se confrontam com as condições de produção no que se chama literatura brasileira. Esse manifesto, no qual se lê “Tupy or not tupy, that is the question”, é uma proposta não sistemática de escrita/produção a partir da incorporação crítica, deliberada, consciente, de outros textos, de outras tradições, e essa incorporação, ou devoração, ocorre já na tessitura do manifesto oswaldiano. No trecho citado, Oswald de Andrade devora o famoso verso do monólogo de Hamlet, de Shakespeare: “To be or not to be, that is the question”.

Num momento de discussão do que nos constitui como povo, como cultura, o autor de *Memórias sentimentais de João Miramar* (título que pode ser lido como devoração de *Memórias póstumas de Brás Cubas*) cita um nome central em outra tradição: a tradição de língua inglesa. Há uma correspondência sonora entre os dois enunciados que mobiliza, por associação, um conjunto de idéias e sentidos.

Ao substituir “to be” por “Tupi”, que também pode ser pensado como um modo de ser brasileiro, uma vez que o índio, representado pelas referências a sua língua, muitas vezes, foi a resposta para a pergunta “O que é ser brasileiro?” ou “O que nos distingue de outros povos e culturas?” Oswald de Andrade dialoga não só com Shakespeare, mas também com um período significativo da cultura brasileira: o

---

<sup>30</sup> No JD, há uma seção chamada “revista de antropop~~o~~phagia” (grifo meu).

romantismo. Propõe, assim, um cardápio no qual o bardo inglês de séculos atrás pode ser servido aos leitores (e digerido pelo leitor/autor Oswald de Andrade) ao lado do romantismo e de suas reflexões acerca da identidade brasileira. Resgatar essa pergunta, que, apesar das diversas tentativas de resposta, permanece em aberto, e tentar respondê-la com uma referência a um autor central em outra tradição – Shakespeare –, rompe com a idéia de pureza, que, tradicionalmente e mais ainda na tradição romântica, perpassa a noção de identidade.

A obra de Oswald de Andrade, aliás, oferece diversos roteiros de leitura para a literatura brasileira, um percurso outro na estante Brasil. A resposta indianista romântica para a pergunta “Que herói nos representa?” será lida a contrapelo por Oswald de Andrade, que despe o índio dos bons sentimentos cristãos e das vestes de cavalheiro medieval, com as quais o romance alencariano tornara-o apresentável, e resgata as estratégias de sobrevivência e de reafirmação da força, como o ritual antropofágico, ritual de comemoração dos vencedores da guerra, a fim de incorporar as qualidades do guerreiro vencido. Não ocorre uma recusa do índio, mas um deslocamento do seu caráter, uma seleção do que esse povo tem de resistente, não de passivo: “Só me interessa o que não é meu”, diz seu manifesto.

Assim, o poeta modernista brasileiro, de forma não sistematizada, apresenta como possibilidade de elaboração artística a “devoração” crítica de elementos externos que traziam para a cultura brasileira sua marca de hibridização (CANCLINI, 2003), sua mestiçagem (GRUZINSKI, 2001), inserindo-a em um entrelugar (SANTIAGO, 1978), no qual as noções de pureza<sup>31</sup> e originalidade são deslocadas ou eliminadas:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de

---

<sup>31</sup> Santiago, em nota de rodapé, remete a um texto de Oswald de Andrade no qual o poeta modernista defende a idéia de que a Alemanha nazista precisa “mulatizar-se” (Apud SANTIAGO, 1978, p. 18).

*unidade e pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz (SANTIAGO, 1978, p. 18).

Para Santiago, portanto, a incorporação de outras referências não é característica do nosso tempo, mas da nossa condição histórica de povo colonizado: “O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra”(1978, p. 23). E mais: “O escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando” (1978, p. 27).

Glauco Mattoso não apenas lê, como também escreve o tempo todo. Não pára de publicar. Principalmente depois da cegueira. Em apenas um ano, 1999, publica três livros de poesia. Tentando, talvez, por meio da escrita, na qual retoma poemas e autores preferidos, recuperar e preservar uma extensa memória de leitura, num momento em que já está completamente cego. Impossibilitado de ler com os olhos, busca reler com a memória.

A relação memória/leitura/escrita é o centro do “Manifesto Arte:facto” ou “IV Manifesto Vanguarda DADA”, que foi assinado por Pedro o Podre e publicado no suplemento JORNAL DADARTE do JD.

# ANIMA

suplemento inseparabil do jornal dobrabil.  
um trabalho de arte-gratis de g.m. & p.o.p.

PUBLICAÇÃO NIHILOBSTETRISTA DO SUBSOLO DO QUARTEL DABRANTES

entre os Lu  
siadas e um  
livro de cu  
linaria. A  
arte está a  
traz da re-  
tina. Reti-  
re-se o tex-  
to e resta-  
rá apenas o

# POEMA

# POEMA

Pegue um jornal.  
Pegue a tesoura.  
Escolha no jornal um artigo do tama-  
nho que você deseja dar a seu poema.  
Recorte o artigo.  
Recorte em seguida com atenção algu-  
mas palavras que formam esse artigo e metta-as num sacco.  
Agite suavemente.  
Tire em seguida cada pedaço um apoz o  
outro.  
Copie conscienciosamente na ordem em  
que ellas são tiradas do sacco.  
O poema se parecerá com você.  
E eil-o um escriptor infinitamente o-  
riginal e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incom-  
preendido do publico.

(TZARA, apud Gilberto Mendonça Teles)

entre um soneto e uma emenda. Não ha nada pior. Nem melhor.

BILACAMONIA                   cheguei partiste  
ma77oso                        e triste descontente  
                                  tinhas a alma no céu eternamente  
                                  e a alma na terra sempre triste  
                                  e paramos de subito onde subiste  
                                  da vida desta vida se consente  
                                  a tua mão amor ardente  
                                  tive da luz que viste  
                                  hoje pode merecer-te  
                                  nem o pranto que me ficou  
                                  nem mágoa sem remedio de perder-te  
                                  e eu solitario annos encurtou  
                                  vendo a ver-te  
na extrema curva de meus olhos te levou

# VOCAL

ficar para a posteridade é virar bosta. fazer historia é peidar no esgoto. todo ismo é ultrapassado, não importa o que o anteceda: nullum est iam dictum, quod non dictum sit prius. a todo ismo, o iconoclasmo, excepto ao nihilismo. o mais esteril dos nihilismos: nihil sub sole novum. nada de novo underground. o mais fertil dos nihilismos. e agora, João? agora é tripudiar. si não ha criação, não ha creador. e si deus morre, tudo é permitido. ao menos na idéa. DACAIISMO é só isso: dá cá, venha a nós. ao vosso reino, ó reis, toma lá naquella parte (o que aliaz é muito bom. mas isto é assumpto pra outro supplemento)

A OBRA É UM ROUBO.  
o leitor é um bobo.  
o auctor é um ladrão.

a auctoridade é uma usurpação.  
a auctoridade, idem ibidem.  
a criação é uma fraude.

creatividade é repertorio.  
imaginação é memoria / em arte nada se cria, tudo se copia - e não venham dizer que isto já foi

dicto: preant qui ante nos nostra dixerunt / a historia é anonyma.  
a estoria é espuria.

não interessa saber si shakespeare existiu ou não existiu, esta é a questão.  
IDÉA NÃO É PROPRIEDADE.  
samba é como passarinho.

VIVA O PASSARINHO!

VIVA O SAMBA!

ABAIXO O

COMPOSITOR!

todas as idéas são de todos.

é tão licito plagiar quanto reivindicar

auctoridade.

é até mais licito:

o plagio é mais honesto que o original.

ladrão que rouba

ladrão tem

perdão perpetuo.

VIVA A CHUPADA!

VIVA A GAMA!

ABAIXO A FAMA!

a immortalidade

FEDE!

ABAIXO OS

MERDALHÕES!

FEDRO O PODRE

Glauco refuta a idéia de um autor gênio, que cria em um universo sem restrições. Autor e leitor se correspondem. O princípio não está na escrita, mas na leitura. A poética apresentada em versos assume um tom panfletário, imperativo, com afirmações categóricas e provocativas, do início ao fim do texto, no qual os lugares de obra, autor e leitor são destituídos de sua aura, desde as primeiras afirmações provocativas.

A arte é pensada, desde o título, como “artefacto”, como construção, trabalho com a matéria: a palavra, a memória, o lido, o dado por outros poetas, autores, textos. O texto é visto como leitura e reelaboração, sem pretensão à originalidade; o que condiz com a proposta oswaldiana, que também celebra em tom jocoso a possibilidade de incorporação do que é visto como alheio, como pertencente a outrem. Há, no poema manifesto, uma mistura não-hierárquica de referências, devoração da sua e de outras tradições.

Em caixa alta, no início do poema, a obra é descrita como “roubo”, com as derivações previstas a partir dessa afirmação categórica, em um tom típico de manifesto: o leitor, ludibriado, roubado, enganado, é “bobo”; o autor é o “ladrão”; a criação é fraude. Roubar, diz-nos o dicionário (DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAIS DA LÍNGUA PORTUGUESA, abril de 2007), em sentido jurídico, é “apropriar-se de (bem alheio) mediante violência ou ameaça”.

A prática da escrita é, assim, marcada, ou mesmo definida, por uma violência que constitui o seu princípio, a recusa à ordem na qual o texto apropriado aparecia antes. No entanto, o crime deixa de existir se a noção de propriedade for abolida: “IDÉIA NÃO É PROPRIEDADE”, grita o manifesto. Daí a inversão: plagiar (crime previsto em lei, nome dado à apropriação de bem simbólico alheio) deixa de ser crime e transforma-se em algo honesto.

Como toda escrita é intertextual, dialógica, não há lugar de criação e autoria como autoridade, como posse de um bem. Daí a recuperação

do dito popular incorporado de modo hiperbólico ao manifesto: “ladrão que rouba ladrão tem perdão perpétuo”, ao invés de “prisão perpétua”.

O poema manifesto lança várias questões: O que é roubado quando se escreve? Em que consiste o crime do autor? Em dizer-se “autoridade”? Em reivindicar posse do que se chama “obra”? Em negar que “criatividade é repertório”, ou seja, em apagar as marcas da sua leitura no escrito, como um criminoso que busca a execução do crime perfeito?

Ao contrário desse criminoso, Glauco multiplica e espalha as pistas do seu crime, para que seu leitor acompanhe a montagem do seu texto, feito com “usurpações” que acionam o giro da leitura na tessitura do poema.

A afirmação “Criatividade é repertório” associa-se à memória, por sua vez, vinculada, no verso seguinte, à imaginação: “Imaginação é memória”, reforçando a noção de que o autor não é o princípio de sua obra, que ele não confere ao produzido o caráter de único porque sustentado em uma experiência também única daquele que o assina. A memória como reelaboração do lido e/ou do vivido pode ser partilhada e compreendida. Não é memória no sentido de repetição do já escrito/dito/vivido, é memória pensada como construção, como imaginada, já que o passado, como nos ensina Guimarães Rosa, em “Desenredo” (1985, p. 49), é “plástico e contraditório rascunho”. Os versos finais do manifesto devoram Machado de Assis, pai da imortalidade em literatura no Brasil (criador da Academia Brasileira de Letras):

a imortalidade  
FEDE  
ABAIXO OS  
MERDALHÕES!

Há uma citação do conto “Teoria do medalhão - Um diálogo”. Nessa narrativa curta machadiana, ocorre um interessante diálogo. O pai, no dia em que o filho completa 21 anos (no dia que atinge a maioridade), orienta-o a ter sucesso. Para tal, aconselha-o a tornar-se um “medalhão”, aquele que simula saber o que não sabe, que conquista respeito e poder por meio da construção de uma personagem desprovida de crítica e criatividade, toda elaborada a partir de clichês que remetem à idéia de conhecimento no Brasil urbano da segunda metade de século XIX. Glauco Mattoso rouba do conto machadiano a palavra “medalhão” e acrescenta um “r”, entre “e” e “d”, atualizando-a coprofagicamente.

A citação latina pode ainda ser lida como outra referência a Machado e seu famoso conto, no qual, em determinado momento do diálogo orientador entre pai e filho, o pai aconselha-o a usar frases em Latim, mesmo sem conhecer o seu significado, apenas como uma demonstração de conhecimento, que se limita a um leve verniz; já Mattoso banaliza esse procedimento, ao usar também expressões como “idem, ibidem”, numa clara referência à repetição, à ausência de necessidade sequer de explicitar o que está sendo retomado, na medida em que se trata de um clichê, de algo tão conhecido que prescinde de citação, de sentido.

No entanto, o texto no qual fica mais nítida a relação entre Glauco Mattoso e Oswald de Andrade é o “Manifesto Cropofágico”, publicado também no JORNAL DOBRABIL. Nesse manifesto, a proposta oswaldiana é retomada, enquanto projeto de devoração:

Praticamente toda a minha produção poética se deu entre 1975 e 1981, ou seja, dos vinte e quatro aos trinta anos. Nesse período fiz circular meu título mais conhecido, o panfleto satírico JORNAL DOBRABIL, que reciclava influências contraculturais, concretas e modernistas, inclusive a Antropofagia, sob o escatológico rótulo de “Coprofagia”[...] (MATTOSO, PI, 1999b, sem indicação de página).

Dando continuidade à metáfora da digestão que constitui o núcleo

da noção de antropofagia, Glauco Mattoso destaca um momento desse processo no qual o que não pode ser aproveitado é excretado, eliminado. O manifesto glauquiano parece iniciar-se onde o oswaldiano termina e reivindica a devoração, inclusive, do que foi eliminado: a merda. É, então, mais uma vez, iniciado o movimento, o processo digestivo. Movimento este que não pára, que continuamente produz novas devorações, uma vez que o excretado é de novo ingerido, digerido, para ser novamente excretado, em uma cadeia sem fim e também sem finalidade, sem teleologia. O projeto oswaldiano era bem mais amplo e ambicioso, situava-se em um tempo de utopias, enquanto a escrita glauquiana se faz em tempos pós-utópicos:

A Antropofagia não quer situar-se apenas no plano literário. Ambiciona mais. “A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo” (Nº. 2 - *De Antropofagia*). [...] Um saudável anarquismo parece animar o grupo, enquanto busca a definição de um novo humanismo, revitalizado pela visão do homem natural americano. (CAMPOS, 1978, p. 113-114).

Uma interpretação mais óbvia que marca uma distinção entre a proposta oswaldiana e a glauquiana é a de que Glauco Mattoso não pressupõe a possibilidade de escolha do que merece e do que não merece ser digerido/lido. Tudo, inclusive o que é tido como imprestável (representado pela metáfora da “merda”), pode ser cardápio de novas devorações. Abre mão de uma perspectiva hierárquica e seletiva, baseada em valores que poderiam ser demarcados e assume uma postura radicalmente iconoclasta, na qual já não é mais possível - como no ritual indígena, matriz da metáfora oswaldiana - selecionar, escolher, eleger, o que será incorporado por aquele que come/lê/(re)escreve. Tudo pode ser digerido alegremente, sem interdição, inclusive e principalmente, a merda, que se caracteriza, no processo digestivo, como o não nutritivo, o imprestável, o que deveria ser eliminado.



Manifesto Coprofágico

Mierda que te quiero mierda  
Garcia Loca

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.

Publicado no JORNAL DOBRABIL 11 e assinado por Pedro o Podre, este poema-manifesto inscreve-se na galeria de outros também desse gênero, em especial, os escritos no modernismo brasileiro, como “Poética” e “Nova Poética” de Manuel Bandeira, e “Prefácio Interessantíssimo”, de Mário de Andrade, por exemplo. O título, porém, é explicitamente uma retomada do manifesto oswaldiano de 1928, proposta que foi tida como referência por movimentos como a Poesia Concreta e a Tropicália, nos quais Glauco Mattoso se reconhece e pelos quais é reconhecido: Augusto de Campos assina o poema “Prefácil” do JD e Caetano Veloso o cita em “Língua”, ao lado de Camões, Pessoa, Rosa (Noel e João Guimarães), Maria da Fé, Arrigo Barnabé, entre outros.

Marcar traços distintivos entre o manifesto de Oswald de Andrade e o de Glauco Mattoso não é um modo de negar essa relação, apenas de pontuar as diferenças que ela institui e destaca, pois todo diálogo é feito de retomadas e distanciamentos, de aproximações e discordâncias. No entanto, as mudanças não são da ordem da oposição e Oswald de Andrade se configura em toda a produção glauquiiana como uma forte referência. Em comum, o projeto renovador:

Contraopondo-se à perspectiva naturalista que predominava até aquela época, as perspectivas pau-brasil e antropofágica não têm receitas acabadas, mas apresentam-se como convite para enfrentar o caráter polifônico e híbrido da cultura brasileira, o que parece significar um impulso tradutório renovador [...] (MACHADO, 1999, p. 18).

