

CONHECER GLAUCO MATTOSO

ANTONIO VICENTE SERAPHIM PIETROFORTE*

RESUMO

A literatura de Glauco Mattoso é bastante vasta; o poeta, com 5.555 sonetos, é recordista mundial na composição desse gênero de poesia. Além do mais, Glauco é o autor de madrigais, sonetinhos, literatura de cordel, dominando a prosa ao escrever contos e romances. Para dar conta de alguns desses aspectos, em nosso ensaio, não se pretende fazer o panorama histórico de sua obra, muito menos resumir suas atividades enquanto homem de Letras. Visando analisar a poética de Glauco Mattoso de três pontos de vista, a saber, a arquitetura do texto, as figuras e os temas arquitetados, nosso trabalho é realizado em três frentes: (1) a inserção de Glauco Mattoso enquanto poeta de vanguarda, não apenas em inovações formais, mas tendo sido o primeiro a poetizar o BDSM no Brasil; (2) suas técnicas de versificação; (3) suas visões de mundo.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira contemporânea; teoria literária; versificação; sadomasoquismo; podolatria.

Cidade de São Paulo, 1984, eu tinha 18 anos de idade; naquela época, foi a primeira vez que ouvi falar em Glauco Mattoso. Um amigo de infância, que fazia faculdade de História, na cidade de Mariana, em Minas Gerais, enviava-me pelo correio alguns poemas do Glauco, do *Jornal Dobrasil*, que circulava entre os estudantes de lá.

Anos depois, por volta de 1990, encontrei outra arte sua em uma banca de jornal, na Avenida Paulista: *As aventuras de Glaucomix, o podólatra* (Glauco e Marcatti, 1990), uma história em quadrinhos com roteiro do Glauco e desenhos do Marcatti. Ainda que virtualmente, foi assim que nossa amizade começou...

* Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, Brasil.
E-mail: avpietroforte@hotmail.com

Esse subtítulo é um verso decassílabo, acrescido de um verso de seis sílabas depois das reticências – quase uma balada mínima –. Nas teorias poéticas, como se sabe, as unidades silábicas, por meio das quais os versos são encadeados, são chamadas pés: “vanguarda, underground, podolatria...” é formado por dois anfibracos (u – u) e um peão quarto (uuu –); “e BDSM” é formado por dois anapestos (uu –).

O Glauco, como seus 5.555 sonetos e demais versos metrificados – literatura de cordel, madrigais, limeiriques –, além de toda teoria exposta em seu *Tratado de versificação* (MATTOSO, 2010) – o melhor tratado sobre o tema em língua portuguesa – é especialista nesses pés. Em termos mais precisos, Glauco faz esticologia, quer dizer, o estudo do verso. Por feliz coincidência, em muitas línguas a palavra “pé” do esticologista é homônima de “pé”, parte do corpo humano; os mesmos pés dos fetiches sexuais dos podólatras, outra fixação do Glauco. Assim, entre as formas poéticas e os fetiches com a palavra, são os pés de seus versos.

Em tempos da pós-modernidade, quer dizer, nos tempos das crises do sujeito e da representação, como é ser – ainda – um poeta de vanguarda? Ora, em meio ao “pluralismo histórico” e o “ecletismo estilístico”, embora um universo artístico bastante plurívoco coloque-se à disposição de quaisquer mentes criativas, muitos poetas contemporâneos – pelo menos no Brasil –, continuam insistindo nas mesmas fórmulas: poesia eminentemente expressiva, de caráter confessional, centrada em noções de sujeito e subjetividade bastante burguesas – caso se busque por explicações históricas, são as velhas concepções conservadoras de individualidade, o eu no centro do mundo e dos meios de produção –. Essas fórmulas tendem a ser ingênuas; parece que o Homem contemporâneo, ao invés de revolucionar a noção de sujeito, como fez Fernando Pessoa, tende a cristalizá-la ainda mais em poemas meramente sentimentais, como se apenas essa abordagem do mundo, através dos sentimentos, fosse a única válida, merecedora de atenção e apreço.

Com posturas inexplicavelmente reacionárias, a maioria dos leitores prefere esses sujeitos subjetivos, tão patéticos e banais, que se arrastam pelos cantos da literatura, aos poetas experimentais, dispostos a revolucionar a noção de sujeito, seja por meio de sua multiplicação – via a invenção de heterônimos –, seja por sua superação, – via experiências com a semiótica da poesia –.

Na década de 70 do século passado, não havia internet; o correio fazia todo o trabalho braçal na distribuição de cartas. Atualmente, começo do século XXI, em plena conexão mundial 24 horas através de tablets e celulares, enviar quaisquer mensagens parece trivialidade, tudo se perde entre tantos dados. Valer-se do correio para a criação artística parecia, então, uma solução alternativa, pelo menos, como forma de propagação da arte, seja para subverter um meio de comunicação, utilizado, em princípio, apenas de modo prático e convencional, valorizando-o ludicamente. Esse tipo de intervenção, que pode se manifestar por meio de cartões, selos, cartas, desde que envolva o correio, foi chamada arte postal.

O Jornal Dobrabil (MATTOSO, 2001) é justamente isso: uma folha de papel datilografada e enviada regularmente, via correio, para algumas pessoas dos cenários culturais e políticos do Brasil; portanto, arte postal, mas não apenas isso. Por estar fora dos limites dos museus ou outras formas de divulgação mais convencionais, as artes postais, como as artes da rua e demais formas de intervenção urbana, discutem, desde suas mídias de atuação, o estatuto da obra por, no mínimo, chamarem arte o que os menos esclarecidos percebem apenas como cartas, selos, muros sujos de tinta.

Os correios deveriam entregar cartas; caso sejam jornais, devem ser jornais informativos; no contexto provinciano do Brasil dos tempos da ditadura militar, o Jornal Dobrabil foi revolucionário. Contudo, o panfleto do Glauco Mattoso não se limita a questionar os meios de comunicação humanos; os conteúdos do Jornal Dobrabil exploram poesia visual, heterônimos, intertextualidade e, bem antes do termo, ação afirmativa homoerótica, colocando o trabalho do Glauco em meio a, pelo menos, mais quatro frentes de vanguarda.

Embora nascida na segunda metade do século XX, a poesia visual ainda padece da incompreensão de muitos. O Concretismo é divisor de águas, ele separa os reacionários dos mais progressivos por permitir distinguir o Brasil folclórico, passadista e provinciano, povoado de beatos, cangaceiros e jesuítas, daqueles que olham para o futuro da arte, investindo no experimentalismo e contrariando o ponto de vista fascista em que a arte estaria morta, confundindo intersemiose e intertextualidade com decadência.

