

OS METAPOEMAS DA FASE CEGA DE GLAUCO MATTOSO

JULIANA CIAMBRA RAHE BERTIN*

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO**

PAULIANE AMARAL***

RESUMO

Refletindo sobre as singularidades da arte poética de Glauco Mattoso, esse trabalho analisa alguns metapoemas da chamada fase cega do escritor, em que a audição passa a ser ferramenta fundamental no processo de criação, assim como a predominância da forma poética do soneto, eleito por sua intrínseca sonoridade e facilidade mnemônica. Aliado ao trabalho sensitivo com o som e ritmo, o poeta estabelece um processo de definição/redefinição do soneto, no qual se assenta uma tensão entre o espírito criador da persona literária e a tradição – especialmente a fescenina. Nessa revisão crítica, veremos como a abjeção surge não apenas como tema nos poemas do escritor, mas integra e sustenta o seu projeto estético, ou seja, define seu estatuto poético.

PALAVRAS-CHAVE: abjeção; metapoesia; soneto.

* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS, Câmpus de Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil. Bolsista Capes.
E-mail: julirahe@hotmail.com

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS, Câmpus de Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil.
E-mail: ma.menegazzo@uol.com.br

*** Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS, Câmpus de Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil. Bolsista Capes.
E-mail: paulianeamaral@gmail.com

INTRODUÇÃO

Com um trabalho poético singular no cenário da literatura brasileira contemporânea, Glauco Mattoso assume uma postura metalinguística já na raiz de sua persona literária. Enquanto Glauco remete ao glaucoma, deficiência visual que deixou o escritor totalmente cego em 1995, Mattoso é referência ao poeta barroco Gregório de Matos, cuja estética fescenina ecoa na obra do poeta cego.

Nesse trabalho, interessa-nos o processo de criação da linguagem poética de Glauco Mattoso, especialmente na relação que se estabelece entre a deficiência visual do escritor e a decorrente construção poética edificada sobre elementos sonoros, como rima, metro e ritmo, que, na forma fixa do soneto, facilitam a memorização. Assim, a leitura se voltará para os poemas da “fase cega” que se debruçam sobre seu modo de fazer poesia e para os momentos em que o poeta explica discursivamente, por meio de entrevistas, o que ele considera poesia.

A análise dos sonetos metapoéticos atenta para o diálogo entre a tradição e a renovação na forma e nos temas trabalhados pelo autor. A produção poética da “fase cega”, composta exclusivamente por sonetos, ilustra como uma forma poética com regras rígidas – eleita pelo escritor, sobretudo por sua sonoridade e facilidade mnemônica – consegue abrigar em suas estrofes e versos temas tão variados quanto a escatologia, a podolatria e o próprio ofício poético. Ao perscrutarmos os metasonetos do escritor, indagamos como o poeta vê o mundo e como essa visão de mundo é representada em sua produção artística.

À primeira vista, as poesias da “fase cega” de Glauco Mattoso parecem ter como característica principal a contraposição entre a rigidez da forma do soneto e a abordagem de temas abjetos, repulsivos. Valendo-se de um tipo de poesia com regras métricas bem definidas, o poeta emula o controle dos momentos incontroláveis da vida (que pode ser encarada como a substância do próprio ato poético, a exemplo da embriaguez baudelairiana), como os traumas decorrentes de sua condição de deficiente visual e as taras – em especial, a podolatria e o sadismo – que parecem

surgir como uma maneira de expurgar os tormentos da persona literária Glauco Mattoso.

Entendendo que “[a] função metaliguística, em síntese, centraliza-se no código: *é código falando sobre código.*” (CHALHUB, 1988, p. 32, grifo do autor), o recorte desse trabalho privilegiou poesias que tratam da linguagem e do exercício poético. Além do aspecto código (ou signo), a metalinguagem também se funda em um diálogo com a crítica literária, como podemos ver na definição de metalinguagem apresentada por Haroldo de Campos:

Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. Para que a crítica tenha sentido – para que ela não vire conversa fiada ou desconversa (“causerie” como já advertia em 1921 Roman Jakobson), é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação). No exercício rigoroso de sua atividade, a crítica haverá de convocar todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem portanto. (CAMPOS, 1967, p. 7).

Os sonetos, selecionados dos livros *Geleia de Rococó* (1999) e *As mil e uma línguas* (2008), trazem reflexões sobre a arte poética a partir de reminiscências à tradição, nas quais se evoca desde a figura de outros poetas que são referência para o autor, até a discussão sobre a ortografia da língua portuguesa, como é o caso do “Soneto para uma reforma ortográfica [1803]”:

Vogal que, em Portugal, soa fechada,
aqui se fala aberta, ou vice-versa.
Por isso, se abolido o acento, em nada
a coisa nos ajuda, é tese adversa...

“atéia”, “ateia”, “véia”, “veia”... cada
exemplo me convence que a conversa

de unir ortografias é “roubada”:
só presta desserviço e só dispersa!

