

OLFATO, PALADAR, COPROFAGIA: PRAZER E REPUGNÂNCIA EM GLAUCO MATTOSO

MARCELO DINIZ *

RESUMO

A partir das considerações a respeito do corpo criatural e do estilo grotesco (Auerbach, 1987; Bakhtin, 1993), o artigo pretende indicar uma possível estética do olfato, do paladar e da repugnância (Jaquet, 2010; Le Breton, 2006) na poesia de Glauco Mattoso. Considera ainda aspectos que apontam para a teatralidade em que se inscreve a lírica mattoseana.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Glauco Mattoso; Estética do olfato; Estética do paladar; Estética da repugnância.

CRIATURAL E GROTESCO

Erich Auerbach, ao considerar os aspectos do estilo rabelaisiano, em muito nos parece distinguir os aspectos da corporalidade propriamente física como também da corporalidade poética que mobiliza a poesia de Glauco Mattoso:

As farsas grosseiras, a visão criatural do corpo humano, a falta de vergonha e de discrição no campo sexual, a mistura de um tal realismo com conteúdos satíricos ou didáticos, a erudição informemente amontoada e, às vezes, abstrusa; o emprego de figuras alegóricas [...] (Auerbach, 1987, p. 240).

* Professor Adjunto de Teoria Literária da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: marcelodiniz@letras.ufrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-2231-7079>

A novidade do realismo criatural rabelaiseano consistiria em distinguir-se da “ideologia do realismo criatural da tardia Idade Média” (Auerbach, 1987, p. 240), ou seja, a representação da corporalidade pantagruélica e gargantuesca corresponderia ideologicamente “[a]o triunfo vitalista-dinâmico da corporalidade e das suas funções” (p. 240). Conforme Auerbach, é segundo o realismo deste estilo criatural que a obra de Rabelais representa a corporalidade em outra cifra que não aquela do rebaixamento do corpo, ou seja com “o caráter lastimoso e passageiro do corpo e de todo o terreno em geral” (p. 240) com que se caracteriza o estilo no contexto medieval. A imitação rabelaiseana concerneria assim ao que o filólogo afirma como “a vida terrena triunfante, o que é totalmente anticristão e tão oposto à ideologia do realismo criatural da tardia Idade Média” (p. 240).

Ainda buscando a abordagem do estilo mattoseano, uma outra referência a Rabelais pode ser evocada. Mikhail Bakhtin descreve sob a cifra de *realismo grotesco* os traços que ressaltam a representação da corporalidade rabelaiseana, atribuindo, no entanto, diferente de Auerbach, a relevância da cultura cômica popular medieval e da corporalidade cósmica e coletiva que ela apresenta:

No realismo grotesco (isto é no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo (Bakhtin. 1996, p. 17).

Bakhtin descreve ainda *o corpo grotesco* (Bakhtin. 1996, p. 23), oposto ao cânone moderno do corpo anatomizado¹, como aquele que:

¹ Toma-se aqui a noção de corpo anatomizado do estudo de David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité* (2003), no qual se analisa a emergência do corpo moderno a partir dos valores derivados inicialmente do surgimento da anatomia moderna, com Andreas Vesalius (1514-1564) e, conseqüentemente, do que Le Breton descreve como o corpo cartesiano, que compreende a corporalidade segundo o fator de individuação, assumindo o valor ontológico de acessório do indivíduo que ele representa, em total oposição ao que o historiador compreende como o corpo coletivo medieval.

[...] não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se a ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (Bakthin. 1996, p. 23).

Mais uma descrição de estilo em que decerto se reconhecem tanto o vocabulário quanto a própria corporalidade que se desdobram na poética mattosiana. Seja o corpo criatural, seja o corpo grotesco, ambos parecem descrever não somente o repertório estético mobilizado por essa escrita de si, que é a obra mattosiana, como também apresentar ao leitor a encenação de uma corporalidade erótica a todo momento atravessada, justamente através de seus orifícios (nariz e boca em especial), pelo cosmos social e político em que este corpo se constitui. Em uma obra de extensão monstruosa nos termos quantitativos de seus mais de doze mil sonetos, abundantes no que tangem à autobiografia elevada ao paroxismo da exibição fetichista, o estilo da escrita de Glauco Mattoso parece representar, na literatura do final do XX e neste XXI, os traços do criatural grotesco e suas implicações na representação da corporalidade contemporânea.

Este estudo pretende formular determinados apontamentos a respeito da experiência do olfato e do paladar na obra mattosiana, buscando conceber a semiologia e a poética que parecem derivar da ontologia deste corpo cego e obscuro.

