

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

DANIELA MARIA BARBOSA

JORNAL DOBRABIL: A IRREVERÊNCIA POÉTICA DE GLAUCO MATTOSO

Brasília
2007

DANIELA MARIA BARBOSA

JORNAL DOBRABIL: A IRREVERÊNCIA POÉTICA DE GLAUCO MATTOSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Brasília
2007

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr^a Rita de Cassi Pereira dos Santos - Orientadora

Prof. Dr^o Robson Coelho Tinoco

Prof. Dr^a Maria Ivonete Santos Silva

Suplente

Prof. Dr^o. João Vianney Cavalcanti Nuto

Ao Thiago

Pelos dias vividos e
pela alma partilhada.

AGRADECIMENTOS:

Aos meus pais, que mesmo sem títulos, mostraram-me a importância de buscar o conhecimento como fonte de crescimento.

À minha família pelo amparo e pelo incentivo nas horas difíceis, pela compreensão em minhas ausências e pelo amor incondicional demonstrado sempre em gestos e palavras.

À minha orientadora Rita de Cassi, pela orientação sempre segura, por sua paciência e amizade durante a realização do trabalho.

Aos componentes da banca examinadora, pela leitura atenta desta dissertação.

Ao professor doutor Eduardo José Tollendal, pela amizade, por apresentar-me à Poesia Marginal e por permitir-me acesso ao acervo dessa produção poética.

Ao poeta, Glauco Mattoso, que gentilmente, presenteou-me com alguns de seus livros.

Às minhas amigas, Ana Cristina e Josiane, pela presença amiga, pelas discussões, leituras e sugestões e também pelas alegrias e angústias compartilhadas, nos momentos da escrita.

Ao Thiago, pelo carinho, pelo amor constante, por me acompanhar em todos os momentos e por acreditar no meu sonho.

À CAPES, pelo fomento e incentivo à realização da pesquisa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	010
1- POÉTICAS DE ONTEM E HOJE: NOÇÕES GERAIS	
SOBRE A MARGINÁLIA	018
1.1 Poesia Marginal: heranças e recusas das forças poéticas predecessoras.....	026
1.2 Traços estilísticos da Poesia Marginal	030
1.3 O poeta desfolha a bandeira: peculiaridades poéticas de Glauco Mattoso, no circuito marginal	040
2- O EMBARQUE DE GLAUCO MATTOSO	
NA IMPRENSA MARGINAL	048
2.1 <i>Jornal Dobrabil</i> : um órgão nanico mais cheio de te(n)são	055
2.2 <i>Jornal Dobrabil</i> : um engenho do caos.....	059
3- ESCATOLOGIA, PORNOGRAFIA E VISUALIDADE: INGREDIENTES	
FUNDAMENTAIS DA POÉTICA MATTOSIANA	067
3.1 A escatologia mattosiana: merda que te quero merda	069
3.1.1 Leitura de “Haikais Fecais”.....	075
3.1.2 Leitura de “Manifesto Coprofágico”	078
3.2. O por (no) poema: leitura de “manifesto obsoneto”	082
3.2.1 Leitura de “Quem Ama Não Vai Pra Cama”	087
3.2.2 Leitura de “Sem Parceria”.....	089
3.3 A urdidura cavilosa das formas concretistas:	092
3.3.1 O erotismo na poesia visual de Glauco Mattoso	094
3.3.2 Leitura de “Carne quitada”	097
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
ANEXO I	106
ANEXO II	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108

RESUMO:

O trabalho consiste no estudo do discurso poético de Glauco Mattoso, inserido na Poesia Marginal da década de 70. Para tanto, toma-se como *corpus* a obra *Jornal Dobrabil*, a fim de identificar no referido poeta um programa efetivamente literário que o singularize no conjunto homogeneizado dos poetas marginais, descomprometidos com qualquer diretriz estética. Acredita-se, que a efetivação desse projeto está no fato de que a escrita mattosiana propõe, pela instância da reprodução datilográfica, uma contraculturalização de formas e/ou preceitos de algumas tendências da tradição literária, como: a Poesia Clássica, essencialmente sua forma primordial soneto, o Modernismo, especificamente a Antropofagia oswaldiana e o Concretismo. Cabe esclarecer que essa proposta de contraculturalização se realiza pela retomada dessas formas hereditárias, visando à transgressão em suas temáticas e formas. Tal subversão, conteudística e formal, se opera, quando, o autor injeta nessas estruturas primordiais um linguajar altamente escatológico, chulo e pornográfico. Em relação à articulação com o Modernismo, Mattoso propõe uma releitura da Antropofagia oswaldiana, ao reciclá-la sob o viés da Coprofagia. O trabalho demonstra, por meio de análises dos poemas contidos no *Jornal Dobrabil*, o modo como Glauco Mattoso realiza esse projeto de contraculturalização das formas hereditárias pela imposição de uma nova opção de linguagem.