Se Esteites e Inglaterra já convêm
que o próprio inglês suas diferenças tem
na escrita e na pronúncia, que direi?

Por mim, já vou falando: não concordo
com tudo na reforma, e nunca a bordo
de tal canoa, em verso, embarcarei...
(MATTOSO, 2008, p. 82).

A metalinguagem presente no texto poético encontra-se no âmbito do que Samira Chalhub classifica como “metalinguagem conotativa”, que opera com as definições do código (que se estabelece a partir da equação entre dizer = fazer) de diferentes maneiras:

- através do tema “significado”¹ dos termos, em mensagens lineares;
- através do significante ou visual, ou sonoro, para desenhar o significado;
- e com o significante, para traduzir/definir estruturalmente o objeto, demonstrando-o, em estreita operação com o trabalho da função poética.
(CHALHUB, 1988, p. 41).

O exercício metalinguístico em poesia é indissociável de um projeto pela busca ontológica do fazer poético. Um poema que questiona o seu próprio estatuto

[c]onstrói-se contemplando ativamente a sua construção. Podemos dizer que é uma tentativa de conhecimento do seu ser, uma forma peculiar e singularíssima de *episteme*, deixar à mostra os recursos que usa para formular sua questão. (CHALHUB, 1988, p. 42).

¹ O termo “significado” aqui se refere ao conceito erigido por Ferdinand Saussure, do qual é complementar o termo “significante”.

Chalhub elege o conceito de intertextualidade para falar sobre a relação entre o eu (o poeta criador) e o outro (a tradição poética) contida na ideia de metalinguagem. Assim, afirma que o poeta “[...] pode requisitar, nomeadamente, a presença de outros poetas e de outras linguagens na criação de seu texto.” (CHALHUB, 1988, p. 56) e mostra, através do exemplo de Murilo Mendes, como o poeta pode buscar, “[...] na dicção do outro, a forma para expressar-se como singular.” (CHALHUB, 1988, p. 56). Aqui está dada a tensão entre o ato criador e a tradição literária.

Octavio Paz problematiza essa tensão no artigo “Invenção, subdesenvolvimento e modernidade”, quando aborda a herança dos colonizadores na cultura artística dos países hispano-americanos outrora chamados de subdesenvolvidos e o esforço de se desvencilhar dessas influências (majoritariamente europeias) por meio da construção uma linguagem poética singular. Uma das advertências feitas por Paz é a de que

[o] artista vive na contradição: quer imitar e inventa, quer inventar e copia. Se os artistas contemporâneos aspiram a ser originais, únicos e novos, deveriam começar por colocar entre parênteses as ideias de originalidade, personalidade e novidade: são os lugares-comuns de nosso tempo. (PAZ, 1976, p. 135).

Ao se apropriar de uma forma poética de longa tradição na poesia Ocidental como o soneto, Glauco Mattoso instaura obrigatoriamente um diálogo com a tradição poética que remete a nomes como Bocage, Lope Di Vega e o já citado Gregório de Matos. Outro diálogo se estabelece na abordagem de temas incomuns que encontram espaço nas chamadas artes abjetas. Para mapear essas reminiscências nos poemas nos valem também de várias entrevistas dadas pelo escritor, em que este revela características do seu processo criativo e os fundamentos de sua arte poética.

Um exemplo desse diálogo entre criador e tradição surge, por exemplo, na identificação da voz lírica com a estética fescenina nos versos do segundo quarteto “Soneto do Dímetro Dijâmbico [1602]”:

[...] Em vez de achar ocasião
para falar da minha fé,

do meu amor ou da nação,
sou fescenino, chulo até[...]
(MATTOSO, 2008, p. 65).

A escolha por selecionar, para este artigo, poemas apenas da fase cega de Glauco Mattoso assenta-se na ruptura estética que se iniciou com a retomada da produção literária do autor que, após a cegueira total, ficou alguns anos sem produzir. O uso do pseudônimo Glauco Mattoso denuncia não apenas as particularidades de uma condição fisiológica, mas aponta para uma ideia de arte poética em que as supostas amarras da tradição do soneto transformam-se, atendendo aos anseios do poeta.

A ruptura operada na obra de Glauco Mattoso após a cegueira completa torna-se para o autor matéria de poesia e é o tema tratado no “Soneto ensaístico [2.241]”:

Chamemo-la de fase iconoclasta,
à minha poesia antes de cego.
Pintei, bordei. 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 fase podorasta².

