

OS CAUTOS CAUSOS DE GLAUCO MATTOSO

JOÃO ADOLFO HANSEN*

RESUMO

O artigo trata da forma cômico-satírica do livro *Raymundo Curupyra, o Caypora*, de Glauco Mattoso. Lembra que seus 200 sonetos de gênero baixo, verso decassílabo e rimas toantes *abba/abba/cdc/dcd* compõem, na sequência em que são ordenados, conjuntos narrativos. Jocosamente intitulados de “cautos causos”, eles formam um romance ironicamente lírico e sua matéria são as temporalidades das ações de Raymundo Curupyra. As inadequações cômicas de seus atos são narradas por Craque, “perfeito/ malandro brasileiro da selecta/ ralé miscigenada” (Soneto 107), que salta, aidético e trágico, do edifício Martinelli, derrotado por si mesmo e por São Paulo. O artigo propõe que o princípio – e o limite – dos atos da fala lírica de Craque é a miséria que fornicava com a luxúria. Ou seja: o artigo propõe que o livro efetua a galhofa cansada ou a melancolia burlesca próprias de um retrato sério-cômico de São Paulo e da sociedade brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero baixo; soneto; miséria; galhofa; causo.

*“ O cego me ensinara, aquelle sujo
poeta, a dar valor aos fescenninos
auctores...”*

(Glauco Mattoso, *Raymundo Curupyra, o Caypora*, soneto 79)

No romance lírico *Raymundo Curupyra, o Caypora*, 200 sonetos de gênero baixo, cômicos, burlescos, satíricos e fescenninos, de verso decassílabo e rimas toantes *abba/abba/cdc/dcd*, compõem, ordenados em

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

sequência, conjuntos narrativos de extensão variada jocosamente intitulados de “cautos causos”. Nada cautos, correspondem às temporalidades de situações narrativas e dramáticas em que se repetem as feias ações e palavras de Raymundo Curupyra, tipo chinfrim bem amado do Azar com que seu nome anda para trás. Lê-se no primeiro: “as desdicas/que sempre lhe acontecem são descriptas/em tantos destes causos, a vocês![...]”.

“Vocês”, leitores, não acham fundamento para as suas desdicas, as dele – “Raymundo a um Superior Ser nos allude/ mas nada nos garante que não seja/tal Ente um Cão que nunca nos ajude” (soneto 1) – mas só, e sempre, a mão de bronze das contingências. Tudo quanto planeja e diz e faz é interrompido e barrado por acontecimento que, causa sem fundamento, produz outras situações bestas que novamente desorganizam as singularidades da sua ação, repondo-o comicamente estúpido sempre aquém do que diz, faz e planeja, como aquele punidor de si mesmo de um poeta latino, trapalhão pior que o leitor, que se julga esperto. A acumulação de inadequações de seus atos aos fins intensifica sua irrisão narrada por Craque – “Apenas um moleque, ou um perfeito/ malandro brasileiro da selecta/ralé miscigenada” (soneto 107) – seu amigo pau pra toda obra, que no final do livro salta, aidético e trágico, do edifício Martinelli, derrotado por si mesmo e por São Paulo, enquanto Raymundo, finalmente reconciliado com os astros ao ser atropelado pelo amor da sua vida, sobe no sucesso da comédia burguesa, casado e convertido em honesto pai de família da classe média paulistana.

Craque é emissário da perspectiva irônica do autor. Mais lúcido que Raymundo, sempre determinado como caipora na repetição caipora, escolhe o que faz entre os possíveis da Crackolândia tatuada no seu nome. Não tem muito a escolher. Como um jogador de futebol que calcula os dribles dos ataques do campo adversário, é o craque de uma voz narrativa que, representada, ou seja, dividida, enuncia sínteses disjuntivas agudas e pungentes:

“rapazinho alli, de cor/ com pinta de ladrão, tennis immundo...”(soneto 85), “Eu quasi justifico o preconceito/e torno-me bandido! Não vivo,/porém, com ladrões! Quero mais respeito!”(soneto 86); “Eu

tenho faculdade[...] mas não acho/um trampo que me sirva! Ser capacho dum chefe eu não aturo, de ninguém!/ Por isso está difícil! O que vem,/não quero e, quando um quero, é só de tacho/a cara que me fica! Quem é macho/não leva desaforos, não! Eu, hem?”(soneto 96); “desde Osasco até Guarulhos,/cruzando esta metrópole com asco,/ouvindo-lhe os ruídos com engulhos”(soneto 108); “Meu nome ninguém sabe: só de Craque/me chamam, pois pareço um jogador/de bola. Mas a pinta é só de araque./Meu dente separado faz suppor/que eu seja algum Ronaldo, mas quem saque/ do assumpto entenderá: só tenho a cor[...]”(128).

