
A desdobrabilidade de um cego obscuro

Marcelo Diniz*

Resumo: O texto aborda a desdobrabilidade na poesia de Glauco Mattoso, nome literário de Pedro José Ferreira da Silva, destacando o poema "Desdobrabilidade" como um reflexo da complexidade do autor. O termo refere-se à capacidade de questionar autoridade, propriedade e tradição literária. O autor explora a pseudonímia, paródias e a contestação da autoria, especialmente em seu *Jornal Dobrabil*, marcado por elementos pornográficos e humor gay. A análise contextualiza o movimento contracultural da geração de Glauco nos anos de 1970, destacando a influência do tropicalismo e a emergência da discussão sobre sexualidade e minorias. A poesia de Glauco é considerada uma resposta à tradição, destacando-se por sua teatralidade e pela criação de uma persona tragicômica. A discussão encerra sugerindo que a obra de Glauco não segue a esperança revolucionária modernista, mas inscreve-se como uma escrita de guerrilha, mantendo-se na distopia e na intransigência marginal.

Palavras-chave: poesia; Glauco Mattoso; contracultura.

“The Unfoldability of an Obscene Blind Man”

Abstract: The text addresses the "unfoldability" in the poetry of Glauco Mattoso, the literary name of Pedro José Ferreira da Silva, highlighting the poem "Desdobrabilidade" as a reflection of the author's complexity. The term refers to the ability to question authority, ownership, and literary tradition. The author explores pseudonymity, parodies, and the contestation of authorship, especially in his "*Jornal Dobrabil*," marked by pornographic elements and gay humor. The analysis contextualizes the countercultural movement of Glauco's generation in the 1970s, emphasizing the influence of "Tropicalismo" and the emergence of discussions about sexuality and minorities. Glauco's poetry is considered a response to tradition, standing out for its theatricality and the creation of a tragicomic persona. The discussion concludes by suggesting that Glauco's work does not follow the revolutionary hope of modernism but inscribes itself as a guerrilla writing, remaining in dystopia and marginal intransigence.

Keywords: poetry; Glauco Mattoso; counterculture.

Introdução

Para justificar o título que escolhi para essa fala¹ a respeito do poeta mais extenso não somente de nossa literatura mas, arriscaria dizer, da poesia de língua portuguesa, gostaria de fazer a leitura de um poema em que se observam certas pedras de toque extremamente importantes para a poesia de Pedro José Ferreira da Silva, vulgar e literariamente conhecido como Glauco Mattoso:

DESDOBRABILIDADE

Eu, quando comecei, o que queria
 não era questionar a auctoridade
 durante a dictadura, appenas. Quiz
 eu, mesmo, questionar uma auctoria,
 a própria propriedade, ou auctoral
 ou intelectual. Do plagiário
 fiz, sim, apologia. Allardeei
 o texto espúrio, apocrypho, udigrudi.
 Pudera! Fui poeta marginal
 naquelles septentistas petreos anos!

Sim, petreos annos pátrios! Hoje em dia
 a sanha auctoritaria nos invade
 o caldo cultural, quando fuzis
 e botas novamente pela via
 circulam, patrulhando. Mais aval
 agora dou aos classicos. Mas Mario,
 Oswald e os Campos ‘inda são a grei
 que minha fé norteia. Não, não pude
 do canone abrir mão. Mas actual
 o faço si não passo quentes pannos.

Parodias sejam feitas, todavia!
 Paraphrases se façam à vontade!
 E satyras, também! Peçamos bis!
 Da vida signal seja uma anarchia
 possível, postmoderna! Carnaval
 brinquemos! Algo achemos mais hilario!
 Ainda transgredir alguma lei
 podemos! É questão duma attitude!
 Logar ainda resta à “coisa e tal”!
 Sejamos hedonistas... e espartanos!²

¹ Este texto resulta da palestra apresentada na abertura do evento SEMINÁRIO 22 + 100 = MODERNISMO E VANGUARDAS, no dia 29/12/2022 UFRRJ, a convite do Grupo de Pesquisa Literatura, Linguagens & Contextos

² Glauco Mattoso adota, no contexto da reforma ortográfica de 2013, a ortografia etimológica, anterior à reforma de 1943, de critério fonológico, adotada pela ditadura Vargas. Vale aqui a referência ao seu *Tratado de ortographia lusóphona* (2011), disponível em:

(MATTOSO: 2020, p11)