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

² A podorastia, neologismo criado a partir da junção dos termos podólatra e pederasta, acompanha outras denominações inventadas pelo autor para definir seu estilo: “coprofagia” (releitura escatológica da antropofagia oswaldiana), “pornosianismo” (apuro formal no tratamento de temas pornográficos), “datilograffiti” (linguagem chula de grafitos de banheiro levada ao papel por meio da máquina de escrever), “barrockismo” (procedimentos preciosistas, contrastantes com a vulgaridade da matéria trabalhada), “transficcionalismo” (sonetos compostos de paráfrases de contos alheios) e “xibunguismo” (temática autoflagelativa), associada à glosa de motes, ora correntes, ora cunhados pelo autor, ora retirados de versos alheios. (OLIVEIRA, 2007, p. 74-75).

Na universalidade presumida,
Igualo-me a Bocage, Butto e Piva.
Ao cego, o feio é belo, e a dor é vida.
(MATTOSO, 1999a, s.p.).

As fases da produção poética de Glauco Mattoso, chamadas pelo autor de “iconoclasta” e “podorasta” são o ponto de partida para a reflexão entre herança e ruptura no ofício da poesia. Os tercetos falam sobre a fase podorasta, na qual o poeta reconhece um paradoxo entre tema e forma, além de evocar novamente nomes de sonetistas da tradição. O último verso carrega um argumento para a escolha de temas considerados abjetos: a cegueira.

T. S. Eliot, em sua reflexão sobre a “Tradição e o talento individual”, separa artificialmente a esfera do poema (e de todos os poemas contidos nele) da história pessoal do poeta. À primeira vista, parece-nos que a poesia de Glauco Mattoso se esforça para conjugar essas duas esferas quando propõe sonetos com temas abjetos. Veremos que, além dos temas escatológicos, o poeta mostra em seus metapoemas aquilo que T.S. Eliot chamou de “consciência histórica”, elemento imprescindível para que se estabeleça todo diálogo com a tradição. A afirmação de T.S. Eliot de que “[a] evolução de um artista é um contínuo auto sacrifício, uma contínuo extinção da personalidade.” (ELIOT, 1989, p. 42) se torna válida para se pensar a poesia de Glauco Mattoso à medida que percebemos que não é o homem, não é Pedro José Ferreira da Silva, quem fala ao leitor. Glauco Mattoso só pode ser tomado como uma *persona* nascida do projeto estético do autor e que às vezes chega a embaralhar as fronteiras entre criador e criatura. Essa consciência estética ecoa nos versos do “Soneto Formal [955]”:

[...] Nem oito nem oitenta: a poesia
é boa ou má conforme o testemunho
que dá de seu autor enquanto a cria.
(MATTOSO, 2008, p. 25).

A ARTE POÉTICA DESVELADA NA METAPOESIA DE GLAUCO MATTOSO

Entre os sonetos que integram o *corpus* desse trabalho, privilegiamos aqueles que tratam da forma soneto, da relação do autor com a tradição e da criação poética como um todo. É do livro *Geléia de Rococó* (1999) o “Soneto inconsútil [2.229]”, em que o poeta faz uma apologia à vida longa dessa forma canônica ao evocar a figura do poeta Jorge de Lima.

Se alguém ainda 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.
(MATTOSO, 1999a, s.p.)

O segundo quarteto pode ser lido como uma síntese da trajetória do soneto na obra do poeta alagoano. Os dois tercetos dão uma ideia da arte poética de Glauco Mattoso quanto afirma que “[...] o soneto permanece acima das marés, que vem e vão³ [...]” (MATTOSO, 1999a, s.p.). O título do soneto, “inconsútil”, parece se referir à própria natureza fechada desse gênero poético, como algo que não precisa de costura, de reparos, completo dentro de seus próprios limites.

³ Aqui o poeta faz referência às vanguardas e à própria experiência de Jorge de Lima, que sessou sua produção de sonetos quando flertou com o modernismo.

Em “Soneto sonetado [2.233]” há reminiscências às figuras de Lope de Vega e Gregório de Matos, nomes que funcionam como mote para o poeta abordar o tema da estrutura do soneto ao longo dos versos. O elemento de fluxo na criação poética de Glauco Mattoso (que não é exclusividade desse soneto) parece encontrar raízes na linguagem. Quanto a isso, é representativo que o poeta afirme não querer “usar o mesmo palavrório” dos mestres de antanho. A linguagem singular, permeada de palavrões e coloquialismo, marca da poesia de Glauco Mattoso, ganha força nos tercetos, especialmente no último, indicando um movimento que passa pela tradição, pela apropriação e pela recriação:

[...] Com dois acabo a porra do poema.
Caralho! Só mais um! Até já brinco!
Gozei! Matei a pau! Que puta tema!
(MATTOSO, 1999a, s.p.)

A possibilidade de temas a serem desenvolvidos em um soneto é abordada no “Soneto incontinente [2.246]”:

[...] Qualquer história, fábula ou ideia
Comporta enunciado num soneto,
da simples anedota a uma epopeia.
(MATTOSO, 1999a, s.p.).