Os cautos causos se acumulam redundantes e diversos na sua voz; em todos, o cômico é uma potência deformante: como Raymundo se envolve com as putas Zuza e Martha e, depenado, vai morar num casarão assombrado dos Campos Elyseos; como Raymundo se envolve com políticos paulistas e paulistanos do PPP, Partido Popular Paulista, tendo de fugir para a Argentina, onde encontra Astolpho e o Parnaso Masochista em que “nós, que Bocage e Sade lemos,/ficamos conhecendo outros colegas”(soneto 72) “na praia de Sodoma e na corrente/satânica, de cor surrealista” (soneto 74); como Raymundo, de volta para São Paulo, tenta a sorte como dono da Pizzaria Formaggica, onde Craque, como muitos elementos da massa de Letras, é *pizzaiolo*, funcionário e entregador logo fora do lugar, pois “O assalto na Formaggica marcava/mais uma do Raymundo na derrota[...]”; como Raymundo cria a “Locadora Uivante Vento” (101), especializada em mal assombrações dos exóticos casarões da zona central da Crackolandia; como Uivante Vento é página virada; como Raymundo, o Caypora, dono do Livro da Sacra Kaballa, lê a *buena dicha* de clientes, como Candido Verissimo, eclético diretor de cinema pornô da Boca do Lixo; como Raymundo mergulha em dívidas; como Raymundo pensa em capitalizar seus pés grandes e ganhar alguma grana com podólatras que pagam pela lambida; como Raymundo passa a adestrador de cães e como ama Chicho e Chocho; como Craque, michê, trabalha, duro; como Raymundo perde o apartamento; como Zephyro Ramires lhes indica “em plena Crackolandia/um quarto de cortiço” (126); como

Craque reencontra a atriz dos filmes de Candido Veríssimo, Vanessa de Gomorrha, que o leva a conhecer a “patota pateta”, Bolacha, Rosquinha, Biscoito e Picolé (131), aos quais fala do Roberto Piva poeta e de Adherbal Araujo, o Abbade, que, “Cercado de meninos, foi convicto/discípulo do Piva em alma hellena” (134); como Craque conta como passa a consumir maconha e pó, “além do que se bebe ou que se injecta”(132); como, morto o Abbade, descobrem sua grana e desfrutam de um conforto temporário; como Xenophonte Martins, renomado quiromante, lê a mão de Raymundo e lhe fala sobre Craque, pedindo que Zeus tenha dó (139); como Raymundo encontra o Candido, que lhe propõe emprego de peão na campanha do Pires à Prefeitura de São Paulo: “Do affan publicitário o compromisso/exige voluntários: quem se venda/por pouco, foi otário, e quem a venda/nos olhos ponha, engole até chouriço” (145); como O PPP perde e Raymundo vai ser caixa e palhaço na rede de lanchonetes Pepperynx promovido a faxineiro de latrinas etc.

Depois dos 18 sonetos iniciais, que fixam o caráter desastrado de Raymundo, Craque diz no 19: “A falla de Raymundo não combina: grammatica correcta...ou grosseria?/Depois de tanta gaffe, o que seria /discurso vale a lyra da latrina”. Craque fornece o protocolo de leitura dos sonetos ao leitor: “lyra da latrina”. Convencionalmente, “lírico” é o poema breve em que um sujeito, o pronome “eu”, fala reflexivamente do ser-aí da 1ª. pessoa do enunciado, associando-a temporalmente ao presente do seu ato de fala. O princípio e o limite dos atos da fala lírica de Craque é a miséria que fornicava com a luxúria; ou a luxúria que fornicava com a miséria. Nenhuma delas é primeira em seu presente e o que sai desse conúbio é misto e impuro: galhofa cansada e melancolia burlesca.