O termo *desdobabilidade*, que dá título ao poema de abertura deste volume 6 da coleção NeoMattosiana, de 2020, intitulado *Desauctoraes*, parece encontrar seu símile formal na própria estrutura do poema. A três estrofes de dez versos conjugam o rimário denominado pelos esticólogos italianos, segundo Melo Nóbrega (NÓBREGA: 1968, P.351), de *rima repetida*. Um esquema de rima que remonta à poesia provençal, do qual temos um belo exemplo na tradução de Arnaut Daniel por Augusto de Campos, em *Aura amara* (CAMPOS:1978, encarte). Nesse esquema, a rima incide na sequência dos versos das estrofes, de modo que os versos dentro das estrofes não rimam entre si, mas rimam, segundo sua posição, entre as estrofes. Gostaria de propor a leitura desse procedimento operado nas três estrofes ou três estâncias, como a formulação de três tempos desdobrados, atentando para quanto esta forma conjuga a reflexão poética de Glauco Mattoso a respeito da sua relação com a tradição, ou ainda, determinada tradição, no caso declaradamente modernista, descrevendo assim a continuidade dos procedimentos de ruptura, do modernismo, passando pelo concretismo, à poesia marginal, em que o poeta autodeclaradamente se situa.

Primeira estância

O termo *desdobabilidade* desdobra-se, por assim dizer, na primeira referência contida na primeira estrofe, ao *plagiário*, o questionamento da autoria, remetendo aos procedimentos sistemáticos ativos na produção visual que tornou conhecido o poeta em uma primeira fase. No *Jornal Dobrabil*, sua produção postal de 53 folhas soltas entre 1977 e 1981 (MATTOSO, 2001), fase, portanto, inicial de sua escrita e anterior ao advento da cegueira absoluta, observa-se o tom paródico e satírico em que os procedimentos pornográficos insinuam uma dupla chave: por um lado a afirmação da marginalidade artística, a irreverência agressiva da anti-arte, e por outro, a obscenidade contestatória de humor assumidamente gay. *Jornal Dobrabil* parece consistir no laboratório de estilo em que se elaboram os principais elementos desdobrados posteriormente pela escrita mattosiana: a pseudonímia, a citação subvertida, o plagiário, a teatralidade cínica, a afirmação de seu

<https://archive.org/details/OTractadoDeOrthographiaLusophonaDoPoetaEEscritorGlaucoMattoso/page/n33/mode/2up?view=theater> (22/11/2023).

anarquismo político, poético e sexual. Percebem-se, nesse contexto, os dois grandes adversários dialógicos da escrita pornográfica mattosiana: o cânone literário e o moralismo que se estende desde censura da ditadura militar à homofobia satirizada e denunciada no campo à esquerda. A assunção do humor gay descreve um cenário opressivo oficial e não-oficial. A pornografia, assim, parece elaborar um projeto de escrita do incômodo que se dirige tanto à contestação literária quanto à contestação sexual³.

A contestação da autoria, além do plagiário operado em *Jornal Dobrabil*, também se confere no procedimento da pseudonímia. Uma assinatura do incômodo, do abjeto, do recalcado, da minoria, da perversão, da subversão, do desprezível, ao mesmo tempo banhada de um enciclopedismo compulsivo, que a situa no lugar pantanoso e indigesto, no caso de Glauco, provocador entre o popular e o erudito. Glauco Matheux, Matozo Guirauko, Pedro o Podre, Pedro el Podrido, Pierre le Pourri, Peter the Rotten, Pietro il Pùtrido, Piotr the Putrid, Petrus Putris, Massashi Sugawara, Garcia Loca, Pederavski, Puttisgrilli, P. David, Al Cunha, Cuelho Netto, Bixênia, Glauco Espermattoso, Pedlo o Glande, antes de definitivamente cego, Glauco Mattoso já acionara a pseudonímia como procedimento da assinatura, ou ainda, Glauco Mattoso já era um *nome de nomes* como se torna notório na letra *Língua* de Caetano Veloso (In. Velô, Polygram, 1984).