Esse primeiro terceto mostra como a ideia de dinâmica no soneto está relacionado ao tema, e não à técnica. Quando a voz lírica desse soneto explica que “[o] gosto é variado, e o metro, fixo [...]” (MATTOSO, 1999a, s.p.), apenas reforça essa hipótese. O título traz um recurso visto também em outros sonetos do autor: o trocadilho. A percepção gerada pela palavra “incontinente” refere-se não apenas às inúmeras possibilidades do gênero soneto, como também ao problema de incontinência urinária, evocando o escatológico.

Os sonetos são formas poéticas sinônimas de tradição e classicismo. A escolha por tal estrutura dá a medida da originalidade de Mattoso, que estabelece um diálogo com a tradição colocando em cena tanto recorrência quanto reinvenção. Segundo Cruz e Filho, o soneto tem sido, desde

Petrarca, “[...] a composição lírica por excelência [...] outras formas líricas jamais lhe sobrelevaram em estima e apreço, nas literaturas novilatinas.” (CRUZ FILHO, 2009, p. 17). O autor aponta o caráter subjetivista como a razão para seu prestígio e afirma que, durante os períodos clássico e romântico, cantar o amor e seus arroubos era, em geral, a constante missão literária e finalidade do soneto. A mudança se deu com os parnasianos, que

[...] ousaram ampliar o círculo dos temas poéticos, passando a solicitar motivos e adereços para os seus poemas à história, às mitologias, às religiões, às lendas, ao céu, ao oceano, numa palavra, à natureza, sem, contudo, ficar-lhes defeso o constante regresso à rica fonte da subjetividade. (CRUZ FILHO, 2009, p. 18).

A predileção de Glauco Mattoso pelo soneto encontra respaldo em razões práticas, decorrentes da condição física do poeta. Não podendo mais enxergar, Glauco encontrou na forma fixa e no molde tradicional do soneto uma maneira de continuar produzindo, visto que, pela facilidade de memorização, o soneto possibilitou ao poeta compor sem precisar anotar enquanto finaliza cada estrofe.

A escolha do soneto foi inevitável. Eu poderia ter optado pelo limerick, pelo haicai, mas eles não teriam o mesmo poder de descarga do soneto. Quem estuda filosofia conhece uma das formas mais sintéticas e clássicas de raciocínio: o silogismo. Você tem a premissa maior, a premissa menor e a conclusão. É mais ou menos como um teorema que você tem que demonstrar. O soneto funciona mais ou menos assim. Você enuncia um raciocínio num quarteto, exemplifica no quarteto seguinte e, nos tercetos, caminha em direção à conclusão. Essa sistematização, juntamente com métrica, rima, ritmo, acentos [...] forma um conjunto tão funcional que realmente foi a minha tábua de salvação para voltar a escrever. Além de ter um potencial mnemônico muito forte, indispensável para mim em função da cegueira, o soneto dá ainda essa possibilidade de desenvolver um raciocínio completo. (MATTOSO, 2015a, s.p.).

Além disso, o escritor aponta como uma razão complementar para a eleição do soneto como forma preferida a primazia deste sobre todos os

demais tipos de poema, “[...] reconhecidamente o mais perfeito molde inventado em sete séculos de poesia ocidental.”⁴ (MATTOSO, 2015b, s.p).

Em Glauco Mattoso, no entanto, a forma clássica se choca com a temática que tende para o repulsivo, o escatológico, o abjeto. O autor afirma não considerar “[...] que, só por repousar sobre sólidos alicerces canônicos, ainda que liberalmente camônicos, esteja o soneto imune a eventual subversão, formal ou temática.” (MATTOSO, 1999b, p. 129). A tensão entre tradição e inovação ainda pode ser vista na reflexão sobre a forma do soneto preconizada por Camões e as possibilidades de renovação do sistema de métrica e rima do poeta português no “Soneto da quinta rima [1429]”:

[...] Camões pôs, no quarteto, ABBA,
esquema insuperável para a rima.
Contudo, outros esquemas haverá
capazes de cair na minha estima...
(MATTOSO, 2008, p. 47).

Justamente essa subversão instaura na arte poética de Glauco Mattoso uma tensão, que opera no nível da forma e do conteúdo, entre fluxo e estase, entre suspensão e reocupação. Nesse sentido, valem-nos as reflexões de Luiz Costa Lima sobre a experiência estética. Para ele, o que caracteriza essa experiência é a oscilação entre o sintático e o semântico:

⁴ Nessa entrevista, concedida em 2011, Glauco vale-se do português etimológico para responder as perguntas. A opção pelo abandono do português fonético, desde 2009, é explicada pelo poeta: “Durante annos, acceitei a norma official para possibilitar que as editoras publicassem meus livros em escala commercial, mas, deante dos absurdos commettidos pela ultima reforma, decidi readoptar a escripta etymologica. O que mais me impelle a transgredir a norma é a attitude auctoritaria com que meia duzia de academicos pretendem impor a todo um paiz uma reforma artificial sob forma de lei. Ja a primeira dessas reformas, em 1943, que aboliu instantaneamente a graphia tradicional, fora imposta pela dictadura fascista do Estado Novo. Mais recentemente, em 1971, nova reforma fora imposta pelo regime militar. Agora, que se suppõe estarmos numa democracia, não posso acceitar que mais uma reforma seja imposta por lei. Ademais, a litteratura presuppõe o estylo individual e a poesia não se subordina aos artigos e paragraphos do DIARIO OFFICIAL. Litteratura não é escriptura lavrada em chartorio”.