Em 2012, quando o *pop* é global e a indiferença e o conformismo artísticos e políticos dominam, que significa usar a forma “soneto” narrativamente? Inventado por volta de 1230 como monólogo reflexivo por Giacomo da Lentini, advogado da corte siciliana do Imperador Frederico II, o soneto inicialmente foi, como seu nome diz, um “sonzinho”, cantado e declamado. Muito usual em poetas maiores entre os séculos XIII e XIX – Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante, Petrarca, Spenser, Shakespeare,

Wyatt, Camões, Ronsard, Du Bellay, Garcilaso de la Vega, Góngora, Quevedo, Donne, Milton, Cláudio Manuel da Costa, Wordsworth, Baudelaire mais um grande etc.– atingiu o auge hercúleo e belo do esgotamento da sua forma sob o camartelo de escultores e/ou joalheiros parnasianos do final do século XIX. Forma fixa de 14 versos inicialmente distribuídos em duas estrofes de 8 e 6; depois, no mundo neolatino, em 2 quartetos e 2 tercetos decassílabos, às vezes alexandrinos; e, no mundo anglo-saxônico, em 2 quartetos e 2 tercetos de pentâmetros jâmbicos seguidos às vezes de mais 2 versos; com vários esquemas de ritmos e rimas, elocução alta, média, humilde e baixa, desenvolvendo reflexiva e harmoniosamente um pensamento silogístico aparentado, nos usos iniciais, ao estrambote e ao epigrama, o soneto já foi considerado a realização suprema da poesia, síntese perfeita da inspiração lírica associada ao engenho técnico. E andou em baixa desde os românticos adeptos da expressão informal do infinito da psicologia da bela alma infeliz, que o julgaram a maior praga da poesia, fim de linha em que a forma é fôrma recalcando o borbulhar do gênio. Reduzido a pó de traque pelos modernos partidários do verso livre e das palavras em liberdade, aqui nos tristes trópicos foi considerado a última flor do Lácio *kitsch* de poetas oficiais, regressão passadista e reacionarismo estético.

Na sociedade burguesa regida pela livre-concorrência, a originalidade artística é, como tudo o mais, mercadoria. As formas livres inventadas por românticos e modernos tinham a aparente vantagem de sua singularidade equivocadamente livre de retórica, que pretendia a originalidade absoluta buscada no fundo de algum desconhecido, fingir que não dependia de nenhuma memória do leitor. O soneto, não. Auden dizia que ele é uma bela arapuca para poetas que desconhecem o campo literário, pois tem muitíssima história e ela pesa muito no que fazem. Quando retomado por modernos poetas críticos – Mallarmé, Drummond, Cummings, Auden, Seamus Heaney são alguns deles – sua forma fixa sofre abalos táticos e estratégicos que a deslocam e destroem por dentro, efetuando no *ptyx* daquele cão mijando no caos a recusa das linguagens administradas do mundo administrado.

Felizmente, a poesia não é a história; quando presta, é contra ela. A de Glauco Mattoso presta e, antes de tudo, é crítica da própria forma “soneto”, inventando em decassílabos peritamente medidos e rimados as deformações de personagens baixos como a realidade de um possível poético que transcende ficcionalmente as matérias sórdidas de São Paulo. Leia-se, impiedosamente dito no 35: “O cego se consola com espinhos, / transforma em sonho erótico a torpeza, / enquanto escuta risos escarni- nhos”. Um dos grandes sonetistas da língua, Glauco se diverte em adequar os 14 versos da velha forma fixa à transformação da torpeza numa arte que finge torpezas, contando quantos fez para bater toda a produção de todos os albertos e olavos e raimundos e da geração de 45 que, supunha- se, desde os primeiros modernistas e João Cabral de Melo Neto estavam mais olvidados que a cesura cortando o estrágulo de Nero na 6ª. sílaba do alexandrino francês de ourives finos.