O OLFATO DO CHULÉ

Emil Staiger, em seu *Conceitos fundamentais de poética* (1975), descreve certa propriedade do gênero lírico, a recordação propriamente dita, fazendo uso de uma analogia cuja sinestesia vem bem a calhar para certa consideração que parece ser central na possível semiologia do olfato na poesia de Glauco Mattoso. Concebendo a recordação lírica como distinta da memória, Staiger compara o ato da recordação com a experiência olfativa:

Aromas, mais que impressões ópticas, pertencem à recordação. Pode ser que não conservemos um aroma na memória, mas sem dúvida o conservamos na recordação. Quando ele se espalha de novo, um acontecimento passado de há muito torna-se, subitamente, perceptível; o coração bate e finalmente a recordação instiga a memória; podemos dizer em que circunstâncias este aroma nos inebriou os sentidos. Que os aromas pertençam tão inteiramente à recordação e tão pouco à memória está sem dúvida ligado ao fato de que nós não lhes podemos dar formas, frequentemente mal lhes podemos dar nomes. Não delineados, sem nome, não se tornam objetos. E só nos libertamos daquilo que conseguimos tornar objeto pela contemplação ou pelo conceito (Staiger, 1975, p. 55-56).

Salta aos olhos como, trocando-se a palavra “*Aromas*” por “*Chulés*”, toda essa consideração da fenomenologia do olfato cai como uma luva (o mais preciso seria dizer *como uma meia*) para o lirismo de um poeta cego e fetichista do mau-cheiro. A disposição anímica fusional entre o sujeito e o objeto, a involuntariedade da experiência que perturba a hierarquia que se estabelece entre o sujeito e o objeto, aqui descritas em analogia com a fenomenologia do cheiro, parecem descrever os valores eróticos que o mau-cheiro exerce sobre o sujeito da escrita mattosiana, explorando as tensões que a inefabilidade atinge no que tange à relação entre a experiência sensorial e a linguagem sob a perspectiva deste fetichismo do chulé.

Seguindo a descrição dessa analogia de Staiger, vale observar que o fetichismo do mau-cheiro em Glauco se expressa justamente através da recordação; assim como a presentificação do vivido é o que define a analogia entre o aroma e a recordação lírica segundo Staiger, a impregnação paroxista do chulé narra a história erótica do sujeito, tantas vezes repetida em sua vasta autobiografia. Em seu *Manual do podólatra amador* (2006), no capítulo que abre esta autobiografia em prosa, “Dos significados insignificantes”, pode se perceber a remissão do mau-cheiro referencial à experiência da infância e desencadeadora também da busca da linguagem em defini-la: “Aos seis, sete anos, eu não poderia saber que nome tinha minha tara, nem que minha tara tinha nome” (Mattoso, 2006, p. 17). O chulé, neste capítulo, assume a dimensão ainda assignificante, ou ainda, pré-significante, da remota experiência erótica ainda ativa no presente. Trata-se das memórias de seu “*inimiguinho de infância*”, a criança

com quem o narrador descreve sua mais remota experiência sexual. O chulé de seu inimiguinho parece remeter ao que de mais inefável consistiu desta experiência no passado a ponto de ser o gatilho que presentifica todo o seu fetichismo. É desta pregnância da experiência ainda sem nome que o capítulo elabora a etimologia da singularidade de seu fetiche:

Um excêntrico como eu, inebriado a vida inteira pelos efeitos afrodisíacos do chulé, precisaria dum rótulo bem rebarbativo. Meu vício levaria o nome de *podosmofilia*, de *pedo* (pé), *osmo* (cheiro) e *filia* (amor). Eu, hem? Já pensou? Um podosmófilo inveterado! Assim é que soa mesmo como uma tara monstruosa, uma anomalia hereditária, uma patologia teratológica, por aí (Mattoso, 2006, p. 15).

O neologismo *podosmofilia* é o termo que, em lugar de estabilizar a experiência, em lugar de elaborar um conceito que nomeie literalmente com *mot juste* a singularidade do gozo experimentado, intensifica os valores do bizarro, do teratológico, do patológico, do monstruoso. Se esta passagem deixa ironicamente reticente a identificação do termo com a tara, ao fim do soneto *Bizarro* (111), lê-se: “Se tenho de escolher, pois, um apodo, / Serei um podosmófilo assumido” (Mattoso, 2004, p. 85). *Apodo* é o registro da identificação que aciona o valor vexatório e sexualidade bizarra do sujeito apanhado pelo o prazer do mau cheiro.

Essa identificação íntima do sujeito com o mau-cheiro, essa necessidade do neologismo para representação da singularidade experimentada sob a categoria do bizarro, essa tensão entre a linguagem e as perturbações produzidas pela experiência, longe de oferecer a libertação proporcionada pela contemplação e pelo conceito, conforme descreve Staiger, na poesia de Glauco Mattoso, parece dizer respeito a certas propriedades da experiência olfativa que turvam a soberania do sujeito sobre o próprio corpo. Como Staiger afirma a respeito dos aromas, a experiência olfativa é involuntária, a fonte do cheiro, no ato de cheirar, parece resistir à condição objetual, “nós não lhes podemos dar formas, frequentemente mal lhes podemos dar nomes” (Staiger, 1975, p. 55). O sujeito que cheira, nessa dinâmica difusa e etérea em que mergulha com a experiência olfativa, sente-se capturado, penetrado, exposto em seu íntimo. No caso da poesia de Glauco Mattoso, essa experiência assume o paroxismo

que parece não só narrar os desdobramentos de sua história erótica, mas, sobretudo, apontar para uma estética, uma ética e, sobretudo, uma política do mau-cheiro.