Glauco reafirma a relação com Oswald de Andrade e cita, em seu texto de apresentação da edição do JD em livro (2001), trecho de Butterman em que se lê:

The primary literary goal Mattoso is attempting to accomplish with the JORNAL DOBRABIL is the following: “fazer a coprofagia da antropofagia”. To appropriate and subvert this modernist literary strategy, Mattoso engages in a parodic re-working of Oswald's already satirical 'Manifesto Antropófago', which, much like the JORNAL DOBRABIL, was presented as a single page in a journal, REVISTA DE ANTROPOFAGIA, itself reflecting the visual presentation of a large-scale newspaper. (Apud MATTOSO, 2001, sem indicação de página).

Diferentemente do manifesto oswaldiano, com o qual dialoga, o de Glauco Mattoso é escrito em versos, com destaque para o ritmo. No JD, a formatação do poema manifesto alinha os versos à direita, de modo a ressaltar a associação entre a palavra final de cada verso, a rima externa.

A presença reiterada de uma mesma rima - “ina” - reforça a idéia de um movimento circular, circularidade completada com a associação, simultaneamente melopaica, fanopaica e logopaica, em eco, da última

palavra do primeiro verso com a última do último verso, a saber: “latrina” e “latina”. A merda surge como lugar de encontro não hierárquico das mais diversas classes sociais, referências artísticas, políticas. João Adolfo Hansen (1984, p. 62), em texto sobre o *JORNAL DOBRABIL*, escreve que se trata de uma

[...] literatura LITERAL, não literária, embora vampirize os dejetos-fetiche da "boa" e "alta" e "de invenção" e "marginal" e "oficial" literatura - Gregório de Matos, Oswald, concretismo, Drummond, João Cabral, Millôr, piadas de banheiro, Apollinaire, Ginsberg, cummings - e da literatice - poetas dos Idos de 45, Arcademia brasileira de letras germinadas & dce livre da faculdade de orthographia phonetica da universidade gamma phi - e da ficção do Brasil - notícias de jornais, a polícia, a política etc.

Em sua leitura, Hansen acentua a mescla de referências díspares, na composição do manifesto:

O literal dessa literatura não-literária é a efetuação de um dicionário das tolices do Brasil, misto e heteróclito de situações e micro-(des)definições, haikus, que afirmam merda como significado hiper-inclusivo de quaisquer ocorrências. 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 como "tolidicionário" (a síntese disjuntiva é de Augusto de Campos, admirável definição na quarta capa do *DOBRABIL*) (1984, p. 65).

O registro escatológico permite a leitura da palavra “merda”, tanto em seu sentido primeiro (se é que existe sentido primeiro), como excremento, como também remete a um sentido metafórico, uma vez que se trata de um manifesto, um texto de propostas acerca de algo, que propaga uma ação desejável, no caso, uma proposta de reflexão sobre a produção literária: “O verdadeiro poeta é aquele que come quente o que os leitores comuns comeram frio e vomitaram. Quando se penetra no cu de tal poeta, logo se depara a poesia, integral e retrabalhada” (MATTOSO, JD 16, 2001, sem indicação de página).

Mesmo afirmando que o vocábulo “merda” não é usado em sentido metafórico, Hansen se contradiz ao escrever que “[merda] é o que se produz na leitura, pela transformação de textos e objetos, e que altera os modos da mesma recepção”. Ora, se a palavra “merda” não for lida em sentido metafórico, as associações que vinculam a palavra à recepção não são possíveis, afinal “merda”, em sentido pretensamente literal, não indica o ato de recepção, de leitura.

Em diálogo com o texto oswaldiano, o manifesto glauquiano abole a idéia de seleção e promove a recuperação de referências que poderiam ser vistas como não desejáveis, como marginais por excelência. Essa insistência é reforçada pela reiteração da palavra “merda” explicitamente em sete dos vinte e quatro versos; com denominações sinonímias (“bosta” e “cocô”) em dois outros versos, o verso oito e o nove; e, nos demais, de forma elíptica. Hansen vê essa reiteração como um procedimento em que:

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 [...] (1984, p. 86).

Os procedimentos adotados pelo autor operam, segundo Hansen, na recepção do texto, a ruptura com os “engates imaginários previstos”, nos quais os sentidos do texto poderiam ancorar-se e justificar-se, como “sonho”, “divagação”, “nostalgia” ou “utopia”. O manifesto abandona a pretensão de indicar novos (corretos, melhores) caminhos para a produção artística, como também problematiza as leituras que justificam o poema por sua teleologia, pois, em nenhum momento, o poema manifesto pretende superar sua condição de objeto não útil, colocando-se a serviço de uma transformação social, realizada

plenamente em um projeto utópico, por exemplo. Sem um *telos*, o poema apresenta-se apenas como um jogo liberto de qualquer objetivo demarcável que o justifique ou que constitua o fundamento do seu sentido. Inscreve-se, assim, no movimento que Octavio Paz flagra no fim do século XX:

A arte e a literatura deste fim de século perderam paulatinamente seus poderes de negação; há muito tempo suas negações são repetições rituais, fórmulas suas rebeldias, cerimônias suas transgressões. Não é o fim da arte: é o fim da *idéia* de arte moderna. Ou seja: o fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura (1993, p. 53, grifo do autor).

## O soneto visual

As fases visual e cega de Glauco Mattoso não são opostas, como a denominação proposta pelo autor leva a crer. A produção de Glauco, aliás, resiste às divisões maniqueístas. O JD traz em suas páginas o soneto. Podemos, então, nos deter sobre uma forma de incorporação do soneto aí operada: o soneto visual.

Mais do que pensar o soneto como uma forma que se esgota em sua fixidez, a leitura do conjunto da produção glauquiana permite-nos observar a flexibilidade dessa forma, a sua abertura para experimentações poéticas, como no poema reproduzido na página seguinte, "Carne Quitada" (1977).

Nesse poema, há uma referência a e. e. cummings, considerado um dos mestres da poesia visual, na medida em que em sua obra opera-se um complexo processo de corte, de edição, chamado de *tmese* (derivado do grego *tmesis*), que associa a elaboração poética a técnicas de montagem cinematográfica.

No poema "Carne Quitada", Glauco Mattoso retoma a proposta do Concretismo, de uma poesia verbivocovisual, que investe na plasticidade e sonoridade do signo lingüístico, aproximando a página do livro, a partitura musical e a tela (de pintura e de cinema). Essa referência é tematizada pelo autor de *Cavalo dado: sonetos cariados* (2004a), no "Soneto Peticonográfico": "Bebi do concretismo a poesia, / que é líquida e se esconde atrás da pedra / qual água no sertão: Cabral sabia" (Mattoso, 1999c, sem indicação de página).



A proximidade entre Glauco e o Concretismo também se revela em uma das dedicatórias deste mesmo livro – *Geléia de rococó: sonetos barrocos*.

Este livro dedico a:  
 Plorar: arcar com a plúvia em lágrimas alarmes.  
 Gonflamos amplos lenços por dolorosos  
 Olhos, fenestras dágua.  
 AUGUSTO DE CAMPOS  
 (Mattoso, 1999c, sem indicação de página)

Comentando este soneto, em seu *site* pessoal, GM escreve:

O título "Carne quitada" faz evidente trocadilho com "carnê quitado", sugerindo que a "dívida solvida" (o compromisso de viver) teria sido parcelada em prestações a longo prazo, parcelamento este representado pelo verso "di-vi-di" em que as sílabas estão bem divididas. O desmembramento silábico denota, além disso, a suposta fragmentação duma "quebradiça psique" que se despedaça ao cair, dando sentido figurado à concretude da "persona" que se autobiografa. A abstração da subjetividade se transforma, no poema visual, em objetividade concreta através da "quebrabilidade" gráfica das linhas do hipotético soneto. (Disponível em [www.glaucomattoso.uol.com.br](http://www.glaucomattoso.uol.com.br). Acesso: novembro de 2007).

Este poema foi publicado pela primeira vez no "suplemento" JORNAL DADARTE do JD 6 que traz abaixo do título: "de sonettos intalianos & sonnetos ingreses" (2001, sem indicação de página). O poema de 14 versos é transfigurado em espaço de redefinição do fazer poético, sem recusar a norma, mas digerindo-a, transformando-a. Trata-se de um soneto, inclusive, com rimas convencionais: ABBA, nos quartetos, e CDC e DCD, nos tercetos, respectivamente. Há uma releitura da poesia visual e da convenção do soneto, que investe tradicionalmente mais na sonoridade do que na plasticidade. O poema usa procedimentos de poesia visual sem abrir mão de recursos sonoros, que, em alguns momentos, foram recusados pelos concretos, como a rima.

Na “oficina irritada” glauquiiana, são compostos muitos sonetos duros, abafados, difíceis de ler, que se articulam em torno do que ele chamou de “Desumanismo”, caracterizado pelo autor como a denúncia de tudo que se define como violência, injustiça, impossibilidade de vivência solidária e fraterna. Esse temário “desumanista” engloba a “coprofagia” (correlata parodicamente à antropofagia oswaldiana, discutida acima), o sadomasoquismo, a cegueira, o fetichismo (principalmente a fixação por pés), levando seu heterônimo crítico a declarar, na abertura de *Poesia digesta*: 1974/2004:

[...] a obra mattosiana corre o risco de erro na avaliação, ao ser passada a limpo, quando deveria ser passada a sujo, ou seja, ao invés de ser estudada como transgressiva a partir de parâmetros ‘normais’, talvez fosse o caso de considerá-la excêntrica mesmo sob o prisma da transgressão, partindo-se da abjeção rumo à dignidade resgatada (CAMPOS, 2004, p. 14).

Ao se autoprefaciara, com a máscara do heterônimo, o autor reivindica uma leitura que veja a sua produção a partir de novos parâmetros. O jogo entre “passar a limpo” e “passar a sujo” solicita novos procedimentos de avaliação e crítica. O texto assinado por Campos abre uma antologia, *Poesia digesta*, na qual aparecem poemas representativos da obra glauquiiana desde os anos 70 do século XX até a primeira década do século XXI.

Nas páginas iconoclastas do JD, há também o soneto “Spik (sic) Tupinik”.

SPIK (SIC) TUPINIK  
(para Paulo Veríssimo)

Rebel without a cause, vômito do mito  
da nova nova nova nova geração,  
cuspo no prato e janto junto com palmito  
o baioque (o forrock, o rockixe), o rockão.  
Receito a seita de quem samba e roquenrola:  
Babo, Bob, pop, pipoca, cornflake;  
take a cocktail de coco com cocacola,  
de whisky e estricnina make a milkshake.  
Tem híbridos morfemas a língua que falo,

meio nega-bacana, chiquita-maluca;  
no rolo embananado me embolo, me embalo,  
solução - hic - e desligo - clic - a cuca.

Sou luxo, chulo e chic, caçula e cacique.  
I am a tupinik, eu falo em tupinik.

Nesse soneto, o elogio da devoração coprofágica ocorre já em sua tessitura, na qual se mesclam referências múltiplas, a começar pela presença de duas línguas: Inglês e Português. Aqui, a distribuição inglesa dos versos condiz com a incorporação dessa língua.. Falar ou escrever Inglês em um país de língua portuguesa é realizar hibridizações, incorporações, que não permitem mais separar as duas línguas. Não há pureza.

O título desta tese retoma um momento significativo da obra glauquiiana: o surgimento do pseudônimo que iria substituir definitivamente seu nome de batismo na capa dos seus livros desde então. Glauco Mattoso aparece pela primeira vez como assinatura no poema intitulado “Kaleidoscópio”, de 1974.

No *Dicionário Caldas Aulete*, encontra-se a seguinte definição de caleidoscópio:

tubo como um de um óculo, dentro do qual, e em todo o seu comprimento, estão duas ou três lâminas de espelho inclinadas de modo que formam um triângulo, e fechado numa das extremidades por dois vidros brancos redondos com um pequeno intervalo entre si que se enche de pequenos objetos de diversas cores, tais como fragmentos de vidro, miçangas, papelinhos, bocadinhos de renda, etc. [ Estes objetos, refletindo-se nos espelhos, produzem, em virtude do movimento rotatório que se imprime ao óculo, uma caprichosa infinidade de desenhos regulares e muito agradáveis à vista.] Vem do grego: kalos (belo) + eidos (imagem) + skopein (ver) (1980, p. 579).



Seguindo um sistema de rimas repetitivo, AAAAAAAAAABACD, o poema mimetiza a imagem do caleidoscópio, com variações que se operam em torno de um mesmo conjunto de imagens, aqui transmutadas em rimas, e também em recorrências sonoras no início dos versos (endo/enda/enda/ente/ente/ente/ente/ente/ença/encia/encia/encia/encia), bem como uma relação logopaica que se repete em todos os versos, desde a primeira até a última palavra, em um paralelismo sintático, desdobrado em um paralelismo sonoro - construído também pela presença de rimas esdrúxulas nos oito primeiros versos, retomada nos versos 10 e 11 (os versos 9, 12 e 13 não têm rimas esdrúxulas) - e remete a paralelismos semânticos.

O poema mimetiza o caleidoscópio ainda em seu movimento de repetição/novidade, de apresentar-se novo, a partir de um mesmo movimento: o giro do seu mecanismo. Mecanismo este que remete, como é do conhecimento de todos, ao olhar, referência exhaustivamente repetida em todos os versos pela expressão: “com olho”, diferentemente qualificada até chegar ao final: “com olho cego”, que reforça o pseudônimo escolhido, indicado pelo “olho glauco”, presente no penúltimo verso. A palavra “glauco” refere-se a uma cor: verde, significado reforçado pela presença da palavra “verdecencia” no começo desse verso, mas que aqui pode ser lida com relação ao glaucoma, se pensarmos em sua relação com o verso posterior, em que se encontra a expressão “com olho cego”.

O paradoxo está presente em vários versos do poema, em uma gradação que parece chegar ao ápice com o último verso: “Experiencia optica com olho cego”.

A grafia do vocábulo “caleidoscópio” com “k” e sem acento, assim como a de outras palavras do poema, parece indicar um dos traços da sua produção: a insurreição contra o dicionário, o instituído, a marca de uma recusa ao que é visto como “certo”, como previsível e a retomada

da grafia grega de belo (“kalos”). Talvez fosse mais correto dizer, ao invés de “recusa”, a postura de transformar o que é convencional, de brincar nos limites da convenção, sem recusá-la de modo total, o que se pode ver pelas referências eruditas, misturadas a outras não previsíveis.

Em seus diversos giros pelas referências canônicas, pelas incorporações previsíveis, Glauco chega a filiar-se à galeria de autores que parodiaram o mais ufanista dos poemas românticos, “A canção do exílio”, de Gonçalves Dias, em uma seção do Jornal DOBRABIL (2001, sem indicação de página), intitulada ironicamente “Cor local”:

Minha terra tem mais terra  
minha fome tem mais cores  
minha cor que menos berra  
é a que sente minhas dores

A leitura da sua obra leva-nos à questão da tradição *versus* inovação, aqui retomada como mais uma forma de pensar o longo diálogo no qual cada texto (cada enunciado) é apenas uma fala. Em seus poemas, remete o leitor dos seus textos para os textos de seus autores preferidos, reivindicando a leitura e, assim, a permanência desses autores, pois

Tanto a ruptura como a irrupção são relativas: cada mudança confirma a tradição e a continua, cada inovação se alimenta das invenções do passado, cada ruptura é uma reiteração e uma homenagem às obras dos nossos avós (PAZ, 1993, p. 120).

O giro de Glauco Mattoso por todas essas possibilidades embaralha as referências e desnorteia o leitor, levando-nos a desautomatizar nossa percepção de poema, leitura, obra, tradição, inovação...

O nome de batismo é Pedro José, mas, como tenho glaucoma congênito, sou glaucomatoso desde antes do batismo. Logo, meu pseudônimo é mais verdadeiro que meu nome real

(Glauco Mattoso, em entrevista. Disponível em <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>. Acesso: julho 2007)

Em entrevistas, prefácios, posfácios, Glauco Mattoso chama a atenção do leitor para o imbricamento radical entre o vivido e o escrito. E o momento em que fica completamente cego, no final da década de 90 do século XX, atua como um divisor, redirecionando o rumo da vida e da poesia:

Se Beethoven compunha surdo, Borges escrevia cego e Aleijadinho esculpia maneta, algo me dizia que aquilo era um recado, e ao mesmo tempo a tábua de salvação, para não pirar nem me matar. No começo, o trauma foi tão forte que parecia não haver saída. Logo depois da penúltima cirurgia, em 93, o olho implodiu numa hemorragia interna, muito dolorosa, e dali em diante ficou alternando inflamações e sangramentos. [...] (MATTOSO, 2006, p. 60).