Palavras-chave: Poesia Marginal. Glauco Mattoso. *Jornal Dobrabil*. Contraculturalização. Escatologia. Visualidade. Pornografia.

ABSTRACT

The work consists of the study of the poetical discourse of Glauco Mattoso, inserted in the Marginal Poetry of 1970. For in such a way, it's taken as corpus the newspaper *Dobrabil Periodical*, in order to identify in the cited poet an effectively literary program that singularize him in the ordinary set of the marginal poets, witch had any aesthetic line of direction. It's believed that the institution of this project is in the fact that the mattosiana written propose, through the dactylographic reproduction, a transgression of forms and/or rules of some trends of the literary tradition, as: the Classic Poetry, essentially its primordial form sonnet, the Modernism, specifically the *oswaldiana*, and the *Concretismo*. It's necessary to clarify that this proposal of transgression is realized through the retaken of these hereditary forms, aiming at to the trespass in its thematic and forms. This subversion occurs when the author injects in these primordial structures an eschatological language and highly pornographic. In relation to the joint with the Modernism, Glauco Mattoso proposes another reading of the oswaldiana Anthropophagy, when recycle it through of the coprophagy. The work demonstrates, from the analyses of poems contained in the newspaper *Dobrabil Periodical*, the way as Glauco Mattoso realize this project of transgression of the hereditary forms for the imposition of a new option of language.

Key words: Marginal poetry. Glauco Mattoso. *Dobrabil Periodical*. Transgression. Visual aspects. Pornography. Scatology.

GLAUCO
MATTOSO

ANGELA

O MARGINAL



INTRODUÇÃO

“em tempos do capeta tenebroso
que só o superficial valoriza
na desmemória rasa e lisa
uma vela ilumina, a de Mattoso”.

(Ulisses Tavares)

Pedro José Ferreira da Silva, nasceu em São Paulo, no dia 29 de junho de 1951. Mas não foi como Pedro que ele se sagrou poeta, e sim como Glauco Mattoso, pseudônimo que auto-ironiza sua própria doença congênita: o glaucoma. “Nasci glaucomatoso, não poeta / Poeta me tornei pela revolta [...]”. Ademais, o trocadilho glaucomattoso também alude ao poeta Gregório de Mattos, de quem se diz tributário no que se refere à virulenta sátira política, à crítica de costumes e à destreza da forma fixa, metrificada e rimada.

A descoberta do glaucoma que o levaria, paulatinamente, à perda da visão é um dado importante para compreender as duas fases da poética mattosiana. Numa perspectiva cronológica e estilística, o crítico Pedro Ulysses Campos divide a poética de Glauco Mattoso em duas fases distintas: a primeira seria chamada de *fase visual*, que corresponde aos idos de 70 e 80. Neste período, o poeta praticava um experimentalismo paródico de diversas tendências desde o Modernismo até o *underground* passando, principalmente, pelo Concretismo, que privilegiava o aspecto gráfico do poema.

A segunda fase seria chamada de *fase cega*, que se inicia na década de 90, quando o autor, já privado da visão, abandona os processos artesanais, tais como o Concretismo datilográfico, e passa a compor sonetos e glosas, onde o rigor da métrica, da rima e do ritmo funciona como alicerce mnemônico para uma releitura dos velhos temas mattosianos (a fealdade, a sujidade, a maldade, o vício, o trauma, a pornografia), reaproveitando técnicas barrocas e concretistas mescladas à linguagem de baixo calão e ao coloquialismo que sempre caracterizaram o estilo híbrido do autor. No entanto, neste estudo atentaremos apenas à primeira fase, na qual se materializa o *Jornal Dobrabil - corpus* de nosso trabalho.

Glauco Mattoso estréia na poesia em 1974, ao assinar o poema marco intitulado “Kaleidoscopio”, e, em 1975, lança, em São Paulo, a coletânea *Apocrypho Apocalypse*, compartilhado com outros poetas, Osmar Reyex e Luiz Roberto Guedes e impressa num formato apostilado a partir de originais datilográficos fotocopiados. No ano seguinte, Mattoso

publica seu segundo álbum de poemas, *Maus Modos Do Verbo*¹, novamente em parceria com os poetas supracitados.