UMA POLÍTICA DO MAU-CHEIRO

Chantal Jaquet, em seu livro *Philosophie de l'odorat* (2010), no capítulo “Les expressions artistique de l'odeur”, dedicado à formulação de uma estética olfativa entre as artes, considera especificamente a poesia e a literatura como sendo o foco de primeira atenção:

Para aprender a exprimir as impressões olfativas, é então na direção da poesia e da literatura que é preciso se voltar. Toda a questão é agora de saber se é verdadeiramente possível conceber uma estética olfativa de tal modo que o odor seja ao mesmo tempo expressivo e expresso, pois se trata de criar tanto um verbo do perfume quanto um perfume do verbo para evitar uma linguagem inodora ou muito asséptica² (Jaquet, 2010, p. 137; tradução nossa).

Embora Jaquet se refira à poesia de Baudelaire e à prosa de Proust, as palavras com que descreve a poética olfativa em suas páginas oferecem mais uma oportunidade de, substituindo-se certos termos nucleares por aqueles que demarcam a semântica mattosiana, oferecer as pistas possíveis de uma poética mattosiana do olfato. Tome-se, como exemplo, o parágrafo em que a filósofa descreve o caráter intrusivo e íntimo da experiência olfativa:

Por seu caráter intrusivo, o odor permite aceder ao coração do ser e perturbar sua intimidade. Ele abole as fronteiras entre o fora e o dentro e os faz fundir na mesma imediatez perfumada. Que ele seja exalado ou inalado, ele exprime ou imprime sempre uma intimidade e porta

2 No original: “Pour apprendre à exprimer les impressions olfactives, ce sont donc d'abord vers la poésie e la littérature qu'il faut se tourner. Tout cela question est alors de savoir s'il est vraiment possible de concevoir une esthétique olfactive telle que l'odeur soit à la fois expressive et exprime, car il s'agit de créer tout aussi bien un verbe du parfum qu'un parfum du verbe pour en finir avec un langage inodore et par trop aseptisé.”

sempre a marca da interioridade dos objetos ou dos sujeitos³ (Jaquet, 2010, p. 137; tradução nossa).

De novo, se substituídos *odor* por *fedor* e *perfumada* por *fedorenta*, pode ser lido um comentário específico para a poética do mau-cheiro em Glauco Mattoso. E aqui vale a consideração sobre essa antítese que se impõe neste jogo de substituições: perfume é um valor de cânone; o fartum é de tabu. É justamente sob a cifra dessa antítese que é possível esboçar a dimensão ética e política implicada na estética do fedor imanente ao estilo mattosiano. Afinal, a poesia mattosiana, no que tange ao assunto do fedor, parece operar justamente a dinâmica proposta por Jaquet quanto à necessidade de uma estética que seja mais do que o verbo do fedor, um fedor do verbo. Ou seja, o paroxismo da experiência olfativa que inala é elevado ao paroxismo de uma poética que exala.

Se, seguindo os passos de Jaquet, é possível indiciar a estética do olfato na poesia de Baudelarie e na prosa de Proust, uma outra referência mais remota e mais precisamente ligada à tradição da poesia pornográfica a que Mattoso pertence pode ser rastreada, especificamente, nos versos finais do segundo soneto dos *Sonetti lussuriosi*, de Pietro Aretino, em pleno Renascimento italiano. E, com essa referência, é possível notar o que diferencia a experiência olfativa da poesia mattosiana da perfumaria poética que considera Jaquet em suas referências francesas. Com Aretino, é o cheiro do sexo especificamente que atenta o tabu semântico do olfato, é o cheiro que excita. A analogia com os estimulantes olfativos sugere a poesia satírica pornográfica como aquela especializada nos efeitos purgativos do espirro e alerta o leitor quanto ao cuidado com o odor que o sátiro satura ou conjura. Vale aqui a leitura da passagem na tradução de José Paulo Paes:

*E como o vaso do odor se satura
Da pimenta ou rapé ali retido
(O mesmo que a espirrar nos apressura),*

3 No original: “De par son caractere intrusif, l’odeur permet d’accéder au coeur de l’être et de bouleverser son intimité. Elle abolit les frontieres entre de dehors et le dedans et les fais fusioner dans la même immediateté parfumée. Qu’elle soi exhalée ou inhalée, ele exprime ou imprime toujours une intimité et porte la marque de l’intériorité des objets ou de sujets”.