Por ser verbivocovisual, a poesia concreta, paralelamente às engenharias semânticas e prosódicas da poesia, investe no cromatismo, nas formas e na disposição topológica da expressão gráfica, expandindo os limites das artes verbais para as artes plásticas, enfatizando a semiótica da tipografia para além da simples transcrição da oralidade. A seu modo, Glauco é também um poeta Letrista.

Ao lado do Glauco Mattoso – o Glauco ortônimo –, o *Jornal Dobrasil* é também da autoria de Pedro, o Podre – heterônimo do Glauco –, entre outros colaboradores, também inventados – Garcia Loca, Sade Miranda, Albert Eisenstein... –. O papel literário e psicossocial da heteronímia raramente é compreendido em sua totalidade. Levado adiante por Fernando Pessoa, o drama em gente não pode ser confundido com virtuosismo literário; a heteronímia não é veleidade literária, mas solução bastante eficaz para a crise do sujeito por buscar sua superação enquanto conceito histórico que, por isso mesmo, pode ser contestado.

A “Lei de Malthus da Sensibilidade” também é da autoria de Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos (TELES, 1983, p. 256-263). Citando Malthus e sua célebre relação entre o crescimento em progressão geométrica da população humana versus o crescimento em progressão aritmética dos alimentos, Pessoa/Campos afirma que, embora os estímulos da sensibilidade cresçam em progressão geométrica, a sensibilidade cresce em progressão aritmética. Por consequência, assim como a população humana estaria condenada à fome, a sensibilidade estaria condenada à inanição não porque faltam estímulos, mas porque ela não estaria apta a acompanhá-los. Como resolver isso? Fernando Pessoa não apaga o sujeito, diluindo-o na piedade cristã – quer dizer, a destruição do sujeito porque a

noção de “eu” se confunde com o pecado do orgulho –, nem o destrói em projetos nazistas ou stalinistas, mediante conceitos torpes de igualdade racial ou de classe, mas multiplica o sujeito em outros sujeitos – Pessoa deu vida a 136 pessoas (PIZARRO; FERRARI, 2013) –, explicitando a polifonia, de dentro, para fora de si.

Em seu jornal, paralelamente aos “diálogos consigo mesmo”, Glauco dialoga com outros escritores, seja divulgando poemas de Nicolas Behr, Leila Mícolis, Braulio Tavárez, Luiz Roberto Guedes, Amador Ribeiro Neto, Augusto de Campos ou Eduardo Kac, ..., seja por meio das citações de Haroldo de Campos, Manuel Bandeira, Mario Faustino... Esse processo de composição, cujo processo semiótico se baseia na intertextualidade, pode parecer, aos incautos, plágios literários, cuja insistência não revelaria nada mais que falta de originalidade. Contudo, nada mais enganoso.

Sabe-se, por meio das ciências da linguagem, que todo enunciado se forma em processos interdiscursivos; não se trata apenas de citações eventuais, próprias de textos específicos, mas de processo constitutivo da linguagem humana. Os discursos, em seus processos de significação, não se referem a fatos, mas a outros discursos; a significação se forma na interdiscursividade. A pós-modernidade, ao insistir em citações das obras de arte ou em menções a processos de composição artística, nada mais faz do que explicitar a semiose de todo enunciado, manifestando poeticamente a intertextualidade. Por consequência, poetas que evitam ser cotejados com outros poetas parecem, com isso, buscar esconder seus próprios limites; contrariamente, Glauco Mattoso, cercado por “si” e por tantos outros, soa como Legião.

Valendo-se de toda essa engenharia literária – arte postal, poesia visual, heteronímia, intertextualidade –, é importante lembrar as militâncias do Glauco não apenas em função dos avanços da literatura, mas da ação afirmativa gay, podólatra e sadomasoquista. Bem antes do orgulho gay, Glauco já tematizava a homossexualidade em termos literários, atitude que, mesmo no início do século XXI, é bastante revolucionária, pelo menos em países como o Brasil, em que a cultura patriarcal e o machismo tendem à bestialidade humana.

Nos discursos dos reacionários, comumente afirma-se que a literatura não teria cor, nem sexo, buscando desqualificar os discursos alheios, chamando “muletas para poesia” – e outras ofensas que tendem à estupidez – às literaturas afirmativas. Tudo se passa como se o cânone não fosse feito por homens brancos, heterossexuais, católicos, capazes de valorizar apenas o que não fere a tradição, a família e a propriedade privada.

A literatura não se faz em função de “eus” líricos desengajados de si mesmos e das sociedades em que vivem poetas e prosadores; o “eu” do escritor simula suas “pessoas”, e pessoas têm sexo, cor, classe social, pertencem a alguma tribo urbana além da tribo dos chefes de família e das donas de casa. Os textos literários, em suas polissemias, são formados por temas; em princípio, não há temas dignos de mais atenção que os demais. Por isso mesmo, causa estranhamento quando poucos se queixam dos casais heterossexuais, brancos, católicos, sexualmente convencionais – nada que difira em demasia da posição de missionário –, e muitos se revoltam com temáticas homoeróticas, sadomasoquistas, fetichistas, ou de outras minorias sociais, como são as literaturas negra, feminina etc.

Nesse tópico, Glauco é revolucionário. Em sua literatura, o lirismo é homoerótico; sua ação afirmativa, já nos tempos do *Jornal Dobrabil*, vai bem mais longe que a assepsia da maioria dos poetas de vanguarda, contemporâneos seus. Atualmente, na virada do século XX para o XXI, os direitos civis dos homossexuais são mais respeitados, diferentemente da década de 70 do século XX, contexto do *Jornal Dobrabil*; entretanto, ainda há preconceito contra fetichistas e sadomasoquistas, minorias afirmadas pelo Glauco com mais ênfase do que a homossexualidade.

Disso posso falar com conhecimento de causa; paralelamente às questões propriamente da área de Letras, também me aproxima do Glauco as militâncias podólatra e sadomasoquista. Unindo militância erótica e literária, organizamos juntos duas antologias: (1) em 2008, *M(ai)S – antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*; (2) em 2010, *Aos pés das letras – antologia podólatra da literatura brasileira*. Não se trata de comédia, nunca foi nossa intenção fazer piadas com nossos temas; ninguém se expôs para ser palhaço da burguesia.

O fetiche por pés tem sua vertente delicada, que sequer recebe o nome de perversão sexual. Fazer poesia sobre pés femininos e delicados, assim como cantar as mãos, os cabelos, os lábios, os dentes... não é novidade, ainda mais se isso não passa de ingenuidade poética. Todavia, quando a podolatria é quase obsessão, o tema tende a se tornar incompreensível para quem não se afina com ele. No prefácio da Antologia Podólatra, expresse-me assim: “certa vez, em uma cachoeira, minhas amigas sem a parte de cima do biquíni, e eu só conseguia olhar para baixo, em busca dos pés descalços” (GLAUCO; PIETROFORTE, 2010, p. 5-6).

