

O RASURADO CONVITE AMOROSO DE GLAUCO MATTOSO

PAULO ROBERTO SODRÉ*

RAFAEL CAMPOS QUEVEDO**

RESUMO

Discute o *topos* horaciano do convite amoroso e da profecia ameaçadora expresso em poemas de língua portuguesa, em especial de Glauco Mattoso, uma vez que este, poeta contemporâneo conhecido por seu sonetário herdado de Luís de Camões, Gregório de Matos e de Manuel Barbosa Maria du Bocage, declara-se herdeiro da tradição lírica de língua portuguesa. Os estudos de tópica literária de Francisco Achcar e de Antonio Candido, além de reflexões sobre o tema da imitação poética, como as de D. A. Russel e Raul Miguel Rosado Fernandes, serão os aportes teóricos para esta discussão.

PALAVRAS-CHAVE: Tópica horaciana – Paródia; Convite amoroso – Tópica literária; Glauco Mattoso – *Pegadas noturnas (dissonetos barrockistas)*.

[...] tudo não passa de variações
sobre uma mesma tocata &
fuga, sem escapatória.

GLAUCO MATTOSO

Julgamos de facto que o termo
variações, que vem do âmbito
musical, pode de certa forma ilustrar
o que se pretendia com a imitação [...]

RAUL MIGUEL ROSADO FERNANDES

* Professora da Universidade Federal do Espírito Santo/UFES, Vitória, Brasil.
E-mail: paulorsodre8@gmail.com

** Professor da Universidade Federal do Maranhão/UFMA, São Luís do Maranhão, Brasil.
E-mail: rafaelquevedo2001@yahoo.com.br

A criação poética conduzida por meio da imitação de autores modelos, vigente ao longo da tradição clássica, sofreu, como se sabe, um profundo arrefecimento a partir da contestação dos valores tradicionais por parte do movimento romântico de modo que, com o advento dos modernismos literários, o paradoxo contido na expressão “tradição da ruptura”, empregada por Octavio Paz para se referir à conjuntura artística do século XX, quase não se deixa perceber, dada a precisão com que sintetiza todo um comportamento estético típico do século passado.

Com tal mudança de conjuntura, o poder paradigmático do cânone e, conseqüentemente, o fazer poético orientado pela *imitatio* não são, tal como num remoto passado, condições de legitimação de qualidade poética. Não obstante isso, o fenômeno da intertextualidade no meio literário contemporâneo é um fato incontornável, seja como prática consciente por parte do próprio autor que “dialoga” com textos alheios, seja como ferramenta de trabalho do crítico em suas análises comparativas.

Se o fenômeno da intertextualidade parece, por sua vez, um dado muito mais amplo do que foi a prática poética regida pela *imitatio*, pouco se discute, entretanto, em que medida algumas das modalidades de diálogos intertextuais contemporâneos podem ser consideradas como atualização, em algum grau, da antiga tradição imitativa. Essa possibilidade foi encampada veementemente por Raul Miguel Rosado Fernandes em um interessante texto de apresentação ao *Tratado da imitação*, de Dionísio de Halicarnasso:

Com efeito a propriedade artística passou a ser cada vez mais individualizada e aparentemente intocável, o que naturalmente em nada altera as disposições antigas, que tão-pouco admitiam o furto ou o plágio. De momento tudo o que é imitado, ou “influenciado por”, ou da “escola de”, etc., foi classificado como tendo sido, caso haja algum modelo identificável, um fenômeno da *reescrita*, da *intertextualidade*, admiráveis neologismos, em que se reflecte toda a ambiguidade que pressupõe a relação da criatividade com os Modelos que a tornaram possível. Pelos vistos a imitação continua, nem outra coisa seria de esperar, só que a palavra foi envolvida por um invólucro semântico que nos faz pensar duas vezes antes de a ela recorrermos como processo

literário. Preferimos por isso deixá-la de banda, nem pensar nela e, se possível e quando for disso o caso, reescrever. Eis como as palavras se renovam como as folhas durante a mudança de estação, já dizia o velho poema horaciano (FERNANDES, 1986, p. 29-30).

Como se depreende da citação do filólogo português, não teria havido, na contemporaneidade, uma extinção da *imitatio* como atitude criadora, mas apenas uma mudança no modo de nomeá-la, explicável pelo fato de, em tempos pós-românticos, o lugar de destaque ocupado pelo valor da originalidade ter imputado à palavra imitação uma carga pejorativa a ser evitada: “Imitar significa, agora, para qualquer cultor das artes o mesmo que plagiar; significava, contudo, na antiguidade e até ao século XVIII, algo de diferente, de formalmente diferente, ainda que na essência tudo seja, antes e agora, profundamente o mesmo” (FERNANDES, 1986, p. 11-12).

A principal dificuldade que se apresenta ante uma primeira aproximação da defesa de Raul Fernandes é, talvez, a que se refere à possibilidade de se pensar que tanto no passado como hoje viveríamos sob a égide de um mesmo paradigma de composição artística cuja essência teria perseverado, alterando-se apenas o “acidental” (FERNANDES, 1986, p. 12), ou seja, o termo como a nomeamos. De que maneira conciliar tal hipótese, poderíamos perguntar, com a atitude da deliberada transgressão das convenções instituídas, marca de uma atitude inaugurada pelos românticos e acirrada pelas vanguardas e neovanguardas do século XX? Em outros termos: ainda que um poeta moderno, investido de uma conduta transgressora, incorresse, em sua produção, em alguma semelhança com uma obra que lhe fosse anterior, não seria, em todo o caso, algo substancialmente diverso (não apenas acidentalmente) de uma deliberada recriação de modelos? Ou ainda: um caso como o *Ulysses*, de James Joyce (mencionado pelo próprio Fernandes como um exemplo de imitação), como considerá-lo uma imitação moderna do épico homérico quando convenções básicas de reconhecimento do modelo são profundamente rasuradas ou mesmo inexistentes, ao ponto de a epopeia antiga atuar como uma remota referência mais de transgressão do que de permanência? Em suma: um intertexto “rasurado” pode se constituir como prática imitativa?