Já se falou que são pornosianos ou sonetos de um (neo) parnasiano pornógrafo. O trocadilho condensa, e por isso diverte, mas só parcialmente corresponde à motivação e eficácia da sua prática. Glauco não é nenhuma palmeira vivendo num píncaro azulado, nem mesmo pornógrafo, mas poeta especializado nos estilos baixos com pleno domínio histórico e técnico da sua arte. Melhor é dizer que, desde o tempo do *Jornal Dobrabil*, ele não se entregou. Como exemplo do seu humor negro engenhoso, leia-se o soneto – e-mail que Raymundo, personagem, manda para seu autor, Glauco Mattoso, transformado em personagem masoquista:

De: pyra arroba marte poncto com...
Para: glaucomattoso arroba sol...
Com copia para: boccadeurinol
arroba lua...Assumpto: um chulé bom...
Oi, cego! Estive ahi! Te lembras? Com
aquelle amigo craque em futebol
na tua casa. Quero, sem pharol
fazer que tu me lambas. Tens o dom...
Ainda estou lembrado: aquella vez
ri muito quando o Craque te mijou

na bocca. Foi legal para nós trez.
Agora meu chulé melhor ficou.
Podias tu lambel-o e, todo mez,
pagar-me a conta, já que gay não sou...” (Soneto 115)

No seguinte, o 116, Glauco-personagem responde como Glauco-autor:

De: bocca deurinol arroba lua
ponto com...Para:pyra arroba marte...
Assumpto: seu chulé, meu dom, ou arte...
(resposta, esta mensagem, para a sua)
Carissimo Raymundo! Me insinua
você que lamberei eu pé. Si parte
do “Craque” a sugestão, de minha parte
concordo, e aberta a porta continua...
Sem duvida! Seu pé jamais esqueço!
Aquella sola chata, aquelle dedo
segundo mais comprido...Ah, si eu mereço!
Adoro esse dedão mais curto! O medo
e o nojo não me tolhem! Mas o preço
que está cobrando é muito!...Não concedo.

Poeta sério, Glauco finge poeticamente a falta de seriedade da perversão e convida o leitor a rir. A começar pelos nomes motivados de seus sujeitos personagens que ostentam a inscrição da boa sorte que os assiste em São Paulo. No de Raymundo juntam-se o daquele parnasiano pessimista com o do poema de Drummond mais os desses milhares de nordestinos que andam desamparados por aí. O da puta Magdalena Iscariota funde, com verdade evangélica, arrependimento e traição. O da puta Zuzanna Surubim faz Craque dizer, no soneto 20, “combina Surubim com Curupyra”, evidenciando os dotes dela nos sons escuros das duas sílabas iniciais de cada um. Candido Veríssimo, nome do cineasta pornô, tem a candura da verdade do profundo naturalismo anal dos seus filmes; neles atua Vannessa de Gomorrha, “moça tão promiscua e nada casta” (soneto 106) que a praga de um céu inexistente consome. E os nomes de prosápia e fidiúcia de tipos do Pepepê, o Partido Popular Paulista, Oscar Raposo Pires, Ulysses

Vaz de Lyra, Zephyro Ramires etc. são pedaços de ectoplasmas dos varões de Plutarco reencarnados nos tipos de políticos paulistas e paulistanos que, o leitor eleitor pensa, bem gostaria de desconhecer ou fazer sumir.

Logo, *scorn not the sonnet, critics*: os sonzinhos desses 200 que citam tanta poesia morta e muito viva nos temas, nos acentos, nos ritmos, nas rimas toantes, pobres, ricas, preciosas e na orthographia que, o poeta avisa, é a que foi cultivada desde a Era Crássica até à reforma hortográfica de 1940, começam sua deformação por aí mesmo: pela letra, cavando buracos obscenos nela. Como nos tempos do *Jornal Dobrabil*, em que as paródias concretistas eram metáforas críticas da merda onipresente que sujava a vida durante a ditadura militar patrocinada por empresários e banqueiros brasileiros, muitos deles paulistas e paulistanos de porca memória. Lembram, na arbitrariedade da letra (que às vezes perde a força irônica com a repetição estereotipada das consoantes dobradas e dos *yy* e *phs*) que a ortografia é realmente uma mandarina muito ciosa do aparato hierárquico-repressivo, mais ainda em província do Parnaso onde cérebros célebros calçam as polainas da moral e cívica. Foucault lembrou aquele louco de pedra libertado da Bastilha que rabiscava *harrystheaukhrathye*, palavra que fazia seu corpo gemer sob o peso opressivo das letras. Como o louco – e diferentemente dele, pois não é falado pela ficção que inventa –, Glauco sabe, com as astúcias das liberdades da sua arte, o que é a letra da instituição da normalidade e da normalidade das instituições brasileiras.