No lançamento da Antologia Podo, em 2010, na cidade de São Paulo, foi organizada uma mesa redonda no espaço cultural Barco, composta pelo Glauco, por mim e nossa convidada Bella, a diretora do Clube Domina, um clube de adeptos de BDSM e Podolatria. Citados na obra do Glauco *Raymundo Curupyra – o caypora*, tanto a Bella quanto o Clube aparecem nos sonetos 38 a 42 (MATTOSO, 2012, p. 48-52). No dia do lançamento, a Bella fora convidada a participar devido à sua importância na ação afirmativa do sadomasoquismo no Brasil. Em consonância com o tema da antologia, seu depoimento tratava das atividades do Clube Domina em torno da podolatria, que não eram poucas: workshops, concursos, noites especiais.

Evidentemente, falou-se dos preconceitos contra fetichistas e BDSMs; no final das falas, uma moça da plateia, também frequentadora do Domina, queixou-se não haver problemas quando casais heterossexuais acariciam-se publicamente nas mãos, cabelos, ombros, faces, não pairam interdições nessas partes do corpo; entretanto, carícias nos pés causam constrangimento. Ora, se carícias nos pés “parecem estranhas”, quão estranhamente não deve soar a podolatria punk do Glauco, amante de pés sujos, grandes, grosseiros..., pés descalços de mendigos, pés nas chuteiras de jogadores de futebol, pés nos coturnos dos soldados...

Ainda no prefácio da Antologia Podo, comparando sua organização com a organização da Antologia SadoMasoquista, escrevi isto (GLAUCO; PIETROFORTE, 2010, p. 5):

Por ser menos agressiva, a podolatria admite certa delicadeza em sua exposição; admirar um pé suave e delicado está distante dos aparatos

– cordas, algemas e chicotes – que o sadomasoquismo, na maioria das vezes, implica. Todavia, SM e podolatria podem se aproximar; os pés também podem oprimir, quando pisam, ou sofrer, quando são maltratados. O próprio Glauco sempre fez essa relação entre o fetiche por pés e o SM; eu mesmo nunca consegui fazer de outro modo.

Ser sadomasoquista, mesmo nos tempos dos direitos civis e das ações afirmativas LGBT, ainda é complicado. Talvez, a contribuição mais importante do Glauco Mattoso para a Literatura Brasileira seja como ele tematiza o SM.

Na imprensa brasileira da década de 80 do século XX, as primeiras discussões a respeito do SM foram feitas por Wilma Azevedo. A Wilma escrevia para a revista Status, uma revista masculina, bastante machista e falocêntrica, mas não o suficiente para impedir que uma mulher discutisse o SM. Confesso que Wilma foi quem me introduziu na vida sexual; minha primeira experiência com sexo virtual foi ao ler o seu conto “Submissão” (AZEVEDO, 1986, p. 103-112), publicado na Status, em que ela combina BDSM e podolatria. A Wilma, porém, mesmo gozando do título de ser a primeira a discutir o assunto, expondo-se publicamente, tem mais aptidão para o discurso jornalístico, visto que sua obra se resume a crônicas, em que são narradas suas experiências. O Glauco, embora também escreva crônicas assim, difere-se da Wilma pela formação literária, tematizando o SM em romances, contos, poesias.

Via de regra, nas artes em geral, os SMs não são devidamente representados, sendo, na maioria das vezes, confundidos, pelos idiotas, com sociopatas e estupradores. Para os sadomasoquistas esclarecidos, ler Glauco Mattoso é encontrar espelhamento à altura de nossas práticas; artistas da envergadura do Glauco, ao lado de Sade, Sacher-Masoch e Pauline Reage, elevam nosso sexo ao estatuto de obra de arte.

A PODOLATRIA PELOS PÉS DOS VERSOS

No início do item anterior, é feita a aproximação entre pés de versos e os pés humanos, para destacar duas obsessões do Glauco Mattoso. Vale

a pena, com fins literários, insistir um pouco mais nessas relações, que vão além da simples anedota entre pés e prosódia. Se Glauco é fascinado pelos pés humanos, ele parece ainda mais fascinado pelos pés dos versos – em uma metáfora masoquista, declarada pelo próprio poeta, a métrica seria uma forma de ser, oralmente, amarrado –.

A poesia metrificada não é a única forma de se fazer poesia, tampouco os versos livres são uma evolução de métricas caídas em desuso. Cotejando Glauco com poetas brasileiros contemporâneos seus, como Augusto de Campos e Roberto Piva – os três, tão diferentes entre si – e o verso livre, próximo da fala – uma forma poética bastante utilizada nas poesias moderna e pós-moderna, a poesia dita coloquial –, é possível verificar o quanto a poesia se faz antes em regimes poéticos, cada um deles com suas singularidades, do que em função de apenas uma norma literária ou de um estilo de época, tomados como paradigmas da poesia.

De que maneira Glauco Mattoso se define em função da poesia de sua época? Nessas relações literárias, ele também se define, encontrando nelas sua própria voz. Para desenvolver isso, podemos começar comparando os estilos literários de Augusto de Campos e as propostas do Concretismo com Roberto Piva e seus diálogos com o modo de composição Beatnik.

A poesia se materializa na linguagem verbal; embora não se resume a ela, a poesia deixa suas marcas nos modos como escritores utilizam a linguagem para se expressar, definindo-se em seus discursos. Este é o poema cidade/city/cité (CAMPOS, 2014, p. 115), de Augusto de Campos, em uma transcrição que o mutila, pois, em sua versão original, há um grande complexo nominal escrito ao longo da folha, sem interrupções:

atrocaducapa/caustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubri
mendimultipliorganiperiodiplastipubliraparecipro
rustisagasimplitenaveloveravivaunivora
cidade
city
cité

A partir de substantivos, convertidos em adjetivos por meio do sufixo –idade, o poeta se vale da homofonia entre o substantivo “cidade” e a acomodação fonológica do sufixo em –cidade, como em atroz>atrocidade, caduco>caducidade etc.; vale-se também da mesma confluência linguística com o Francês e o Inglês na composição do texto. O poeta segmenta a língua, investindo na poeticidade da semiótica verbal e nas relações entre seus muitos níveis de análise. No caso do exemplo, tudo indica ênfase nas relações entre morfologia e semântica.