*Cuidado haveis de ter
A bordo da barquinha de foder,
Com esse odor que o sátiro conjura*⁴.
(Aretino, 1981, p. 43)

Colhe-se na autobiografia de Glauco um interessante exemplo desse paroxismo intensivo e extensivo em que atinge a experiência olfativa o grau de experiência mística, no episódio dos “pés do cearense”:

[...] era o cheiro o vestígio mais palpável, a pista mais fresca, o verdadeiro sinal de vida. Era o cheiro a comunhão espiritual entre meu tesão e o corpo inteiro de quem calçava aquilo que eu estava lambendo. Não restava dúvida. O chulé exercia em mim uma função mágica, como o incenso na liturgia ou o éter na cirurgia. Era o fluído filosófico, o ímã carnal, o elemento fundamental. Me convenci definitivamente disso após ter escabujado aos pés do cearense (Mattoso, 2006, p 107).

O aspecto propriamente expansivo é o que se desdobra na sequência deste caso da tara podosmófila, que representa a cidade como o campo aberto para o mau-cheiro e seus prazeres:

Restava apenas tirar a limpo, ou melhor, a sujo, com um carioca da gema. Um mulato inzoneiro. Um nego bamba, Um passista de mão cheia e pé espalhado. Não podia ser ninguém de Santa Teresa, onde só dava hippy, roqueiro e artista plástico. Tinha que ser um cara da Lapa. Ou da Vila. Que tal um chulé de Madureira? De Cascadura, então, devia ser a Glória?

Acabei achando o pé dum cadete do Catete e dum menino de Quintino. Isso depois de passar por um sufoco na Baixaria Fluminense (Mattoso, 2006, p. 107).

4 No original: “E come spesso nel vaso si getta / L’odor del pepe e quel de lo stranuto, / Che fanno stranutar com molta fretta, // Così nessa barchetta / Del fotter, all’ odor, cauti siate, / Ma dal sátiro qui non imparate.” (Aretino, 1981, p. 43).

A cartografia da cidade que a passagem sugere é a do faro, sobretudo pelos nichos contraculturais e suburbanos. O que se fareja com essa expansão é a antítese do postal da Cidade Maravilhosa. Nessa passagem encontra-se um traço muito pertinente do estilo mattosiano: o humor baixo e de extração popular insinua a crítica da higiene pública. Vale aqui lembrar certa conclusão a que chega Alain Corbin em seu livro *Le miasme et la jonquille* (2008), um relevante estudo sobre a história do olfato justamente no período pós-Revolução Francesa, quando se institui a política de higiene pública republicana. O aburguesamento da cidade de Paris, segundo o historiador, consistiu em políticas de desodorização do espaço público, de higienização das classes populares e da perfumaria floral no interior da casa burguesa, ao que Corbin define como “[...] esse grande sonho de desinfecção”⁵ (Corbin, 2008, p. 340). Trata-se de um sonho que, se evidentemente nem no XIX nem no XXI se realiza de forma cabal, no entanto, ainda segundo Corbin, dá a ver as tensões em que a fantasia social odorífera se confronta constantemente com o que o historiador descreve como “o implacável retorno do excremental, a epopeia das cloacas”⁶ (Corbin, 2008, p. 340).

Da experiência erótica olfativa que narra a autobiografia de Glauco Mattoso, podem-se concluir algumas considerações. Em primeiro, em nada ela deve em sua origem à experiência da cegueira. Mesmo que posteriormente o erotismo do olfato e a cegueira entrem em relação, sobretudo no registro do satírico e da vexação masoquista, o prazer do mau-cheiro remete à iniciação erótica em sua carga irracional íntima. A ênfase da experiência olfativa, que poderia em uma leitura mais ingênua ser compreendida como compensação fisiológica de um corpo cego, corresponde justamente à antítese da compensação, pois sua relação com a cegueira é suplementar, é ainda mais intensificada quando assimilada pela vexação masoquista do cego elevada ao paroxismo de um destino irrevogável. Toda a bizarrice que dela deriva, toda a pregnância do mau cheiro na constituição da persona que elabora essa poesia já era manifesta na própria estética anarco-escatológica que se confirma em *Jornal Dobrabil*, por exemplo. A estética mattosiana anterior ao sonetário, anterior portanto ao advento da cegueira, já ativava o fedor não somente no erotismo de sua recepção, mas na sua emissão, na franca colocação de uma poesia de irreverência e de evocação do mau gosto.

5 No original: “Ce grand rêve de désinfection”.

6 No original: “l’implacable retour de l’excrémentiel, l’épopée des cloaques”.

Em segundo, parece ser justamente nessa perspectiva do mau cheiro expandido que pode ser observada a dimensão política que a osmologia mattosiana cartografa e na qual inscreve sua narrativa. A poética do mau-cheiro parece aqui completar a exigência que Chantal Jaquet demanda de uma estética olfativa. Além de uma poesia que represente o mau-cheiro, o estilo mattosiano parece desejar produzir em seu narratário a mesma experiência e, com ela, cumplicidade criatural que ela proporciona, de modo que todo o campo social que hierarquiza, patologiza e reprime o prazer do mau-cheiro se torne visível em tensão com um corpo que transita nessa região que Corbin descreve como permeada de antagonismos, em que o mau-cheiro é gerido pela produção de um ambiente desodorizado e capturado por um regime de signos que o estigmatiza como o do selvagem, do promíscuo, e, no caso específico de Glauco Mattoso, o do patológico.