O trecho acima foi colhido de sua autobiografia, *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés* (2006, grifo meu). A escrita do soneto evita o suicídio e a loucura.

Nos intervalos insones, após o trauma da penúltima intervenção cirúrgica, entre os pesadelos nos quais enxergava e, subitamente, ficava cego, ou o inverso, era cego e voltava a enxergar, para, ao acordar, perceber que tudo não passara de sonho, começa a produzir sonetos:

Para minha surpresa, o soneto inteiro voltava à lembrança pela manhã, mesmo se eu tornasse a dormir após tê-lo composto,, como se tivesse sido “salvo” num computador. E o mais incrível é que eu “varria” mentalmente o idioma

enquanto compunha, achando e casando idéias com palavras, palavras com rimas (MATTOSO, 2006, p. 229-230).

Imaginação e memória, como afirmado no “Manifesto Arte:Facto”, publicado no *Jornal DOBRABIL* (2001), e discutido anteriormente, é o mote para a recuperação de um extenso repertório que agora se ordena em catorze versos, de modo sistemático, compulsivo.

A etimologia de soneto remete para som pequeno, destaca a relação som & poesia. Agora, na fase chamada por Mattoso de *Cega*, sua poesia distancia-se de experimentos visuais e aproxima-se da dimensão melopaica das palavras no poema.

Seria possível propor uma outra divisão, ao invés de cega, *Fase Sonora* para denominar esse período. No entanto, ainda seria inexato. Não se perde a visualidade nesta fase da sua produção, perde-se o experimento com a disposição das palavras na página, bem como o investimento em poemas compostos com a dimensão icônica do signo. Mantêm-se as preocupações com a visualidade na distribuição dos versos e na composição de imagens no poema.

A escolha do soneto, em diversos textos poéticos e ensaísticos, aparece como um imperativo imposto pela cegueira que progressivamente o distancia dos experimentos visuais no campo da poesia. O que poderia ter sido causa do silêncio, do distanciamento do autor em relação à produção poética, é transformado em seu contrário: aquilo que o impulsiona à escrita, à escrita de sonetos, hoje já na casa dos dois mil (trata-se do sonetista que mais produziu).

Tendo começado com experimentações no campo da poesia visual, Glauco Mattoso migrou para o soneto devido à impossibilidade de revisar os seus poemas com o olhar, podendo apenas ouvi-los. A perda da visão acionou outros sentidos para substituir o perdido na percepção do mundo, da poesia, da língua.

Assim, o poema de 14 versos instaura-se como saída para a produção poética pela sua exatidão em termos de sonoridade, pelo seu caráter melopaico demarcado, como lemos na “Advertência”, de *Centopéia: sonetos nojentos & quejandos* (1999a, sem indicação de página):

Creio ter encontrado no soneto a fórmula mais disciplinar, mnemônica e laconicamente falando, para canalizar minha angústia sem abrir mão do pé, um fetiche arraigado, que agora se eleva à categoria de célula temática, em torno da qual cada poema funciona como variação orquestral.

Em *Geléia de rococó: sonetos barrocos* (1999c), explica como e por que é sonetista no apêndice intitulado “Dez considerações (desconsiderações) acerca do soneto”:

Não considero que o soneto tenha sido formalmente superado.[...] Dou-me ao luxo de pilheriar que o soneto vem a ser a maior invenção do Homem, depois da roda, do alfabeto latino, do algarismo arábico e da própria notação musical (p. 123).

É a cegueira (total ou parcial, metafórica ou vivida) que o filia a uma galeria à qual reivindica pertença e na qual inclui, de modo não hierárquico, Camões, Homero, Borges, Milton, Lampião (GR, 1999c, sem indicação de página):

#### SONETO PRODIGIOSO [244]

Talvez o maior mérito de Homero  
é ter feito o que fez sem ter visão.  
Se Milton, Camões, Borges, Lampião  
fizeram, vou fazer também, espero.

Zarolho ou cego, não quero ser mero  
passivo espectador da ocasião.  
Verei o que videntes não verão;  
Se sábios não souberam, eu supero.

Beethoven era surdo, e foi maior.  
O grande escultor nosso era sem mãos.  
Perder não é dos males o menor.

Abaixo estou de todos meus irmãos.  
Que o mais pecaminoso sou pior.  
Meu trunfo é só não ter dois olhos sãos.

A rede de referências não se restringe à literatura. A falta aproxima Beethoven e Aleijadinho, como prodígios que superam dificuldades aparentemente intransponíveis: compor sem ouvir, esculpir quase sem as mãos. No segundo quarteto, a ausência da visão é posta como desafio a ser superado, e associa-se cegueira & vidência, cegueira & sabedoria: “Verei o que videntes não verão;/Se sábios não souberam, eu supero”.

O terceto final assume um tom de contrição, em que o sujeito poético afirma ser inferior a todos os seus irmãos, mesmo o mais pecaminoso. A cegueira, “não ter dois olhos sãos”, deixa de ser negativa e é considerada um trunfo, em meio a tantos que elaboraram suas obras também a partir de restrições. A falta, enfim, aproxima-os.

Há uma variação desse soneto, com mudança apenas no terceiro verso do primeiro quarteto:

Quem sabe o maior mérito de Homero  
foi ter feito o que fez sem ter visão.  
**Se Borges, Aderaldo ou Lampião**  
fizeram, vou fazer também, espero.  
(grifos meus)

Em nota escrita em seu *site* pessoal, afirma acerca desse soneto:

[12] Por falar em glosas e motes, omiti um dos cegos mais célebres da poesia popular: Cego Aderaldo, considerado o último dos grandes cantadores nordestinos. Sanei a lacuna compondo uma variante para o primeiro quarteto do soneto acima, onde aproveitei para satisfazer aos que estranham a colocação indireta do "talvez" em relação ao verbo 'ser' (Disponível em <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>. Acesso: janeiro de 2008).

Ainda guiado pela cegueira, em outra galeria de autores, cita Camões, uma referência constante em sua obra, na qual o poeta português atua como um modelo de quem Glauco se diz neto bastardo, mas, ainda assim, herdeiro.

SONETO EPÍGONO [131]

Indagam-me em qual ídolo me espelho,  
se em Sade ou se em Masoch, Artaud, Rimbaud,  
Jarry, Villon, ou certo autor pornô  
com fama de trepar feito coelho.

Pergunta embaraçosa! Estou vermelho,  
temendo parecer muito retrô...  
Mas não venero um Pai, venero o Avô,  
perante o qual não passo dum fedelho.

Me orgulho se chegar-lhe a ser pimpolho;  
Já basto-me, porém, sendo bastardo,  
e ao limbo dos herdeiros me recolho.

Camões é meu modelo como bardo,  
até porque também perdeu seu olho.  
Perdi dois: só lhe sou maior no fardo...

(PI, 1999b, sem indicação de página)

No primeiro quarteto, Glauco lista autores dos quais se aproxima pela temática, pela presença de elementos fesceninos em sua produção, pela transgressão de normas, de composição e comportamento. O verbo “indagar”, sem sujeito definido, instaura uma perspectiva de diálogo como se o sujeito poético respondesse a uma indagação de seus leitores. No segundo quarteto, a pergunta é tida como “embaraçosa”, diante da qual se diz constrangido (“vermelho”), em uma perspectiva irônica que remete à vergonha de parecer retrógrado (“retrô”), uma vez que a resposta remete a um dos nomes mais canônicos da tradição de língua portuguesa.

Camões é celebrado em vários poemas e livros. Referência constante, quase obsessiva nos sonetos de Glauco, especialmente no volume *Geléia de rococó: sonetos barrocos* (1999c), em que o bardo lusitano é citado nos sonetos 244, 251, 252, 255.

A aproximação entre Camões e Glauco não é temática: é relativa ao uso do soneto e, mais especificamente, às experiências de ritmo, com o recorrente uso do decassílabo heróico. Ao retomar procedimentos de poetas de outros períodos, entre os quais é concedido um lugar privilegiado a Camões, o poeta contemporâneo parece não mais se preocupar com a idéia de superação do que é produzido nem tampouco como uma simples homenagem.

Antes, a tradição, ou a literatura que precede o momento de sua escrita, é demovida do lugar hierárquico para atuar como possibilidades à disposição do artista, conforme a idéia de “apropriação” de Danto (2006), discutida no capítulo anterior desta tese. Nem totem nem tabu, o poema outro lido é interlocutor posto em movimento, que continua interagindo com o escrito contemporâneo, no qual é reafirmada a sua permanência, em uma longa cadeia de enunciação chamada literatura, ou, em nome da exatidão, poesia.

## Visão de poesia

A visão é, no Ocidente, um sentido considerado central na percepção de mundo e de corpo (inclusive na leitura). A metáfora de olhos como “janelas da alma” foi largamente difundida. Mesmo Platão, avesso à idéia de conhecimento mediada pelos sentidos, concedeu ao olhar um lugar especial, por este prescindir do contado direto com aquilo que é olhado e, no *Fedro*, diz:

A visão é, de facto, a mais aguda das sensações que nos chega através do corpo; mas não consegue ver o pensamento -- e que extraordinários amores provocaria, se uma imagem sua dessa natureza se nos oferecesse clara através do sentido da vista (1997, 250-d).

Platão faz a esse sentido um elogio que vincula o mundo sensível à beleza, pensada como um dos poucos bens que os deuses concederam aos homens, pois a visão da beleza é algo que provoca em quem a contempla uma transformação:

[...] tomam-no um suor e um calor estranhos, já que se inflama, ao receber através dos olhos o afluxo da beleza que irriga a natureza das penas. Essa quentura funde os elementos que circundam o germe e que, encerrando-o há muito pela sua dureza, o impediam de se desenvolver (1997, 251-b).

Segundo Gerd A. Borheim (1999), a importância do olhar no mundo antigo é indicada pelas modalidades desse verbo em grego, vinculando “ver” e “conhecer”. “Ver” liga-se a “contemplar” e à “teoria”. Trata-se de uma ação que pode assumir tanto uma dimensão exterior, quanto interior.

Na celebrada tragédia de Sófocles, Édipo Rei fura os próprios olhos, quando confrontado com a verdade de que era ele o responsável pelos males que assolavam a cidade de Tebas. O ato de “furar os olhos”

foi lido, em relação à tradição na qual se insere, como metáfora de recusa do mundo das aparências: “As trevas externas geram a luz interna. A anagnórisis, a ação de reconhecer e de reconhecer-se, começa efetivamente a existir quando se deixa de olhar de fora para dentro e se adquire a visão de dentro para fora” (BRANDÃO, 1992, p. 269), como referência e reverência a uma perspectiva de conhecimento que nega os sentidos como mediadores seguros da relação do homem com a verdade.

Não raro, nos poemas de Glauco Mattoso, a tematização do olhar<sup>32</sup> se dá pelo seu avesso: a cegueira. Um modo de ver o mundo e a poesia, o poeta e o seu tempo. Inclusive a sua máscara poético-autoral, sua assinatura, é escolhida a partir da sua impossibilidade de ver, uma limitação física particularmente grave para um leitor voraz, poeta, tradutor e biblioteconomista.

Em seus poemas<sup>33</sup>, a cegueira é, portanto, axial: seja para orientar a escolha do nome com o qual assina seus livros, seja para reivindicar pertencimento a um grupo de autores, seja como tema de poemas, seja para dividir a sua obra em dois momentos, um visual e outro cego.

A escolha do soneto, como dito anteriormente, é associada pelo autor à perda da visão. Não só o soneto, mas o soneto em sua versão camoniana: “No tocante ao rigor da forma, adotei o modelo camoniano por entender que o decassílabo heróico é o que empresta maior cadência a um gênero supostamente decadente” (Disponível em <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br> Acesso: fevereiro de 2006). Ou, em versos:

---

<sup>32</sup> Provavelmente, na tradição literária brasileira, a mais célebre imagem de olhos, que é, simultaneamente, metafórica e metonímica, está em *Dom Casmurro*, reiterada no título de dois capítulos do romance machadiano, tema de diversos textos de sua fortuna crítica, os “olhos de ressaca”.

<sup>33</sup> Nas poéticas clássicas, a relação entre “ver” e “escrever” é afirmada em especial pela célebre fórmula de Horácio, em seu *Arte Poética* (1995) ou *Epistolae ad pisones*, em que a poesia é associada à pintura.

Cegueira é um bom termômetro do grau  
da férrea disciplina da memória  
perdida na deriva dum nau

(PI, 1999b, sem indicação de página).

### **A mitologia em 14 versos**

A escolha do seu nome, não “pseudo”, mas sim verdadeiro, conforme epígrafe deste capítulo, é associada a uma narrativa mitológica, em que Glauco figura como personagem central. A sua leitura “coprofágica” devora o texto mitológico e subverte-o, é uma leitura orientada por uma perspectiva em que o terrível, o mau gosto, o condenável, transforma-se em algo positivo ou, ao menos, reafirmado como valor. A leitura corrente não é eliminada, ela é associada a uma outra que a subverte e com a qual dialoga.

No “Soneto Glauquiano [188]” (PI, 1999b, sem indicação de página), aborda a escolha do “pseudônimo”, apropriando-se da mitologia greco-latina:

O próprio no sentido figurado:  
Mattoso quer dizer interiorano  
ou louco, no entender dum italiano;  
e Glauco quer dizer esverdeado.

Na lenda tem assento reservado:  
foi célebre entre os deuses do oceano.  
Ao dom da profecia era profano,  
mas por Apolo foi presenteado.

Foi Circe, a feiticeira enciumada,  
quem não deixou que Glauco amasse Cila,  
a linda ninfa, em monstro transformada.

Mas este Glauco é cego, e não vacila  
na triste condição que lhe foi dada  
de, mesmo monstruosa, preferi-la.

Nesse soneto, a apresentação do nome confunde-se com a sua concepção poética. Ler o nome é ler a poesia, uma vez que o sujeito poético se cria e recria no trânsito dos seus versos.

Nos dois quartetos finais, processa-se a inversão paródica, anunciada pelo uso da conjunção adversativa “mas”, que estabelece uma relação de oposição e tensão entre o que foi anteriormente dito e o que será em seguida enunciado. Lê-se, então, a partir da adversativa, a escolha anticonvencional do poeta, que privilegia uma das versões<sup>34</sup> do mitema e inverte o seu final. Na narrativa mitológica, Cila (ou Sila) é afastada de Glauco pela sua fealdade. Na leitura glauquiana, a monstrosidade aproxima-os.

Quando transformado em monstro marinho, a beleza de Glauco só pode ser vista pelos deuses, os mortais estão impossibilitados de alcançá-la. Os mortais e os deuses, diz-nos o mito, vêm de modos distintos. Aos deuses era concedido o privilégio de uma visão além do mundo empírico, da aparência; eles viam a beleza que não se revelava a olhos mortais (viam a verdade, viam a forma).

Os mortais, ao contrário, estariam duplamente distantes da beleza: não podiam ser belos como os deuses – porque não atingiam a perfeição – e também não enxergavam a beleza. Amor, beleza e visão são aqui associados. Cila, ser híbrido, ninfa, está incapacitada de ver a

---

<sup>34</sup> Foram encontradas cinco referências distintas a Glauco. Uma apresenta-o como filho do troiano Antenor com Teanó, cúmplice de Paris no rapto de Helena. Lutou contra os gregos na guerra de Tróia, mas foi poupado da morte por Menelau e Ulisses, que haviam sido hóspedes de seu pai antes da guerra. Outra, como combatente troiano, filho de Hipóloto. Guerreiro de grande coragem, foi morto por Ajax que mandou os ventos levarem seu cadáver para a Lícia. Essa segunda versão é citada na *Iliada*, de Homero. Em uma terceira referência, surge como filho de Sísifo, a quem sucede no trono da cidade de Êfira (depois chamada de Corinto). Teria sido morto pelas éguas de seu carro, em jogos fúnebres, nos quais foi derrotado por Iolau. A quarta narrativa mitológica o associa a um pescador da Beócia, Antêdon, de quem seria filho. É nessa narrativa que surge Cila, por quem teria se apaixonado e que é resgatada pelo soneto glauquiano. Na quinta referência, vemos Glauco filho de Minos e Pasifae. Trata-se de um acriança que morre e é ressuscitada por Políido. (KURY, 1992, p. 163-164). Na *Odisséia*, lê-se: “Glauco, nascido de Hipóloto, e o grande e valente Tidida,/ cheios de ardor, se avistaram no meio do teatro da luta,/ e, caminhando um para o outro, afinal frente a frente ficaram” (Canto VI, 2001, p. 167).

verdadeira beleza de Glauco e por isso foge. Apaixonado pela ninfa Cila, o herói é por ela rejeitado, após transformar-se em monstro marinho. Recorre a Circe, que promete ajudá-lo a recuperar a sua amada. No entanto, Circe, por ser uma deusa, vê a beleza de Glauco, por ele se apaixona, e decide transformar Cila em um monstro.