Roberto Piva, seguindo por outros modos de fazer poesia, parece insistir antes na prosódia e no fluxo entoativo, que nas relações entre níveis linguísticos. Eis o poema

“Os anjos de Sodoma” (PIVA, 2000, p. 105-106):

Eu vi os anjos de Sodoma escalando
um monte até o céu
E suas asas destruídas pelo fogo
abanavam o ar da tarde
Eu vi os anjos de Sodoma semeando
prodígios para a criação não
perder seu ritmo de harpas
Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
as feridas dos que morreram sem
alarde, dos suplicantes, dos suicidas
e dos jovens mortos
Eu vi os anjos de Sodoma crescendo
com o fogo e de suas bocas saltavam
medusas cegas
Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e
violentos aniquilando os mercadores,
roubando o sono das virgens,
criando palavras turbulentas
Eu vi os anjos de Sodoma inventando
a loucura e o arrependimento de Deus

Nesse tipo de poesia, o poeta compõe a partir da estabilização de motes, que podem ser de ordem: (1) fonológica – malhas parafônicas,

rimas, aliterações, assonâncias –; (2) lexical – palavras de mesmos campos semânticos –; (3) frasal – recorrências de frases semelhantes –. No poema de Piva, trata-se de mote frasal; os versos são desenvolvidos a partir da frase “Eu vi os anjos de Sodoma”.

Tais procedimentos são comuns na poesia Beat; aproximando-se do jazz e sua estrutura em tema vs. improviso, o poeta define um tema – um mote – e improvisa a partir dele. Em “Os anjos de Sodoma”, isso é perfeitamente possível; qualquer poeta inspirado pode desenvolver o poema além dos versos de Piva, utilizando o mesmo mote, que, por sua vez, já é uma citação do célebre “Uivo” (GINSBERG, 1999, p. 25), de Allen Ginsberg, que partilha da mesma concepção poética. Lawrence Ferlinghetti, em suas “Mensagens Orais” (FERLINGHETTI, 2007, p. 89-155), propõe sete temas e alguns desenvolvimentos, emulando, explicitamente, o jazz.

A segmentação linguística dos concretistas e os desenvolvimentos prosódicos dos Beats definem, portanto, dois modos contrários de fazer poesia: (1) um que insiste na *descontinuidade* verbal, segmentando a língua em fonemas, morfemas, palavras e frases; (2) outro que enfatiza a *continuidade* prosódica a partir da estabilização de motes.

Enquanto limites de um mesmo eixo semântico, a relação *descontinuidade vs. continuidade* estabelece, entre seus extremos, outras engenharias poéticas. É possível *negar a descontinuidade*, insistindo não mais na segmentação verbal, mas nas relações entre palavras e frases, ou seja, no comportamento verbal em que a língua, enquanto sistema abstrato, torna-se fala. Isso se dá quando, ao negar os níveis de análise da língua, o poeta enfatiza a fala coloquial, aproximando a poesia da conversação.

No quarto canto de “Dentro da noite veloz” (GULLAR, 2015, p. 243), de Ferreira Gullar, aquele em que é narrada a morte de Ernesto Che Guevara, o enunciador do texto, valendo-se de versos livres e sem rimas, simula o discurso jornalístico ao descrever a América Latina de modo semelhante aos repórteres, fornecendo, inclusive, notícias sobre a meteorologia:

Correm as águas do Yuro, o tiroteio agora
é mais intenso, o inimigo avança
e fecha o cerco.

Os guerrilheiros
em grupos pequenos divididos
aguentam
a luta, protegem a retirada
dos companheiros feridos.

No alto,
grandes massas de nuvens se deslocam lentamente
sobrevoando países
em direção ao Pacífico, de cabeleira azul.
Uma greve em Santiago. Chove
na Jamaica. Em Buenos Aires há sol
nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.
Uma família festeja bodas de prata num trem que se aproxima
de Montevideú. À beira da estrada
muge um boi da Swift. A Bolsa
no Rio fecha em alta
ou baixa.

Inti Peredo, Benigno, Urbano, Eustáquio, Ñato
castigam o avanço
dos rangers.

Urbano tomba,
Eustáquio,
Che Guevara sustenta
o fogo, uma rajada o atinge, atira ainda, solve-se-lhe
o joelho, no espanto
os companheiros voltam
para apanhá-lo. É tarde. Fogem.
A noite veloz se fecha sobre o rosto dos mortos.

Em movimento contrário, é possível *negar a continuidade* quando o fluxo prosódico é submetido a regras de escanção, dando origem às formas fixas como sonetos, madrigais, haicais, etc. Glauco Mattoso, com seus 5.555 sonetos, enfatiza esse fazer poético. Eis o “Soneto 192 / Flatulento” (MATTOSO, 2004, p. 107):

O peido, mais que o arrote, inspira o riso
gostoso, desbragado, gargalhado,
da parte de quem pode ter peidado,
enquanto os outros fazem mau juízo.

Com base no meu caso é que analiso,
pois, mesmo estando a sós, enclausurado,
gargalho após os gases ter soltado
e aspiro meu fedor, feito um Narciso.

Me ponho a imaginar a reação
de alguém afeito a normas de etiqueta
colhido de surpresa ante o rojão...

Meu sonho era peidar fumaça preta
na mesa dum banquete, para então
deixar que a gargalhada me acometa...

Considerando as regras de composição poética, trata-se de um soneto clássico: (1) em sua prosódia, são quatorze versos decassílabos heroicos; (2) em suas argumentações, há a apresentação do tema no primeiro quarteto, a introdução do ponto de vista pessoal no segundo quarteto, a conclusão da questão nos dois tercetos. Mas não apenas isso.

Na construção prosódica do poema, não basta fazer com que as palavras caibam nas métricas, há arranjos de tónicas e átonas que devem ser considerados em função tanto da prosódia quanto da acentuação própria de cada palavra. Em sua prosódia coloquial, na fala cotidiana, a língua portuguesa costuma fluir alternando, em termos silábicos, um tempo fraco e um tempo forte: na terminologia dos gregos, um jâmbico (u –). Tomando o primeiro verso do “soneto 192 / Flatulento”, por exemplo, verifica-se que ele segue por essa cadência:

o /pei /do /mais /queoa /rro /toins /pi /rao /ri /so
u – u – u – u –

Sobre essa cadência, mas sem anular seu ritmo, antes se valendo dele, há ênfase, nos versos heroicos, nas 6ª e 10ª sílabas, com ligeira acentuação na 2ª sílaba:

o /pei /do /mais /queoa /rro /toins /pi /rao /ri /so
 U – U – U – U – U –
 2ª 6ª 10ª

Em termos de pés, a configuração é U – U U U – U U U –, quer dizer, um jâmbico seguido por dois peões quartos. A inversão dessa prosódia em U U U – U U U – U –, com mais ênfase nas 4ª e 10ª sílabas e menos ênfase na 8ª sílaba, portanto dois peões quartos seguidos por um jâmbico, geram os versos sáficos.