Contudo, o ingresso de Glauco Mattoso, no cenário poético contemporâneo se efetiva, em 1977, com a publicação do boletim satírico - *Jornal Dobrabil*. Esta obra se coaduna com o espírito da imprensa alternativa², que embalava a década de 70, apresentando procedimentos semelhantes em relação a um discurso menos informativo e mais ensaístico. Digamos que nas folhas do *Jornal Dobrabil*, há uma dissonância em relação ao espírito jornalístico que, em geral, caracterizava a imprensa nanica, pois ao invés de propagar e discutir temas ligados à realidade político-econômica brasileira, o *Dobrabil* se voltava especificamente para a criação literária, sobretudo lírica. Não significa que esses temas políticos deixem de existir, ao contrário, eles são retomados e transfigurados pela linguagem literária.

Outro ponto discordante em relação à imprensa tradicional está na forma da diagramação. Em um primeiro olhar, parece imitar a dos jornais, contudo seus escritos são totalmente particulares marcados pelo hibridismo textual e temático, além da transgressão na numeração, pois somente as páginas de rosto são numeradas, mas não o verso. Há também a ausência de índice e da separação clara entre os assuntos.

Outra discordância entre a “notícia de jornal” e “notícia poética” de Mattoso está no fato de todas as edições serem assinaladas como número “um” ou “hum” como prefere o autor. Na verdade foram lançados cinquenta e três “números”, cuja ordem seqüencial ninguém conheceu além do autor:

Em janeiro de 1977, no Rio, dei início à publicação de um novo organismo, e nem por isso menos orgástico: o jornal Dobrabil. Não era livro, pois só tinha uma folha. Não era folheto, pois seria o numero hum!!!. Não era exactamente periodico, pois não teria sequencia: todos os numeros seriam numero hum!!!. Não era impresso, nem manuscrito, nem ilustrado. Era pura e simplesmente dactylographado, como qualquer stencil para mimeographo [...] (Mattoso, 2001)

Acreditamos que a proposta de Mattoso é eternizar o seu “jornal”, eliminando o imediatismo utilitário comum aos jornais. E o único modo de concretizá-lo é pela poesia lírica, que se diferencia de outros gêneros, pois há sempre um “eu” que se expressa, daí o

¹ Os poemas das coletâneas *Apocrypho Apocalypse e Maus Modos do Verbo* reaparecem editados na obra de maior notoriedade do período: o *Jornal Dobrabil*.

² Durante os anos 70, circularam, no Brasil, inúmeros jornais de tamanho tablóide, que se caracterizaram pela oposição ao regime militar, ao modelo econômico, à violação dos direitos humanos e à censura. Essas publicações ficaram conhecidas como imprensa alternativa, nanica, independente ou *underground*.

subjetivismo dessa composição. No entanto, vale lembrar que esse “eu-lírico” não implica no “eu-biográfico”³:

O poeta lírico diz quase sempre ‘eu’. Mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia. Só se pode escrever sobre a própria vida quando a época abordada ficou para atrás e o eu pode ser visto ou descrito de um ponto de observação mais alto. O autor lírico não ‘descreve’ porque não se compreende. As palavras descrever e compreender pressupõem um defrontar-se objetivo [...] Isso nos conduz ao tempo gramatical do lírico. (STAIGER, 1997, p.53-54).

Com base nos postulados de Emil Staiger, a atitude fundamental lírica é o não distanciamento, a fusão do sujeito e do objeto, pois o estado anímico envolve tudo, mundo interior e exterior, passado, presente e futuro. Por isso a essência lírica consiste no que o crítico chama de “recordação”.

Nesse sentido, Mattoso elege o gênero lírico para sua obra, movida pelo vaivém dos versos, lembrando que verso significa retorno. Esse retorno está na repetição do número “hum” em todas as folhas e nas repetições dos “leads”, do ano e dos três pontos de exclamações - ano xiii!!! . Como se sabe a repetição é um dos recursos da lírica. Nisso reside a criação de uma poesia em traços de jornal metaforizado pelo número um que se coaduna com o dizer de Vattimo: “para desafiar o tempo, impondo-se contra e apesar do tempo, mas para durar no tempo”. (VATTIMO, 1997, p.68).