DO PALADAR À FLATULÊNCIA

A evidência do estilo e do corpo criatural na poesia de Glauco Mattoso abunda no assunto da alimentação. E é justamente pela combinação que o tema implica entre comer e defecar que é possível perfilar a condição criatural não relacionada com o fundo teológico, como aponta Auerbach a respeito de Rabelais, mas em relação ao fundo do discurso médico e à representação patológica do corpo. Do paladar à defecação, a poesia de Glauco Mattoso narra vicissitudes das vísceras, do prazer ao desprazer, representando a corporalidade em sua dinâmica ambivalente por excelência. Não à toa, a antologia que apresenta o percurso de sua poesia de 1974 a 2004, ou seja, a reunião que contempla sua atividade poética anterior à cegueira, tenha como título *Poesia digesta* (2004). Nela se encontram os poemas que marcam a combinação do erótico-pornográfico com o escatológico, como *Manifesto obsoneto*, *Manifesto Coprofágico* e *Penso, logo cago* (Mattoso, 2004, p. 220-222), cujo tom manifesto concebe sua poética como o ativismo da irreverência política do mau gosto: “*Pelo pêlo na boca, jiló com uva! / Merda na piroca cai como uma luva! / Cago de pau duro! Nojo? Uma ova!*” (Mattoso, 2004, p. 220). Trata-se de um ativismo poético e político, no que tange ao experimentalismo erógeno do corpo, em que sua fisiologia é tomada pela normatividade do disfuncional, em que o normal é confrontado propriamente com o

patológico⁷. Do paladar à constipação, através das vísceras, o corpo criatural mattosiano é um atravessamento cuja peristalse experimenta em seus extremos uma poética do paladar em tensão com o destino da fecalidade.

A começar pela poética do paladar, o “Soneto transubstancial” [1223], que abre a quarta parte “Multicores e dissabores”, de seu livro *As mil e uma línguas* (2008), dá-se como exemplo em que se pode rastrear os indícios do mesmo princípio da estética do olfato, agora dirigido para o sabor da palavra. Curiosamente, esse soneto não ativa a carga propriamente obscena ou escatológica predominante na poesia de Glauco Mattoso, mas dá a ver, ou a provar, a dimensão sinestésica e mágica de que sua poesia parece investida.

Vale aqui a leitura integral do soneto:

Soneto transubstancial [1223]

Rimbaud quer que a vogal tenha uma cor,
mas vejo, na cegueira, que o lugar
das vocalizações é o paladar
e busco, se as degusto, seu sabor.

Também as consoantes podem pôr
tempero na palavra e alimentar
matizes nesse molho elementar
que não tem só papel decorador.

“A” lembra “sal”, e o “L” lambe o lábio.
“E” sabe a “mel”, e o “M” mela a mão.
“I” vê na “lima” o amargo, e a língua sabe-o.

7 Tomam-se aqui os conceitos de “fisiologia”, “normal” e “normatividade”, segundo os sentidos desenvolvidos por Georges Canguilhem em *O normal e o patológico* (1995): “O estado fisiológico identifica-se com o estado são, mas ainda que com o estado normal. É o estado que pode admitir uma mudança para novas normas. O homem é são, na medida em que é normativo em relação às flutuações de seu meio. Na nossa opinião, as constantes fisiológicas têm, dentre todas as constantes vitais possíveis, um valor propulsivo. Ao contrário, o estado patológico expressa a redução das normas de vida toleradas pelo ser vivo, a precariedade do normal estabelecido pela doença. As constantes patológicas têm valor repulsivo e estritamente conservador” (Canguilhem, 1995, p. 188).

“O” tem sabor azedo, qual “limão”.
“U” prova que o poeta, como um sábio,
Faz uva virar vinho, e verso, pão.
(Mattoso, 2008, p. 129)

A referência explícita ao conhecido soneto “Voyelles”, de Arthur Rimbaud, sugere a antítese em que o soneto mattosiano polariza a figura celebrada do poeta visionário com a do poeta cego. Vale aqui certa consideração feita por Augusto de Campos, tradutor do soneto de Rimbaud, a respeito justamente do aspecto visionário, que, de certo modo, pode ser lido como análogo àquele princípio estético do olfato proposto por Jaquet, agora atentando, mais do que para o verbo do sabor, para o sabor do verbo. Augusto, alentado pela leitura de Ezra Pound, preconiza na poesia rimbaudiana menos seu aspecto visionário, que remeteria a uma versão romântica do gênio, do que seu aspecto *visualista*, ou seja, o seu potencial fanopaico, o que o poeta tradutor descreve como “o Rimbaud hipercromático das sinestésias programadas e arbitrárias do ‘Soneto das Vogais’(...)” (Campos, 1992, p. 16). Parece ser de mesmo princípio, formulando o que seria uma estética *paladarista*, o que sugerem os dois primeiros versos do segundo quarteto do soneto de Glauco Mattoso. A poética do paladar parece comprometida em conferir sabor à palavra, dar-lhe mais tempero, potencialidade sinestésica que, ao final do soneto, equipara-se à transfiguração milagrosa em que a própria palavra vira alimento.