Se a bandeira gay se abre no *Jornal Dobrabil*, (simultaneamente às primeiras edições do *Jornal Lampião da esquina*, fundado por Glauco, João Silvério e Agnaldo Silva), abre-se também uma outra bandeira que certamente será onipresente na poesia mattosiana seguinte: o investimento no incômodo desdobra a escrita sadomasoquista e a enunciação do bizarro como imperativo pornográfico. Nesse sentido, de novo a dupla chave da analidade e da fecalidade: registro típico da sátira, o que remeteria ao campo simbólico propriamente literário, e proposição da sexualidade que mais e mais se apresenta como investimento no fetichismo. Nesse sentido, as perversões na obra de Glauco Mattoso tendem ao infinito, dimensão de sexualidade polimórfica e imponderável, em que o fetichismo tende a atomizar sujeito e objeto, a ponto de não serem mais relevantes à *tara* as categorias de gênero, a que a bandeira gay ainda pareceria responder. Vale como exemplo dessa formulação de uma

³ Vale aqui a referência a um importante texto da fortuna crítica mattosiana, de pertinência para as ideias que essa apresentação perpeassa. Trata-se de *Norma e obscenidade em Gregório de matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst*, de João Adolfo Hansen, publicado em *Revista Teresa*, nº15 (2014), disponível em <https://revistateresa.fflch.usp.br/sites/revistateresa.fflch.usp.br/files/u76/hansen.pdf> (22/11/2013).

poética do fetiche, a leitura do soneto 111, de Paulisseia Ilhada, de 1999, em se formula a identidade do fetiche do poeta segundo o bizarro termo, o *mot juste* que descreve sua *tara* pelo pé e, sobretudo, pelo chulé:

Coprófilo é que gosta de excremento.
Pedófilo só trepa com criança.
Defunto fresco em paz jamais descansa
nos braços do necrófilo sedento.

Voyeur assiste a tudo, sempre atento
Ao exibicionista, que até dança.
O fetichista transa até com trança,
e o masoquista adora sofrimento.

Libido, pelo jeito, é mero lodo.
A sensualidade faz sentido
conforme a morbidez sob a qual fodo.

Não basta o pé, precisa ser fedido.
Se tenho de escolher, pois, um apodo,
Serei um podosmófilo assumido.
(MATTOSO, 2004, p.85)

Segunda estância

É na segunda estrofe que encontramos o assunto da pertinência de nosso encontro, é nela que o poema nomeia a linhagem a que pertence sua poética. A referência histórica que abre a estrofe, “pétreos anos pátrios”, abre também a oportunidade de uma referência muito pertinente a um texto que, sob modo de balanço de geração, descreve o desdobramento histórico e político dessa linhagem da poesia brasileira, configurando assim o que se entenda como a contemporaneidade pós-utópica. Refiro-me ao inevitável texto publicado em 1984, no caderno *Folhetim d’A Folha* de São Paulo. Haroldo de Campos em seu ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação: o poema pós-utópico”, e posteriormente reunido no livro de ensaios *O Arco-íris branco* (1997), situa historicamente o projeto da vanguarda concretista, engajada e inspirada pelo momento *Jusceliniano*, “esse momento generoso de otimismo projetual” (CAMPOS, 1997, p.267). Segundo Haroldo, o concretismo corresponde à realização do que se apresentaria como o *princípio de esperança* propriamente moderno de seu tempo, o “motor elpídico”, implicando poesia e sociedade no “ponto de otimização da história”, encarnado de modo mais efetivo pela vanguarda da poesia

concreta (CAMPOS, 1997, pp.265-266). Segundo Haroldo, a crise da utopia, deflagrada com a falência do protejo social, seja ele interrompido pela ditadura militar, seja corrompido pela intensificação do “capitalismo imperial, selvagem e predatório” (CAMPOS, 1997, p.268), corresponde a uma poesia desprovida de um “projeto totalizador”, substituindo o “princípio de esperança” pelo “princípio de realidade, fundamento ancorado no presente” (CAMPOS, 1997, p.268). Segundo Haroldo, este contexto *pós-utópico* seria a efetivação de uma poesia da *agoridade*, termo que colhe em Walter Benjamin, em que a perspectiva histórica declina da “pretensão monológica” do futuro, e se realiza em “sínteses provisórias” como “único resíduo utópico” da poesia moderna (CAMPOS, 1997, pp.268-269). Fora da narrativa *totalizadora, monológica* e *teleológica*, a *poesia da agoridade*, aos olhos de Haroldo, seria marcada pela prática intransitiva e “transtemporal” que simboliza a *operação tradutória*. Segundo Haroldo, “[a] tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinação a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la como diferença” (CAMPOS, 1997, p.269). Se a relação entre tradição e modernidade parecia expressar a tensão antitética entre passado conservador e futuro utópico na narrativa vanguardista, com o poema pós-utópico parece transformado o modo de se conceber e de operar a tradição, abolindo a antítese *futuroológica* da vanguarda, e operando a produção da “síntese provisória” realizada como “diferença” e concebendo a tradição sob o prisma da pluralidade.