[...] [S]endo a experiência estética apropriada para a arte, podemos dizer que elas (tanto a experiência adequada quanto o objeto de “arte”) implicam a suspensão *provisória* do império do semântico. Assim se dá toda vez que, diante de uma formulação ou mesmo pela posição de uma única palavra, suspendemos sua decodificação – i.e., a pergunta por seu sentido – e *nos deixamos ocupar pela própria configuração conseguida*. A experiência estética implica tomar-se a sintaxe como *espera e intervalo que, provisória e contingencialmente, antecede a (re)ocupação semântica*. (LIMA, 2002, p. 46-47, grifo do autor).

O molde tradicional indica uma acumulação, uma imobilidade. Ele estabelece um diálogo com o passado: uma apropriação não apenas da forma fixa da tradição, mas de poemas e poetas que se valeram do soneto. Essa retomada constitui um ponto a partir do qual a aparente inércia possibilita a instauração do fluxo, da (re)ocupação semântica. Essa tensão, na arte poética de Glauco Mattoso, se constrói pela suspensão provocada pela forma poética em contraposição à temática que compõe a obra do poeta, a oscilação entre tradição e reinvenção.

O abjeto permeia a obra de Mattoso, cuja temática se volta para o culto ao feio, ao sujo, ao obsceno, ao repelente. A preferência pelo repulsi-vo já se anuncia em muitos títulos dos sonetos do autor, como “Soneto da língua putanheira [1012]”, “Soneto do gesto obsceno [1539]” – ambos de *As mil e uma línguas* –, e “Soneto latrinário [2297]”, “Soneto putanheiro [2306]”, “Soneto punheteiro [2307]”, “Soneto chupeteiro [2308]” e “Soneto buceteiro [2309]” – de *Geléia de Rococó*.

Segundo Julia Kristeva, a abjeção é definida como sendo nem sujeito nem objeto, mas o ser antes de se tornar sujeito, ou depois de se transformar em objeto: “*No yo. No eso. Pero tampoco nada. Um ‘algo’ que no reconozco como cosa.*”⁵ (KRISTEVA, 2006, p. 8-9). Para a autora, os resíduos orgânicos, como pus e sangue, por exemplo, indicam aquilo o que se descarta permanentemente para viver.

⁵ “Não eu. Não isso. Mas também não nada. Um ‘algo’ que não reconheço como coisa” (KRISTEVA, 2006, p. 8-9, tradução nossa).

Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (*moi*) quien expulsa, “yo” es expulsado.⁶ (KRISTEVA, 2006, p. 10).

O abjeto está, portanto, centrado no corpo, nos resíduos orgânicos, nos despejos e nos lixos que o sujeito tanto expulsa e descarta, quanto busca ignorar e deixar de lado por serem considerados sujos e/ou vergonhosos. Essa ideia se encontra presente na etimologia da palavra: do latim *abjectio*, “[...] ato de rejeitar, expulsão, reprovação, abatimento, prostração.” (HOUAISS; VILAR, 2009, p. 10).

Segundo Hal Foster, imagens infiltradas de significantes como sangue menstrual e descarga sexual, vômito e merda, decadência e morte “[...] evocam o corpo virado ao avesso, o sujeito literalmente abjetado, jogado fora. Mas também evocam o fora tornado dentro, o sujeito-como-figura invadido pelo olhar-do-abjeto.” (FOSTER, 2005, p. 177). O abjeto é

[...] uma substância fantasmagórica não só estranha ao sujeito, mas íntima dele – de fato, demasiadamente –, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito. Dessa forma, o abjeto toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre nosso dentro e fora [...] [O] abjeto é a condição na qual nossa subjetividade é perturbada, “em que o sentido entra em colapso” [...] (FOSTER, 2005, p. 178-179).

⁶ “Esses humores, esta impureza, essa merda, são o que a vida apenas suporta e com esforço. Encontro-me nos limites de minha condição de vivente. Desses limites se desprende meu corpo como vivente. Esses detritos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, nada me reste, e meu corpo caia inteiro para além do limite, *cadere* - cadáver. Se o lixo significa que o outro lado da fronteira, onde eu não sou e eu posso ser, o cadáver, o mais repugnante dos resíduos, é um limite que invadiu tudo. Já não sou eu (*moi*) que expelle, ‘eu’ é expulso” (KRISTEVA, 2006, p. 10, tradução nossa).