Seus sonetos põem em cena nomes de partes e substâncias e práticas do corpo que a retórica dos bons costumes determina como impróprios para a boa formação do pai e do filho de família integrados na Ordem do Pograsso. São palavras feias, sujas, porcas, imorais, indecorosas, indecentes, pornográficas e obscenas, segundo a instituição da normalidade e a normalidade das instituições, palavras que dizem coisas torpes torpemente. Glauco sabe, claro, que bem podia dizer coisas feias com palavras castas como véus de noiva. Não as diz. É cru, cruel: rigoroso.

Obsceno, isso se sabe desde os latinos, é o interdito que deve ficar ou cair fora (*ob*) da representação (*scaena*). Se essa etimologia bem pode ser falsa, não importa, ela é eficaz. Obviamente, a obscenidade dos nomes

de perversões sexuais só tem existência num campo de normas naturalizadas pelos hábitos que lhes conferem existência e visibilidade de interdito. Como a obviedade nunca é óbvia, lembre-se o que se sabe: é a propriedade que produz o banqueiro que produz o lucro e o roubo que produzem o ladrão que produz a polícia e o juiz que protegem a propriedade, o banqueiro, o lucro e o roubo. Obviamente, é a castidade sacerdotal que apela com o “vinde a mim as criancinhas”. Logo, as grossuras do pau, do cu, do rabo, da cona, da crica, do mijo, da merda, da puta, da bicha, do gay, da biba, do veado, do veadinho, do traveco, do michê, do podólatra, do velhote taradão, do taradão velho, da língua do masô no dedão esquerdo do pé suado, na bota do Direito empoeirado do sádico e doutras partes e doutras práticas e doutros tipos impressos conspurcando clownescos burlescos fesceninos o lirismo nos sonetos de Glauco são só isso: palavras. Fingidas, claro, como palavras fictícias fingindo imaginários perversos recortados do fundo dos recalques higienistas da economia política da Grande Saúde. Não se temam as palavras, também essas, sua ficção não morde. Nesses sonetos, não são imorais e pornográficas. A poesia que presta não se identifica com as coisas que representa; ela as nega. E só é má quando artisticamente inepta. Assim como se admira a arte de um pintor que faz com perfeição um bico torto e podre de um tucano morto e podre, essa poesia também é admerdável. Admira-se nela não a merda onipresente da sua referência, a miséria, mas sua figuração formalmente eficaz. A perversão da sua galhofa é ficção feita com a desencantada candura de não pretender ser mais do que as suas metáforas de pulsões parciais fingem, prometem ao gozo e negam. Frente à urucubaca da pornografia explícita da normalidade da vida de São Paulo, o que podem essas metáforas?

Pois é a questão política que escande todos os decassílabos dos 200 sonetos desse limpo romance lírico que estiliza as sujas coisas da cidade. Pense, leitor: o que fazer quando a gente é um pé rapado que sobrevive nos interstícios da lei sempre dando um jeitinho, por baixo e por fora, pobre, feio, mulatinho sujo ignorante e ignorado, quase sempre negro e com fome – e sempre um corpo sexuado, situado e sitiado, que às vezes é hétero, às vezes homo, às vezes trans, às vezes perverso? Obviamente, só

há *um* sexo, o humano, com que homem e mulher têm, como se diz, de se virar. As formas da sexualidade em que se viram e reviram não são um dom de Deus que macho e fêmea os criou para o cresci e multiplicai-vos do Estado e das igrejas etc. Deus não existe. Nem um dom da natureza, ó leitor casta diva, mas só umas realmente muito poucas variantes posicionais livres e arbitrárias dele, o sexo humano, sempre ali, em todas elas. Questão: o que fazer do corpo perverso incluído na real realíssima da normalidade naturalista de São Paulo? O que fazer no ágape espiritual dessa comunidade de almas que não desistem de produzir matéria fecal para os pesadelos de quem ainda insiste em sonhos vãos de um dia finalmente ver a guilhotina na Praça, enfim, da República? O que fazer? Questão política para o leitor: os que se jogam do milagroso *kitsch* gótico da torre da igreja da Sé e/ou do mussolínico Martinelli macarrônico caem de onde? Questão econômica para o leitor: o que perdem, o que deixam para trás? Questão irônica para o leitor: quem nos ampara? (soneto 155). Caem do alto, que cedo ou tarde necessariamente cai sobre a gente crackolândia da ralé miscigenada, os sonetos propõem. *Moira, Fatum, Azar, Sina, Destino, Caiporismo, Urucubaca, Uruca, Zica, Ziquizira*? Sim, claro, estamos no gênero cômico. E, obviamente, não, Glauco é explícito em evidenciar o que motiva suas baixarias. E o corpo desce.