A questão aventada exige que se considere o fato de que, muito embora um comportamento artístico baseado no valor da originalidade e, por sua vez, na ideia de que seu atingimento pressupunha a ruptura com o passado seja uma invenção romântica assimilada pela modernidade artística, isso não nos autoriza a conceber os séculos de poesia imitativa como pura repetição servil de modelos. O valor que os antigos poetas, oradores e tratadistas atribuíam ao exercício da variação dos exemplos colhidos do repertório poético permite que percebamos a importância conferida ao esforço da diferenciação no cerne do próprio ato de imitar.

As palavras de Sêneca traduzidas por D. A. Russell seguidas de seu comentário no texto “De imitatione” (inserto em *Creative Imitation and Latin Literature*, de David West e Tony Woodman) ilustram bem a questão:

condicio optima est ultimi: parata uerba inuenit, quae aliter instructa nouam faciem habent. (Seneca, *Epistulae* 79.6) Ótimo é o ajuste final. Ele encontra as palavras para manusear; arranjas de modo diferente, elas ganham novidade. Adiante, veremos mais dessa atitude; mas o que Sêneca afirma naquela sentença a Lucílio – cuja função é encorajá-lo a escrever sobre o Etna – é de um significado considerável. A novidade que o “último ajuste” busca não está no assunto nem mesmo nas palavras, mas no “arranjo” misterioso (σύνθεσις, *compositio*), o qual, para muitos críticos antigos, seria o mais decisivo e o mais difícil de se analisar dentre os elementos da literatura¹ (RUSSELL, 1979, p. 5, tradução nossa).

Esse “misterioso arranjo” (“mysterious ‘arrangement’”) implica, portanto, um jogo de composição poética baseado na interação entre pelo menos dois fatores decisivos: o reconhecimento (*acknowledgement*) das referências empregadas como matéria composicional e a variação dessas mesmas referências. Esse equilíbrio entre diferenciação e reconhecimento passa por um processo que também esteve na pauta das discussões dos antigos: o modo como deveria se dar a apropriação do material alheio de

¹ “*condicio optima est ultimi: parata uerba inuenit, quae aliter instructa nouam faciem habent.*” (Seneca, *Epistulae* 79.6) Texto original em inglês.

maneira a que o autor não incorresse em “furto” (*Κλοπή*), plágio². Basicamente, a boa imitação passaria, portanto, por um modo de fazer parecer de si próprio o que é alheio:

Mas reconhecimento deve ser combinado, claro, com apropriação: um ponto paradoxal, mas essencial. Você deve fazer a coisa à sua maneira, *priuati iuris* (Horace, *Ars poetica* 131), e o modo de realizar isso é selecionar, modificar e, a todo custo, evitar rastrear precisa e timidamente os passos do homem em frente³ (RUSSELL, 1979, p. 12, tradução nossa).

Essas informações, que nem de longe resumem todos os pontos do interessante debate sobre o universo da *imitatio* poética e suas implicações na contemporaneidade, pretendem fornecer os contornos da discussão dentro dos quais situaremos o poema de Glauco Mattoso aqui analisado. Ocorre que, pertencente a um contexto poético diverso daquele ocupado pelos poetas líricos aos quais Glauco Mattoso diz se filiar, outras estratégias de conexão com a tradição se impõem como forma de contornar o anacronismo que marcaria a simples adesão aos temas e às convenções do passado sem algum tipo de “misterioso arranjo” que legitimasse seu lugar na tradição pleiteada. Atento a isso, Glauco Mattoso parece optar por estratégias carregadas de ambiguidades, senão vejamos.

Caso não percamos de vista que é sempre na tensão entre inovação e reconhecimento que se processa a criação por *imitatio*, a própria escolha do soneto por parte de um autor do século XXI contém algo de inovação, por assim dizer, além da evidente alusão ao cânone clássico. Combinada com a escrita arcaizante, a opção pela forma poética de origem medieval mostra-se como um gesto de diferenciação em meio a um mundo povoado por uma lírica majoritariamente liberta das formas fixas, muito embora

² “O princípio da imitação, que envolve questões sérias e intrincadas – como a da originalidade, a da influência e conseqüentemente a do plágio –, desde cedo colocou o problema do furto literário. Ainda que com acepções um pouco diferentes que hoje temos da prática do plágio, a consciência da apropriação indébita no campo da literatura sempre existiu, inclusive entre os clássicos” (SPINA, 1995, p. 101-102).

³ Texto original em inglês.

a própria estruturação do esquema petrarquista promova uma associação direta entre a obra do fescenino paulista e autores como Camões e Gregório de Matos. Por outro lado, a temática pornográfica, se, num primeiro contato, pode soar como índice de modernidade (seja pela liberdade que ostenta por transitar em meio a tabus, seja por alguma suposta intenção de *épater le bourgeois*), representa, também, um elo com ícones da obscenidade na tradição satírica de língua portuguesa, como Bocage.

Outro aspecto nem sempre observado no âmbito dessa temática diz respeito ao fato de que, em se tratando de imitação, aquele que imita não tem como alvo um modelo único: “[...] o verdadeiro objeto da imitação não é um único autor, mas as boas qualidades abstraídas de vários”⁴ (RUSSEL, 1979, p. 5, tradução nossa). Esse ponto deve ser levado em consideração no jogo das ambiguidades cultivadas por Mattoso: sua poesia, e isso será verificado na análise do *corpus* escolhido para este artigo, persegue a justa convergência entre a virtude “apolínea” do poeta, exigida no manejo da armadura racional do soneto (e sua inclinação para o pensamento silogístico), e a verve derrisória, qualidade dos poetas satíricos que, em Mattoso, se dá por meio de uma radicalização da temática da obscenidade, descendo mesmo a imagens, expressões e situações ainda mais “sujas” (para usar um campo semântico bastante explorado pelo autor⁵) do que as normalmente encontradas na poesia dita pornográfica mais amplamente conhecida. Passemos, portanto ao jogo da *imitatio* mattosiana num âmbito ainda mais específico: o da tópica poética.

AS ROSAS DO CONVITE AMOROSO

A tópica na produção literária ocidental, mantida ao longo da história da literatura, revela uma estratégia de racionalização da criação literária, assim como a submissão de poetas clássicos modernos a uma tradição considerada universal e por isso paradigmática. Por conseguinte,

⁴ Texto original em inglês.