O prazer de comer é uma das tópicas da poesia mattosiana que, decerto, articula-se com o erotismo da oralidade. Em *Saccola de feira* (2014), na primeira seção “Culinaria Vegetaria”, leem-se 62 sonetinhos (sonetos em redondilhas maiores), em geral de tom celebrativo dedicados aos vegetais, todos com títulos em latim, promovendo um contraste entre a terminologia científica e a abordagem prosaica e afetiva que se elabora nos poemas. Segundo Susana Souto Silva, no prefácio do livro, a dimensão afetiva é a evidência sinestésica e mnemônica em que o paladar é representado. Descreve a prefaciadora:

os sonetinhos resgatam a memórias dos sabores, odores, cores, cheiros e alimentos ingeridos em diversos períodos da vida do poeta, da infância à maturidade, associados a dores e delícias (Silva, 2014, p. 15).

Nessa série, a sinestesia do paladar tanto remonta à culinária da mãe e da tia, indiciando o teor da reminiscência proustiana do indelével e inefável da experiência passada. O paladar é representado segundo o valor da experiência descrita por David Le Breton em seu livro *Antropologia dos sentidos* (2006) como “uma imersão em si mesmo” (Le Breton, 2006, p. 393):

O paladar é um produto da história e principalmente da maneira com a qual os homens se situam na trama simbólica de sua cultura. Ele está no cruzamento entre o subjetivo e o coletivo, e reenvia à faculdade de reconhecer sabores e avaliar sua qualidade. Contrariamente à visão e à audição, e nesse aspecto próximo ao olfato, o paladar é o sentido da diferenciação. A sensação gustativa reenvia a uma significação, ela é ao mesmo tempo um conhecimento e uma afetividade em ação (Le Breton, 2006, p. 394-395).

A diferença do paladar em relação à visão e à audição, e sua proximidade com o olfato, descreve a posição do sujeito como necessariamente “engajado em seu ressentir” (Le Breton, 2006, p. 395). Trata-se de um engajamento que resulta de sua história, de sua singularidade na trama cultural, de certa contingência ontológica que extrapola qualquer função fisiológica ou normal a que se restrinja o paladar. Ainda segundo Le Breton: “O paladar é uma apropriação bem-sucedida ou malfada do mundo, através da boca, ele é o mundo inventado pela oralidade” (Le Breton, 2006, p. 395). As associações na poesia de Glauco Mattoso, sempre deslocadas do aspecto propriamente fisiológico da alimentação, insinuam a perversão erótica da oralidade no processo digestivo. Tome-se como exemplo da perversão erótica o último sonetinho da série, “*Mangifera Indica* [3800]”, que, da fruta remetida inicialmente ao incômodo tátil dos fios, em seus tercetos insinuam a lembrança dos pés do feirante: “Do feirante eu não recorro / bem a cara, nem abordo / os vãos sujos do pezão.” (Mattoso, 2014, p. 96). É esta série também a oportunidade de se ler a associação criatural da digestão mattosiana entre o oral e o anal, em que o disfuncional e o patológico extrapolam a experiência do prazer propriamente gustativo, no sentido da emissão olfativa, como no sonetinho “*Allium sativum* [3765]” (Mattoso, 2014, p. 58), em que a flatulência deliberada derivada da ingestão do alho obtém o rendimento humorístico da irreverência.

Essa dinâmica da ingestão à emissão remete, justamente por sua irreverência humorística de forte extração popular, a certo aspecto que parece ser onipresente na poesia mattosiana, que seria a teatralidade. A flatulência na poesia de Glauco Mattoso, em geral, é representada em circunstância pública, explorando o tabu da etiqueta. Tomem-se como exemplo a sequência “Soneto para quem deu ares [2055]”, “Soneto para quem exala na sala [2056]” e “Soneto para um escapamento barulhento [2077]” que se encerram com tercetos que destacam a recepção repugnante do nariz alheio, respectivamente:

O cara, que dos gases se alivia,
Ainda tem, por cima uma alegria
Imensa por causar tamanha ofensa...

Portanto, quando, em público, me vem
Vontade de peidar, foda-se quem
Reclama do fedor de minha bufa!