Há uma ironia cruel encenada por Circe nesse ato. Ela aproxima os amantes pela feiúra, e propõe um pacto em que ambos se dissociem de um mundo apreendido pela precariedade dos sentidos, porém, como mortais, eles estão fechados neste mundo de enganos, de aparência. Presos na caverna, os dois são incapazes de conceber a beleza para além do que é visto nas sombras projetadas na parede. Assim como Cila o recusa, ao vê-lo transformado em monstro, ao ver a sua amada transmutada em um ser assustador, Glauco foge apavorado.

Glauco é recusado por ser visto como monstro e, posteriormente, recusa a amada que também tem sua aparência modificada. Os papéis invertem-se, mas a reação diante da fealdade permanece a mesma, a de recusa, de aversão. Ambos, Glauco e Cila, estão presos a uma condição mortal que os cega para a verdadeira beleza e, assim, os impossibilita de realizar a relação amorosa.

No poema, o Glauco contemporâneo inverte o final do mitema. A cegueira é apresentada como um modo diferente de ver; como um modo melhor de ver? A “triste condição”, a impossibilidade, é, paradoxalmente, a condição de possibilidade para a realização do pacto amoroso, para a derrota de Circe, não do amor das personagens mitológicas.

A cegueira transfigura-se em um modo de ver, e, simultaneamente, transfigura o modo de ver/ler o conjunto de narrativas que o cânone oferece, colocando em trânsito o mito e suas inesgotáveis formas de construir sentidos. O mito de Cila e Glauco é

narrado de modo bastante condensado, em seis versos, ou seja, em dois tercetos e, neles, opera-se a mudança.

Em outro poema volta à relação feiúra X beleza:

SONETO PLURALISTA [378]

Direito à diferença é um novo dado.  
Iguais perante a lei éramos já,  
mas este ninguém tira, ninguém dá,  
não pode ser vendido nem comprado.

Se formos deduzindo com cuidado,  
nenhum igual ao próximo será.  
Um homem quer comer; um outro está  
contente e satisfeito por ter dado.

Se todos preferissem verde oliva,  
não sei o que seria do amarelo!  
Ainda bem que existe alternativa!

Leitor do Glauco vê que o feio é belo.  
Tiete lê Drummond, pivete o Piva.  
O rumo é o mesmo, o trilho é paralelo.

Pode-se, então, dizer que a visão da beleza, atributo dos deuses, é concedida também aos cegos, àqueles que prescindem dos olhos para contemplá-la. Há, inclusive, na mitologia, uma complexa simbologia da cegueira. O cego é associado ao oráculo, àquele que sabe, que vê de outros modos o que não é passível de apreensão por olhos humanos.

Não há separação entre feio e belo. O par dicotômico funde-se em paradoxo, no giro do caleidoscópio.

Esses diversos modos de ver/ler um extenso repertório orienta a elaboração da sua tetralogia, com a qual volta à cena da poesia brasileira no fim do século XX, propondo percursos diversos, alguns conhecidos, outros inusitados pelo poema de 14 versos.

## A tetralogia glauquiiana

Paradoxalmente, a cegueira me enclausurou e me libertou, escureceu e iluminou. Minha poesia ficou até mais "visual" que antes, pois agora imagino até o formato de cada letra, como se estivesse impressa e ampliada diante de mim. "Vejo" até a fonte, serifada e tudo. Além da imagem, trabalho na memória um "salvamento de arquivos" tão eficaz que dispensa gravador ou ditado, e mantém o poema guardado na cabeça durante uma noite, entre a insônia, o sono e o sonho, para ser "recuperado" na manhã seguinte, já digitado no computador falante. Se o trauma da cegueira potencializou meu masoquismo, também aumentou minha percepção metafísica, pois viver na escuridão é como estar suspenso no espaço sideral. Ou seja, ao mesmo tempo que dependo mais do plano material (apalpando para me locomover, praticamente rastejando até alcançar um pé, humano ou de mesa), raciocino em função do ilimitado e do infinito, portanto do imortal e do transcendente. Fiquei mais místico e mais bruxo do que já era.

(Glauco Mattoso, 2004, p. 196)

Após um silêncio de vários anos, nos quais peregrina por clínicas e cidades, inclusive em outros países, na tentativa de barrar o curso do glaucoma que o levaria à cegueira total, Glauco Mattoso reaparece na cena da poesia brasileira. No final da década de 1990, publica três livros em sete meses (de fevereiro a setembro): *Centopéia: sonetos nojentos & quejandos* (1999a); *Paulisséia ilhada: sonetos tópicos* (1999b); e *Geléia de rococó: sonetos barrocos* (1999c). Em 2000, essa trilogia transforma-se em tetralogia, com *Panacéia: sonetos colaterais*.

Além da ligação óbvia entre esses volumes, o fato de apresentarem poemas de catorze versos, o que é indicado no subtítulo de cada um, há também significativa articulação entre os poemas, uma vez que os quatro livros fazem parte de um projeto de organização de seus textos com base no critério temático. Os três primeiros articulam-

se em torno do binômio cegueira-podolatria, com inclusão de outros temas, como a reflexão sobre o fazer poético, que se configura em diversos poemas dos volumes. Em *Panacéia: sonetos colaterais* (2000), o temário se diversifica e afasta-se do núcleo (cegueira-podolatria) que organiza os demais volumes. É apresentada uma vasta galeria de autores aos quais Glauco Mattoso se associa.

Os quatro títulos estão unidos por uma correspondência sonora, com a presença do mesmo som final da primeira palavra, criando uma rima, *Centopéia*, *Paulisséia*, *Geléia* e *Panacéia*, que rimam também com a proposta de Ezra Pound:

MELOPÉIA, na qual as palavras estão carregadas, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado.

FANOPÉIA, que é uma atribuição de imagens à imaginação visual.

LOGOPÉIA, “a dança do intelecto entre palavras”, isto é, o emprego das palavras não apenas por seu significado direto mas levando em conta, de maneira especial, os hábitos de uso, do contexto que *esperamos* encontrar com a palavra, seus concomitantes habituais, suas aceitações conhecidas e os jogos de ironia. (1982, p. 37-38).

Pound apresenta-as, inicialmente, como tipos de poesia e, depois, como três elementos constitutivos do poema:

Todo escrito é constituído por esses três elementos e mais a “arquitetura” do poema ou “forma do todo”, e para conhecer alguma coisa sobre a eficiência relativa de diversas obras devemos ter algum conhecimento do máximo já alcançado por vários autores, sem levar em conta onde nem quando. (1982, p. 39).

Na tessitura dos títulos da tetralogia, a referência sonora a Pound apresenta um modo de conceber o poema, visto como uma arquitetura construída a partir da reflexão sobre a materialidade do signo lingüístico. E ainda destaca a relação entre escrita e leitura, pois a pesquisa de procedimentos é condição para a feitura do poema. Essa

referência ainda reforça seu vínculo com a poesia concreta, verbivocovisual.

A relação melopaica estabelecida entre os títulos reforça a sonoridade característica do soneto (som pequeno), forma utilizada em todos os volumes, em oposição à visualidade predominante nos poemas anteriormente produzidos por Glauco Mattoso.

O primeiro livro, *Centopéia: sonetos nojentos & quejandos*, traz cem sonetos sobre pé, daí o trocadilho do título. Na “Advertência”, o autor explica o seu retorno:

Esta safra de cem sonetos foi composta no primeiro trimestre de 1999, após um silêncio poético de dez anos. Meu último título publicado LIMEIRIQUES & OUTROS DEBIQUES GLAUQUIANOS datava de 1989. Posteriormente divulguei apenas alguns haicais. De então para cá, passei por sucessivas e infrutíferas cirurgias oculares, e sucumbi definitivamente ao glaucoma (MATTOSO, 1999a, sem indicação de página).

É com a composição de vários “sons pequenos” que o poeta rompe o silêncio de dez anos, multiplicados por dez em centopéia.

Aparece, no segundo volume, uma expressão do modernismo, “paulisséia”, agora qualificada/transformada, pela leitura glauquiiana, como/em “ilhada”, marcando a diferença com a “paulisséia desvairada” marioandradina, celebrada por Mattoso.

Na *paulisséia* glauquiiana, encontramos correspondências entre o espaço urbano, reconstruído literariamente, e o lugar da escrita, ressignificado pelas referências explicitadas pelo sujeito poético, nos cento e treze sonetos que compõem o volume (todos numerados, dando continuidade aos que também são apresentados em *Centopéia...*). O binômio temático *pé e cegueira*, núcleo do livro anterior, agora cede espaço para outras temáticas. Além dos poemas, há um texto de abertura, intitulado “Advertência”, que, assim como no primeiro volume da trilogia, é assinado pelo autor.

Já *Geléia de rococó: sonetos barrocos & quejandos* (1999c) estabelece, em seus cento e dez poemas (cuja numeração também continua a seqüência do segundo volume da trilogia), uma associação com temas e autores do barroco, não apenas brasileiro, mas também espanhol, e reafirma o vínculo que o autor reivindica (desde as iniciais de seu pseudônimo) com Gregório de Matos, em especial em sua veia fescenina e satírica.

Este volume é dedicado a dois de seus autores preferidos: Augusto de Campos e Millôr Fernandes. Há dois posfácios explicativos dos seus procedimentos formais, no final do volume: “DEZ (OU DESCONSIDERAÇÕES) ACERCA DO SONETO” e “DECÁLOGO DO DECASSÍLABO”, seguidos de uma página na qual há uma “NOMENCLATURA QUANTITATIVA”, com uma lista que “[...] abrange 28 combinações matematicamente possíveis entre sílabas breves/átonas e longas/tônicas [...]” (1999c, p. 141).

O último volume da tetralogia, *Panacéia: sonetos colaterais*, foi publicado em 2000 e traz também os sonetos numerados de modo a dar continuidade à publicação da sua nova safra de poemas. O binômio podolatria-cegueira deixa de ser o eixo ordenador dos poemas, como ocorre no primeiro livro, e prevalece a elaboração do seu paideuma, ou “pedeuma”, como o poeta prefere, com referências variadas a obras e poetas.

Barroco, Modernismo, Concretismo, Borges, Gregório de Matos, Cego Aderaldo, Sade, Ana Cristina César, Torquato Neto, Masoch, Antônio Feliciano de Castilho, Luiz Delfino, Aretino, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Augusto dos Anjos, Vinicius de Moraes, Jorge de Lima, entre outros, encontram-se nesses quatro livros, nos quais se estrutura um conjunto representativo do temário glauquiano, dos seus procedimentos poéticos e de suas referências de leitura.

Em uma análise mais detida de alguns dos metassonetos que compõem a tetralogia, podemos acompanhar esse percurso, simultaneamente, de leitura e escrita.

### **Ao pé da letra – *Centopéia*: sonetos nojentos & quejandos**

A organização de *Centopéia*: sonetos nojentos & quejandos se encaixa no que Calvino, em suas *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), chamou de *exatidão*:

- 1) um projeto de obra bem definido e calculado;
- 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis;
- 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (p. 71-72).

O sumário mostra uma tentativa de inventariar as possibilidades temáticas e formais de elaboração de sonetos, um traço de outros volumes glauquianos e que, em entrevista (2002), o autor associa a sua formação em Biblioteconomia, que teria acentuado o seu gosto pela classificação.

Entre os poemas, há um diálogo interno que se evidencia nos títulos, em alguns casos dispostos em pares: “Soneto Nojento [10]”/ “Segundo Soneto Nojento [16]”; “Soneto Solado [12]”/ “Segundo Soneto Solado [15]”; “Soneto Sádico [17]”/ “Segundo Soneto Sádico [105]”; “Soneto Filosófico [22]”/ “Segundo Soneto Filosófico”. Além da indicação de diálogo intratextual que articula os sonetos publicados, há também outros recursos de articulação, desde os títulos: a retomada de pares e tríades de elementos opostos: “Soneto Sádico”/ “Soneto Masoquista”; “Soneto Judaico [30]”/ “Soneto Mulçumano [31]”/ “Soneto Cristão [32]”.

Esse procedimento reforça a noção de uma “escrita caleidoscópica”, proposta nesta tese como traço da produção de Glauco

Mattoso. Uma escrita que transita pelo legado de outros poetas e poemas e engloba também a dimensão catalográfica/inventariante (correlata à caleidoscópica), ao elaborar grandes listas, compondo uma espécie de acervo de temas possíveis relacionados a campos semânticos demarcados como: Literatura, “Soneto Galicista”; “Soneto Modernista”, “Soneto Concreto”, “Soneto Vanguardista”, “Soneto Maldito”, “Soneto Marginal”, “Soneto Borgiano”, “Soneto Parnasiano”, “Soneto Simbolista”, “Soneto Sáfico”, “Soneto Bocagiano”; Artes Plásticas, “Soneto Impressionista”, “Soneto Expressionista”. Poderiam ser acrescentados a esses exemplos os sonetos referidos no parágrafo anterior, em que há uma associação quanto ao tema Religião e uma especificação maior no vasto campo da literatura, à literatura erótica, por exemplo, com Aretino, Sade, Masoch.

Além do critério temático, há um critério formal que une os sonetos do livro: trata-se da presença do mesmo sistema de rimas nos 100 sonetos de *Centopéia...*, a saber: quatro rimas (ABCD), que são distribuídas nos quartetos, ABBA; no primeiro terceto, CDC; no segundo terceto, DCD. Essa predileção aproxima Glauco de Camões, elogiado como seu mestre em diversos sonetos e ensaios.

Quanto ao ritmo, o uso reiterado do decassílabo heróico também remete à poética camoniana. O heróico é tão recorrente que, quando o autor se afasta dele, indica esse afastamento em nota de rodapé, como ocorre no “Soneto Sáfico [99]”: “(\*) O ouvido treinado notará que parte dos versos pode ser ritmada por ambos os compassos, sáfico e heróico, fazendo o contraponto ‘metafônico’ ao que se passa no discurso.” (1999a, sem indicação de página).

A aguda consciência metapoética, nessa nota, atinge a especificação de “metafônico”, uma vez que os recursos melopaicos são também tematizados pela forma sonora que assume o soneto, em seu jogo rítmico, entre o sáfico e o heróico. O domínio da técnica,

demonstrado na nota, permite a reflexão sobre o ritmo inserida na tessitura do poema, que brinca com a alternância entre heróico e sáfico.

Mas a nota remete ainda para uma proposta de leitura ou de orientação da leitura. Para que o jogo sonoro incorporado à métrica não passe despercebido pelo leitor que ignora essa dimensão formal da poesia, o autor entra em cena conduzindo-o, indicando um modo de ler, um modo de ouvir o poema. Em entrevista, aborda essa questão:

[9] Ainda faz sentido escrever poemas com métrica?

GM: Não só faz sentido como faz forma. E tanto faz, que os cantadores nordestinos nem cogitam de introduzir verso livre ou branco no cordelismo, nem de abolir a redondilha duma glosa para deixá-la mais verbivocovisual. Acontece que o ritmo é inerente à poesia, seja ela cantada, falada ou escrita, e métrica e rima nada mais são que artifícios para acentuar o ritmo. Assim como a música não dispensa a melodia (por mais que os dodecafônicos achem-na cafona), também a poesia não prescinde da métrica e da rima. Na minha opinião, mesmo os versos livres, quando competentes, acabam involuntariamente seguindo um compasso intuitivo, e é por isso que Bandeira e Drummond têm seu valor até quando não rimam. (Álvaro de Faria para o jornal RASCUNHO (Curitiba), matéria que saiu no número 38 (2003) sob o título "A poesia do escárnio")

Para Glauco Mattoso, “o ritmo é inerente à poesia”, e cabe ao poeta não só utilizar os diversos recursos, mas educar o ouvido do leitor para que possa ouvir/ler o poema em sua tessitura rítmica.

O uso do sáfico, em um livro no qual predomina o heróico, também é indicado no “Soneto 13 Desolado”, acerca do último verso: “lamber a sola de quem tem visão”. Esse verso recebe uma nota de rodapé, na qual se lê: “Este verso, excepcionalmente sáfico, pode igualar-se aos demais no acento heróico, se adotada a variante: ‘lamber-te a sola a ti, que tens visão” (1999a, sem indicação de página). Aqui, temos a indicação de uma variante rítmica, em que o sáfico pode se transformar em heróico.