⁵ Conferir, a esse respeito, os sonetos “Porcaria sem perfumaria” I e II do livro *Poesia vaginal*.

patronos da lírica como Teócito, Catulo e Horácio permanecem até hoje no intertexto da poesia lírica por terem tornado modelares seus *tópoi* ao longo dos séculos (CURTIUS, [1984] 1996; ACHCAR, 1994).

Em *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*, de Francisco Achcar, observa-se como a tópica horaciana – de que são exemplos o *carpe diem*, *exegi monumentum*, *aurea mediocritas*, *fugere urbem* – atravessou a produção literária de poetas de diversas épocas, como o convite amoroso atrelado à inexorável passagem do tempo. Conectado ainda a esse *topos*, a profecia ameaçadora complementa a visão dramática do poeta diante da beleza juvenil que lhe escapa.

Francis Cairns aponta os seguintes elementos da composição do gênero convite amoroso – cuja justificativa é a passagem do tempo e, por conseguinte, a necessidade de *gozar o dia* (ACHCAR, 1994, p. 127) – combinado com o gênero profecia ameaçadora:

O falante se encontra em situação que não lhe agrada e a culpa ou responsabilidade por isso recai, em sua opinião, sobre o destinatário. O falante adverte/profetiza/deseja que o destinatário possa no futuro encontrar-se em diferente condição, em que não mais incomode o falante. O objetivo da ameaça é induzir o destinatário a agir mais rapidamente para aliviar o atual desconforto do falante (ACHCAR, 1994, p. 128).

A situação de que trata Cairns é, para efeito deste artigo, a amorosa, o desejo intenso que o eu lírico experimenta por alguém que ceda a sua vontade de prazer. Persuasivo, ele encontra como estratégia de conquista a advertência de que a pessoa amada estará envelhecida e desairosa, deixando de sensibilizar o amador.

Antonio Candido, em “As rosas e o tempo”, examina o *topos* e o sintetiza nos seguintes termos: “o tema do convite amoroso, com o argumento de que o tempo foge, a carne se desfaz e a recusa terminará por encher de remorso a dama esquiva, encontra as expressões mais claras nos momentos de impregnação da cultura clássica, isto é, do século XVI ao XVIII” (2008, p. 41). O poema “A Ligurino”, de Horácio, fundamenta a raiz imitativa da poética clássica assim como a base intertextual da poética

moderna, garantindo os termos, o argumento e o pensamento epicurista dos poemas que têm naquele sua inspiração:

Ó cruel ainda e poderoso graças aos dons de Vênus, quando chegar a penugem inesperada à tua soberba e a tua cabeleira, que agora te esvoaça sobre os ombros, cair, e a cor, que agora supera a flor da rosa escarlate, mudada, transformar Ligurino num rosto áspero, dirás, ai, sempre que te vires outro no espelho: “por que não tive, quando menino, o mesmo pensamento que hoje, ou por que, tendo hoje estes sentimentos, não me voltam as faces intactas?” (HORÁCIO, apud ACHCAR, 1994, p. 128, tradução do autor)⁶.

Um dos pontos marcantes do poema é o contraste presente-passado ilustrado por meio da imagem do jovem de cabeleira esvoaçante e do idoso de áspera cútis. O sentimento de impotência diante da irreversibilidade do tempo, da perda da beleza juvenil e do desencontro dos desejos atravessa os versos, sugerindo leituras diversas. Para Michel Putmam, mais do que uma ponderação entristecida sobre a perda da paixão na velhice, o poema horaciano trata, na verdade, da

[...] história (imaginária ou não) de uma evolução muito particular na vida sexual de um adolescente, que, enquanto dotado de encantos de menino, rejeita amantes (entre os quais o falante) e, uma vez perdido esse encanto, experimenta desejos semelhantes aos do falante. Estes não podem ser satisfeitos, pois o falante, por sua vez, não mais considera atraente o antigo adolescente, agora amadurecido. Em ambos os casos a paixão não se extingue, embora em ambos ela se frustre (ACHCAR, 1994, p. 130).

Heloísa Penna – que apresenta uma Tese sobre os metros horacianos, lida diagonalmente em busca de leituras pontuais sobre “A Ligurino” – comenta que a ode “alerta [Ligurino] para a rápida passagem da juventude para a velhice” (2007, p. 101) e que os versos expõem de um ponto

⁶ Cf. a tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz (HORÁCIO, 2003, p. 167). Texto original em latim.

de vista moral as “advertências sobre a velocidade do tempo, que não se deixa controlar” (p. 306), leituras estas conhecidas, mas acrescenta ainda que há “o ardente desejo de vingança do poeta contra o belo Ligurino, que se concretizará num futuro próximo” (p. 307). A leitura da vingança amplia os matizes semânticos que o poema oferece, uma vez que sugere que o menino, quando se tornar maduro, sentirá na pele (e nos cabelos) o mesmo tipo de rejeição sofrida agora pelo eu lírico.

Lucas dos Passos, a propósito da análise de Achcar sobre o *carpe diem*, observa que a argumentação das odes parte “de uma cena inicial, sobre a qual se reage, dando a ver a efemeridade da existência humana, para, enfim, encerrar com uma prescrição relativa à fruição do momento” (PASSOS, 2016, p. 21-22). Haveria, portanto, nos poemas, neste caso, na ode “A Ligurino”, a dimensão solidária de quem (o poeta sábio) procura orientar uma pessoa (o adolescente Ligurino) a aproveitar melhor o fluxo contínuo e irrevogável do tempo, antes que lhe venha o arrependimento inútil. Neste sentido, mais do que vingativa, a ode parece resultar, sobretudo, complacente e didática – além de crítica (observável nos adjetivos referentes ao amado, “cruel” e “soberbo”) –, pois partilha o aviso moderador do poeta maduro que, como Ligurino, agiu no passado do mesmo modo: adolescente insensível e orgulhoso, alheio às vicissitudes do tempo.