Em 1981 é publicado na série *Primeiros Passos*, pela editora Brasiliense, o volume de Glauco Mattoso, *O que é poesia marginal*, com o teor de um pequeno balanço da poesia brasileira de sua geração dos anos 70. Glauco Mattoso, que ainda virá a se tornar uma referência do soneto satírico e fescenino a partir dos anos 90, ressalta então como traço de sua geração a influência do que define como *contracultura*, a marca propriamente comportamental implicada na concepção poética apresentada por este panorama:

É fácil entender, nesse panorama geral, o significado da palavra *contracultura*. Não se trata de uma contestação política dentro das instituições, não são as esquerdas atacando as direitas nem oposição combatendo a situação, nem é o caso de uma determinada classe tentando conquistar o poder através de uma revolução. Trata-se de uma contestação a nível *cultural*, isto é, comportamental. Isso envolve até a rejeição pacífica de todo um sistema social, pela afirmação de valores alternativos (droga, sexo, rock, gíria) que dentro da sociedade de *consumo* são reprimidos ou explorados comercialmente. Assim foi o movimento *hippy* na década de 60. (MATTOSO, 1981, p.56)

Glauco Mattoso concebe sua geração como a “geração do desbunde”, aquela “despertada pela salada-de-frutas tropicalista” (MATTOSO, 1981, p.57). Trata-se de um contexto em que as questões estéticas debatem e dialogam com as insurgências comportamentais em uma sociedade de massa em plena ditadura militar. Trata-se de uma geração que parece operar a transgressão de tradicionais divisões no campo da arte no que tange às questões estéticas, como entre o erudito e o popular, como também no que tange ao campo político, dividido entre a direita conservadora e certa esquerda ortodoxa e policialesca, de certo modo também conservadora. Mas trata-se também do contexto da emergência epistemológica do corpo e da sexualidade prismados pelo pensamento pós-estruturalista e pós-fenomenológico, ressaltando a sua dimensão política: 1972 é a data de publicação de *Anti-édipo*, de Giles Deleuze e Félix Guatari, na França, traduzido e publicado pela Imago em 1976 no Brasil; 1976 é a data de publicação na França de História da sexualidade – A vontade de saber, de Michel Foucault, 1977 é o ano de sua tradução publicada pela Graal no Brasil. A virada do 70 para os 80 é o contexto marcado pela emergência concreta dos discursos das minorias sexuais, com o marco do *Lampião da Esquina*, primeiro jornal homossexual brasileiro, que circulou de 1978 a 1981, de cujo conselho editorial Glauco Mattoso fazia parte. Neste sentido, fica aqui a sugestão dessa sincronia da escrita mattosiana implicada na emergência de uma revisão epistemológica em que se politiza o que na tradição se patologizou, o corpo, a sexualidade. O tom de manifesto, presente nos seus livros desde o *Jornal Dobrabil*, e que parece metonimizado no título de sua autobiografia *Manual do podólatra amador*, parece em sincronia com o que se observa em uma linhagem de livros, de Deleuze a Preciado por exemplo, e que deflagra um campo discursivo em que o bizarro, ou ainda, o *queer* se expressam como agentes políticos.

Mas, se no capítulo “Comportamental é comporta mental”, de *O que é Poesia Marginal*, lemos o balanço de geração que explana a genealogia da intransigência política e poética da pornografia mattosiana, é no primeiro capítulo do livro, “Poesia tem que ter estrela?”, que encontramos diretamente a referência modernista como o momento histórico deflagrador da atitude dessacralizadora da normatividade retórica da poesia:

Se, por um lado, admitimos que nada é obrigatório ou sagrado em poesia, como de resto em toda arte, por outro constatamos que esta é uma visão aberta e que nem sempre a coisa tem sido vista desse modo. No caso do Brasil, basta retroceder `Semana de Arte