Outro ponto importante do *Jornal Dobrabil* são os temas. Em geral, eles estão no âmbito do cotidiano, geralmente, sustentados por um estilo satírico de extremo rebaixamento⁴. Recursos com esse fim são: as paródias de frases e poemas célebres, o pastiche e as vanguardas com assuntos considerados, às vezes, tabus, sexo, escatologia e homossexualismo.

Com relação ao modo de edição do jornal, Glauco Mattoso dialoga com a manifestação poética da década de 70 - Poesia Marginal, ao optar pela produção e distribuição à margem do sistema editorial. A geração Marginal, como ficou conhecida, trazia o mimeógrafo enquanto

³ Em alguns poemas podemos supor um eu pessoal como no soneto “autobiográfico” que comenta sobre a sua iniciação sexual, mas também pode se relacionar a de muitos outros garotos.

⁴ Um dos traços assinalados por Bakhtin (1987), ao estudar a obra de *Rabelais*, é o “princípio da vida material e corporal” que consiste em uma exibição de imagens do corpo, da satisfação das necessidades naturais, da vida sexual, assim como da bebida e da comida. Imagens estas que, apesar de não possuírem um valor pejorativo, eram sempre “exageradas e hipertrofiadas” e se encaixaram no que Bakhtin chamou de realismo grotesco, cujo traço marcante é o rebaixamento, isto é, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. (BAKHTIN, 1987, p. 17). Essa estética do rebaixamento, portanto, associa-se a outro conceito bakhtiniano: a carnavalização, estilo novo que rompeu com a comédia e a tragédia moldadas pelos gêneros baixo e elevado de Aristóteles, nivelando tudo ao solo do risível.

técnica de reprodução rápida, barata e meio suja, a perfeita tradução gráfica dessa produção poética. Mas haveria uma diferença no processo de elaboração, pois no *Jornal Dobrabil* Glauco Mattoso se vale de um acabamento quase maníaco enquanto a Poesia Marginal primava por textos poucos “asseados”.

Glauco Mattoso teoriza sobre a produção do período, ao traçar algumas diretrizes que deram consistência ao rótulo “marginal”. No seu didático livrinho, *O que é Poesia Marginal* (1981), o autor não acredita na existência de um trabalho coletivo ou grupal e prefere conceber a Poesia Marginal como coincidência de várias e diferenciadas tendências, mais ou menos intercambiadas pelo viés do espontâneo e do não programático. Para Mattoso o que se mostraria comum a todas “seria a atitude de descompromisso e o total desligamento do cânone poético dominante”. (MATTOSO, apud Cabanas, 2005 s/p). Logo, para o autor, o desconhecimento da tradição literária é um elemento diferencial dessa produção em relação à postura programática das vanguardas.

Em linhas gerais, podemos dizer que a produção poética marginal imprime “novos padrões de sensibilidade estética” (idem) ao abandonar temas transcendentais em prol da expressividade espontânea dos acontecimentos cotidianos, além do conseqüente abandono da pesquisa.

Assim, esse descompromisso e desligamento com os valores do cânone poético dominante estariam ligados ao pensamento contracultural que embriagava os poetas marginais. Estes ao adotarem gestos “desbundados”⁵ marcam um lugar de afronta aos compromissos programáticos das correntes vanguardistas, sejam essas ligadas à participação engajada, sejam àquelas de caráter experimental. Nessa perspectiva, a intenção poética dos marginais estava no gesto pronto para ser reverberado; daí o espontaneísmo que modula a dicção de seus poemas.

Essa contestação cultural da qual Mattoso também participa, viria a afirmar valores alternativos não só no comportamento dos marginais, como também na opção dos mesmos pela produção e distribuição artesanal, fora dos parâmetros comerciais, conforme dito anteriormente.

Nesse contexto, Glauco Mattoso recorre ao processo anticonvencional de produção e distribuição para divulgar as tiragens do seu *Jornal Dobrabil*; salvo que, em Mattoso, esses

⁵ Desbunde significa basicamente a liberação do recalque comportamental. Esse “desvio” comportamental descondicionado dos padrões burgueses de conduta, espalhou-se na década de 70 como forma de se manifestar contra qualquer sistema de poder: capitalista, ocidental, cristão, familiar, etc.

procedimentos alternativos são potencializados pelo uso de procedimentos datilográficos na tessitura dos folhetos, além da utilização do correio para divulgá-los.