O CONVITE DE GLAUCO MATTOSO

Herdeiro de Gregório de Matos e de Bocage, como o afirma em alguns de seus poemas⁷, Glauco Mattoso é um poeta brasileiro contemporâneo conhecido por sua implacável irreverência e despudor. Para Wilberth Salgueiro (2016, p. 21), sua lírica

[...] se filia a uma tradição (alternativa) que contempla e privilegia o escatológico, o coprofágico, o kitsch, o desagradável, o agressivo, o desviante, o diferente, o violento, trazendo, obsessivamente, temas

⁷ “Decadente [154]”: “Bocage, Botto e Piva à cabeceira” (2004, p. 99); ou “Ensaístico [241]”: “Na universalidade presumida, / igualo-me a Bocage, Botto e Piva” (p. 131).

incômodos: homossexualidade, cegueira, preconceito, miséria, corrupção e fetiches, entre eles, a atração física pelos pés alheios.

“Pornosianista”, Mattoso⁸ garante “o apuro formal como suporte do impuro conteúdo, ou, como diria o folclorista Miguel de Barros Toledo, a avacalhão do soneto camoniano, lapidado na forma e dilapidado no fundo, este ‘mais imundo que a putaria de Bocage’ [...]” (MATTOSO, 2004b, p. 205). Profundamente burlesca, sua poesia é “barrockista”, ou seja,

conciliando o esmero formal (com seus malabarismos léxicos, semânticos e fonéticos) e as transgressões temáticas da contracultura, o poeta rotula de “barrockismo” a transgênese de linguagens entre o underground e o construtivismo estilístico. Não apenas no livro *Geléia de rococó: sonetos barrocos* (1999), mas em toda sua safra de sonetos, Glauco Mattoso parafraseia ou relê procedimentos preciosistas que, ao contrastarem com a vulgaridade da matéria trabalhada, desempenham uma das características mais intrínsecas do barroco: o paradoxo (MATTOSO, 2004b, p. 206).

Dentre as “transgressões temáticas”, destacamos para este trabalho um soneto que nos parece resultar de releitura do tópico horaciano do convite amoroso. Decerto, não se observam no poema os termos e os argumentos que evidenciam o *topos* que identificamos, por exemplo, nos versos de Camões e de Bocage (SODRÉ [inédito]). Não se esperaria de um “pornosiano barroco” tal facilidade. Trata-se do poema “Inexorável [225]”⁹:

Beleza na mulher chega a ser chata,
de tão obrigatória que se faz.
Perfídia não lhe fica nada atrás,
pois quanto mais bonita mais ingrata.

⁸ Na verdade, seu heterônimo crítico, Pedro Ulysses Campos (SILVA, 2010).

⁹ O poema foi inicialmente publicado em *Geléia de rococó: sonetos barrocos*, com o título “Soneto inexorável” (MATTOSO, 1999, n. 2.225, [p. 9]).

O jovem julga a pérfida uma gata,
mas ela acha um cachorro seu rapaz.
Contudo, o tempo nunca a deixa em paz,
e a face da velhice já tem data.

Ser feio é mais vantagem. Quem o é
já fica como todos vão ficar:
a cara, velha ou não, do jacaré.

A bela, se tiver nariz no ar,
um dia vê no espelho um lheguelhé.
Só resta-lhe a vassoura pra voar (MATTOSO, 2004, p. 119).

O primeiro quarteto declara o desgosto do clichê da beleza feminina em poesia, já detectado pelo menos desde o século XVI, quando Baltazar Estação (1565-[1614]) critica os lugares-comuns do modelo petrarquista de representação da beleza feminina em “A um poeta”:

Que enfadonha certeza é celebrardes
Os poetas profanos, olhos belos,
E mais que sejam brancos, ou amarelos,
Sempre verdes formosos os pintardes.

Que velhice tão certa nomeardes
Por fino ouro quaisquer negros cabelos,
E se os raios do sol ousaram a vê-los,
Cos raios desse sol os comparardes.

Conceito que de usado já atormenta,
Que trás canção, soneto, oitava e trova,
Ofendendo co uso toda a orelha,
[...] (ESTAÇÃO, 2004, p. 26).

Se para o padre de Évora os clichês do elogio feminino eram incômodos (“Conceito que de usado já atormenta”), para Mattoso é aborrecido: “Beleza na mulher chega a ser chata / de tão obrigatória que se faz”. Nos versos, há uma perspectiva geral e social – a beleza feminina exigida

pelos padrões patriarcais e autoritários do senso-comum alardeado pela cultura de consumo – que se justapõe a uma específica e literária, que não elude a primeira: o elogio da mulher na poesia, *topos* presente em todas as épocas literárias, fundado na Antiguidade e endossado e relevado no período medieval (SODRÉ; QUEVEDO, 2016).

Ao clichê do panegírico junta-se outro, de natureza misógina, bastante comum na poesia tradicional: a bela mulher como pérfida (“Pois quanto mais bonita mais ingrata”). Esses versos iniciais se ligam às características da pessoa amada constantes na poesia que glosa o convite amoroso: a beleza juvenil e o desdém com que a mulher (ou o adolescente, no caso da ode horaciana) acende e trata o desejo do poeta. Ligurino e a dama camoniana – como no soneto

Se as penas com que Amor tão mal me trata
quiser que tanto tempo viva delas,
que veja escuro o lume das estrelas
em cuja vista o meu se acende e mata;

e se o tempo, que tudo desbarata,
secar as frescas rosas sem colhê-las,
mostrando a linda cor das tranças belas
mudada de ouro fino em bela prata;

vereis, Senhora, então também mudado
o pensamento e aspereza vossa,
quando não sirva já sua mudança.

Suspirareis então pelo passado,
em tempo quando executar-se possa
em vosso arrepender minha vingança (CAMÕES, 1973, p. 124)

ignoram ou rejeitam o convite amoroso do eu lírico. As pastoras de Boccage (melhor, de Elmano Sadino) resistem mais ao convite pelo temor de cometer um “crime deleitoso” do que por desdém, embora algumas sejam retratadas não como esnobes, mas principalmente como pérfidas,

em especial nos poemas de recorte pré-romântico, como no idílio “Queixumes do pastor Elmano contra a falsidade da pastora Urselina”:

[...]
Ai de mim! Venho louco, estou perdido.
Oh, peito ingrato! Coração fingido!
Oh, desumana, oh, bárbara pastora!
Fementida mulher enganadora!
E tiveste valor para a mais feia
Traição, que pode conceber a idéia?
É possível! É certo! Oh, céus! Socorro!...
Eu pasmo, eu desespero, eu ardo, eu morro.
[...] (BOCAGE, 1982, p. 118-126).