Moderna de 22, quando o grupo liderado por Mário e Oswald de Andrade foi vaiado no Teatro Municipal de São Paulo porque propunha uma poesia livre da rima, das regras de gramática, dos temas sérios e mais preocupada em comentar a realidade cotidiana no linguajar comum. Outro exemplo é o movimento de *antropofagia* e que até hoje não foi bem compreendido. Na época (fim da década de 20), Oswald não conseguiu nem a adesão de outros modernistas, e ficou praticamente sozinho defendendo sua idéia de que não apenas a poesia como toda a *cultura* (tanto no sentido intelectual como social) só seria humanista se fosse *antropófaga*, isto é, se “devorasse” todos os valores impostos pela tradição e pela história, reaproveitando o que fosse vital para a liberdade do homem. Esse anarquismo construtivo, uma típica utopia, só lhe rendeu incompreensão e hostilidade, a mesma hostilidade que enfrentam nossos artistas de mentalidade avançada que, como os cientistas, pesquisam novos campos de conhecimento e constituem as chamadas vanguardas. (MATTOSO, 1981, pp.15-16)

Ao que parece, o projeto modernista é lido por Glauco sob a condição “marginal”, cuja “típica utopia” resulta em “incompreensão e hostilidade” em seu contexto. Glauco continua no parágrafo seguinte:

Depois de Oswald, a vanguarda só voltou à poesia brasileira na década de 50, com o movimento *concreto* lançado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari. Até hoje esse é o movimento mais combatido, justamente por ser o mais revolucionário e o que sobrevive há mais tempo, enquanto tendências mais recentes se sucedem, se rebatizam, se esgotam, se radicalizam, regridem ou simplesmente caem de moda. O único movimento que deu continuidade ao experimentalismo no campo da poesia foi o *poema-processo*. Se manifesto, elaborado por Wladimir Dias-Pino e Álvaro de Sá, data de 1967 e coincide com a explosão do *tropicalismo* na música popular. A coincidência não foi apenas cronológica: assim como o tropicalismo veio romper a barreira entre o “popular” e o “erudito”, entre “canção” e “poesia”, entre “mau gosto” e “bom gosto”, o poema processo também fez fusão, da palavra com a imagem e o objeto, ajudando a libertar a poesia de seu campo limitado. A diferença está só no alcance: como a música tem repercussão muito maior que as “outras” artes, ficou a noção de que a vanguarda poética é menos atuante. Na realidade, o tropicalismo foi tão combatido quanto o modernismo de 22, e as guitarras elétricas de Caetano e Gil tão vaiadas quanto as declamações dos poetas da Semana. (MATTOSO, 1981, pp.16-17)

É sob a chave desse “Viva a vaia”, para citar o famoso poema de Augusto de Campos, que podemos compreender os versos finais dessa segunda estância do poema que tratamos. O cânone mattosiano, cuja atualidade, conforme encerra a estrofe em questão, depende de

“não se passar os panos quentes”, corresponde a esse regaste e ativação da tensão histórica produzida por essa linhagem. O elogio da vaia e da intransigência, a insistência na dissonância parece também ser a grande chave da leitura que compreenda sua poesia, rimada e metrificada obsessivamente após sua cegueira absoluta, como também seus tratados de versificação, segundo os índices de um paradoxo, em que os procedimentos formais e técnicos da tradição, cuja ruptura caracteriza a bandeira libertária do modernismo heroico, sejam ativados no contexto contemporâneo como uma nova subversão. O elogio da vaia parece ainda enfatizar não o valor do projeto utópico como telos revolucionário da ideologia modernista, mas a atividade do conflito, a atualidade da resistência. Vale aqui, para terminarmos o comentário a respeito dessa estância, a leitura do poema *Manifesto Modernista*, do livro *Intellectuaes*, também da Colleção NeoMattosiana, volume 4:

MANIFESTO MODERNISTA

“Mas, Glauco, o decassylabo ficou
de todo ultrapassado! Não seria
esquivoco ocupar-se dele tanto?
O verso libertar-se necessita!”

Não acho que estou preso nem que estou
parado no passado. Poesia
depende do poeta, cujo canto
tem regra, caso a queira mais restricta.

“E quanto a alguma eschola, Glauco? Vou
batter nesta questão. Qual theoria
seguir? Qualquer corrente, em cada cantho
do mundo, um jeito novo sempre dicta!”

Sem dúvida que as modas dão seu show
no plano collectivo, mas confia
o bardo no seutacco. Eu me garanto
no metro e na memória, que é maldicta.

“Insisto nisto, Glauco! Valor dou
À quebra de tabus! Em qual orgia,
Vigente, existe norma? Alguem, emquanto
Fornica por tesão, peccar evita?”