O caráter não - oficial acabou se tornando um emblema da geração mimeógrafo, uma vez que os poetas marginais, com irreverência e rebeldia, pretendiam encurtar a distância entre sujeito poético e sujeito empírico. Para tanto, apostavam na transcrição das vivências e na anotação do fortuito, realizando uma espécie de processo de “politização do cotidiano”, que, segundo Messeder Pereira (PEREIRA, 1981, p.33), seria um modo de atuar, de interferir no cotidiano das pessoas, preterindo também uma ligação mais “fácil” com o leitor.

Essa aproximação nova da “arte e vida” colocou “na corda bamba” os valores ditos literários, causando um sobressalto para uma parcela da crítica literária que julgou nesse gesto poético, um grau de indiferenciação, de “desliteralização” como nos diz Iumna Simon e Vinícius Dantas⁶, no artigo combatente e combativo “Poesia Ruim, Sociedade Pior”, lançado na revista Cebrap.

Realmente, quanto às formas consagradas, a Poesia Marginal revela intenções dessacralizadoras, quase em suas últimas conseqüências, propondo uma “escritura não domesticada” (BARTHES, 1974), ao passo que sua enunciação representa uma opção de linguagem frente às escrituras precedentes, ou na acepção barthesiana, às formas hereditárias. Logo, trata-se de um fenômeno de vanguarda, pois rompe com as tradições estéticas e assinala o “repto ao *establishment*” (SANGUINETTI, 1969) em busca do “novo”, atualizando o discurso poético dentro da série literária brasileira.

Todavia, consideramos que o movimento da Marginália ainda não foi devidamente avaliado sob o enfoque da legitimação e do mérito literário das produções poéticas individuais - o que dá relevância a esse trabalho. Em sentido particularizante, elegemos a obra *Jornal Dobrabil*, de Glauco Mattoso, para identificar o modo como o poeta resgata algumas formas poéticas da tradição literária, para transgredi-las tematicamente, ao inserir-lhes um linguajar escatológico, chulo e pornográfico. A nossa proposta se pauta na contraculturalização das formas hereditárias colocadas por Mattoso principalmente soneto e poesia concreta e Coprofagia. Esta última consiste em uma proposta estética de deglutição de idéias que a tradição moderna brasileira não aproveitou, especificamente o “excremento”. Portanto, o objetivo desse trabalho é demonstrar, por meio de análises de poemas do *Jornal Dobrabil*, a efetivação dessa proposta de contato e de ruptura (contraculturalização canônica) realizada por Mattoso.

⁶ Simon, I. M. e Dantas, V. Poesia ruim, sociedade pior. Em: Novos Estudos n. 12, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), julho/1985)

Procuraremos ler essa estética coprofágica, “ato de comer fezes”, enquanto simbolizadora da descrença do poeta na inovação artística e do gesto dessacralizador em relação às palavras sublimes. Conviva de um tempo em que o “espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade” (DEBORD, 2000, p. 14), só resta ao poeta uma saída: deglutir a tradição, sugar dela o que tem de essencial, sem romper com todos os paradigmas; fazer com que os versos se inscrevam um nos outros e, por meio desses “reescritos mastigados” construir sua crítica.

Retomar algumas características da Marginália é um caminho necessário para a compreensão dos traços marginais que tangenciam a poética mattosiana, particularmente a obra iconoclasta desse período: o *Jornal Dobrabil*. Por essa razão, no capítulo I, apresentaremos noções gerais da Poesia Marginal (contexto e aspectos estilísticos), buscando repensá-la dentro da história da literatura contemporânea, enquanto um processo cumulativo em relação a algumas linhas mestras da poesia brasileira, como o Modernismo, especificamente a primeira geração, o Concretismo e a Tropicália. Trata-se, portanto, de analisar os possíveis reaproveitamentos e rupturas realizadas pela geração marginal e por Glauco Mattoso em relação aos preceitos poéticos dessas vanguardas.

Para tanto, apoiar-nos-emos na fortuna crítica de Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira, enquanto pioneiros no estudo da Poesia Marginal, além dos apontamentos valiosos de Flora Sussekind que nos permitem repensar a Marginália pelo viés da performance, implicando em uma mudança de e da linguagem. Apresentaremos leituras de dois manifestos mattosianos para iniciar nossa discussão acerca de suas inclinações poéticas, de sua verve pornográfica, além de seu posicionamento poético em relação à vanguarda.