No cerne do conceito de abjeção, portanto, está presente essa ambivalência, repulsão e atração, dentro e fora. Esse hibridismo faz do cadáver, segundo Kristeva, o cúmulo da abjeção, uma vez que ele constitui a morte infestando a vida, aquilo o que foi rejeitado, mas do qual não é possível se separar. A partir dessa reflexão, a autora afirma que

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, una orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal.⁷ (KRISTEVA, 2006, p. 11).

A abjeção em Glauco Mattoso se constrói pela temática que engloba temas escatológicos. A escolha pelos assuntos repulsivos é colocada em questão em meta-sonetos como “Soneto do metro e do mérito [1.205]”:

[...] Soneto é molde muito mais complexo,
pois pede, além do metro, rima, acento.
quartetos e tercetos dando nexos.

Se lírico ou satírico não tento
julgar qual é o melhor, mas juntei sexo
e humor à sordidez, e o fiz “nojento”. (MATTOSO, 2008, p. 33)

O autor, que afirma em entrevista ter sujado e violentado a estética lírica (MATTOSO, 2015c, s.p.), também sai em defesa de suas preferências

⁷ “Não é portanto a ausência de limpeza ou de saúde que traduz o abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. A complicidade, o ambíguo, o misto. O traidor, o mentiroso, o criminoso com a consciência limpa, o violador desvergonhado, o assassino que pretende salvar... Todo crime, porque assinala a fragilidade da lei, é abjeto, mas o crime premeditado, a morte ocultada, a vergonha hipócrita são ainda mais porque aumentam a exibição da fragilidade legal.” (KRISTEVA, 2006, p. 11, tradução nossa).

temáticas no “Soneto construtivista [2.260]”, manifestando-se contra a postura da crítica, a quem geralmente o mote desagrada.

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 suspenso no obsceno.

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

Castelo edificado, casa pronta.
Mas quando tem caralho, cu, xoxota,
A crítica, que é vândala, o desmonta.
(MATTOSO, 1999a)

Nesse soneto, o autor coloca em cena o trabalho de composição poético partindo das unidades maiores para as menores⁸. O processo de criação, assemelhando-se à construção civil, segue o movimento de constituição da estrutura, que se alavanca sobre rima, metro, acento e pausa – tratados nos quartetos –; chegando então ao acabamento que é dado pelas unidades menores, como letras e acentuação – indicado no primeiro terceto. No entanto, no segundo terceto o autor afirma que o trabalho de composição não é levado em conta pela crítica que, ignorando a solidez da edificação poética, atenta apenas para o tema tratado no soneto e destrói o castelo como se de areia ele fosse. A crítica a que Mattoso direciona sua

⁸ Como um conjunto, o “Soneto construtivista” acompanha outros que tratam da forma de composição e da estética do soneto, a exemplo do “Soneto degenerado [2.236]”, “Soneto comensal [2.238]”, “Soneto técnico #2 [2.257]”, todos da coletânea **Geleia de Rococó**.

maledicência é aquela que desconsidera o “[...] modo de ser específico da obra de arte” (CAMPOS, 1976, p. 7), tornando-se leviana quando considera apenas a essência nauseabunda do tema eleito pelo poeta.

É notável que a temática elegida por Mattoso (“caralho, cu, xoxota”) apareça apenas em um verso desse soneto, o décimo terceiro, o que pode ser entendido como uma forma de realçar o fato de que a temática é apenas um dos elementos sobre o qual se constrói um soneto. Além disso, o adjetivo escolhido para caracterizar a crítica faz referência a “[...] aquele que estraga ou destrói bens públicos, coisas belas, valiosas, históricas etc.” (HOUAISS; VILAR, 2009, p. 1921), o que reforça a ideia da possibilidade de valor e beleza na composição poética mesmo que ela trate de assuntos repulsivos ou abjetos.

A recepção negativa de crítica diante dos sonetos abjetos de Mattoso também é mencionada pelo autor em entrevista:

O Wilson Martins teria dito em *off* para o Valêncio Xavier que admirava muito a minha habilidade de versificação, mas que não escreveria sobre a minha produção poética, que jamais escreveria sobre um poeta cuja obsessão é o pé masculino. Isso é uma visão restritiva porque, afinal, falar sobre pés é um detalhe. Ao falar sobre pés estou tratando de outras coisas. A temática por mim escolhida não deveria ser impeditiva de uma análise crítica. (MATTOSO, 2015a, s. p.)

A opção temática de Glauco Mattoso não se constitui como abjeta apenas por se centrar no feio, no repulsivo, no sujo, no obscuro. A marcação dos objetivos visados pelo autor é essencial para a eficácia do abjeto na arte poética do autor. A relação estabelecida pela condição de deficiente físico associada a sentimentos de humilhação, auto-abjeção e auto-rejeição revela uma postura de afronta ao politicamente correto, de distanciamento irônico.