Mais uma vez, o autor ocupa a cena da leitura, incluindo aí um exercício em que a educação da audição (importante sentido para leitura do soneto) passa pelo conhecimento das possibilidades que compõem a cadeia de escolhas rítmicas de quem o elabora. Vemos os andaimes de elaboração do poeta. Por algum tempo, a porta do camarim é aberta e olhamos o ator ainda sem maquiagem, escolhendo as expressões e os gestos; o vemos, diante de duas escolhas igualmente boas, incapaz de eliminar uma delas, incorporando as duas ao livro, à feitura do poema e da leitura.

Além dessas associações entre os poemas, há uma escolha criteriosa do poema de abertura e do de encerramento do livro. O primeiro, o “Soneto Censurado [9]” introduz o leitor no universo glauquiano, no que esse universo comporta de oposição a uma literatura oficial, escrita dentro dos limites do bom senso e do que poderia se chamar, como correlato ao primeiro, de bom gosto:

Sabendo que a censura não me trava,  
pediram-me um soneto sem calão  
pra pôr na antologia de salão  
que o tal do [censurado] organizava.

Queriam até tônica a oitava,  
mas nada de recurso ao palavrão.  
Usei o ingrediente mais à mão,  
porém sem [censurado] não passava.

Desisto. Quando mais remendos meto,  
mais roto vai ficando o [censurado].  
Poema não é texto de panfleto

pra ter que se estampar todo truncado!  
Pois esta [censurado] de soneto  
Que vá pra [censurado] [censurado]!

Abrir o volume com o poema acima pode indicar várias questões discutidas em seus textos. Por que, ao voltar à cena da poesia, depois de dez anos de silêncio, começar com uma referência à censura? O que o poeta anuncia com esses catorze versos? Parece haver uma resposta

antecipada à resistência de alguns em relação ao palavrão nas águas da poesia. Uma resposta aos que vêm no soneto um recuo de Glauco e a adoção da convenção? Uma indicação de que seus sonetos são da ordem da transgressão?

A palavra “censurada”, indicada em cada estrofe pelo uso do colchete, que abriga o vocábulo “censurado”, “[censurado]”, joga com a recuperação dessa palavra interdita, que seria sempre algo chulo (“sem calão”, “palavrão”). A ausência dessa palavra censurada convida o leitor a recuperá-la, mantendo a métrica, pois, como todos os versos são decassílabos, para manter-se a medida, seria necessário encontrar palavrões também nesse formato rítmico. Transforma o leitor em autor de um outro poema, no qual o que foi elidido, por força da censura que controla a escrita, seria explicitado, no momento da leitura, atividade fora do controle, ou, ao menos, mais difícil de controlar e de limitar, pois fora da fixação do escrito e processo no qual o sujeito é protegido pelo anonimato (a leitura só sai desse lugar quando transformada em texto), uma vez que a responsabilidade (autoridade) sobre o escrito é atributo de quem o assina, não de quem o lê.

Este soneto de abertura pode também ser lido como anúncio da ausência (ou a recusa) de censura do palavrão que o livro assume. Trata-se de um volume escrito contra o gosto da “antologia de salão” organizada pelo censor. Ao invés da censura, a cesura.

O segundo poema do volume “Soneto 10”, em diálogo com o primeiro, reforça a opção do volume pelo que é interdito em antologias de salão, pela palavra de baixo calão, pelo mau gosto, pelo palavrão. O primeiro verso utiliza a palavra “censura”: “Tem gente que **censura** o meu fetiche:/lamber pé masculino e seu calçado.” (grifo meu)

A podololatria é um dos eixos de organização de repertórios, de leituras. Autores são associados por terem tematizado o pé.

Bandeira quis cantar, como Delfino,  
 uns pés de musa tipo Cinderela;  
 e o Alencar, na "Pata da gazela",  
 também rendeu-se a um pé bem feminino.

Não vou dizer que é fêmea o que abomino,  
 mas minha preferência não é bela  
 nem doce e perfumada como aquela  
 que cabe em salto alto e bico fino.

O pé que almejo é sujo e chulepento,  
 e, em vez de curva, tem a sola chata,  
 provando que tamanho é documento.

Portanto, me permitam que rebata:  
 procuro ser isento, e bem que tento  
 gostar de pé de pato e pé de pata.

Ou:

#### SONETO MALDITO [44]

O veio subterrâneo e fescenino  
 do qual Zé Paulo Paes foi bandeirante  
 tem repertório altíssimo e abundante  
 que vai de Marcial até Aretino.

Na língua portuguesa já declino  
 três nomes do listão mais importante:  
 Bocage, Lagartixa e o infamante  
 Gregório, véi de guerra, esse menino!

Nem penso em me incluir nessa caterva,  
 até porque meu vício é bem menor.  
 Quem for mais perspicaz na certa observa:

Aquilo que o Mattoso faz melhor  
 é só o que a sorte cega lhe reserva:  
 tirar leite de pé, lambar suor.

Em outro poema, o chulo aparece na homenagem a Bocage, ao explicitar um dos seus versos, usando, inclusive, uma marca visual distintiva para indicar a incorporação de outro texto, as aspas:

“Cagando estava a dama mais formosa...”  
 Assim falou Bocage num soneto  
 do mesmo naipe deste que cometo

sobre a reputação que a merda goza.  
(1999a, sem indicação de página)

Para atar as duas pontas do volume, vejamos como o soneto final o encerra, com mais uma reflexão metapoética:

SONETO SONOLENTO [108]

Camões pediu arrego à sua musa  
como quem já deu dez e não agüenta.  
O mesmo peço eu, após noventa  
e nove, bem aquém da lira lusa.

Supus ter respondido a quem me acusa  
de chafurdar na tara mais nojenta.  
Mostrei que meu amor ao pé se assenta  
no chão da mente humana, que é confusa.

Demônios são a musa duma insônia  
sem dó que me persegue na cegueira  
e o sonho é só uma puta babilônia.

Mas resta-me uma nova companheira:  
a morte, que é total, sem parcimônia,  
e dá o que o sono nega a vida inteira.

A referência a Camões é uma pedra-de-toque da sua produção como sonetista. Ao escrever o centésimo e último poema do livro, compara-se ao poeta lusitano, acentuando em relação a ele a sua inferioridade (o que ocorre também em outros sonetos e livros).

No soneto final, o livro, avaliado como resposta, parece satisfatório, “Supus ter respondido a quem me acusa”, a quem não admite a sua podolatria, e mais: a preferência por pés fedidos e masculinos<sup>35</sup>. Esse tema é abordado no segundo soneto do volume, como algo condenável, fora do comum, nojento.

---

<sup>35</sup> Esse verso reforça a chave de leitura proposta, no início desta tese, a partir de Bakhtin, de que todo enunciado é uma resposta a algo anterior, é parte de uma cadeia de enunciação.

O primeiro terceto parece romper tematicamente com os quartetos, ao tratar da insônia, que teria como musa demônios responsáveis pelo seu tormento. Desdobra-se, então, o título do soneto em metáfora: “sono” corresponde à “morte” (como na expressão corrente “sono eterno”). Na morte terá o descanso que lhe é, em vida, negado. No momento em que o livro acaba, morre, o último soneto também celebra a morte como sono, como descanso. Calar é morrer? Essa imagem evoca Sherazade e seu contínuo contar. Insone, ela continua noite a dentro, esperando o amanhecer, adiando a morte, prolongando a noite, adiando o sono.

### **A cidade no/do soneto - *Paulisséiailhada*: sonetos tópicos**

Glauco Mattoso, poeta situado na maior cidade brasileira - São Paulo -, elabora algumas figurações do espaço urbano em sua poesia. Especificamente em um dos seus livros, *Paulisséiailhada*: sonetos tópicos, de 1999, texto e cidade fundem-se.

São Paulo é a cidade que agrega, devido ao desenvolvimento industrial e à reconfiguração da divisão social do trabalho, um contingente significativo de pessoas oriundas de todas as regiões do Brasil, num período em que “[...] a população brasileira tem uma movimentação cada vez maior, misturando, sobre todo o território, pessoas das mais diversas origens estaduais” (SANTOS & SILVEIRA, 2002, p. 212). Para os centros urbanos brasileiros, as grandes levadas migratórias do século XX deslocaram um contingente populacional que alterou a face do País. Se, até o início desse século, éramos um país rural, chegamos ao seu final como um país urbano, com seus graves e urgentes problemas:

Desde a revolução urbana brasileira, consecutiva à revolução demográfica dos anos 50, tivemos, primeiro,

uma urbanização aglomerada, com o aumento do número - e da respectiva população - dos núcleos com mais de 20 mil habitantes, e em seguida uma urbanização concentrada, com a multiplicação de cidades de tamanho intermédio, para alcançarmos, depois, o estágio da metropolização, com o aumento considerável do número de cidades milionárias [com ou acima de 1 milhão de habitantes] e de grandes cidades médias (estas em torno de meio milhão de habitantes). (SANTOS, 1994, p. 202)

A literatura irá concentrar-se nesse universo, tanto em termos de fixação dos escritores, que habitam esses centros, como também quanto às temáticas abordadas, constituindo como predominantemente urbana a imaginação literária brasileira nas últimas décadas do século XX.

A mescla de pessoas de diversas origens, com suas formas específicas de habitar o espaço urbano, irá encontrar correlatos poéticos na “paulisséiailhada” glauquiiana, na medida em que ali também se vê a junção de procedimentos de elaboração poética.

Reunidas no livro, como estão na cidade, as diversas tribos urbanas surgem em sonetos cujos títulos já explicitam essa diversidade: “Soneto ao hippie”, “Soneto ao punk”, “Soneto ao rapper”, “Soneto ao skinhead”, “Soneto ao straight edge”, “Soneto ao severino”, “Soneto roqueiro (remixado)”.

*Paulisséiailhada* liga-se explicitamente à *Paulisséia desvairada* de outro paulistano: Mário de Andrade, situado no modernismo brasileiro, em sua primeira fase, a década de 20 do século passado, momento de intensa pesquisa formal, que tem lugar privilegiado no paideuma de Glauco Mattoso. Mário de Andrade é também um dos autores escolhidos para a reescritura de contos em forma de soneto, no volume *Cavalodado: sonetos caridos* (2004). Dialogando com a imagem marioandradina, Glauco transforma o que em Mário de Andrade é “desvario” em “ilhamento”, em isolamento.

A associação entre a produção de Glauco Mattoso e o modernismo dos anos 20, reivindicada desde a o título, é reafirmada no início do texto de abertura que o autor assina, intitulado “Advertência”:

Praticamente toda minha produção poética se deu entre 1975 e 81, ou seja, dos vinte e quatro aos trinta anos. Nesse período fiz circular meu título mais conhecido, o panfleto satírico JORNAL DOBRABIL, que reciclava influências contraculturais, concretas e modernistas, inclusive a própria Antropofagia, sob o escatológico rótulo de “Coprofagia”, bem adequado à proposta fescenina do folheto. (PI, 1999b, sem indicação de página).

Anteriormente, foi discutida a releitura da antropofagia oswaldiana realizada especialmente no “Manifesto Coprofágico”, de Mattoso, buscando sintonias e antinomias entre esses dois projetos. Este não é um estudo comparativo de modo exaustivo, o que exigiria mais tempo e espaço, nem pesquisa exclusiva do diálogo glauquiano com o modernismo, no entanto, é importante ressaltar a presença significativa desse período, com seus autores, obras e propostas em sua produção. A retomada de Mário de Andrade, neste volume, é visível pela referência direta no título e na “Advertência”. No entanto, não há uma aproximação quanto à forma, em relação aos poemas marioandradinos de *Paulisséia desvarada*, nos poemas de GM, em *Paulisséiailhada*.

A obra modernista celebrava a renovação literária, fazendo o elogio a modos de composição que se distanciavam dos consagrados e indicavam novas rotas para o texto literário. No volume assinado por Glauco Mattoso, ao contrário, temos a presença do soneto e de uma cuidadosa elaboração dentro dos seus moldes mais tradicionais, em termos de métrica e rima.

Em comum com Mário, além da aproximação entre os títulos, a mistura de referências, tanto no que concerne à cidade, como no que tange a leituras, temas e referências. Em muitos poemas, Glauco Mattoso funde a cidade e a reflexão sobre o fazer poético.

A cidade, em *Pauliséia ilhada*, é tematizada explicitamente em poemas como: “Soneto paulipolitano”, “Soneto ao Martinelli”, “Soneto ao parque”, “Soneto ao viaduto”, “Soneto ao metrô”, “Soneto ao fim e ao cabo”. Os seus habitantes e as suas línguas, presentes e misturadas no cotidiano das personagens que aí se encontram, estão em muitas das composições do volume.

O nordestino e o estrangeiro, a presença da língua inglesa e suas adaptações para gírias e palavras do dia-a-dia da metrópole, o rock, o reagge, a toada, a cantoria... Ao lado de tudo e todos que habitam a cidade, figuram também os habitantes de outra cidade imaginária, uma cidade toda de livros formada, com os autores insistentemente revisitados pela produção glauquiana: Camões, Gregório, Bocage. Assim, a referência já no título a São Paulo, metrópole com existência empírica, não é aviso de que haverá uma restrição à cidade “real”, é antes fio que liga a obra, como dito anteriormente, ao projeto antropofágico/modernista do qual o autor se reconhece herdeiro, associando-se tanto a Oswald, quanto a Mário de Andrade.

O qualificativo “ilhada” define e restringe os limites dessa cidade. Ilhada na forma do soneto: seus catorze versos impondo/transpondo limites de trânsito e escrituras. Ilhada no universo do *paideuma* glauquiano, que incorpora autores de nossa e de outras tradições. Ilhada no temário glauquiano, no qual insistentemente aparece a referência à podolatria, ao escatológico, ao estranho, ao metapoema. Ilha configurada geograficamente como o quarteirão habitado pelo autor. Lugar de invenção: o limite geográfico não o define. Os limites do quarteirão e da cegueira são ultrapassados pelas memórias de leitura do sujeito poético, que aciona referências múltiplas em suas composições.

Reduzindo a extensão da metrópole, “ilhada” indica o quarteirão habitado e freqüentado pelo soneto, pelo sonetista, que pode também nos levar à extensão de uma cidade em que a geografia é composta, ironicamente, por um cego. O trânsito do poema, porém, amplia o

espaço de vivência e de escrita, ou melhor, de vivência da escrita e de leitura da cidade.

No último soneto do volume, a cidade confunde-se com o poema. Nessa nova cartografia, os limites entre versos e ruas são apagados, ao serem transformados em símiles. O quarteirão e os quatorze versos se equivalem, neles transita o sujeito poético, com suas obsessões, sem o auxílio da visão, guiado pelo que parece familiar, mas que se revela estranho:

#### SONETO AO FIM E AO CABO

Ao cabo de alguns anos bengalando,  
decore cada pedra do caminho,  
o ponto onde alguns galhos com espinho  
esbarram-me na cara enquanto ando.

Ao cabo de alguns meses sonetando,  
compor passa a processo comezinho,  
tal como encher o copo com mais vinho  
sabendo, em plenas trevas, quanto e quando.

A forma do soneto é o quarteirão  
ao qual, por anos, dando a volta vim  
sem guia ou companhia de outro cão.

Caminhos nunca mudam para mim.  
Só muda a caminhada, como vão  
mudando meus sonetos. Chego ao fim.

No soneto, que tem organização petrarquiiana (italiana), com os versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, é usado um sistema de rimas bastante tradicional: ABBA, para os quartetos e CDC e CDC, para os tercetos. Reforçando o seu vínculo com a tradição do soneto camoniano, temos ainda o decassílabo heróico, metro preferido pelo poeta - apesar de não exclusivo, é a medida mais recorrente em todos os seus livros de soneto - que pontua o ritmo do verso.

Esse poema é, significativamente, publicado no fim do livro, o que acentua o seu caráter de conclusão, já indicado no título. A preocupação com a perfeição formal, projeto glauquiano, impõe a presença recorrente não apenas do decassílabo. Em extensão, o soneto e seus catorze versos equivalem ao quarteirão. Ilhado duplamente, pela cegueira, no quarteirão ao qual está confinado, e pela forma fixa em que compõe, Glauco Mattoso elabora novos caminhos: “Só muda a caminhada para mim, como vão/mudando meus sonetos. Chego ao fim.”

Escrever se limita com caminhar, percurso trôpego e insistente pelo conhecido quarteirão, pelo conhecido soneto.