O capítulo II tratará a obra *Jornal Dobrabil* enquanto um órgão nanico, ou seja, que participa da imprensa alternativa. Dentro dessa linhagem da imprensa *underground*, apresentaremos o processo de elaboração (diagramação) artesanal e o uso do experimentalismo datilográfico que fazem do *Jornal Dobrabil* um produto estético anticonvencional da “Dactyloart”, distoando-se, portanto, dos demais periódicos alternativos. Para fundamentar esse assunto, foram imprescindíveis os postulados teóricos da obra *Do poder ao Poder*, da também poeta marginal, Leila Miccolis.

Também, faz parte desse capítulo a visão crítica, em relação ao *Dobrabil* e especificamente à “estética coprofágica” criada por Mattoso. Nesse sentido, são utilizadas algumas notas judicativas de Augusto de Campos e Jorge Schwartz, as quais fazem menção à ligação entre a Antropofagia de Oswald de Andrade e o a Coprofagia de Mattoso para avaliar de forma mais detalhada o significado dessa proposta estética mattosiana.

Ainda nesse segundo capítulo, serão ressaltados os pontos de tensão entre a “aparente” mimesis dos aspectos jornalísticos e o conteúdo presente no *Jornal Dobrabil*, quase sempre de natureza literária. Buscaremos exemplificar como o autor articula a transposição do texto jornalístico para o poético, por meio da análise de uma suposta “manchete” contida no *Jornal Dobrabil*.

Para finalizar esse capítulo II, discorreremos sobre o caos formal e temático enquanto ingredientes para a composição da obra. O outro aspecto caótico, que será discutido se relaciona às várias facetas autorais ou o que Mattoso chama de “sub-heterônimos”, por se tratar de uma paródia a Fernando Pessoa, criados para assinarem os discursos do *Jornal Dobrabil*.

No Capítulo III, analisaremos a dicção poética de Glauco Mattoso a partir das temáticas que predominam no *Jornal Dobrabil*, isto é, que se destacam pela frequência. Se considerarmos o *Jornal Dobrabil* como um todo, observaremos uma sinfonia de gêneros textuais e suas categorias, pois nele encontramos, sonetos, haikais, quadras, poemas em prosa, poemas concretos, poema práxis, contos, palavras-cruzadas e poemas processo e até a epígrafe no enquadramento de “lápide”, enfim pratica com exaustão o experimentalismo de várias formas e técnicas de vanguarda, sem a pretensão de se vincular a uma estética literária definida. Diante desse hibridismo de gêneros, escolheremos apenas como objeto de análise o gênero lírico, incluindo os poemas em prosa.

Assim, decidimos por três aspectos - escatologia, pornografia⁷ e visualidade - os quais se inserem em uma tradição literária, portanto, não são originais. A diferença está no tratamento dado a esses aspectos que, em Mattoso, geralmente assumem uma função metalingüística, ou seja, o sujeito lírico propõe discutir o posicionamento do artista e da arte na contemporaneidade, que convive com a aporia em relação ao empenho atualizador das soluções estéticas originais.

Mesmo se tratando de um autor cuja escritura já esteja firmada na cena literária, há poucos estudos acerca das obras de Glauco Mattoso, um autor ainda atuante e com uma vasta e variadíssima produção literária. O trabalho de maior consistência foi realizado nos Estados Unidos, na tese de doutoramento do americano Steven Butterman, intitulada “Brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso”, a qual está

⁷ Embora a distinção entre erótico e pornográfico seja conflituosa entre a crítica, acreditamos que o termo “pornográfico” seria mais adequado para se aplicar àquelas poesias de Mattoso, que se dirigem de forma abertamente licenciosa para a libertação do desejo sexual e/ou homossexual, tema de predileção de nosso poeta. Voltaremos a tratar especificamente do conceito de pornográfico.

disponibilizada no site pessoal de Mattoso. No site também estão algumas notas críticas, de Pedro Ulysses Campos, acerca da produção literária de Mattoso, as quais nos servirão de escopo teórico. Por último, são importantes também as diversas entrevistas de Glauco Mattoso encontradas no seu site, uma vez que essas servirão para esclarecer os procedimentos artísticos, o posicionamento do poeta em relação à arte e à vanguarda na contemporaneidade, bem como as tendências literárias que influenciam seu fazer poético.