Mas, em compensação, quando ele escapa,
É de motocicleta, e quem napa
Não tapa, que o futum guardado agente
(Mattoso, 2009, p. 97-98)

A flatulência, do alívio à irreverência, sugere justamente a tensão (por vezes em cólicas) e a transformação que opera o sujeito dramático em cena. Segundo Staiger, agora a respeito do herói dramático, o processo narrativo que representa sua colocação em ato se dá na passagem de seu *pathos*, ou ainda, de sua condição patética, à sua posição ativa: “o herói de um drama deve ser ativo” (Staiger, 1973, p. 138). Pode-se flagrar nessa transformação uma série de aspectos da poesia mattosiana, como, por exemplo, a passagem do masoquismo ao sadismo, da condição objetual à condição de agente e, sobretudo, as tensões que ela explora entre o prazer e a repugnância.

O paroxismo dessa sinestesia erótica, apontada por Susana Souto Silva como “um dos mecanismos transgressores da escrita mattosiana, que, de modo sistemático, faz o elogio das práticas não convencionais” (Silva, 2014, p. 19), é a coprofagia. Como aponta a prefaciadora, em um primeiro momento, essa prática elabora o sentido de radicalização do legado modernista oswaldiano da antropofagia, o que se apresenta como alegoria da marginalidade poética e política em seu “Manifesto coprofágico” (Mattoso, 2004, p. 221). Note-se que é com o investimento no sonetário e na autobiografia, ou seja, desde o advento da cegueira absoluta, que a coprofagia passa de representação alegórica à literal, em geral associada aos protocolos da cena masoquista em que o sujeito encena o lugar do objeto/abjeto de humilhação. É nesta cena que se pode observar a articulação das experiências do olfato e do paladar elevadas à ambivalência que promove o prazer do sujeito masoquista cego. Vale, aqui como ilustração, a leitura dos dissonetos “O cego e seu olfacto [6995]” e “O cego e seu paladar [6996]”, do livro *Desilluminismo em dissoneto* (2001):

O cego e seu olfacto [6995]

Você diz ter olfacto bem treinado?
Ainda não sentiu nada, Glaução!
Na hora de chupar-me, você não
vae crer no seu nariz! Tome cuidado!

O cheiro não será do seu aggrado,
pois fedo mais, Glaução, nessa porção
do corpo, que perus alheios, tão
intenso o meu esmegma acumulado!

Não vale sentir nojo! Ouviu bem, cara?
Terá que lamber tudo que grudado
esteja na cabeça, resultado
do banho que não tomo! Você encara?

Então que se prepare! Indico, para
noção lhe dar, que tenha já cheirado
um ovo podre, ou peixe que, estragado,
alguem jogou no lixo! Se compara!

O cego e seu paladar [6996]

Não, nunca provei, Glauco! Você diz
que tem sabor salgado o meu chulé?
E o gosto do meu sebo? Ora, qual é?
De queijo não é? Nem idéia fiz!

Um cego o paladar tem (Infeliz
do gajo!) mais treinado, para até
saber quando degusta algum filé
de peixe que estragou, sem pedir bis!

Bem, uma sugestão eu vou lhe dar:
comer a minha merda, pois assim
irá saborear cada tintim
daquillo que comi! Não quer tentar?

Assim o seu treinado paladar
mais util ficaria para mim!
Não vale, cara, achar nada ruim!
Quem manda cego ser? É seu lugar!
(Mattoso, 2001)

O procedimento dialogal adotado nesses sonetos, frequente na poesia mattosiana, propõe o sujeito como objeto interpelado pelas perguntas a respeito do que o cego prova em sua condição abjetual. A cena reduz o sujeito ao objeto que ele é forçado a consumir. Se nela se lê a cena da perspectiva do masoquista, seu estilo remete tanto às cenas das narrativas de perversões sádicas, quanto ao estilo minucioso e repetitivo da prosa sadeana: promover no leitor a insinuação do prazer com o que lhe cause repugnância. Se por um

lado a representação alegórica toma a coprofagia como o atentado à trama simbólica dos sabores ou, como bem disse Susana Souto Silva, “das práticas não convencionais” (Silva, 2014, p. 19), por outro, a representação literal radicaliza a obscenidade de um outro assunto também onipresente na poesia mattosiana, a violência. No “Soneto do gostinho sádico [1245]”, o primeiro terceto afirma: “comer merda na marra: é violência!” (Mattoso, 2009, p. 76). O prazer e a repugnância experimentados pelo paladar e pelo olfato do cego masoquista parecem representar o curto-circuito a que o paroxismo da experiência sensorial se dirige, essa “fronteira simbólica” (Le Breton, 2006, p. 467), de tal modo que um polo não abole outro e ambos contaminam entre si o sentido normal de atração e repulsa ou entrega e defesa, com que fisiológica e moralmente são concebidos.