Assim, trazendo à luz o que a ordem social mascara, ou seja, os assuntos culturalmente interditos, Glauco se forja como poeta transgressor da moral e dos bons costumes, colocando em cena aquilo que o abjeto realmente constitui: uma condição em que a subjetividade é abalada, em que as normas e os limites são violados.

[...] estou mais propenso a encarar as perversidades e perversões da supposta civilização de forma escancarada. Como vítima de abuso humano e de “castigo divino” me coloco, masochisticamente, na posição de quem faz do sambenito gala, para usar a expressão medieval. Dahi os rotulos de “deshumanista” e “desilluminista”, aplicados à minha predilecção pela violência, pela tortura, pela sujeira ou pela fealdade. (MATTOSO, 2015b, s.p.).

Nesse sentido, a arte poética de Glauco Mattoso se vale do abjeto como forma de extrapolar as fronteiras daquilo que é socialmente aceito, descortinando aspectos da vida humana para os quais fomos moralmente doutrinados a desviar os olhos. Assim, o autor se elabora como um sujeito socialmente consciente e crítico da sociedade em que se insere: “[...] quanto mais me sujo, mais denuncio a sujeira, e quanto mais me exponho à degradação mais accuso o opressor. Quem transforma a própria vida em poesia transformará, no limite da utopia, a vida de outros inconformados e revoltados[...].” (MATTOSO, 2015b, s.p.).

CONCLUSÃO

Glauco Mattoso, em sua deglutição poética do barroco e do abjeto ilustra como a poesia contemporânea é regida para além de uma ideia de sucessão temporal, de linearidade na retomada da tradição, é orientada mesmo pela “[...] ideia de combinação, conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos.” (PAZ, 1976, p. 137).

Depois de namorar a poesia concreta em sua “fase iconoclasta”, após a cegueira total, adotando o soneto como forma exclusiva de composição, o poeta faz um mergulho na tradição do soneto ao mesmo tempo em que explora novas possibilidades de composição. A estranheza dos temas abjetos é a forma mais evidente de contrapeso à vitrificação do soneto, mas também são notáveis os esforços feitos para se pensar novas maneiras de driblar a rigidez da forma, como os apontamentos expostos em “Dez considerações (ou desconSIDERAÇÕES) acerca do soneto” e “Decálogo do decassílabo”, textos que compõem o apêndice de *Geleia de Rococó* e que

podem ser tomado como um tratado contemporâneo do soneto, ou até mesmo seguindo sugestões de seus pares, como fez ao adotar um sistema cinco estrofes com 2, 3, 4, 3, 2. (um formato palindrômico), sugerido pelo também poeta Paulo Henriques Britto, ao qual Glauco Mattoso acrescentou o esquema de rimas AA, BCB, DEED, BCB, AA⁹.

Quanto ao tema, vimos que o erotismo é acompanhado de exploração de outros temas tão diversos como o sadismo, a podolatria, a arte poética do soneto, e a própria função do poeta. Aparentemente díspares, as duas fases da poesia de Glauco Mattoso – iconoclasta e podorasta – dialogam à medida que lembramos dos princípios de devoração crítica do legado cultural em que se funda o conceito de antropofagia, criado por Oswald de Andrade e do qual Mattoso se apropria e subverte ao gosto de seu estilo próprio, dando origem à poética coprofágica: releitura escatológica da antropofagia oswaldiana, cujo termo foi inspirado no modo de alimentação de certos insetos e aves que se nutrem de esterco.

Haroldo de Campos (1992, p. 234-235) explica que

A “Antropofagia” oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo de virtudes europeias do Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Golçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução.

Haroldo de Campos, ao reafirmar a tese de Augusto de Campos, de que Gregório de Matos foi o primeiro antropófago da literatura brasileira, destaca o poeta barroco como pioneiro no processo de transculturação dos modelos europeus, como uma “antitradição que passa pelos vãos da

⁹ Ver detalhes sobre essa experiência formal em MATTOSO, 2015a.

historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras” (CAMPOS, 1992, p. 243). Para Haroldo de Campos, o sentimento da tradição sobrevive nessas brechas, naquilo que é relegado à margem¹⁰. Se pensarmos que a busca por aquilo que é relegado e desprezado integra o projeto estético da poesia de Glauco Mattoso, vemos como a abjeção surge como uma ponte entre a invenção poética e a retomada da tradição.

Adotando um ponto de vista desabusado, a *persona literária* de Glauco Mattoso ingere as normas passadistas para excretar uma poética dessacralizada, que passa pela herança fescenina de Gregório de Matos, dos poetas europeus (Bocage) e latino-americanos que também integram essa tradição e, mais recentemente, pelo próprio Oswald de Andrade¹¹ e sua noção de antropofagia.

.....