### **Poesia (in)digesta – *Geléia de rococó*: sonetos barrocos**

Entre os volumes da tetralogia, o terceiro é o que traz maior número de metapoemas, além de dois textos acerca de questões técnicas quanto ao ritmo do soneto. As redes de leitura de Glauco são indicadas já nas duas dedicatórias: a Augusto de Campos e a Millôr Fernandes, abaixo das quais, lê-se: “Dois de meus pontos cardeais” (1999c, sem indicação de página).

Permanece a elaboração de listas, a organização do repertório. Os títulos indicam diversas incorporações de nomes, canônicos e *pops*, da música, da literatura, da pintura, do teatro: Renato Russo, [253]; Ernesto Nazaré, [295]; Bo Diddley, [320]; Laurindo Rabelo, [262]; Safo, [269]; Dercy Gonçalves, [270]; Fernanda Motenegro, [272]; Salvador Dali, [278], entre outros. Muitos abordam a dimensão rítmica do soneto. Daí a presença dos dois textos finais, orientadores, esclarecedores.

Além do diálogo intertextual com diversos poemas e poetas e do diálogo que estabelece com sua produção anterior, há ainda um

conjunto de poemas narrativos em GR, nos quais a personagem central é Zé Pezão. Essa personagem figura nos seguintes poemas: “Soneto triangular [ 290]”, “Soneto quadrangular [292]”, “Soneto circular [294]” e “Soneto retangular [ 296]”.

O “Soneto comestível [223]” abre o volume, apresentando os elementos escatológicos em seus poemas, o seu apetite pelo indigesto:

Há coisas que se comem por costume  
e algumas que são gosto pessoal.  
O queijo fedorento é natural,  
mas todos acham mau o odor do estrume.

(1999c, sem indicação de página)

Em vários dos metassonetos de GR, Glauco discute procedimentos da construção do ritmo em quatorze versos. Postula a necessidade de aguçar o ouvido, orienta o leitor a ouvir melhor seus versos:

#### SONETO INCONSÚTIL [229]

Se alguém inda rejeita metro e rima,  
ou crê na obsolescência do soneto,  
ao vate alagoano é que o remeto:  
ninguém menos que o meu Jorge de Lima.

Aos treze sonetava, tudo em cima.  
Ao modernismo adere de panfleto.  
Mas, décadas depois, como cometo,  
de novo dos catorze se aproxima.

O caso é que o soneto permanece  
acima das marés, que vêm e vão,  
tal como se no céu sempre estivesse.

É um ponto que ilumina a escuridão,  
e não, como o cometa, algo que desce  
ou passa, vanguardando a ocasião.

Em seu *site*, comenta o soneto acima:

9] O precedente aberto pelo radicalismo modernista gerou, para as vanguardas subseqüentes, uma arapuca fatal nessa cadeia de "abolicionismos": se o modernismo abolira metro e rima, ao concretismo restaria abolir o verso discursivo e, pela lógica, o pós-concretismo (quaisquer que fossem suas denominações, processismo, praxismo, virtualismo ou viciosismo) teria de abolir, sucessivamente, a palavra, a letra e a visualidade. Ora, como a oralidade não emudece, segue-se que a visualidade não pode cegar, exceto para quem, como eu, perde o sentido da visão. [...] Quem não teve a chance de viver a aventura de deflagrar uma reforma terá (como eu) que assimilar-lhe as propostas e mesclá-las com os termos da contra-reforma em curso. Assumo meu momento neste interregno entre demolição e reconstrução com a mesma independência de quem se sente à vontade para comparar um Augusto de Campos a um Augusto dos Anjos, ambos desenquadrados de seu tempo mas enquadráveis pelos pósteros. (Disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/histsub.htm>. Acesso: novembro de 2007).

“Assimilar” e “mesclar” são duas palavras recorrentes nos comentários (roteiros de leitura) que GM faz aos seus sonetos. A primeira palavra do título deste volume, aliás, reforça essas idéias, “geléia”, que remonta à geléia de outro cardápio, o da tropicália, cozido e servido por Torquato Neto.

Em GR, Glauco responde duplamente, em verso e em prosa, aos que dizem ser o soneto ultrapassado ou conservador. Faz a defesa do soneto e reavalia a sua primeira fase, a *Visual*, em alguns poemas, numa espécie de balanço de sua poesia até então. Depois dos dois primeiros volumes da tetralogia, pára para avaliar e comparar essas duas fases que agora melhor se delineiam. No entanto, apesar de propor a distinção em *Visual* e *Cega*, par opositor, reforça o que elas têm de comum e recusa a idéia corrente de que na primeira teria esgotado seu projeto experimental:

## SONETO ENSAÍSTICO [241]

Chamemo-la de fase iconoclasta,  
 à minha poesia antes de cego.  
 Pinteí, bordeí. Porém não a renego.  
 Forçou-me a invalidez a dar um basta.

A nova não é casta, nem contrasta  
 com velhas anarquias. Só me entrego  
 ao pé, onde em soneto a língua esfrego.  
 Chamemo-la de fase podorasta.

Mas nem por isso é menos transgressiva.  
 Impõe-se um paradoxo na medida  
 da forma e da temática obsessiva:

Na universalidade presumida,  
 igualo-me a Bocage, Botto e Piva.  
 Ao cego, o feio é belo, e a dor é vida.

O primeiro quarteto trata da fase *Visual*, iconoclasta, cujo fim teria sido determinado pela cegueira, não pela mudança de concepção de poesia. O segundo centra-se na fase *Cega*, “a nova”, que não se configura como contrária à primeira. “Iconoclasta” rima com “podorasta”, o que faz o leitor buscar relações semânticas entre esses termos.

O soneto e a podolatria são o eixo dos sonetos publicados nos primeiros volumes da tetralogia, agora avaliados, lidos, revistos por Glauco. Daí os tercetos destacarem o paradoxo que se estabelece entre as duas fases, que não são opostas, nem contraditórias, são partes de um processo em que se instaura o paradoxo entre temática e forma. Não há separação estanque, há uma fusão problematizadora<sup>36</sup>.

Dialogando com os que vêem o soneto como limite formal para o exercício da poesia, escreve:

---

<sup>36</sup> Essa perspectiva orienta a leitura de José Paulo Paes (1997), recuperado por Rosimere Meireles Nascimento (2003), em sua dissertação de mestrado.

## SONETO INCONTINENTE [246]

Soneto é o mundo inteiro em pouco espaço,  
 mas, para os mais lacônicos, prolixo.  
 O gosto é variado, e o metro, fixo,  
 e amante deste oxímoro me faço.

A prosa pesa, empilha um calhamaço.  
 Concisas poesias são prefixo.  
 Somente no soneto gravo e mixo  
 começo, meio e fim, no exato laço.

Qualquer história, fábula ou idéia  
 comporta enunciado num soneto,  
 da simples anedota a uma epopéia.

Apenas dois assuntos, eu prometo,  
 não cabem no soneto: a diarréia  
 e o pé, mas porque sobram, não por veto.

## SONETO CONSTRUTIVISTA [260]

De fora quem lê versos não vê pleno.  
 Percebe a rima, só que, antes da dita,  
 existe metro, acento e uma restrita  
 cesura que censura o meu veneno.

As rimas são as quinas do terreno.  
 O metro é cada lado, está na fita.  
 O acento é o torreão de quem recita,  
 e a pausa põe suspense no obsceno.

Tijolo é toda letra, toda nota.  
 Vogal ou consoante, tudo conta,  
 e cada virgulinha tem sua quota.

Castelo edificado, casa pronta.  
 Mas quando tem caralho, cu, xoxota,  
 a crítica, que é vândala, o desmonta...

A leitura que exige a audição, agora deslocada a visão como sentido privilegiado na compreensão do poema, é tematizada no soneto metafônico, do qual, a seguir, há dois exemplos:

## SONETO TÉQUINICO [230]

Reflete a inflexão do X no verso,  
contada como sílaba. Assim quis.  
Portanto, o som dum "ex" vale "equis"  
no ritmo brasileiro em que converso.

Da mesma forma, é "rítimo adiverso",  
mas nunca "rimo averso" que se diz.  
Se for no meio termo, como fiz,  
às vezes um "submerso" é "subimerso".

A decisão é minha, soberano  
que sou do meu soneto, como um rei.  
Aqui não dita o crítico Fulano.

Aqui nunca confesso quando errei;  
apenas justifico meu engano,  
pois quanto mais pratico, menos sei.

Insurge-se contra a crítica e discute procedimentos rítmicos, reivindicando liberdade para a criação e aproximação entre escrita e oralidade. O poema é lugar de reflexão sobre os sons da língua.

Volta ao tema, no "Soneto Téquinico # 2", agora deslocando o foco da crítica para os tratadista, dois dos mais famosos: Antonio de Castilho, que escreve no século XIX, em Portugal, a quem se atribui à contagem de sílabas métricas até a última tônica do verso, e Said Ali, que se consagrou também como gramático, além de ter assinado um tratado de versificação:

## SONETO TÉQUINICO #2 [257]

Castilho e Said Ali ficam na moita:  
Dali não sai coelho nem licença.  
Que bem me importa! Sou quem mais dispensa  
a bênção de quem me acha a pena afoita.

Exemplo disso é a métrica mais douta,  
que vê no "até uma" até uma grave ofensa,  
regrando que "é" com "u" não se condensa,  
e que macho com macho não pernoita.

Pois sabem duma coisa? Se preciso,  
eu viro a mesa e faço do meu verso  
o pé com que na língua chuto e piso!

Levei já em conta o "b" de "submerso";  
No caso das vogais, o som é liso:  
Por isso, em vez do hiato, fiz o inverso.

No segundo quarteto, aborda a questão da fusão das tônicas, que é discutida em seu tratado de versificação *O sexo do verso*: machismo e feminismo na regra da poesia, no qual apresenta como exemplo da existência de tônicas em um mesmo pé ou célula métrica, um verso de Gonçalves Dias analisado por Bandeira e citado por Proença: “Não, nunca senti somente o viço”. A presença de duas tônicas no mesmo pé, o primeiro do verso, teria sido evitado, segundo Bandeira, com a repetição do “não” (“Não, não...”) ou com o prolongamento do “ao” (“Na-ão”). Glauco comenta a solução bandeiriana, associando a regra à homofobia:

Para o caso não há solução, pois o “não” não poderia ficar sozinho numa linha, e o suposto decassílabo não poderia ser reduzido a octassílabo. O jeito é aceitar a convivência de dois machos, já que os poetas a aceitam e não cabe ao legislador interferir na liberdade alheia... (Disponível em <http://normattoso.sites.uol.com.br>. Acesso: junho de 2006).

Os dois posfácios de *Geléia de rococó*: sonetos barrocos seriam posteriormente incorporados ao tratado acima citado. Em verso ou em tratados e textos que comentam seus poemas, ou ainda, em notas de rodapé, Glauco Mattoso é guiado, não raro, e em especial neste volume, pela elaboração de um projeto no qual a leitura é associada à audição, e mais: ao domínio de recursos presentes na tessitura do poema.

A geléia pode parecer indigesta, com suas misturas e temperos. Geléia para olhos livres e ouvidos atentos aos sons da língua, do poema, aos ecos e gritos. Para paladares finos & estômagos fortes.

### O antídoto glauquiano – *Panacéia*: sonetos colaterais (2000)

Advertindo o leitor, na abertura do último livro da tetralogia, Glauco Mattoso escreve:

Para quem considerou os trezentos e tantos sonetos anteriores como uma overdose virulenta, este livro serve de **antídoto**. De duas, uma: ou o leitor se desintoxica, ou se envenena de vez. O que, por vias transversas, acaba imunizando, de qualquer modo. (2000, p. 7, grifo meu)

Os volumes que precedem *Panacéia* são considerados uma overdose. No entanto, o antídoto proposto é irônico: contra essa droga só ela mesma. Para tratar a overdose de mais de 300 sonetos mais 99, nos quais permanece a disciplina formal: “[...] sem a qual Camões jamais teria composto sua epopéia e Jerônimo não teria completado a Vulgata” (2000, p. 7), como afirma o autor.

Ainda neste texto introdutório, que é um fio de ligação entre o último volume da tetralogia e os três livros anteriores, Glauco Mattoso registra leituras de poetas amigos, cujas sugestões teriam sido incorporadas à feitura dos sonetos ali reunidos:

Por sugestão de Rui de Sá Silva Barros, tematizei tipos urbanos marginais, não contemplados em PAULISSÉIA ILHADA; por sugestão de Luiz Roberto Guedes, revisei episódios da história nacional; por sugestão de Paulo Henriques Britto, recapitulei episódios vivenciados, encadeando sonetos num continuum narrativo; por sugestão de Augusto de Campos, remexi na forma petraquiana e reconfigurei o soneto. (2000, p. 7)

Leitor e autor confundem-se nos versos produzidos por Mattoso. As suas leituras são explicitadas em seus poemas, assim como a leitura que outros fazem de seus versos e as sugestões daí derivadas são incorporadas aos textos subseqüentes. Nesse parágrafo, há uma via dupla acerca da leitura que indica ao leitor a gênese dos sonetos de *Panacéia* e apresenta algumas chaves de compreensão dos poemas. Seguir algumas dessas pistas é o que pretende este percurso, uma vez que a leitura é o fio condutor do passeio pelo labirinto glauquiano.

Há mudança, quanto à distribuição dos versos no poema, em relação aos sonetos anteriormente publicados nos primeiros três volumes, nos quais se mantém a distribuição petrarquiana. Na “remexida” glauquiana, a forma petrarquiana ainda se mantém na maioria dos sonetos (em 84 dos 99). Altera-se em 15: “Soneto Paulindômico [406]”, “Soneto Reflexivo [407]”, “Soneto Alinhado [408]”, “Soneto Reticente [414]”, “Soneto Avariável [415]”, “Soneto Internauta [416]”, “Soneto Premiado [417]”, “Soneto Sensorial [418]”, “Soneto Culatra [419]”, “Soneto Reformado [420]”, “Soneto Panorâmico [421]”, “Soneto Perversivo [423]”, “Soneto Político [424]”, “Soneto Torresmista [426]” e “Soneto Fictício [428]”. Além da mudança na organização das estrofes, sugerida por Augusto de Campos, leitor poeta que valoriza a configuração espacial do poema na página, há também brincadeiras com a métrica, em alguns desses sonetos.

#### SONETO REFORMADO [420]

Se chama  
Gil Gama

Foi comandante  
dum centro de tortura  
em tempo não muito distante.

Tirou do guerrilheiro a confissão.  
Da esposa, filha e irmã tirou a candidez.  
Capacho de outros rostos brincando ele fez.  
E deu por encerrada a sua missão.

Agora não há o que levante  
sua pica outrora dura.  
Veste elegante

pijama  
na cama.

No soneto acima, as rimas distribuem-se em AA, nos dois dísticos, BCB, nos tercetos, e DEED, no quarteto. Há uma ordem crescente até o quarteto e, então, decrescente até o dístico final. Não muda apenas o número de versos da estrofe. Nos dísticos, há versos de duas sílabas métricas. Nos tercetos: no primeiro, a seqüência é 4,6 e 8, no segundo, inverte-se, transformando-se em 8, 6 e 4; no quarteto, estrofe central, 10, 12, 12, 10.

Brincadeira similar, em que a visualidade está intimamente associada à sonoridade do poema, isto é, de acordo com a idéia concreta de poesia verbivocovisual, ocorre no soneto seguinte, “Soneto Panorâmico [421]”:

Meu quadro de São Paulo é o duma ilha  
que quanto mais se atulha mais brilha.

É vasta e de longe se avista,  
mas de perto tem a face  
dupla, múltipla, mista.

Quem topa suar  
tem campo à pampa  
pois Sampa trampa  
do sol ao luar

Na avenida Paulista  
trombadinha quando nasce  
contrasta com torres, contrista.

No centrão a janela faz pilha,  
muralha ante a gentalha maltrapilha.

Se a ordem no soneto anterior era crescente, quando à métrica, neste, tem-se uma ordem decrescente, que vai do decassílabo, no primeiro verso do dístico inicial e no último verso do dístico final até o verso de quatro sílabas nos dois versos centrais do quarteto, passando

pelo de nove, no segundo e no penúltimo verso dos dísticos, simultaneamente, de oito, no primeiro e último verso dos tercetos, sete, no segundo e penúltimo dos tercetos e seis no último e primeiro dos tercetos. Numa representação simplificada: 10/9, 8/7/6, 5/4/4/5, 6/7/8 e 9/10.

Nos demais sonetos do livro, mantém-se o seguinte sistema de rimas: ABBA, nos quartetos e CDC e DCD, nos tercetos. Em relação aos outros volumes da tetralogia, permanece o diálogo intratextual entre os poemas, com pares de sonetos, como o que ocorre entre o “Soneto Torresmista [426]” e “Soneto Preguicista [427]”, ambos elogiam dois pecados capitais, o primeiro a gula, o segundo, a preguiça. O inventário, de temas, autores, campos de saber e inutilidades continua presente em sua produção, o que se vê no Sumário, mas também em poemas como o que abre *Panacéia*.