A referência a Sade denota certa chave de transfiguração da expressão do masoquismo na poesia mattosiana. O “*mestre pornográfico*”, como afirma o soneto acima, elege o estilo sadeano como o estilo da obscenidade cênica e cínica. No *Manual do podólotra*, lê-se: “Até hoje Sade é o pornógrafo insuperável, aquele que levou todas as taras às últimas consequências” (Mattoso, 2006, p. 107). A cena da coprofagia encenada no soneto acima sugere “*as últimas consequências*” da tara, justo quando o prazer se confronta com a repugnância do próprio sujeito masoquista obrigado a provar a contragosto, o que em muito se aproxima dos extremos sadeanos, em que o fecal e o mórbido se dão como clímax da narrativa. Como em Sade, as narrativas mattosianas manejam a repugnância neste limiar moral que Le Breton descreve:

Inassimilável para si, princípio de destruição de uma identidade pessoal ou coletiva sempre precária, ela é irreversível, alteridade absoluta, inapelável. Por esta razão a repugnância é também um sentimento moral que provoca a repulsa de um indivíduo, de um grupo, de uma situação (Le Breton, 2006, p. 467).

Em se pensando acerca de uma poética da repugnância, pode-se perceber neste estilo mattosiano, além do verbo da repugnância, a repugnância do próprio verbo, o intragável da cena se intensifica em leitura intragável. A passagem da coprofagia alegórica, pré-cegueira, para a coprofagia literal e realizada na cena sadomasoquista, parece indiciar o paroxismo com que a representação criatural mattosiana acentua a teatralidade social e a política de sua marginalidade. Tomando-se, mais uma vez, a descrição da coprofagia mattosiana por Susana Souto Silva, lê-se:

O processo proposto por Oswald de Andrade, em 1928, que evoca a noção de digestão, com a consequente eliminação do não nutritivo, é ampliado por Mattoso, que elimina a eliminação seletiva e postula a devoração do que o corpo descarta: a merda. É, então, reiniciado o movimento, uma vez que o excretado é de novo ingerido e digerido, para ser novamente excretado, em uma cadeia sem fim e também sem finalidade (Silva, 2014, p. 10).

Nesta ampliação apontada por Susana, a radicalização mattosiana, com a literalização da coprofagia, formula um pacto sadomasoquista com o próprio leitor, posto sempre no lugar do voyeur, ou seja, mais um em cena. A personificação do leitor inscreve a lírica mattosiana na realização da cena dramática, atribuindo assim ao estilo e a todo o efeito que ele produza aos olhos de seu leitor, os valores da gestualidade teatral de um ator cego aos limites do próprio palco. O protagonismo do pornógrafo cego e masoquista dirige sua performance à cumplicidade baudelaireana do leitor, e a literalidade do que se encena atenta, justamente, contra a quarta parede com que o palco literário protege seu público: aqui, o teatro é o mundo.

SMELL, TASTE, COPROPHAGIA: PLEASURE AND DISGUST IN GLAUCO MATTOSO

ABSTRACT: Based on considerations regarding the creaturely body and the grotesque style (Auerbach, 1987; Bakhtin, 1993), the article intends to indicate a possible aesthetics of smell, taste and disgust (Jaquet, 2010; Le Breton, 2006) in the poetry of Glauco Mattoso. It also considers aspects that point to the theatricality in which Mattose's lyrics are embedded.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry; Glauco Mattoso; Aesthetics of smell; Aesthetics of taste; Aesthetics of disgust.

OLFATO, GUSTO, COPROFAGIA: PLACER Y ASCO EN GLAUCO MATTOSO

RESUMEN: A partir de consideraciones sobre el cuerpo creatural y el estilo grotesco (Auerbach, 1987; Bakhtin, 1993), el artículo pretende señalar una posible estética del olfato, del gusto y

del asco (Jaquet, 2010; Le Breton, 2006) en la poesía. de Glauco Mattoso. También considera aspectos que apuntan a la teatralidad en la que están incrustadas la lírica de Mattoso.

PALAVRAS CLAVE: Poesía brasileña contemporánea; Glauco Mattoso; Estética del olfato; Estética del gusto; Estética del asco.

REFERÊNCIAS

ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Record, 1981.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: EdUNB-HUCITEC, 1993.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Trad. Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. Paris: Flammarion, 2008.

JAQUET, Chantal. *Philosophie de l'odorat*. Paris: Presses Universitaires France, 2010.

LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses Universitaires France, 2003.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2006.

MATTOSO, Glauco. *As mil e uma línguas*. São Paulo: ANNABLUME, 2008.

MATTOSO, Glauco. *Desilluminismo em dissoneto*. Disponível em: https://issuu.com/ed.casadeferreiro/docs/desilluminismo_em_dissonetto. Acesso em 22/08/2024.

MATTOSO, Glauco. *Malcriados recriados/Sonetário sanitário*. São Paulo: ANNABLUME, 2009.

MATTOSO, Glauco. *Manual do podólogota amador*. São Paulo: AllBooks, 2006.

MATTOSO, Glauco. *Pegadas noturnas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MATTOSO, Glauco. *Poesia digesta*. São Paulo: Landy, 2004.

MATTOSO, Glauco. *Saccola de Feira*. São Paulo: nVersos, 2014.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

Submetido em 4 de outubro de 2024

Aprovado em 1 de dezembro de 2024

Publicado em 26 de janeiro de 2025