Para integrar o conjunto de fontes teóricas contamos com textos de Afonso Romano de Sant'anna, Guy Debord, Stuart Hall, Frederic Jameson, Teresa Cabãnas, Haroldo de Campos que tiveram a questão da arte na contemporaneidade como foco principal de alguns de seus trabalhos. Também nos é importante os apontamentos teóricos de Jean Cohen, Roman Jakobson, Ian Mukarövký e Hugo Friedrich acerca das noções de desvio e conseqüente estranhamento na transposição da linguagem padrão para a linguagem literária. A respeito da pornografia são relevantes o texto de Rubem Fonseca e as notas de Alexei Bueno contidas na introdução do livro: *Antologia Pornográfica - de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Ambos autores contribuirão para a especificidade do termo pornográfico em relação ao erótico.

Em suma, este trabalho representa o esforço para ampliar o parco universo crítico desse poeta “admerdável” que, ao engessar o chulo no chique, dardeja setas rumo à “arte no horizonte do provável”.

1 - POÉTICAS DE ONTEM E DE HOJE: NOÇÕES GERAIS SOBRE A MARGINÁLIA

“um dia as fórmulas fracassam
a atração dos corpos cessou
as almas não combinam
esferas se rebelam contra a lei das superfícies
quadrados se abrem
dos eixos
sai a perfeição das coisas feitas nas coxas
abaixo o senso de proporções
pertence ao número
dos que viveram uma época excessiva”.

(Paulo Leminski).

Para falar do universo poético de Glauco Mattoso é necessário refletir sobre o a Poesia Marginal dos anos 70, pois é nessa cena poética que desponta o referido poeta. Como todo grande escritor, Mattoso participou ativamente das discussões do seu tempo. Mas é com a confecção do *Jornal Dobrabil*, considerado a obra iconoclasta do período, que Mattoso se firma no cenário poético brasileiro. O *Jornal Dobrabil* ou o “*JD*”, como o autor gostava de chamar sua obra, surgiu, em plena década de 70, mais especificamente em 1977, época em que o estado de exceção dominava o Brasil.

Embora a poética de Mattoso receba influências diretas da poesia dos anos 70 que levava o rótulo “marginal” devido ao modo de edição e distribuição fora das editoras, não se pode perder de vista o fato de que sua escrita se materializa na cena poética contemporânea, uma época em que a fluidez de gêneros e estilos dava o tom. O próprio Mattoso assevera que:

Houve apenas uma coincidência cronológica: os marginais, ao mesmo tempo em que faziam papel de ‘resistência cultural’ à ditadura, eram (mesmo sem saberem) os primeiros porta-vozes da tão falada ‘pós-modernidade’, que nada mais é que uma diluição uma saturação de informações, que a informática hoje se encarrega de pulverizar duma vez por todas.⁸ [...].

Assim, a escrita de Mattoso acaba por absorver essa fluidez ao propor uma expressão lírica algumas vezes bastante clássica, emoldurada nas formas fixas do soneto; outras muito próximas da verve obscena de Marcial, Sade, Bocage dentre muitos outros que integram a linhagem fescenina; por vezes encontramos também uma dicção próxima da verve satírica de Gregório de Mattos e Oswald de Andrade; sem falar, no experimentalismo constante das

⁸ MATTOSO, G. *Entrevista*. Disponível <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/correio.htm>>. Acesso em: 20 out 2006)

formas visuais, sobremaneira dos aspectos gráficos da vanguarda concretista. Portanto, estamos diante de uma poética que se constrói pelo retorno aos valores do passado literário, só que agudizados pelos eventos da contemporaneidade.

Essa discussão sobre as experiências poéticas na contemporaneidade é retratada no artigo “Poesia brasileira Hoje” escrito pelo poeta e crítico Affonso Romano de Sant’anna, para o qual “a poesia feita hoje no Brasil situa-se dentro de um ‘programa de abertura estética’ (...) em que todas as técnicas são aceitáveis, todas as correntes possíveis”. (Sant’anna, 1980). A afirmação do crítico nos coloca diante de uma questão que tem se firmado na análise da poesia contemporânea que é a multiplicidade de gêneros e estilos, o que implica conseqüentemente na ausência de forças de linhas mestras. Explicando melhor, o abandono de um “projeto coletivo” parece designar a configuração da lírica nos anos 70, sobretudo a Poesia Marginal que ficou reconhecida na série literária brasileira pela circulação em suportes fora do circuito tradicional de edição e distribuição.