O quarteto de Mattoso, desse modo, instaura o *topos* erótico a partir da crítica: a chatice da beleza e a perfídia feminina (que corresponderia ao desdém ou à reserva, ao recato, à indiferença, muito cantados na poesia amorosa ocidental).

Elíptico e narrativo, o convite amoroso começa a ser insinuado no segundo quarteto. Se nos primeiros versos o sujeito lírico exprime sua opinião sobre beleza e perfídia femininas, no segundo esse sujeito passa a atuar como um narrador que expõe a ação de um enamorado, o que distancia o soneto do conjunto de poemas eminentemente líricos sobre o *topos*. O jovem apaixonado considera linda a mulher (“uma gata”) que o narrador imagina “pérfida”. A mulher, por sua vez, não apenas ignora e desdenha, mas julga o jovem um “cachorro” (“mas ela acha um cachorro seu rapaz”). Nesse jogo de juízos, o narrador apresenta um enamorado insciente da perfídia e uma “gata” que o insulta. Se a metáfora zoomórfica “gata” é comum em vernáculo e traz consigo o aspecto positivo (bela e atraente [HOUAISS, 2001, p. 1434]), a metáfora “cachorro”, não, pois significa “indivíduo indigno, vil, infame ou que tem mau caráter” (HOUAISS, 2001, p. 552). Altair Aranha (2002, p. 70) ironiza o sentido do termo: “Como insulto, [cachorro] é o indivíduo desqualificado, canalha, cafajeste. Curiosamente, o nome que se dá ao ‘melhor amigo do homem’ é o mesmo para designar o melhor inimigo do homem”. O próprio Mattoso, em seu *Dicionário de palavrão e correlatos*,

preserva de certo modo o sentido vernáculo de “gata” (mulher como objeto sexual, gostosa [2011, p. 237]), mas talvez relacione “cachorro” – substantivo masculino ausente em seu dicionário – ao termo “cachorra”, que significa “galinha”, pessoa promíscua (p. 184). Por essa razão, resulta ambígua a qualificação do “rapaz”: ela o julga *cachorro* por ser ele cafajuste (ou “galinha”) ou por ser servil ou submisso amigo do homem? Se a acepção negativa for escolhida, ela teria razões para agir perfidamente; se for positiva – e aí teríamos que considerar “cachorro” como metáfora de homem servil e fiel –, mantém-se a base ideológica do *topos*: um homem leal é desdenhado, recaindo a “culpa” misoginamente sobre a mulher *bela e pérfida*.

Ainda no segundo quarteto, Mattoso opera o ponto-chave do *topos*: a passagem do tempo e a perda da beleza, argumento que, como vimos, baseia o convite com profecia ameaçadora: “Contudo, o tempo nunca a deixa em paz, / e a face da velhice já tem data”. A adversativa impõe o limite à arrogância juvenil da “gata” que submeteria o rapaz a seus caprichos pérfidos (“ela acha um cachorro *seu* rapaz” [Itálico acrescentado]). Dessa maneira, e levando em conta o contexto do *topos* convite amoroso – que Francis Cairns e Francisco Achcar consideram um gênero poético clássico –, pressuposto no poema de Mattoso, a “gata” ignora o “cachorro”, mas sofrerá, como Ligurino, a ação do tempo.

No primeiro terceto, o narrador assume a voz lírica e expõe uma digressão, um excuro sobre a feiura: “Ser feio é mais vantagem. Quem o é / já fica como todos vão ficar: / a cara, velha ou não, do jacaré”. As rimas em /é/ – diferentemente das sonoridades finais neutras dos quartetos /ata/ e /as-az/ – acentuam o jocoso e se conectam com a rima do segundo verso do segundo terceto: “lheguelé”, palavra que significa João-Ninguém (HOUAISS, 2001, p. 1751) ou zé-mané, pessoa insignificante (ARANHA, 2002, p. 208), a que se reduzirá a “gata” quando o tempo riscar em sua beleza a ruína.

O excuro do narrador corrobora sua noção de que a beleza feminina (e qualquer uma, infere-se) é “chata”, o que torna a feiura uma “vantagem”. Se considerarmos que a beleza de que trata o poeta se insere no plano da poesia, do literário, não é difícil ponderar que o “feio” estaria, em oposição ao “belo”, relacionado ao baixo corporal bakhtiniano, à linguagem da vida

“ao rés do chão” – na feliz expressão de Antonio Candido em estudo sobre a crônica (1992) –, sem a pretensão idealista dos cultivadores da beleza, uma obrigação chata no formulário lírico amoroso.

No segundo terceto é retomada a narrativa da bela, após o excursão. O narrador, no lugar do eu lírico, indica uma ameaça: “A bela, se tiver nariz no ar, / um dia vê no espelho um lheguelhé. / Só resta-lhe a vassoura pra voar”. Mattoso brinca com o estereótipo feminino clássico, caricaturando-o: em vez de uma *senhora* encanecida e porventura casta, mas ainda ativa e digna, dos poemas renascentistas – como no soneto de Camões:

vereis, Senhora, então também mudado
o pensamento e aspereza vossa,
quando não sirva já sua mudança (1973, p. 124);

ou em “pour Helène”, de Pierre de Ronsard, em tradução de Guilherme de Almeida (ACHCAR, 1994, p. 133):

Quando fores bem velha, à noite, à luz da vela,
Junto ao fogo do lar, dobando o fio e fiando,
Dirás, ao recitar meos versos e pasmando:
Ronsard me celebrou no tempo em q- fui bella.

E entre as servas então não há de haver aquella
Q-, já sob o labor do dia dormitando,
Se o meo nome escutar não vá logo acordando
E abençoando o esplendor q- o teu nome revela.