Todos os versos do soneto 192 são heroicos, como também, entre heroicos e sáficos, são os demais 5.554 sonetos compostos pelo Glauco. No caso do soneto 192, as acentuações prosódicas, sejam elas o fluxo fraco-forte ou heroicas, geram efeitos semânticos na medida em que, ao enfatizarem o plano da expressão fonológico das palavras, terminam por enfatizar seus significados. Logo no primeiro verso, são acentuadas as palavras /peido/, /arrotto/ e /riso/, que coincidem com o campo semântico de todo o poema e as argumentações em torno de peidar, arrotar e rir.

Além do mais, inseridos no poema, entre aliterações e assonâncias, os significantes fonológicos passam não apenas a significar conteúdos semânticos em relações arbitrárias, como na linguagem cotidiana, mas são sugeridas motivações poéticas, como se o som se identificasse com o sentido: (1) em /peido/, a oclusão seguida de explosão dos fonemas /p/ e /d/ soaria como peidos; (2) em /arrotto/, a vibrante múltipla grafada com o dígrafo “rr” soaria como arrotos; (3) em /riso/, as vogais /i/ e /o/ soariam como gargalhadas, geralmente grafadas nas interjeições /ih!/ e /oh!/, efeito que se espalha pelas demais vogais disseminadas ao longo do texto. Recorrendo ao 2º verso – “gostoso, desbragado, gargalhado,” –, para dar apenas outro exemplo disso, verifica-se que os acentos tônicos coincidem com suas três palavras, especificamente nas sílabas /to/, /ga/ e /lha/, encaminhado a gargalhada nas interjeições /oh!/ e /ah!/, que ressoam no léxico.

Essas correlações entre fonologia e semântica podem ser feitas para todos os versos do soneto 192, uma vez que o tema da contravenção à educação burguesa também se dissemina nele.

Antes de prosseguir nos desdobramentos da poética de Glauco Mattoso, vale a pena, para mostrar como ele se coloca entre os demais poetas de sua época, retornar ao tópico dos regimes de engenharia poética. Recapitulando, foram determinados quatro deles sobre o eixo formal *descontinuidade vs. continuidade*, gerando quatro tipos de poetas: (1) a *afirmação da descontinuidade* linguística em seus níveis fonológico, morfossintático, semântico e pragmático gera *poetas linguistas*, os intelectuais da palavra; (2) a *negação de descontinuidade*, enfatizando a fala coloquial, gera os *poetas conversadores*; (3) a *afirmação da continuidade* prosódica, com ênfase em tema e variação, gera os *poetas pregadores*, sempre dispostos a espalhar a palavra; (4) a *negação da continuidade* prosódica, por meio de regras de metrificação dos versos, gera os *poetas arquitetos*, constantemente às voltas com a esticometria – as técnicas de metrificação – e a esticologia – a ciência da metrificação poética –. As definições dos regimes por meio de poetas pregadores, conversadores, linguistas e arquitetos são gerais e abstratos, mas ela cumpre com os objetivos de análise do modelo proposto.

Na literatura brasileira contemporânea, poeta arquiteto como Glauco Mattoso, praticamente, só existe ele. De seus contemporâneos mais célebres, os concretistas seriam poetas linguistas, Roberto Piva, poeta pregador, Ferreira Gullar, poeta enfaticamente conversador. No caso Glauco, não se trata apenas de seguir por modelos canonizados, fazer sonetos simplesmente, mas valer-se deles para falar de vários assuntos – praticamente de tudo –, e não apenas de sexo SM, podolatria ou temas escatológicos. Com 5.555 sonetos, Glauco faz arte conceitual; seu mundo é visto através de formas literárias e refletido por meio delas.

Na Caixa Matossiana, lançada em 2011, formada pelos dez volumes da Biblioteca Mattosiana, Glauco desenvolve, distribuídos por dez livros, todos estes temas (MATTOSO, 2011):

1) *Faca cega*: cegueira, aventuras de um aproveitador, pelejas poéticas como seus discípulos;

- 2) *A aranha punk*: movimento punk da periferia de São Paulo;
- 3) *As mil e uma línguas*: metalinguagem, poetas e prosadores, cotidiano dos cidadãos comuns;
- 4) *A letra da lei*: a lei de Murphy segundo Mattoso, história do rock;
- 5) *Cancioneiro carioca e brasileiro*: música popular brasileira;
- 6) *Malcriados recriados sonetário sanitário*: transcrições dos sonetos de Giuseppe Belli, escatologia;
- 7) *Cinco ciclos e meio século*: cães, comida, tradições nacionais, vida marginal, autobiografia;
- 8) *O poeta da crueldade*: situações bizarras e vexatórias;
- 9) *O poeta pornosiano*: ejaculação, doenças, homoerotismo, futebol, podolatria, religião;
- 10) *Poemidia e sonetrilha*: telecomunicações, cinema, política, filosofia.

Novamente, no tópico dos temas desenvolvidos em sua poesia, Glauco é poeta singular. Os concretistas insistem na metalinguagem e na intertextualidade, Roberto Piva enfatiza a marginalidade e os estados alterados de consciência, Ferreira Gullar insiste na temática social e na poesia enquanto resistência política ao fascismo. Exceto a temática das drogas e da alucinação, Glauco recobre os temas anteriores e muitos mais, como se pode verificar na Biblioteca Mattosiana.

Por fim, observando atentamente sua obra em versos, percebe-se que a arquitetura mattosiana não se resume a depurar formas poéticas canonizadas, como são sonetos, madrigais, literatura de cordel, pois Glauco inventa formas literárias que podem, perfeitamente, ser desenvolvidas por outros poetas. Para dar apenas um exemplo disso, eis o poema “De dúvida” (DANIEL; BARBOSA, 2002, p. 167-168):

o dedo
 a forma
 o dedo mas a forma
 o débil dedo mas a fóssil forma
 o sim do débil dedo mas o não da fóssil forma

da forma o não do dedo
do dedo o sim da forma
o sim
o não
o deformado
deforma o centro
o dedo, embora
a fósil forma morre do lado de fora
e o débil dedo vive do lado de dentro
das Paredes do Crânio

a vida
a grade
a vida mas a grade
a vígil vida mas a grácil grade
o sim da vígil vida mas o não da grácil grade
da grade o não da vida
da vida o sim da grade
o sim
o não
a gravidade
gravita o centro
a vida, embora
a grácil grade morre do lado de fora
e a vígil vida vive do lado de dentro
das Paredes do Crânio

o dedo a vida a forma a grade
a livre prisioneira a presa liberdade
o circunscrito centro
onivolente, embora
a realidade morre do lado de fora
mas a verdade vive do lado de dentro
das Paredes do Crânio

Embora *De dúvida* não seja soneto ou nenhuma outra espécie literária padronizada, ele é gerado a partir da estabilização de uma arquitetura

bastante definida: (1) em termos prosódicos, o poema é composto por duas estrofes de 15 versos, que seguem a mesma disposição em relação à métrica e à acentuação tônica – ou seja, são duas estrofes prosodicamente semelhantes – seguidas da terceira e última estrofe, formada por sete versos, com os três últimos versos escandidos do mesmo modo que os três últimos versos das duas estrofes anteriores; (2) em termos temáticos, nas primeiras estrofes são desenvolvidas teses em relação a dois valores pensados em relação de contrariedade – na primeira estrofe, o *dedo vs. a forma* e, na segunda, *a vida vs. a grade* – para, na terceira estrofe, haver a síntese do que foi exposto – “o dedo a vida a forma a grade” –. A seu modo, Glauco inventa uma forma tão estabilizada quanto aquela dos sonetos.