O livro começa pela morte, ou, mais especificamente, por uma forma de morte: o suicídio. No “Soneto suicida”, primeiro do volume, são listados brasileiros e estrangeiros de diversos campos de atuação: literatura (poesia e prosa), política (de esquerda e de direita), religião...

#### SONETO SUICIDA [334]

O Stefan foi desgosto pela guerra.  
Também Santos Dumont foi desalento.  
O de Torquato e Péricles lamento,  
mas o de Allende ou Hitler nada encerra.

Razões de Ana Cristina estão na terra.  
Jim Jones e outros loucos nem comento.  
Mishima foi solene em seu intento.  
No de Getúlio o povo é quem se ferra.

Difícil é saber quando é covarde  
ou quando é da coragem o disfarce.  
É cedo? É tempestivo? É sempre tarde?

Talvez a eternidade na catarse.  
Talvez o fatalismo que me aguarde.  
Ninguém derrota a morte sem matar-se

(P, 2000, p. 13)

Referências díspares são associadas pelo ato radical praticado de diferentes formas, por diferentes motivos: o suicídio. Stefan Zweig, romancista, autor de um livro no qual constrói uma imagem paradisíaca do Brasil, país para onde se mudou durante a Segunda Guerra Mundial, e no qual se matou, em Petrópolis, com sua esposa, após ver fracassarem as tentativas de convencer o governo brasileiro a receber judeus oriundos da Alemanha nazista. Desse mesmo país e dessa mesma guerra, há também o nome de Hitler. No pólo político oposto ao do ditador alemão, o chileno Salvador Allende figura no primeiro quarteto. No Brasil, a política tem em Getúlio Vargas seu mais ilustre suicida, que deixou a vida para entrar na história, transformando a decisão última em fala que seria ouvida, discutida, por muito tempo.

Morte & literatura estão associados nos nomes e histórias de Ana Cristina César, Torquato Neto e Mishima, integrantes dessa galeria suicida composta nos catorze versos iniciais de *Panacéia*. A poeta carioca teria deixado na terra em frente ao edifício onde morava, e do qual saltou fora do apartamento e da vida, as razões de sua morte; Mishima, em seu último ato, homenageia a tradição japonesa e ritualiza a morte, mimetizando os samurais que se consideravam indignos de continuar vivendo.

O inventário de nomes de suicidas e modos de matar-se é feito nos quartetos, para, nas estrofes de três versos, refletir:

Difícil é saber quando é covarde  
ou quando é da coragem o disfarce.  
É cedo? É tempestivo? É sempre tarde?

Talvez a eternidade na catarse.  
Talvez o fatalismo que me aguarde.  
Ninguém derrota a morte sem matar-se

As interrogações no primeiro terceto não são respondidas de modo categórico nos últimos versos do soneto. Os dois primeiros do último terceto abrem-se com a palavra “talvez”, repetida em um recurso

anafórico que enfatiza a impossibilidade de definir esse ato como “covardia” ou “coragem”. A chave de ouro traz um verso lapidar em que a morte, afinal, não pode ser derrotada senão por ela mesma, constituindo-se como um paradoxo e como algo inelutável.

Incluir esse soneto como abertura de um livro chamado *Panacéia* autoriza-nos a pensar no suicídio também como superação da dor, como remédio.

No final do livro, a idéia de vício e antídoto é reforçada. O “Soneto Sonetômano [433]” traz em seu título um neologismo que indica a relação de dependência, em que o soneto é um “vício bravo” do qual não é possível tolerar a abstinência:

A gente quer parar, mas não consegue.  
Soneto é vício bravo, como a droga,  
o fumo, a compulsão de alguém que joga  
ou bebe até o diabo que o carregue.

A cada qual que acabo, outro se segue  
e os versos anteriores não revoga.  
Tentei esporte, spa, dieta, ioga,  
mas é feito uma fé que o crente cegue.

Passei dos quatrocentos, e outros tantos  
não sei se atingirei. São muitos centos!  
Opero mais milagres do que santos!

Primeiro em CENTOPÉIA, fiz nojentos;  
depois, em PAULISSÉIA, cantei cantos;  
GELÉIA não bastou. Quantos tormentos!

A escrita, transformada em compulsão do sonetômano, deixa de ser virtude e transforma-se em seu oposto, contra o qual não há antídoto possível nem tratamento: esporte, spa, dieta, ioga. Ainda no eixo paradigmático do vício que o poema abre, liderado pela elaboração de sonetos, é acrescentada a fé que o crente cegue. Aqui, em o “crente cegue”, pode-se ler a relação sonora que se estabelece entre cegar, no sentido de deixar de ver, e seguir, na acepção de adotar, de assumir essa fé, ainda que cega.

Ao concluir sua tetralogia, o sonetômano reafirma seu vício e passa em revista seus tormentos distribuídos nos livros referidos no último terceto, fechando-se em sua circularidade, já que no final retoma o início, cobra que morde o próprio rabo. Oroboro.

Como ainda manter a separação *Visual* e *Cega*? Em *Panacéia*, as brincadeiras com a métrica jogam também com a espacialização da palavra na página em branco. Glauco metamorfoseia a leitura e a escrita, orienta e desorienta o leitor que transita pelos seus versos, pelos seus milhares de sonetos. Verbivocovisual, o poeta, que homenageia Pound nos títulos da tetralogia, gira o mecanismo do caleidoscópio e tira do lugar tudo que parece catalogado. (Des)faz listas e repertórios.

## DISPERSÃO & SILÊNCIO

---

Na floresta encantada da linguagem, os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extravio, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevistos, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas.

(Paul Valéry, *Discurso sobre a estética*)

A rima não é uma solução, mas custa escrever apenas a palavra “conclusão” em um texto sobre Glauco Mattoso. O contínuo movimento desse caleidoscópio nos impede a fixação. Perdura na escrita a sensação incômoda de que muito (o mais importante?) não foi dito e talvez nunca o seja (o que é comum a qualquer texto sobre qualquer autor). Ainda assim, sem pretender encerrar, nos sentidos de acabar e de prender, algumas palavras devem ser (ar)riscadas neste final (in)evitável.

No decorrer do percurso, a delimitação da tese que orienta este trabalho esbarrou em diversas dispersões que a produção de Glauco Mattoso opera: multiplicidade de períodos e referências, o embaralhamento dos protocolos conservadores e inovadores de escrita e leitura. Daí algo que se verificou nesta pesquisa: as malhas tecidas pela rede ampla dos poemas de Glauco capturam o leitor e prendem-no em referências que apagam a idéia de hierarquia, de início, de fim, de autor e leitor, de leitura e escrita.

Nessa travessia, não há ancoragem nem é possível decidir-se por uma das margens: sacralizador ou dessacralizador do cânone. A incorporação de referências díspares impede essa escolha. Mesmo quando devora poema canônico, como o poema 19 de Camões (“Alma minha gentil...”), em registro fescenino, há aí um elogio ao texto do poeta quinhentista português, na incorporação de seus procedimentos e

na recuperação da experiência de perda do sujeito poético, lançado na impossibilidade do encontro.

A partícula apaziguadora “ou”, que permite a exclusão de uma das partes e, assim, a superação da angústia implicada em qualquer escolha, não se encaixa no que se escreve sobre Glauco. O convívio com seus textos, antes, instaura a inclusão de novas imagens no caleidoscópio das leituras. O “e” se imiscui e encontra lugar, assim como o “mais”, em uma espécie de “adição infinita”, para usar a expressão de João Cabral de Melo Neto<sup>37</sup>. Talvez daí a sua obsessiva produção: assim como o movimento não pode ser contido, o soneto continua seu percurso pela escrita sem termo, pelos caminhos solares/sombrios da insônia, pelos caminhos sombrios/solares da criação.

Essa escrita inclusiva, desdobrada/multiplicada<sup>38</sup> em uma pletora, fala-nos sobre a relação da arte contemporânea com a memória. Vale dizer que memória está sendo usada aqui no sentido que lhe atribui Jacques Le Goff, como herança,

[...] um conjunto que de certo modo se nos impõe (uma herança recebe-se, não se cria); e essa herança obriga a um esforço, para aceitá-la, para modificá-la ou para rejeitá-la, quer a nível coletivo quer a nível individual (1985, p. 21).

Em outro texto, Le Goff lembra-nos da relação entre memória e poesia tecida pelos gregos de modo mítico:

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove musas, que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um

<sup>37</sup> Em *Morte e vida severina*, já nos versos finais, quando ocorre a celebração do nascimento do filho de seu José, mestre carpina: “Belo como a onda em sua adição infinita” (1991, p. 58).

<sup>38</sup> A recorrência de barras, nesta tese, aproximando e separando termos é indicativa da dificuldade ou impossibilidade (resisti ao impulso de usar barras agora) de definir apenas com uma palavra a produção de Glauco.

homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. (2003, p. 433)

Glauco Mattoso, “adivinho do passado”, recupera poemas, poetas, propostas, escritas urbanas (em paredes e jornais), gêneros do discurso do cotidiano e faz tudo isso ecoar no presente como algo vivo, não como algo a ser reverenciado com distância ou evitado com aversão. Sua produção compõe uma ampla e contraditória lista de valores para este milênio, sempre transitivos e passíveis de novas ordenações.

Não se trata de memória pensada como algo estanque, arquivo morto. Trata-se de uma memória móvel da/em sua leitura/escrita. Leitura que se desdobra: as leituras de Glauco Mattoso e o legado da tradição de língua portuguesa; o cânone e o “popular”, o consagrado e o ignorado pelas instâncias de poder que organizam outra memória, a que deve ser mantida no estudos literários, em cursos e manuais.

Lemos as leituras de Glauco Mattoso, que buscam avidamente possibilidades novas de sons e sentidos articulados em seus versos, seja na primeira, seja na segunda fase de sua obra. Giramos no caleidoscópio Glauco Mattoso até ficarmos tontos, estamos já no *loop* da montanha russa, do qual fala Nicolau Sevchenko.

O questionamento da fixidez pode remeter para novas possibilidades de reorganizar o lido e o escrito, para o movimento que pode deslocar a miragem de sentidos fixos, para a urgência de buscar formas menos fechadas de constituição de sentido, inclusive na academia, lugar em que esta tese se faz, em risco.

Camões, Bocage, Gregório de Matos, Sade, Augusto de Campos, Zé Limeira, Olavo Bilac, Cego Aderaldo, Aretino, Luiz Delfino, Machado de Assis, trovas de banheiro, cartas de leitores fictícios e reais, manifestos, narrativas curtas, quadrinhos, jornais, concretismo, tropicália,

antropofagia. Os seus contínuos giros dizem-nos da fragilidade de nossos critérios, de tão escassa vida para tão vasta biblioteca.

Muitos são os leitores fictícios: Dom Quixote, Madame Bovary... Borges foi um notável inventor deles. Levou para os seus contos essa personagem que era, *mutatis mutantis*, ele mesmo, leitor voraz que transportava suas leituras para o núcleo dos seus textos. Em um desses contos, cria um fabuloso objeto: o livro de areia. Um livro em contínua transformação (tema caro a um admirador de Heráclito), que impede o leitor, atônito, de encontrar a página inicial, de chegar à página final e de reler uma passagem lida anteriormente.

Os desdobramentos são vários: não há página inicial, pois o livro é parte de uma cadeia de muitos outros livros. Não há última página porque essa cadeia não pode ser interrompida<sup>39</sup>: ela prolonga-se para além do volume que o leitor tem em mãos, especialmente no texto de outros autores que serão por ela convocados a escrever e nos textos dos críticos que tornam públicas suas reflexões. Tampouco é possível reencontrar uma passagem lida anteriormente, pois a leitura não é a mesma. Se não atravessamos um mesmo rio duas vezes, também não lemos uma mesma página duas vezes; quando a (re)lemos, ela já é outra, já somos outros. A leitura é, assim, um momento único, irrepetível, irrecuperável de modo exatamente igual, um momento mágico como o livro. A leitura transforma todo livro em livro de areia.

Esse convívio com o inacabado, com o continuamente transformado, é assustador para a personagem borgiana, que teme o livro de areia e deseja dele livrar-se. Essa sensação é facilmente reconhecida por aqueles que pesquisam literatura.

Em vários momentos, e mais ainda, na conclusão da tese, a infinitude de perspectivas a partir das quais pode ser abordado o tema

---

<sup>39</sup> Mesmo no filme de François Truffaut, *Fahrenheit 451*, o Estado totalitário não consegue impedir a difusão dos livros. Leitores insurgem-se contra a Ordem e transformam-se em “homens-livros”, para manter viva essa prática.

investigado assombra a escrita, paralisa quase a leitura. Assim como a personagem, procura-se um modo de sair desse convívio. O único modo possível é indicado no conto: deixar que o texto se perca em meio a outros, entregá-lo para uma biblioteca, levá-lo para catálogo.

Não há fim, não há repetição, não há descanso. A contínua transformação do lido no escrito é infinita e resiste às tentativas críticas de apreensão em um todo inteligível. O poema de 14 versos, um modo de organizar o silêncio, acompanha a pesquisa com seus imensos olhos cegos que tudo vêem. Lição de limite e economia. Organização radical do silêncio: poema.

Os poemas de Glauco lançam um novo olhar sobre o passado, renovando-o, presentificando-o, projetando-o para o futuro: "El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (BORGES, 1987, p. 712).

Para terminar este texto, mais um poema de Glauco, em que o movimento é reiniciado, o "Soneto Vicioso [500]" (2004):

Poema lembra amor, que lembra carta,  
que lembra longe, e longe lembra mar,  
que lembra sal, e sal lembra dosar,  
que lembra mão, e mão alguém que parta.

Partir lembra fatia e mesa farta;  
fatura lembra sobra, e sobra dar;  
dar lembra Deus, e Deus lembra adiar,  
que lembra carnaval, que lembra quarta.

A quarta lembra três, que lembra fé;  
a fé lembra renascer, que lembra gema,  
a gema lembra bolo, e este o café.

Café lembra Brasil, que lembra um lema:  
progresso lembra andar, que lembra pé,  
e pé recorda alguém que faz poema.

## REFERÊNCIAS

---

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ALENCAR, José. *O guarani*. São Paulo: Ática, 1987.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ALVES, Franklin. Esse elogio da sombra: poesia e cegueira em Glauco Mattoso. In: MATTOSO, Glauco. *Pegadas noturnas (Dissonetos barroquistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Oswald de. *Poesia reunidas*. Obras completas Vol. VII. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

\_\_\_\_\_. *Revista de antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Cia. Litographica Ypiranga, 1976.

\_\_\_\_\_ & GALVÃO, Patrícia. *O homem do povo: coleção completa e fac-similar dos jornais escritos por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Arquivo do Estado, 1984.

ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior et al. Lisboa: Imprensa Naional/Casa da Moeda, 1998.

\_\_\_\_\_, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appezeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1987.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad.: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: Hucitec, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1979.

\_\_\_\_. *O grão da voz*. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006 [Elos].

\_\_\_\_ & COMPAGNON, Antoine. *Leitura. Enciclopédia Einaudi*. Vol. 11 - *Oral/Escreto. Argumentação*. Trad. Teresa Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOCAGE, Manoel Barbosa du. *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1987.

BORNHEIM, Gerd. *As metamorfoses do olhar*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 89-94.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981.

BRITTO, Paulo Henriques. *Poesia e memória*. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.

BUENO, Alexei (org.). *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BUTTERMAN, Steven. *Brazilian literature of transgression and postmodernanti-aesthetics In Glauco Mattoso*, New York: 2003.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Trad. de Ivo Barroso.

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

\_\_\_\_. *Os lusíadas*. Porto: Porto Editora, s/d.

CAMPOS, Augusto. Revistas re-vistas: os antropófagos. In: \_\_\_\_\_. *Poesia, antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez, 1978. p. 107-124.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Pedro Ulisses. O poeta passado a sujo. In: MATTOSO, Glauco. *Poesia digesta (1974-2004)*. São Paulo: Landy Editora, 2004.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa. 2 ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Empresa Gráfica da *Revista dos Tribunais*, 1945.

\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. v. 2

CARVALHO, Vicente de. *Poemas e canções*. São Paulo: Saraiva, 1954.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Tratado de metrficação portuguesa*. Obras Completas. Vol. I. Lisboa: Empreza da História de Portugal, s/d.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Vol 1. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1996.

CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. Poesia/prosa. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: EdUNESP, 2002.