Sob a terra eu irei, phantasma silencioso,
Entre as sombras sem fim procurando repouso:
E em tua casa irás, velhinha combalida,

Chorando o meo amor e o teu cruel desdém.
Vive sem esperar pelo dia q- vem:
Colhe hoje, desde já, colhe as rosas da vida¹⁰ –,

¹⁰ Texto original em francês.

o que surge no espelho é uma “lheguelhé”. Tanto o termo (inusitado e sonoramente galhofeiro¹¹) como seu sentido (pessoa inexpressiva, como vimos) dimensionam rebaixadamente a “gata”. Com cara de “jacaré”, como todos os destituídos de beleza e de ideal, à bela restará apenas o reconhecer-se bruxa, além de pérfida, feia, rabugenta e maléfica (ARANHA, 2002, p. 62) a voar numa vassoura. Vale notar que “vassoura”, para além de seu sentido literal de complemento da caracterização e atuação da bruxa nos contos infantis, no *Dicionário*, de Mattoso, é sinônimo de “galinha”, mulher fácil e promíscua (2011, p. 311). Assim sendo, a “gata” metamorfoseia-se em “galinha”, ou seja, “puta” a voar de ponto a ponto ou, nos termos alegóricos da imagem, de “pau em pau”, ao avesso do comportamento daquelas senhoras arrependidas e, supostamente, comedidas.

Sem melancolia e sem arrependimento de seu desdém, como na ode de Horácio e nos sonetos de Camões e de Ronsard, a pérfida – se não abaixar “seu nariz”, isto é, sua soberba – manter-se-á só. Esses dois últimos versos aludem, no jogo intertextual e paródico de Mattoso, à madrasta da Branca de Neve, famosa pelo espelho que arbitra sobre a maior beleza do reino. Bela perseguidora da princesa, a madrasta ao fim envelhece e embruxa-se, feiamente. Essa leitura, por sua vez, redimensiona o termo “gata” do segundo quarteto, aproximando-o de outro conto de fadas, “A gata borralheira”, cujo sentido é igualmente posto pelo avesso: no lugar de uma donzela humilde à espera de seu “jovem”, uma mulher de perfídia a desdenhá-lo como “cachorro”.

Diante dessas leituras, o título do poema, “Inexorável”, além de jogar zombeteiramente com o contraste entre o registro culto do termo e a coloquialidade dos versos (“chata”, “gata”, “cachorro”, “cara do jacaré”, “lheguelhé”, “vassoura”), coloca em xeque o objeto da qualificação: o que ou quem é inelutável, inflexível, rigoroso? A bela pérfida de “nariz no ar”, sem

¹¹ Houaiss aponta etimologia obscura do termo: Lagalhé (legalhé, leguelé, leguelhé). “Diz-se resultar da soletração *lé+agá+é=lhé*; João Ribeiro (*Frases Feitas*) relaciona a *leguleio* (<lat. *leguleius*, i ‘exato observador das formalidades legais’), na acp. pej. ‘o rábula que conhece apenas de memória o texto das leis e não tem carta para advogar’” (2001, p. 1712).

piedade pelo jovem? Ou o tempo, “que nunca a deixa em paz”? Ou ainda o *topos* da literatura canônica – neste caso, o convite, a profecia e a efemeridade – a durar na poesia contemporânea?

Se se considerar a fonte intertextual do soneto de Glauco Mattoso, *inexorável* é, decerto, o tempo a que nada e ninguém escapam, nem a bela de nariz no ar, nem a poesia “bela”, grave e austera horaciana e horacianista (a de seus imitadores), já que mesmo esta, para nossa sorte, ganha com o tempo, seja com Estação, com Bocage, seja com Mattoso, o desenho burlesco da paródia, a implacável “cara do jacaré”.

TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

Convém retomarmos alguns pontos arrolados no início deste artigo, de maneira a recolocarmos a discussão lá encetada, agora com novos elementos obtidos a partir das considerações acerca do poema mattosiano. O primeiro deles trata da dialética entre reprodução e variação como movimentos integrantes da imitação poética dentro do paradigma clássico e seu modo de ser nas práticas de intertextualidade e reescrita modernas e contemporâneas.

Partindo do entendimento geral que se tem sobre o assunto, a noção de imitação é geralmente associada à de decalque de determinado modelo, ou seja, mais reconhecimento do “original” implicaria mínima transgressão ou ruptura. Embora haja exemplos desse tipo, o “espírito” da boa prática imitativa pressupunha, como vimos, a habilidade no arranjo das convenções, de maneira a conferir novidade ao material poético acolhido. Além disso, o preceito segundo o qual “mais do que a letra, o espírito é que deve ser reproduzido”¹² (RUSSELL, 1979, p. 16, tradução nossa) também deve ser observado, e é o que diz, em outras palavras, o árcaide português Correia Garção na “Dissertação” à Arcádia Lusitana em 1757: “Devemos imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio [...]. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais

¹² Texto original em inglês.

pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo” (GARÇÃO apud Moisés, 2006, p. 217).

Têm-se, dessa maneira, duas posturas com relação à imitação poética e, conseqüentemente, com a tradição. Na primeira, como já dissemos, as convenções, os lugares-comuns e os assuntos entram no poema como índices de filiação a um passado com o qual o autor busca se identificar. Sua competência poética exigirá o manejo dessas referências em conciliação com estratégias de diferenciação que possam riscar sua marca pessoal no poema. Casos há em que o conceito de emulação aparece, aliado ao de imitação, a exemplo das poéticas de Longino (*Do sublime*) e Dionísio de Halicarnasso (*Tratado da imitação*), para designar o processo segundo o qual um autor tenta superar¹³ seus modelos num jogo de rivalidade ou contenda: “E na verdade é agradável e digníssimo de gloriosa vitória este campo e esta coroa, onde ainda o ser vencido pelos mais antigos não é sem honra nem glória” (LONGINO, 2014, p. 777).