A HORA DA PROSA

Em 2011, quando foi editado o livro de contos do Glauco *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos*, fui encarregado de fazer o posfácio (MATTOSO, 2011, p. 175-183). No texto, eu busco mostrar como a prosa do Glauco se define em relação aos demais prosadores, seus contemporâneos. Cabe, portanto, ao tratar desse tópico, recordar aquelas considerações.

Tradicionalmente, distingue-se a significação das palavras em denotação e conotação; a primeira é dita objetiva e adequada, reservando-se para a segunda as características de subjetividade e de ser desvio estilístico do uso denotativo. Entretanto, enquanto questões discursivas, e não lexicais – pois é no discurso que são determinados os significados das palavras – denotação e conotação podem ser entendidas como os limites em que a linguagem funciona entre dois efeitos básicos de sentido, gerando-se dois tipos contrários de articulação da realidade: (1) há discursos referenciais, predominantemente denotativos; (2) há discursos míticos, com predomínio da conotação. Nos discursos referenciais, a linguagem é enfatizada em sua função representativa, em que cabe a ela o papel de construir efeitos de sentido de realidade – nessa função, a linguagem parece refletir o suposto “mundo das coisas reais” –. Contrariamente, nos discursos míticos,

a linguagem é enfatizada em sua função construtiva, em que cabe a ela o papel de construir visões de mundo.

Aplicando essas duas funções da linguagem à prosa literária, é possível propor uma tipologia de como são tratadas as relações entre as ficções e as realidades construídas por meio dela. Quando o autor se torna personagem de si mesmo, fazendo com que haja interdiscursividade entre suas obras e os discursos a respeito de sua vida, criam-se efeitos de realidade em que tudo se passa como se a personagem e o autor fossem as mesmas pessoas. Na literatura brasileira contemporânea, o melhor exemplo é o escritor Luiz Alberto Mendes. Ex-presidiário, condenado por roubo e assassinato, Luiz Alberto narra na literatura a história de sua vida de crimes e de detento. Em seu primeiro romance, *Memórias de um sobrevivente* (MENDES, 2001), além do predomínio da denotação, a narração é em seqüências lineares de acontecimentos, em que se contam os fatos em ordem cronológica; desse modo, mesmo sendo produtos do discurso e da linguagem, os textos se confundem com a vida “real”.

Joca Reiners Terron, ao contrário, não faz em seus escritos essa relação entre vida e obra; em *Não há nada lá* (TERRON, 2001), seu primeiro romance, são contadas as peripécias dos escritores William Burroughs, Raymond Russel, Torquato Neto, Isidore Ducasse, Arthur Rimbaud, Aleister Crowley e Fernando Pessoa, em torno de um cubo de quatro dimensões e da profecia não revelada da Virgem de Fátima. Em seu estilo, Joca Terron enfatiza a função construtiva da linguagem, criando mundos míticos que existem, exclusivamente, nas páginas de seu romance. Em seus estudos sobre essa problemática, o teórico da linguagem Jean-Marie Floch (FLOCH, 1995, p. 183-226) propõe chamar discurso referencial à afirmação da função representativa e discurso mítico, à afirmação da função construtiva.

Há, no entanto, mais duas possibilidades de construção da realidade por meio do discurso. O prosador pode iniciar suas histórias de modo semelhante ao regime adotado por Luiz Alberto Mendes e articular a realidade de acordo com a função representativa da linguagem; contudo, a qualquer momento, pode negar a adequação construída entre a linguagem e a representação do mundo, e introduzir incoerências nessa relação que

orientam o discurso rumo ao absurdo. Ainda entre os prosadores da literatura brasileira contemporânea, Lourenço Mutarelli utiliza esse processo nos três primeiros romances escritos por ele; tanto em *O cheiro do ralo* (MUTARELLI, 2002), quanto em *O natimorto* (MUTARELLI, 2004) e *Jesus Kid* (MUTARELLI, 2004), as personagens iniciam suas peripécias em meio à suposta realidade tomada como verdadeira, todavia, em poucos capítulos, são introduzidas passagens capazes de negar esse ponto de vista. Em *O natimorto*, por exemplo, a partir dos avisos e fotografias de que fumar faz mal à saúde, impressos em maços de cigarro, o narrador elabora um novo Tarô, com o qual passa a nortear sua vida.

A outra possibilidade baseia-se na negação da função construtiva da linguagem. Nesse regime de articulação da prosa, contrariamente à negação da função referencial, o autor parte do universo dito fictício para introduzir elementos capazes de negar seu estatuto de invenção e mito. Basicamente, esses são os recursos literários utilizados por Glauco Mattoso e Marcelo Mirisola. Em muitas passagens d'*O Azul do filho morto* (MIRISOLA, 2002), de Mirisola, o autor parte da desconstrução de mitos da televisão brasileira da década de 70. Ainda com base nas propostas de J. M. Floch, a negação da função representativa é chamada discurso oblíquo e a negação da função construtiva é chamada discurso substancial.

Na obra de Glauco, há bastantes correlações entre sua “vida” e suas histórias, sugerindo a presença da “realidade” na ficção. Para verificar isso, basta citar o tratado autobiográfico *Manual do podôlatra amador / aventuras e leituras de um tarado por pés* (MATTOSO, 2006), e grande parte de seus sonetos. A leitura atenta, porém, revela um autor que insiste, antes de tudo, em discursos substanciais. Entretanto, na medida em que a função substancial nega a função mítica na linguagem, cabe indagar quais mitologias Glauco escolhe negar segundo a realidade construída em suas prosas e poesias, e com que valores ele faz essa negação.