\_\_\_\_ (org.). *Práticas da leitura*. 2 ed. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. In: *Teoria da literatura : formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre, 1978.

COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

\_\_\_\_. *Final de jogo*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1974

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

\_\_\_\_. *XIX poemas*. Trad. Jorge F. Lourenço. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP, 2006.

\_\_\_\_\_. Arte e significado. In: GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae (org). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 579-590.

\_\_\_\_. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996, p. 21-42.

DE MAN, Paul. *A resistência à teoria*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

DELFINO, Luiz. *Atlante esmagado*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti editores, 1936.

DICIONÁRIO CALDAS AULETE. 3 ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão 2.0a. Editora Objetiva, 2007.

DOLEZEL, Lubomír. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Trad. Vivina de C. Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gubenkian, 1990.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986. [Coleção Estudos. Vol. 89 ]

\_\_\_\_. *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005. [Coleção Debates. Vol. 4].

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A apropriação da tradição moderna. In: GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae (org). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 121-144.

FONTELA, Orides. *Poesia reunida* [1969-1996]. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FORSTER, David William. À guisa de apresentação. In: MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador*. São Paulo: All Books, 2006 (a primeira edição é de 1986).

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. Linguagem e literatura. Trad. Roberto Machado e Jean-Robert Weissaupt. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, pp. 137-174.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 2002.

GEDEÃO, António. *Poesia completa*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1997.

GLOWINSKI, Michal. Gêneros literários. In: ANGENOT, Marc e outros (dir.). *Teoria literária*. Vários tradutores. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Poemas*. Edição Bilíngüe. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1988.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae (org). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Cia. das Letras/Secretaria do estado da Cultura, 1989.

\_\_\_\_\_. Admerdável. *Revista Leia Livros*, n. 52, Rio de Janeiro, 1982.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: EDUSP, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IBSCH, Elrud. *A recepção literária*. In: ANGENOT, Marc e outros (dir.). *Teoria literária*. Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. 2 Volumes. São Paulo: Ed. 34, 1996 (Vol. 1), 1999 (Vol. 2). Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. e Rev. Paulo Quintela. 7. ed. portuguesa Coimbra, Arménio Amado Editora, 1985 [Coleção Studium].

KOSZTOLÁNYI, Dezsö. *O tradutor cleptomaniaco*. Trad. Ladislao Szabo. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira et al. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval*. Trad. José António Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1985.

MACHADO, Gláucia Vieira. *Poesia para todos*. [Tese de doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1999.

MATOS GUERRA, Gregório de. *Obra poética*. 2 Volumes. Edição de James Amado. Preparação e notas de Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MATTOSO, Glauco. *A planta da donzela*. São Paulo: Edições Ciências do Acidente, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cara e coroa, Carinha e Carão*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cavalo dado: sonetos carriados*. São Paulo: 100 (Sem) Leitores, 2004a.

----. *Centopéia*: sonetos nojentos & quejandos. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999a. [Coleção *Livros do Cão*, vol. 4].

----. *Contos familiares*: sonetos requentados. São Paulo: 100 (Sem) Leitores, 2003.

----. *Delirios líricos* (antología preparada por Mario Cámara). Buenos Aires, Grumo/Eloísa Cartonera, 2004. 2 volumes. (poemas traduzidos por Mario Cámara e Luciana di Leone). [Colección *Conexiones-Grumo*]  
*Geléia de rococó*: sonetos barrocos. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999b. [Coleção *Livros do Cão*, vol. 9].

----. Entrevista a um aluno de letras da UFRJ. Disponível em <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>. Acesso: setembro de 2007.

----. *JORNAL DOBRABIL*: 1977/1981. São Paulo: Iluminuras, 2001. (a primeira edição em livro é de 1981)

----. *Línguas na papa*: uma salada dos mais insípidos aos mais picantes poemas de Glauco Mattoso. São Paulo: Pindaíba, 1982.

----. *Manual do podólatra amador*. São Paulo: All Books, 2006 (a primeira edição é de 1986).

----. *Memórias de um pueteiro*: as melhores gozações de Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Trote, 1982.

----. *O glosador motejoso*. São Paulo: 100 (Sem) Leitores, 2003.

----. O poeta põe, a crítica tica. In: MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofício da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.

----. *O sexo do verso*: machismo e feminismo na regra da poesia. Disponível em <http://normattoso.sites.uol.com.br>. Acesso: junho de 2006.

----. *Panacéia*: sonetos colaterais. São Paulo: Nankin Editorial, 2000. [Coleção *Janelas do Caos*, vol. 14].

----. *Paulisséiailhada*: sonetos tropicais. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999c. [Coleção *Livros do Cão*, vol. 6]

----. *Pegadas noturnas* (Dissonetos barrocoistas). Rio de Janeiro: Lamparina, 2004b.

----. *Poesia digesta* (1974-2004). São Paulo: Landy Editora, 2004c. [Coleção *Alquidar*].

\_\_\_\_. *Poética na política: cem sonetos panfletários*. São Paulo: Geração Editorial, 2004d.

\_\_\_\_. *Revista Dedo Mingo*. São Paulo, 1982.

\_\_\_\_. *Rockabillyrics*. São Paulo: Olavobrás, 1988.

\_\_\_\_. *20 sonetos netos y um poema desparramado*. Santiago: Itempérie Ediciones, 2003.

MELETINSKY, Eleazor. Identificação e identidades do facto literário. In: ANGENOT, Marc e outros (dir.). *Teoria literária*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

NASCIMENTO, Rosimere Meireles. Glauco Mattoso: um marginal erudito. [Dissertação de Mestrado em Letras]. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória-ES, 2002.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVA NETO, João Ângelo. *Falo no jardim*. Priapéia grega, priapéia latina. Cotia-SP: Ateliê Editorial; Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2006.

PAES, José Paulo. Erudito em grafite (sobre a obra de Glauco Mattoso). In: \_\_\_\_\_. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. *La casa de la presencia: poesia e historia*. Obras completas. Iudad de Mexico: Círculo de Letores/Fondo de Cultura Económica, 1994.

\_\_\_\_. *A outra voz*. Trad. Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PÉCORA, Álcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: EDUSP, 2001.

\_\_\_\_. (org.). *Poesia seiscentista: Fênix renascida & Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

\_\_\_\_. *Falência da crítica*. Um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973 [Debates].

- \_\_\_\_. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- \_\_\_\_. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- \_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- PETRARCA, Francesco. *Poemas de amor*. Edição Bilíngüe. Trad. Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- \_\_\_\_. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- QUEVEDO, Francisco. *Poesia varia*. 13 ed. Madrid: Catedra, 2003.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Introdução aos estudos literários. 2.ed. Coimbra: Almedina, 1997, p. 26.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Terceiras estórias. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- \_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Trad. Lígia Gutterres. Lisboa: Edições 70, 1991.
- SEGRE, C. Gênero. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 17 -*Literatura-Texto*. Trad. Fernando Paulo do Carmo Batista. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989. p. 70-93.
- SENA, Jorge de. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: ia. Das Letras, 21. [Coleção Virando Séculos].
- SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. [Coleção Brasil: os anos de autoritarismo].

\_\_\_ & DIAS, Tânia (orgs). *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Vieira e Lent, 2004.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kassovitch. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1980.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. e outros. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre, 1978.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.

WELBERRY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1979.

\_\_\_ & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Publicação Europa-América, s.d.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e outros. São Paulo: Hucitec, 1997.

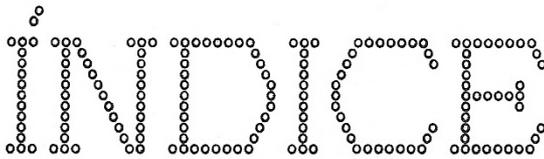




# JORNAL DOBRABIL

GLAUCO MATTOSO

ILUMINURAS



Esclarecimento aos pesquisadores escrupulosos: as fontes incluídas neste índice são autênticas, assim como não são fictícias as referências que integram as seções "Revistando" e "Livrando a capa" nem as transcrições latrinárias de diversas procedências. Por exclusão, atribua-se a GLAUCO MATTO-SO todo o material restante, assinado apocrifamente

ou com meu próprio nome e respectiva heteronímia: Glauco Matheux, Matozo Guirauko, Pedro o Podre, Pedro el Podrido, Pierre le Pourri, Pietro il Pùtrido, Peter the Rotten, Piotr the Putrid, Petrus Putris, Garcia Loca, Massashi Sugawara, Marx Zwei, Heinz Zweig, Pederavski, Puttisgrilli, Bixênia, P.David., Al Cunha, Cuelho Netto.

- Aldiss, Brian W. 52v  
 Almeida, Humberto de 41  
 Almeida, Julia Lopes de 17  
 Alves, Políbio 22  
 Amado, Jorge 39  
 Anderson Imbert, Enrique 42 44  
 Andrade, Mário de 10v 11v 47v  
 Andrade, Oswald de 18  
 Anônimo português (séc.XVII) 52  
 Anônimo português (séc.XVIII) 51  
 Anônimos (grupo SOMOS) 28v 29v 38v  
 Antôniocarlos 25  
 Araujo, A. de 35  
 Araujo, Carlos 25  
 Arizona Filtro (pseud.) veja Behr  
 Asturias, Miguel Angel 17  
 Athayde, João Martins de 30 31 32 33 34 35  
 Auden, W. H. 43  
 Baciú, Stefan 7  
 Bacon, Francis 28v  
 Bananêre, Juó (pseud.) 11 28v  
 Barrozo Filho, José Pires 30  
 Becker, Idel 18  
 Behr, Nicolas 22 23 24 42v  
 Bel, Tony 26  
 Belli, Giuseppe Gioachino 53v  
 Benedetti, Mario 26v  
 Bento, Kátia 26  
 Bezerra, Damasceno 33  
 Bilac, Olavo 19 31v  
 Bocage, M. M. B. du 11 29v  
 Bonvicino, Régis 31 45v 50 52v  
 Botelho, Rita 49  
 Botto, Antonio 29v 51v  
 Branco, Joaquim 26 33  
 Buarque, Chico veja Holanda  
 Buss, Alcides 31  
 Cadengue, Antonio 46  
 Campos, Augusto de 5v 25 25v 38 49v 53v  
 Campos, Haroldo de 27v  
 Campos, Humberto de 25  
 Canals-Guilera, R. 5v  
 Cardoso, Antonio 35  
 Cardoso, Tanussi 3 31 49v  
 Carpeaux, Otto Maria 28v  
 Carvalho, Marcos de 46  
 Cascudo, L. da Câmara 33 50  
 Celis, Mary Carmen de 8  
 Chamfort, N.-S. Roch de 21v  
 Chamie, Mário 15v  
 Chopin, Henri 8  
 Cirne, Moacy 29  
 Claufe (pseud.) 49v  
 "CONFISSÕES DE PERNAMBUCO" 48 48v 50  
 Cooper, Alice 43 (pseud.)  
 Coppoli, Lisindo 28  
 Costa, Oswaldo 16v  
 Coutinho, Galeão 17v  
 Cristina, rainha da Suécia 9v  
 Cruz, Domingo Gonzalez 29  
 Dada, Idi Amin 30  
 Dolabela, Marcelo 35  
 Drummond de Andrade, Carlos 53  
 Du Barry, Jeanne 29v  
 Dylan, Bob 10v (pseud.)  
 Eliot, T. S. 35  
 Emanuel, Paulo 37v  
 Emerson, Ralph Waldo 31  
 ESCRITA (nº 21) 2  
 Esslin, Martin 46  
 Faerman, Marcos 51  
 Feldman, Claudio 22 23 24 31 33 38 39 40v  
 Ferlauto, Dedé 21  
 Fernandes, Jorge 17v  
 Fernandes, Millôr 26 28v 32 33 35 35v 41v 45 47v 51  
 Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda 38  
 Figueiredo, João 44  
 Figueiredo, Milton 51v  
 Figueroa, Francisco Acuña de 53 53v  
 Flaubert, Gustave 49v (*Pensées*)  
 Fonseca, Rubem 36  
 Foscolo, Ugo 16v  
 Francis, Paulo 29  
 Fressia, Alfredo 24  
 Freuderico (pseud.) 16v  
 Gautier, Théophile 15v  
 Ginsberg, Allen 45v  
 Goldman, Gustavo Henrique 35  
 Gomes, Alfredo (pseud.) 24  
 Grupo SOMOS (Rf) 51  
 Guedes, Luiz R. 12 12v 15 24 36 36v 37 38v 42 42v 43 43v 46 47 48 49v 50  
 Harrigan, Alberto 27  
 Hitler, Adolf 3  
 Hobbes, Thomas 31  
 Holanda, Chico Buarque de 34  
 Horácio (Horatius) 16v  
 Houaiss, Antonio 48  
 Huxley, Aldous 28  
 Japy-Mirim (pseud.) 16v  
 Jazente, Abade de 52  
 Johnson, Samuel 24v  
 Jolinet (pseud.) 51  
 Jornais, dos 9 45  
 Junges, Tadeu F. 32  
 Juvenal (Juvenalis) 15v 28  
 Kac, Eduardo 37 42v 49v 50v 53v  
 Kapé (pseud.) 10v  
 Khomeini, Ruhollah 32 34 34v  
 Klafke, Aristides 25 38 40v  
 Laet, Carlos de 18  
 LAMPILÃO (nº 11) 27  
 Legman, Gershon 40v 42  
 Leite, Sebastião Uchoa 15 26 27  
 Leminski, Paulo 28 29 46  
 Lenin (pseud.) 49  
 Lennon, John 49  
 Lessa, Ivan 34  
 Lima, Abdias 26  
 Lisboa, Umhandejara 26  
 Lobato, Monteiro 17 51  
 Luís 22  
 Machado, Duda 45v  
 Machado, Sylvestre 17v  
 Maciel, Nilton 23 37 46  
 Marcial (Martialis) 34v  
 Marcos, Plínio 34  
 Marx, Karl 34v 35v  
 Mascarenhas, João Antonio 28  
 Mattos, Aclise de 49v  
 Medeiros, J. 31  
 Mello, Maria Amélia 21  
 Melo, Mano 49v 51v  
 Melo e Castro, E. M. de 53v  
 Melo Neto, João Cabral de 13 46 52v  
 Mendonça, Julio 29 41 42v  
 Menezes, Emilio de 31v  
 Menucci, Sud 25  
 Míccolis, Leila 23v 36 37v 45v  
 Miguel, João 30  
 Nikes, George 37  
 "MIL E UMA NOITES" 17 33v 43v  
 Millôr veja Fernandes  
 Miranda, Alvaro 28 39 43  
 Montaigne, Michel E. de 15v  
 Moraes, Neusa 36  
 Moreira, Adelino 45  
 Mott, Luiz 51  
 Nader, Wladyr 28  
 Nassar, Paulo 42v  
 Neves, Conceição da Costa 30v  
 ORA, FOMBAS! (nº 3) 41  
 Paladino, Luiz Carlos 15 39v  
 Pater (pseud.) 17v  
 Paternostro, Julio 17v  
 Paulo Filho 48  
 Pepe, Oswaldo Luiz Costa 41 48  
 Pereira, Eduardo Carlos 38  
 Pereira, Teresinka 25v  
 Péret, Benjamin 17v  
 Pessoa, Fernando 15  
 Pignatari, Décio 14 15 15v 25v 27 46v 51  
 Pimenta, Alberto 48 50 51 52 53v  
 Pinto, Alcides Nogueira 46  
 Piva, Roberto 29 47v  
 Poletti, Réca 31v 32 46  
 Porto, Sérgio 30v  
 Rabelais, François 15v 42  
 Rainho, Luís Flávio 44  
 Ranciaro, David 44  
 Renault, Abgar 5v 22  
 REVISTA DE ANTROPOFAGIA (Freuderico, Oswaldo Costa, Japy-Mirim) 16v  
 REVISTA DE ANTROPOFAGIA (Tamandaré, Galeão Coutinho, Jorge Fernandes, Sylvestre Machado, Pater, Péret) 17v  
 Reyes, Alfonso 9v  
 Reyex, O. 7 7v 12 12v 21v 23v 24 28 38 (pseud.)  
 Reyex, Telita 24 (pseud.)  
 Rezende, Otto Lara 30v  
 Ribeiro Neto, Amador 44 44v  
 Ricardo III (Ricardo Rocha Aguierras) 23  
 Sade, Marquês de 17 37v  
 Schwartz, Jorge 52  
 Sevilla, Isidoro, dito Santo, arcebispo de 22v  
 Shakespeare, William 40v  
 Sickaboy (pseud.) 48v  
 Somoza, Anastasio 50v  
 Souto Maior, Mário 38  
 Souza, Erthos Albino de 27v 49  
 Spada, Silvio 27