A segunda das posturas do poeta frente à tradição é de extração romântica. Do ano de 1836, a obra de “batismo” do Romantismo em nossas letras, o livro *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, traz um prefácio categórico no tocante à deposição da prática imitativa em poesia, exaurida, sobretudo, pelos neoclássicos e árcades do século XVIII e primeiras décadas do XIX. Seu tom lembra o de um manifesto vanguardista:

Até aqui, como só se procurava fazer uma obra segundo a Arte, imitar era o meio indicado: fingida era a inspiração, e artificial o entusiasmo. Desprezavam os poetas a consideração se a Mitologia podia, ou não, influir sobre nós. Contanto que dissessem que as Musas do Hélicon os inspiravam, que Febo guiava seu carro puxado pela quadriga, que

¹³ “Por isso, importa que compulsemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento, mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras. [...]. Da mesma forma, com as imitações dos discursos se gera a similitude, sempre que alguém procura rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos Antigos e, como que reunindo de várias nascentes um só caudal, o canaliza para sua mente” (HALICARNASSO, 1986, p. 51-52).

a Aurora abria as portas do Oriente com seus dedos de rosas, e outras tais e quejandas imagens tão usadas, cuidavam que tudo tinham feito, e que com Homero emparelhavam; como se pudesse parecer belo quem achasse algum velho manto grego, e com ele se cobrisse. Antigos e safados ornamentos, de que todos se servem, a ninguém honram! (MAGALHÃES, 1999, p. 43).

O lugar ocupado pelo poeta contemporâneo situa-se, por sua vez, à distância tanto do projeto clássico, na medida em que a tradição não mais exerce sobre ele a mesma força coercitiva de outrora, quanto, também, do paradigma romântico, no ponto em que o ideal da originalidade do gênio poético já não é, como foi no século XIX, uma meta a ser perseguida. Desse modo, seu papel não se identifica nem com o de alguém que, por dever de ofício, precise se igualar ou superar seus antecessores, nem tampouco, para afirmar sua sinceridade artística, necessite depurar sua criação de toda interferência de precursores.

Isso posto, a pergunta formulada inicialmente sobre a possibilidade de a escrita intertextual “rasurada” de Glauco Mattoso ter a ver com a antiga *imitatio* agora se desdobra em dois aspectos. O primeiro, de natureza “técnica”, diz respeito às estratégias de apropriação e rasura de que Mattoso efetivamente se vale em sua composição, e o segundo está voltado para que tipo de relação ou implicação com a tradição sua poesia estabelece.

Com relação ao primeiro aspecto, a análise aqui empreendida mostrou-se tratar de um caso de apropriação e esfacelamento de um esquema tópico cultivado por vários poetas do passado: o convite amoroso. As palavras e os argumentos, como foi mostrado, não são os mesmos, e a armação retórica típica do *topos* mais se insinua do que se ostenta. Não seria esse um caso de observância estrita ao princípio, aqui já discutido, do “mais do que a letra, o espírito é que deve ser reproduzido” ou do “bom conselho” árcade de seguir o modelo de modo que mais pareça que o poeta o esteja rejeitando? Por outro lado, todavia, não teríamos dificuldade em caracterizar a técnica mattosiana do ponto de vista de uma prática intertextual no sentido moderno do termo, bastando para tanto seguirmos o entendimento de seus principais teorizadores, a exemplo de Julia Kristeva,

nas palavras de Gilberto Mendonça Telles citadas por Ivan Junqueira no ensaio “Intertextualismo e poesia contemporânea”: “eles [os textos poéticos da modernidade] se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual, [...] o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um outro texto” (JUNQUEIRA, 1987, p. 90).

O segundo aspecto, intimamente relacionado com o primeiro, vai ao encontro do problema da tradição literária, mas não se resolve, pelos motivos arrolados ao longo deste artigo, nem pela via da adesão irrestrita e reverente ao passado nem pela ruptura iconoclasta com ele. Nesse sentido, o que o cultivo de um *topos* da lírica antiga por parte de um autor como Glauco Mattoso revela é menos afirmação de uma unidade cultural ou a transmissão viva de uma corrente de dados da tradição que desemboca no presente do que uma deliberada constituição de uma linhagem de predecessores por parte do poeta contemporâneo. Evidentemente tal colocação ecoa o pensamento de Thomas Stern Eliot acerca do problema da tradição literária:

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 38-39).

Se, portanto, não se trata de herdar uma tradição, uma vez que não há mais poéticas a prescreverem quais convenções, autores ou temas

devem ser reverenciados e imitados, mas de conquistá-la, conquista essa que pressupõe a consciência do presente e do passado como coexistência simultânea (sincrônica, poderíamos dizer), parece lícito supor um fundo de verdade na *boutade* de De Kooning a John Cage sobre o tema da influência na arte: “O passado não me influencia; eu o influencio¹⁴” (CAMPOS, 1977, p. 214, tradução nossa).

A convergência entre esse modo de encarar as relações entre o contemporâneo e o passado (a saber, pelo prisma de uma visada sincrônica) e a noção moderna de intertextualidade não deixa de ser sintomática. No já citado ensaio sobre intertextualidade e poesia contemporânea, Junqueira, via Roland Barthes, nos fala sobre a “tese da inversão das origens, quando se refere às possibilidades de um trânsito literário tão geometricamente circular que seria possível admitir a precedência de um texto ulterior relativamente a outro que lhe antecedesse” (JUNQUEIRA, 1987, p. 91).

Tais considerações nos conduzem a discordar de Rosado Fernandes quanto a admitir ser a intertextualidade apenas outro nome para uma mesma prática de criação poética, a imitação. A nosso ver, tal opinião só poderia ser válida se considerarmos imitação num sentido bastante amplo que englobasse todo processo de escrita poética, sem exceção. No prólogo de seu *Lírica e lugar-comum*, Francisco Achcar fala dos sentidos prévios que são acionados antes mesmo da efetiva leitura de um poema, como, por exemplo, o reconhecimento que advém da visão das linhas traçadas de maneira irregular e que nos predispõe a um tipo de leitura diferente da que procederíamos de um texto em prosa. Trata-se, segundo o autor, de uma “ação histórica que se exerce a todo momento, com ou sem a consciência dos autores e dos leitores” (ACHCAR, 1994, p. 17). Ora, no sentido, portanto, de que a escrita do texto poético mobiliza, no ato da criação, os dados estocados no repertório pessoal do autor, dados esses hauridos de outros textos (estrutura, torneios retóricos, sonoridade etc.), toda poesia há de ser, de fato, imitativa. Entretanto, se quisermos preservar a acepção tanto teórica quanto normativa da prática imitativa/emulativa vigente na tradição pré-romântica,

¹⁴ Texto original em inglês.

esbarramos com um modo específico de conexão do contemporâneo com o passado que se estabelece, como vimos, de modo menos eletivo do que injuntivo, no sentido do papel que desempenha a tradição frente ao poeta que pleiteia nela inscrever-se. Isso faz com que, na tensão entre a observância ao “reconhecimento” e as estratégias de rasura, haja o primado do primeiro pelo segundo. Se não erramos, por sua vez, com relação à descrição da conjuntura contemporânea, no tocante à poesia e sua relação com o passado, como sendo a de uma disposição sincrônica dos dados da tradição, o espectro das variações se faz muito mais abrangente, permitindo, inclusive, com que o próprio poeta crie suas estratégias de adesão aos *tópoi* disponibilizados pela tradição. É o que faz Mattoso com sua proposta “barrockista” em suas variações à “tocata” da tradição de língua portuguesa.