Publicado em 2005, o romance *A planta da donzela* (MATTOSO, 2005) é inspirado explicitamente no romance *A pata de gazela* (ALENCAR, 1981), de José de Alencar. Considerado o melhor romancista do século XIX, inclusive por Machado de Assis, Alencar é bem menos recitado

do que leituras, muitas vezes apressadas e desatentas, feitas durante a adolescência, parecem revelar. Tematizando a sexualidade quase tanto quanto Glauco Mattoso, há na prosa de Alencar: (1) homens rústicos cujas primeiras companheiras são do mundo animal – Manuel Canho, d’O gaúcho (ALENCAR, 1978), e sua égua Morena, ou Arnaldo, d’O sertanejo (ALENCAR, s.d.), e sua onça malhada –; (2) poligamia – Ubirajara tem duas esposas, Araci e Jandira (ALENCAR, 1981) –; (3) sexo regado a drogas alucinógenas – Iracema faz amor com Martin após beberem o caldo da jurema (ALENCAR, 1983) –; (4) cenas de sexo bastante picantes – Lucíola (ALENCAR, 1981) –; (5) belíssimas descrições de orgasmos – Encarnação (ALENCAR, s.d.) –; (6) mulheres dominadoras – Emília, de Diva (ALENCAR, 1980), e Aurélia Camargo, de Senhora (ALENCAR, 2012) –; (7) podolatria explícita – A pata da gazela –.

Contudo, José de Alencar constrói a realidade de seus romances em função do imitativo elevado, próprio de obras do Romantismo; seus heróis e heroínas são pessoas bondosas ou terminam por revelar a falsidade de suas eventuais vilanias: (1) Manuel Canho e Arnaldo terminam envolvidos com mulheres, respectivamente, Catita e Flor; (2) a poligamia de Ubirajara se justifica nas dinastias indígenas fundadas por ele; (3) as ações de Iracema e Martin são justificadas pela mitologia luso-silvícola inaugurada pelo casal; (4) Lúcia encontra sua redenção na morte, enquanto Emília e Aurélia, no casamento, assim como o par romântico de Encarnação; (5) em A pata da gazela, Horácio, o ávido podólata, é preterido por Amélia, a dona dos pés disputados, que, mesmo com suas futilidades de moça, escolhe casar-se com Leopoldo, o qual não deixa de ter por prêmio, no final do romance, os pés delicados da esposa.

Valendo-se das mesmas personagens d’A pata da gazela, Glauco Mattoso desenvolve, n’A planta da donzela, uma trama bastante diferente das tramas de Alencar: (1) dos salões das casas de família, a história se desloca para clubes sadomasoquistas da época do império; (2) Leopoldo se envolve com Laura, prima de Amélia, que, de personagem secundária no texto original, torna-se ativista de um daqueles clubes, iniciando Leopoldo nas práticas SM; (3) Amélia permanece fútil ao longo do texto,

casando-se com Caio de Azevedo Camargo – um “galo de ovos de ouro”, como descreve o próprio Glauco –; (4) Horácio termina só, após fazer o papel de submisso perante Leopoldo em uma das reuniões daquele seleto grupo; (5) a podolatria, que já é bastante explícita no romance de Alencar, é estendida aos pés das demais personagens, além dos de Amélia. Todavia, embora negue o imitativo alto de José de Alencar, Glauco não deriva, como se poderia falsamente concluir, devido à convocação do sadomasoquismo e da podolatria, para o imitativo baixo, próprio de estéticas como o naturalismo, também do século XIX. Em outras palavras, Glauco não rebaixa suas personagens revelando pessoas perversas escondidas em pessoas aparentemente nobres, apenas as substancializa tornando-as mais humanas e menos romanescas. Para tanto, as personagens se valem de suas práticas sexuais, que, do ponto de vista justificado na obra, não constituem defeitos ou desvios de conduta, como faz Alencar quando diagnostica o comportamento fetichista de Horácio. Salvos pelo prazer, Leopoldo e Laura têm um final feliz regado a podolatria e sadomasoquismo.

A dor e o prazer, entretanto, nem sempre são consensuais na literatura mattosiana; nem sempre o sadomasoquismo é partilhado entre os praticantes da arte, como no clube de Laura. Às vezes, há bastante desigualdade entre os envolvidos, como se pode ler em “Soneto 584 / Delatado” (MATTOSO, 2004, p. 98):

Atado ao pau-de-arara, o preso aguarda
que todos se acomodem. Se depara
ali o mesmo informante que o dedara.
Alguns vêm à paisana, outros de farda.

Início da sessão. Alguém não tarda
a rir do torturado, cuja cara
contorce-se em esgares. A taquara
penetra-lhe no cu, que se acovarda.

A certa altura, todos tomam parte,
tirando uma casquinha. O eletrochoque
funciona em cada mão, até que farte.

Na boca o prisioneiro sente o toque
do ténis do cagueta, o que mais arte
revela quando um rosto chute ou soque.

Comumente convocado a manifestar conteúdos elevados, muitos poetas nobilitaram o soneto, como Petrarca, Dante, Camões, Shakespeare, Gregório de Matos, Bocage ou Antero de Quental, e muitos deles, desmitificando-o, também já o utilizaram em temas fesceninos e escatológicos, como Gregório e Bocage. Contudo, embora Glauco possa ser colocado com os dois últimos, ele é o primeiro, senão o único, a tematizar no soneto, com tanta ênfase, a cultura SM vinculada à podolatria. O “Soneto 584 / Delatado” é um bom exemplo dessa tematização; nele enquanto alguém é espancado, preso ao pau-de-arara, outros sentem prazer, inclusive em humilhar a vítima colocando o pé em sua boca.

Os versos do “Soneto 584 / Delatado” ratificam, ainda, a afirmação anterior de que Glauco não resvala, em seu discurso substancial, para naturalismos. Implicitamente ambientado em uma delegacia – pois no eterno Brasil das ditaduras e golpes de Estado, são em delegacias que esse tipo de tortura acontece –, a cena do espancamento com sodomia e eletrochoque teria tudo para resvalar em imitativos baixos; o soneto, porém, vai além disso. Os versos causam impacto, mas não apenas porque denunciam a quase oficialização da prática da tortura no Brasil; isso já foi feito antes, e muitas vezes. Entre as melhores variações do tema, Júlio Bressane mostra a tortura em *Matou a família e foi ao cinema*, Roberto Farias a mostra em *Pra frente, Brasil* e em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* – no último filme, o torturado não é preso político, trata-se de um suposto bandido, como parece ser o caso do delatado no soneto 584 –. Surpreendentemente, em seu discurso substancial, Glauco Mattoso redimensiona os valores da opressão e transforma a realização nefasta da tortura em prazer sadomasoquista. O BDSM de Glauco Mattoso está baseado na desigualdade, se feito contra a vontade, melhor; complexificando o tema, o soneto 584 exalta a tortura, seu impacto está no prazer erótico que reveste práticas hediondas.