No soneto 158 do “Cauto caso da pausa calculada”, depois que a usada e gasta Vannessa de Gomorrha volta para Camanducaya para morrer, Craque está perdido no centrão e pensa em procurar Raymundo. A AIDS o tem: “aquilo que virou, hoje, mesmice” (soneto 159). A partir desse ponto, o romance afunila-se vertiginosamente para o fim em sínteses delirantes que a exata imaginação do poeta faz de matérias da normalidade do lugar. Só, doente, sem nenhum, Craque sintetiza disjuntivamente a impossibilidade dos possíveis que sua vida de michê tem pela frente:

Podoltras, porem, não são assim
tão fáceis de encontrar. O mais commum
e mesmo a michetagem que quer um
veado: chupar rola e dar, enfim.
Mulheres raramente teem em mim

aquelle ganhão que seu jejum
de sexo irá supprir: o meu fartum
é forte, e mais, depois que p'ra ca vim.
As putas, por seu lado, querem grana
e , em vez de me pagarem o jantar,
contentam-se si provam-me a banana.
Alguem já commentou que é bom gozar
na bocca, mais seguro, mas se enganna
que acha que se livra, assim, do azar [...] (soneto 161)

“Chegamos, pois, ao poncto em que não resta/mas nada a se fazer: só resta a espera[...]” (soneto 166). Craque sabe: quem acredita, obedece. Não crê, quando conta que Raymundo ainda “implora ao Bom Jesus que forças dê/ a um homem pobre[...]”(soneto 167). Na Praça da República, narra o “Cauto caso da ziquizira que delira”: delirando, imagina a Paulicéia de ano antigo em que só tinha sobrados num centro sem periferia e vê o Martinelli, babel de trinta andares. Do telhado dele, avista um zeppelin, entra nele e vem ao chão. Lembra, irônico, que o velho casarão em que morou com Raymundo não tinha mansarda de Versalhes igual às das mansões que sobram da Dona Veridiana, da Casa das Rosas do Haroldão e da Guilhermina do Almeida. Trepado na mansarda do Martinelli, é abduzido pelo zeppelin. Outro delírio, vê as quadras dos Elyseos alagadas, as ruas em canais de Veneza transformadas, o líquido escuro que sobe até o segundo andar. Pensa em gôndolas. No “Cauto Causo dos Echos Cosmopolitas”, narra seu pesadelo delirante, a Academia do Arouche presidida por Abbade, onde estão o Piva, o poeta cego e Duque. O delírio continua no Museu do Ypiranga na cama onde Pedro I e Domitila e espraia-se pelas não-águas do Tietê e do Pinheiros, “cadeia fluvial dos brasileiros” (soneto 175). A normalidade de São Paulo dá motivo: “Quem pode delirar, aqui, delira!” (soneto 176). No Viaduto do Chá: “Se fala que essa ponte nos inspira/comícios, passeatas, que é reducto/de noia e trombadinha, mas eu lucto/por algo de que é symbolo a quem pira[...]”(soneto 176).