.....

THE ERASED AMOROUS INVITATION OF GLAUCO MATTOSO

ABSTRACT

This article discusses the Horatian *topos* of the amorous invitation and the threatening prophecy expressed in Portuguese language poems, in Glauco Mattoso's in particular, once this contemporary poet, known for his sonnetary inherited from Luis de Camões, Gregório de Matos and Manuel Barbosa Maria du Bocage, declares himself as the heir of the Portuguese lyric tradition. The studies in literary topic by Francisco Achcar and Antonio Candido, besides the reflections on the topic of poetic imitation, such as the ones by D.A. Russel and Raul Miguel Rosado Fernandes, will be the theoretical framework for this discussion.

KEYWORDS: Horatian topic – Parody; Amorous invitation – Literary topic; Glauco Mattoso – *Pegadas noturnas* (*dissonetos barrockistas*).

LA RANURADA INVITACIÓN AMOROSA DE GLAUCO MATTOSO

RESUMEN

Se discute el *topos* horaciano de la invitación amorosa y de la profecía amenazadora manifestada en poemas de lengua portuguesa, en especial de Glauco Mattoso,

ya que él, poeta contemporáneo conocido por su *sonetario* heredado de Luís de Camões, de Gregório de Matos y de Manuel Barbosa Maria du Bocage, se declara heredero de la tradición lírica de lengua portuguesa. Los estudios de la tónica literaria de Francisco Achcar y de Antonio Candido, además de reflexiones acerca del tema de la imitación poética, como las de D. A. Russel y de Raul Miguel Rosado Fernandes, son los aportes teóricos para esta discusión.

PALABRAS CLAVE: Tónica horaciana – Parodia; Invitación amorosa – Tónica literaria; Glauco Mattoso – *Pegadas noturnas (disonetos barroquistas)*.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ARANHA, Altair J. *Dicionário brasileiro de insultos*. São Paulo: Ateliê, 2002.

BOCAGE. *Poemas eróticos*. Seleção de Fernando Segolim. São Paulo: Epopeia, 1987.

BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica: de Gregório Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Atlântida, 1973.

CAMPOS, Haroldo de. Poética sincrônica. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 205-212.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____ (Org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992. p. 13-22.

_____. As rosas e o tempo. In: _____. *O observador literário*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2008. p. 41-49.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

ESTAÇO, Baltazar. A um poeta. In: HUE, Sheila Moura (Org.). *Antologia de poesia portuguesa. Século XVI: Camões entre seus contemporâneos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 26.

FERNANDES, Raul Miguel Rosado. Concepções e formas de imitar: um enquadramento para Dionísio de Halicarnasso. In: HALICARNASSO, Dionísio de. *Tratado da imitação*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986. p. 11-30.

GARÇÃO, Correia. Dissertação. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 30. ed. rev.. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 215-217.

HALICARNASSO, Dionísio de. *Tratado da imitação*. Tradução, introdução e notas por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

HORÁCIO. *Odes e epodos*. Tradução e notas de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUNQUEIRA, Ivan. Intertextualismo e poesia contemporânea. In: _____. *O encantador de serpentes*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. p. 85-95.

LONGINO. Do sublime. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das Musas à razão das Letras*. Textos seminais para os estudos literários (século VIII a. C. – século XVII). Chapecó: Argos, 2014.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Advertência. In: _____. *Suspiros poéticos e saudades*. 6. ed. Brasília: UnB, 1999. p. 39-46.

MATTOSO, Glauco. [Glossário mattosiano] Análise das características do autor. In: MATTOSO, Glauco. *Pegadas noturnas: dissonetos barroquistas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004b. p. 203-207.

_____. *Dicionário do palavrão e correlatos*. 5. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Geléia de rococó: sonetos barrocos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

_____. *Pegadas noturnas: dissonetos barroquistas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. *Poesia vaginal. Cem sonetos sacanas*. São Paulo: Hedra, 2015.

PASSOS, Lucas dos. Elementos de retórica e oralidade em duas odes horacianas. *Codex: Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 18-29, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/2852/2606>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

PENNA, Heloisa Maria Moraes Moreira. *Implicações da métrica nas Odes de Horácio*. 333 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. (p. 101; p. 306-307).

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro. Do Romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RUSSELL, D. A. De imitatione. In: WEST, David; WOODMAN, Tony (Ed.). *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University, 1979. p. 1-16.

SALGUEIRO, Wilberth. Do decoro parlamentar. *Rascunho*, Curitiba, n. 192, p. 21, abr. 2016. Disponível em: <http://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2016/05/Rascunho_192_BOOK.pdf>. Acesso em: 01 set. 2016.

_____. E o Juca pirou: do indianismo sublime de Gonçalves Dias à poesia bem obscena de Bernardo Guimarães e de *Cantáridas*. In: _____. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007. p. 145-157.

SILVA, Susana Souto. Crítica literária e heteronímia: Glauco Mattoso e Pedro Ulysses Campos. *Olho d'Água*, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 116-125, 2010.

SODRÉ, Paulo Roberto; QUEVEDO, Rafael Campos. Vestígios do topos do panegírico na poesia de Geraldo Carneiro. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 49, p. 289-304, set./dez. 2016.

SODRÉ, Paulo Roberto. Tópica horaciana nos versos burlescos de Bocage. [Inédito].

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Submetido em 29 de janeiro de 2017

Aceito em 02 de março de 2017

Publicado em 20 de junho de 2017