THE METAPOEMS OF GLAUCO MATTOSO 'S BLIND PHASE

ABSTRACT

Reflecting about Glauco Mattoso 's poetic art singularities, this paper analyzes some of the metapoems of the author's so called blind phase, in which the hearing becomes a crucial tool in the creation process as well as the predominance of

¹⁰ Ver CAMPOS, 1992, p. 237.

¹¹ Glauco Mattoso assume ambas as influências em entrevistas. “[...] o humor tem um poder fortíssimo de crítica social, crítica de costumes. Aquela velha história: *ridendo castigat mores*. O velho recurso de, brincando, dizer as verdades, atacar os poderosos, desmascarar as injustiças, tiranias e opressões. A isso se somaram duas coisas fundamentais. A primeira foi a tradição fescenina (na qual o humor se mistura ao sexo) tal como passou para a cultura portuguesa e brasileira, através de Bocage, Gregório de Matos, Laurindo Rabelo, da poesia nordestina de cordel. A outra vertente foi a do poema-piada do modernismo: a avacalhação que o Oswald de Andrade fez com a alta cultura por meio da Antropofagia. Comecei então o Jornal Dobrabil, que era uma espécie de fanzine muito artesanal, porque eu não tinha muitos recursos, trabalhava com o que estava à mão. Juntei um pouco da influência concretista, para criar os “datilogramas”, e também alguma coisa d'A manha, o suplemento humorístico do jornal A manhã, criado pelo Aparício Torelly, o Barão de Itararé. E muito também da Revista de Antropofagia, do Oswald de Andrade” (MATTOSO, 2015[a], s.p.).

the poetic form of the sonnet, elected by their intrinsic sonority and mnemonic facility. Combined with the sensitive work with sound and rhythm, the poet establishes a process of defining/ redefining the sonnet, where lies a tension between the spirit which creates the literary persona and tradition – in particular, the fescennine. In this critical review, we will look on how abjection arises, not only as a theme in the writer’s poems, but also how it integrates and maintains his aesthetic project, that is, defining his poetic statute.

KEYWORDS: abjection; metapoetry; sonnet.

LOS METAPOEMAS DE LA FASE CIEGA DE GLAUCO MATTOSO

RESUMEN

Reflexionando sobre las singularidades del arte poético de Glauco Mattoso, este artículo analiza algunos de los metapoemas de la llamada “fase ciega” del escritor, en la cual la audición se convierte en una herramienta fundamental del proceso de creación, así como el predominio de la forma poética del soneto, elegido por su intrínseca sonoridad y facilidad mnemónica. Junto al trabajo sensible con el sonido y el ritmo, el poeta establece un proceso para definir/redefinir el soneto, estableciendo una tensión entre el espíritu creador de la persona literaria y la tradición – en especial fescenina. En esta revisión crítica, buscamos ver cómo la abyección no sólo se presenta como un tema en los poemas del escritor, sino como también integra y mantiene su diseño estético, es decir, define su condición poética.

PALABRAS CLAVE: abyección; metapoésia; soneto.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-255.

_____. *Metalinguagem: Ensaios de crítica e teoria literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 2. ed. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Ática, 1988.

CRUZ FILHO. *História e teoria do soneto*: Cruz Filho anotado por Glauco Mattoso. [Não publicado] 2009. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/143075795/O-soneto>>. Acesso em: 05 de jul. de 2015.

ELIOT, T. S. *Ensaio: 1888-1965*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art editora, 1989.

FOSTER, Hal. O retorno do real. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005. p. 163-186.

HOUAISS, Antonio; VILAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI, 2006.

LIMA, Luiz Costa. Poesia e experiência estética. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 39-56.

MATTOSO, Glauco. *Geléia de rococó: sonetos barrocos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999a.

_____. Dez considerações (ou desconsiderações) acerca do soneto. In: MATTOSO, Glauco. *Geléia de rococó: sonetos barrocos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999b.

_____. *As mil e uma línguas*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Entrevista Mattoso. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/cbeal/poetas-na-biblioteca/glauco-mattoso/entrevista-mattoso/>> Acesso em: 02 jul. 2015a.

_____. Entrevista a Glauco Mattoso. Disponível em: <<https://antonio.galrinho.files.wordpress.com/2011/06/glauco-mattoso.pdf>> Acesso em: 02 jul. 2015b.

_____. Entrevista com Glauco Mattoso. Disponível em: <<http://jornaltelescopio.blogspot.com.br/2012/04/entrevista-com-glauco-mattoso.html>> Acesso em: 02 jul. 2015c.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A literatura e as artes hoje: o texto coprofágico. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, jul./dez., 2007, p. 67-84.

PAZ, Octavio. Invenção, subdesenvolvimento e modernidade. In: _____. *Signos em Rotação*. 2. ed. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 133-137.

Submetido em 15 de dezembro de 2015

Aceito em 23 de setembro de 2016

Publicado em 20 de junho de 2017