No “Cauto Causo da Urucubaca que Attaca”, a normalidade avança sobre o símbolo de pirados:

A Camara, a serviço do prefeito
que acaba de assumir, aprova a lei
chamada “hygienista”, que, já sei,
celeumas causará por seu effeito.
Mudar-me desta merda até que aceito!
Raymundo também, claro! Mas fiquei
sabendo que teremos, quando um rei
expulsa seus vassallos, um fim feio...
Seremos despejados desta zona,
que, apoz reconstruída, se destina
a novos occupantes, nova dona...
A dona é a constructora, a que a ladina
e experta prefeitura proporciona
vantagens e direitos[...]Nós? Magina! (soneto 177)

O leitor está na Crackolândia com Craque: “Aqui só mora aquelle, que no censo,/figura como excluso e pobretão,/ou seja, nós, Raymundo, eu, os que estão /commigo e esmola pedem, que eu dispenso” (soneto 178). A desapropriação da Crackolandia é “a mesma operação/de guerra que os nazistas, numa Villa/pacata, executaram para abril-a/ às tropas invasoras[...] Que afflicção!” (soneto 180). A desapropriação vai desapropriar a voz de Craque. O albergue para onde ele e os moradores são transferidos é foda! cachorro e gato, puta com família, choradeira das crianças, fome, fraqueza, a tremedeira de pedir socorro em vão, perdendo as esperanças. Craque insiste, escapa, vai para o centrão. A normalidade de São Paulo não o larga, sempre bruta: “O centro da cidade está todinho/cercado e patrulado [...] Talvez seja o prefeito que, adivinho, /está fiscalizando, desde a Sé/ ao fim do Minhocão, si algum café/tem mesa na calçada ou pombo em ninho[...]” (soneto 184).

Pombo sem ninho, Craque ainda conta os cautos causos que conduzem Raymundo a seu destino de herói de comédia. No “Cauto Causo da Ziquizira que Expira”, avisa: “Estou eu a caminho, e se previne/quem lendo agora esteja, pois é hora/de ver meu suicídio” (198). No último soneto desse último cauto causo, Raymundo diz a Zuza, num rompante de fecundo final, sua predição do futuro de Craque. Feita, óbvio, por um

caipora: “Não dictas/futuro a nós! Ao Craque, eu vaticino!”. Ironia dramática do poeta, estupidez de Raymundo, fim de Craque, do romance e a questão, repetida para o leitor: “quem nos ampara?”.

.....

GLAUCO MATTOSO’S CAUTOS CAUSOS

ABSTRACT

This paper deals with the comic-satirical form of the book *Raymundo Curupyra, o Caypora*, by Glauco Mattoso. It remembers that his 200 sonnets of low genre, decasyllabic verse and assonant rhymes *abba/abba/cdc/dcd* compose, in the sequence in which they are ordered, narrative sets. Jokingly titled “cautos causos”, they form an ironically lyrical novel whose subject matter is the temporalities of the actions of Raymundo Curupyra. The comic inadequacies of his acts are narrated by Craque, “perfeito/ malandro brasileiro da selecta/ralé miscigenada” (Sonnet 107), who, having aids, jumps tragically from the Martinelli building, defeated by himself and by São Paulo city. The paper proposes that the principle – and the limit – of the acts of Craque’s lyrical speech is the misery that fornicates with lust. That is: the paper proposes that the book effectuates the tired jest or the burlesque melancholy characteristic of a serious-comic portrait of São Paulo and the contemporary Brazilian society.

KEYWORDS: Low genre; sonnet; misery; jest; causo.

LOS CAUTOS CASOS DE GLAUCO MATTOSO

RESUMEN

El artículo trata de manera cómico-satírica del libro *Raymundo Curupyra, o Caypora*, de Glauco Mattoso. Recuerda que sus 200 sonetos de género bajo, verso endecasílabo y rimas asonantes *abba/abba/cdc/dcd* componen, en la secuencia en que son ordenados, conjuntos narrativos. Burllescamente titulados de “cautos casos”, ellos forman una novela irónicamente lírica, cuya materia son las temporalidades de las acciones de Raymundo Curupyra. Las inadecuaciones cómicas de sus actos son narradas por Craque, “perfecto/ pícaro brasileño de la selecta/chusma mestiza” (Soneto 107), que salta, sidoso y trágico, del edificio

Martinelli, derrotado por sí mismo y por São Paulo. El artículo propone que el principio y el límite de los actos del habla lírica de Craque es la miseria que fornicia con la lujuria. O sea: el artículo propone que el libro efectúa la broma cansada o la melancolía burlesca propias de un retrato serio-cómico de São Paulo y de la sociedad brasileña contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Género bajo; soneto; miseria; burla; caso.

Submetido em 20 de novembro de 2016

Aceito em 09 de janeiro de 2017

Publicado em 20 de junho de 2017