Quem disse que não pecco, que não sou
perverso ou pervertido? Si na via
vão todos do “moderno”, o menos sancto
aqui sou eu, que todo mundo cita...

(MATTOSO, 2020, p.59)

Terceira estância

Para encerrar essa fala, gostaria de aproveitar a oportunidade da consideração da terceira estrofe do poema, aquela que se apresenta como programa paródico, parafrástico, satírico e carnavalesco da poesia mattosiana, para observar um traço que considero de extrema pertinência dada sua onipresença na extensa obra de Glauco Mattoso. Refiro-me à teatralidade, no sentido de que sua obra como um todo opera o jogo da *persona* Glauco Mattoso dentro do registro daquilo que Curtius em seu *Literatura Europeia e Idade Média Latina* compreende como *theatrum mundi*, metaforismo em que “o cosmo é visto como palco” (CURTIUS, 1996, p.190). É na perspectiva dessa teatralidade que se pode assimilar o sentido de que os recursos da sátira e, especialmente, o da paródia estariam próximos daquilo que Giorgio Agamben remonta, no capítulo “Paródia” de seu livro *Profanações*, à definição da paródia na acepção dicionarizada no século XVI, citando a Poética de Julio Cesar Scaligero:

Assim como a Sátira deriva da tragédia e o Mimo da Comédia, a Paródia deriva da Rapsódia. Aliás, quando os rapsodos interrompiam sua recitação, entravam em cena os que, por amor do jogo e para reanimar os ouvintes, invertiam tudo o que havia acontecido antes... Por isso, chamaram tais cantos de *paroidus*, pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas. A Paródia é, portanto, uma rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras (AGAMBEN, 2005, p.34).

A definição remete ao *amor ao jogo*, o que, decerto, atina para o aspecto lúdico cuja tradição na poesia ocidental é presente na poesia de Glauco, remontando seu estilo ao barroco. Mas trata-se também do amor à representação, à encenação, extensão de sentido evidente no verbo em inglês *to play* (representar um papel/jogar). Glauco Mattoso, neste sentido, além de personagem de suas narrativas, é *persona*, na medida em que é o nome que assina a performatividade de um estilo, de uma cosmovisão e, sobretudo, de sua performatividade social, ou seja, Glauco Mattoso é uma máscara social produzida pela própria obra. E que *persona* seria essa produzida pela escrita e encarnada pela pessoa? Observando toda a articulação operada por essa grande obra, entre o erudito e o popular, a alta e a baixa literatura, entre o nobre e o vil, o alto e o baixo, sempre ativada pela perspectiva do popular, do baixo e do vil, Glauco Mattoso parece assumir a figura do *bufão*, ao gosto especial nutrido pelo barroco, ou ainda, nos termos de José Antonio Maravall, em seu *A Cultura do Barroco*, um gosto decorrente “do fato de se ver neles [bufões] um cômico

testemunho do disparate e desconcerto do mundo” (MARAVALL, 2009, p.249).

A teatralidade parece ativar os procedimentos do barroco na operação do soneto, por exemplo: bem distante da chave esteticista que a forma fixa assumiu na tradição ocidental, o soneto mattosiano é lúdico, narrativo e dramático e, sobretudo, no estilo da gestualística barroca, a que se refere Maraval no capítulo da teatralidade, os gestos de um personagem em cena. Operado com toda perícia na produção da estética do feio, trata-se do estilo *pornosiano* (MATTOSO, 2006), em uma *boutade* bem oswaldiana diga-se de passagem, que segundo combina o apuro formal com o impuro da matéria. Certa teatralidade de geração, é o que Glauco nos descreve no último capítulo de seu *O que poesia marginal?* intitulado *O poeta tem que ser estrela?*: “os poetas vendem seus livros em meio a apresentações musicais e cênicas, nas quais eles próprios atuam dentro e fora do palco” (MATTOSO, 1981, p.78). Sobretudo, essa teatralidade onipresente na assinatura Glauco Mattoso configura a persona tragicômica, o cego revoltado com sua condição opera sua resposta, como autor e ator, ao desconcerto cósmico de seu destino. Uma assinatura que parece surgir da supressão da quarta parede, quando a um só tempo e vertiginosamente tudo no palco se torna real, e de um hiperrealismo obscuro, e tudo fora do palco se converte em representação, *theatrum mundi!* Pergunto-me se essa teatralidade acentuada que singulariza a escrita mattosiana não seria o indício da *diferença* nos termos haroldianos, no que tange ao projeto modernista: se a modernidade está tomada pela esperança revolucionária como um telos, um sentido guia do pensamento, uma totalidade mais justa e harmônica a se chegar, o trabalho da escrita mattosiana mais pareceria inscrever-se como escrita de guerrilha, entrincheirada na distopia, pontualidade provisória e que não aponta a nenhuma síntese de futuro além da sua condição inconciliável de intransigência marginal. É deixando essa hipótese para nossa conversa que gostaria, enfim de encerrar essa fala com duas passagens de Glauco, uma de seu *Manual do podólatra amador*, e o soneto que abre o livro *Desiluminismo*, de 2016, pois nas duas passagens a ideia do teatro e da plateia se ilustram de forma flagrante:

Às vezes tenho a impressão de que toda minha vida se resume a uma cruel brincadeira de criança, da qual o resto não passa de um repeteco. Até a expressão literária seria um jeito de continuar me expondo ao ridículo e ao menoscabo, exatamente como na primeira curra. Estar no centro da rodinha, ser o saco de pancada mas ao mesmo tempo centro das atenções, protagonista, astro principal. A glória da infâmia compensando a injustiça do destino. Ao menos diante da platéia de curradores. Não os quinze minutos de glória a que cada mortal teria direito, mas a glória eterna, congênita e vitalícia, porém perante meia dúzia de gatos pingados. A plena observância do ditado que adotei como lema: “Mas vale

ser um sapão de brejinho que um sapinho de brejão”. Sem esquecer que um sapo sempre tem chance de virar príncipe, desde que seja beijado por alguma linda princesa. História de infância para variar. (MATTOSO, 2006, p.249)

GOZO TENEBROSO

Um cego que se assuma desdictoso
mas versos faça à venda que lhe vende
os olhos, masochista idéa vende,
em livro, a seus leitores, que teem gozo.

Leitores que lerão Glauco Mattoso
tal como, persistente, ser pretende:
vendendo a vil imagem que se entende
por “desilluminismo” luminoso.

A scena que escancara o torpe bardo,
política não sendo, nem correcta,
dar pode um termo ao cego: infelizardo.

Assim, “deshumanista”, a sua meta
é sobrecarregar de foda um fardo
fodido, já, de sobra: o do poeta.
(MATTOSO, 2016, p. 13)

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Augusto de. **Verso reverso controverso**. São Paulo: Perspectiva 1978.

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In. **O Arco-íris branco**. São Paulo: Imago, 1997.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: Edusp, 1996.

HANSEN, João Adolfo. “Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst, In. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira nº 15**. São Paulo: EdUSP, 2014: pp.11-32. Disponível em:
<<https://revistateresa.fflch.usp.br/sites/revistateresa.fflch.usp.br/files/u76/hansen.pdf>>
(22/11/2013)

MARAVALL, José Antônio. **A cultura do Barroco**. São Paulo: Edusp: 2007.

MATTOSO, Glauco. **Desauctoraes – Coleção neo mattosiana 6**. São Paulo: Lumme Editor, 2020.

_____. **Desillumminismo**. Goiânia: Martelo Casa Editorial e Comércio de Livros, 2016.

_____. **Inintellectuaes – Coleção neo mattosiana 4**. São Paulo: Lumme Editor, 2020.

_____. **Jornal Dobrabil**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Manual do podólatra amoroso – Aventuras de um tarado por pés**. São Paulo: All Books, 2006.

_____. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. **Poesia digesta – 1974/2004**. São Paulo: Landy, 2004.

NÓBREGA, Mello. **Rima e poesia**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1965.

***Marcelo Diniz** é Nascido em 1967. Primeiro livro de poemas, Trecho (Aeroplano e Biblioteca Nacional) é de 2002. O segundo, Cosmologia (7Letras) é de 2004, O terceiro livro de poemas, +1, um livro de sonetos e poemas visuais (Texto/Território) de 2019. Ainda no ano de 2019, lançou uma pequena coletânea de título Rimas, na coleção Megamini da Editora 7 Letras. Suas traduções de poesia é de repertório francês: Clement Marot, Joachim du Bellay, Pierre Ronsard, Théophile Viau, Vincent Voiture, Jules Laforgue, Raymond Queneau, publicadas em revistas acadêmicas O mais são canções, estas em parceria com Fred Martins.