De volta à prosa, em *Mundo cadela*, o primeiro conto do volume *Contos hediondos* (MATTOSO, 2009, p. 7-13), Glauco tematiza a prática

da tortura, semelhantemente ao “Soneto 584 / Delatado”. No conto, inspirado em um noticiário de TV, narram-se as desventuras de duas adolescentes, moradoras de favela, mantidas em cárcere privado por cerca de vinte elementos do sexo masculino, todos marginais; vítimas de estupro, espancamento e tortura, uma delas viu a outra ser assassinada. Glauco sugere que os torturadores nada mais fizeram do que perpetuar práticas já conhecidas por eles em suas passagens pela polícia; em várias passagens do conto, o narrador descreve os abusos do ponto de vista da relação dominador-dominado, própria dos ritos SM, nos limiares de justificar a relação formada entre os bandidos e as vítimas por meio das tensões entre a dor e o prazer.

Por fim, em *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos*, Glauco desenvolve a literatura no mesmo regime discursivo substancial, que, ao que tudo indica, marca toda sua obra. Em *A noite do porteiro* (MATTOSO, 2011, p. 85-90), para dar apenas um exemplo, a interdiscursividade se dá com o polêmico filme de Liliana Cavani, *O porteiro da noite*. No filme, é narrada a complexa história de amor, com viés sadomasoquista, entre um nazista, ex-oficial de campo de concentração, e uma ex-prisioneira, que se reencontram em um hotel em Viena, onde ele trabalha como porteiro, treze anos após a segunda Guerra. Longe da crise entre a metafísica do amor e a “ética” nacional socialista tematizada por Cavani, Glauco substancializa o mundo mítico construído por Lucia e Maximilian – o casal do filme – nos devaneios podólatras em torno dos pés mal-cheirosos de Odair, um porteiro “qualquer”.

Para concluir, essa construção da realidade segundo Glauco Mattoso, que substancializa mitos via seu modo podólatra-sadomasoquista de ler as significações das coisas do mundo, talvez seja o melhor modo de gostar de sua obra. Longe dos belos temas, assim como é difícil gostar do Marques de Sade, parece difícil apreciar literaturas marcadas pela tortura, e não pela carícia, e por pés na maioria sujos e grosseiros, em vez de pés suaves e delicados. Entretanto, o que pareceria mera pornografia, gerada em textos aptos antes ao onanismo, torna-se literatura nas tensões que Glauco estabelece entre seus textos, os cânones literários e de outras artes.

TO KNOW GLAUCO MATTOSO

ABSTRACT

The literature of Glauco Mattoso is quite vast; the poet, with 5555 sonnets, is the world record holder in the composition of this genre of poetry. Moreover, Glauco is the author of madrigals, short verse sonnets, cordel literature, mastering prose by writing short stories and novels. To account for some of these aspects in our essay, we do not intend to make the historical panorama of his work, much less summarize his activities as a man of letters. In order to analyze the poetics of Glauco Mattoso from three points of view, namely the architecture of the text, the figures and the themes, our work is carried out on three fronts: (1) the insertion of Glauco Mattoso as a vanguard poet, not only in formal innovations, but was the first to poeticize BDSM in Brazil; (2) his versification techniques; (3) his world views.

KEYWORDS: contemporary Brazilian literature; Literary theory; versification; Sadomasochism; Podolatory.

CONOCER A GLAUCO MATTOSO

RESUMEN

La literatura de Glauco Mattoso es bastante vasta; el poeta, con 5.555 sonetos, es recordista mundial en la composición de este género de poesía. Además de ello, Glauco es autor de madrigales, sonetillos, literatura de cordel, dominando la prosa al escribir cuentos y novelas. Para poder abarcar algunos de esos aspectos, en nuestro ensayo no se pretende hacer un panorama histórico de su obra, mucho menos resumir sus actividades como hombre de Letras. Con el objetivo de analizar la poética de Glauco Mattoso desde tres perspectivas, a saber, la arquitectura del texto, las figuras y los temas estructurados, nuestro trabajo es realizado en tres frentes: (1) la inserción de Glauco Mattoso como poeta de vanguardia, no sólo en innovaciones formales, sino también habiendo sido el primero a poetizar el BDSM en Brasil; (2) sus técnicas de versificación; (3) sus visiones de mundo.

PALABRAS CLAVE: literatura brasileña contemporánea; teoría literaria; versificación; sadomasoquismo; podofilia.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *O gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *Diva*. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. *A pata da gazela*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. *Senhora*. São Paulo: Ática, 2012.
- _____. *O sertanejo*. Rio de Janeiro: Garnier, s. d.
- _____. *Encarnação / O eremita / O garatuja*. São Paulo: Melhoramentos, s. d.
- AZEVEDO, Wilma. *A Vênus de cetim*. São Paulo: Ondas, 1986.
- CAMPOS, Augusto. *Viva a vaia*. 5. ed. São Paulo: Ateliê, 2014.
- DANIEL, Claudio; BARBOSA, Frederico. *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002.
- FERLINGHETTI, Lawrence. *Um parque de diversões na cabeça*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FLOCH, Jean-Marie. *Sémiotique, marketing et communication*. 2. ed. Paris: PUF, 1995.
- GINSBERG, Allen. *Uivo*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. São Paulo: José Olympio, 2015.
- MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *Pegadas noturnas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. *Tratado de versificação*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. *Biblioteca Mattosiana*. São Paulo: Demônio Negro, 2011.
- _____. *Raymundo Curupyra – o caypora*. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- _____. *Poesia digesta*. São Paulo: Landy, 2004.
- _____. *A planta da donzela*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.

_____. *Manual do podólatra amador / aventuras e leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006.

_____. *Contos hediondos*. São Paulo: Demônio Negro, 2009.

_____. *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____; MARCATTI. *As aventuras de Glaucomix, o podólatra*. 1. ed. São Paulo: Quadrinhos Abriu / Quadrinhos Fechou, 1990.

_____; PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *M(ai)S – antologia SadoMasoquista da literatura brasileira*. 1. ed. São Paulo: Dix, 2008.

_____; PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Aos pés das letras: antologia podólatra da literatura brasileira*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2010.

MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIRISOLA, Marcelo. *Azul do filho morto*. São Paulo: 34, 2002.

MUTARELLI, Lourenço (2002). *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir, 2002.

_____. *O natimorto*. São Paulo: DBA, 2004.

_____. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.

PIVA, Roberto. *Paranóia*. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio. *Fernando Pessoa: eu sou uma antologia*. 1. ed. Lisboa: Tinta da China, 2013.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

TERRON, Joca Reiners. *Não há nada lá*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.

Submetido em 23 de novembro de 2016

Aceito em 11 de janeiro de 2017

Publicado em 20 de junho de 2017