O discurso poético na época do regime militar apresenta sentidos de resistência que apontam para a discussão do lugar da fala, isto é, Sant’anna, em 1980, estaria dialogando com o debate sobre a pluralização das experiências poéticas na contemporaneidade, que se definem, guardadas as proporções pelos desdobramentos de falas e pelas diversas variantes estilísticas e que conforme diz Haroldo de Campos, é caracterizada pela feição de “agoridade”, ou seja, admissão realista do presente.

Além disso, o conceito “móvel de identidade” colocado por Stuart Hall (2002) é um outro ponto que sinaliza a discussão sobre a multiplicidade de estilos, pois o sujeito que representa e que é representado aparece de outro modo, ou seja, Hall decreta a morte do sujeito, isto é, o fim do individualismo de um eu absoluto, privado.

Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, faz um apanhado sobre a evolução dos conceitos de identidade, tendo como pano de fundo as mudanças societárias impostas pelo processo de globalização. Simpático à idéia da “descentralização identitária” e da pós-modernidade, um processo ainda complexo, o autor desenvolve sua reflexão descrevendo, diacronicamente, as três concepções de sujeitos presentes na modernidade: Sujeito iluminista, sociológico e o pós-moderno. Para o crítico, o sujeito iluminista (indivíduo centrado, unificado) é moldado pela visão cartesiana do ser, segundo a qual o homem teria uma essência inata e imutável. Contudo, diante da crescente mudança do mundo moderno essa visão individualista dá lugar ao “sujeito sociológico”, detentor de um núcleo (essência), mas que se forma e modifica pelo contato com os “mundos exteriores”, sendo muitas vezes determinado pela coerção social. Finalmente chega-se ao “sujeito pós-

moderno”, o qual, sem identidade fixa, assume diferentes papéis nas conturbadas e antagônicas situações da modernidade tardia, a qual se caracteriza pela constante mudança, rompimento ou “deslocamentos”.

A discussão acerca da morte do sujeito também é avaliada por Fredric Jameson (1993), o qual compreende o pós-modernismo como um fenômeno caracterizado nas artes pelo esfacelamento dos embates ideológicos modernistas, pela morte do sujeito⁹, pelo pastiche e pela paródia. Nesse sentido, então, é que Jameson vai dizer que uma das características do pós-moderno seria o abandono da estética da paródia e a aproximação da estética do pastiche.

O pastiche como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico. [...] Esse novo componente é o que geralmente se denomina de “morte do sujeito”, ou, para dizê-lo numa linguagem mais convencional, o fim do individualismo como tal. Os grandes modernismos, como dissemos, basearam-se na invenção de um estilo pessoal e privado, tão inconfundível quanto as expressões digitais, tão incomparável quanto nosso próprio corpo. (JAMESON, *apud*, KAPLAN, 1993, p.29-30)

Portanto, para Jameson o caminho da apropriação é inevitável. O original cede lugar para a idéia geradora de repetições, apropriações que desintegram a arte das habilidades tradicionais, usando de tudo o que já foi inventado. Em Glauco Mattoso a paródia e o pastiche são elementos recorrentes nos poemas do *Dobrabil*. No entanto, é preciso atentar para o fato de que tais recursos não são usados como instrumentos de pura repetição, ao contrário, a paródia e o pastiche são empregados por Mattoso para retomar procedimentos que outrora fizeram parte do inventário poético ocidental, visando a transgredi-los, sendo que tal subversão geralmente se realiza por meio de uma dicção altamente pornográfica e escatológica.

Assim, esses eventos sumariamente descritos indiciam o escorregadio terreno no qual se enreda a produção poética contemporânea cujo repto é traduzir para o discurso literário esse presente histórico “o qual se define cada vez mais pela efemeridade e multiplicidade de gostos e sensibilidades, conformadas em muito ao sabor das mudanças do mercado e do

⁹ Essa morte do sujeito está relacionada com a perda da identidade, do estilo pessoal e privado. Tais colocações se encaixam no que Luc Ferry denomina de “sujeito cindido”, pois esse novo sujeito pós-moderno é funcional, não está fechado em si mesmo, na identidade de sua consciência, como por exemplo, um cientista ou filósofo do século XVIII). Martin Heidegger também se dedica a avaliar essa perda da subjetividade humana, a qual, segundo ele, está estritamente relacionada à objetividade técnica, em que o ser é reduzido a um valor de troca, resultando no que o filósofo denomina nihilismo consumado. Logo, para Heidegger a técnica é responsável pela desumanização, pela perda do individualismo.

consumo”. (CABANAS, 2005). A partir de tais levantamentos, o estudo da chamada Poesia Marginal da década de 70, nos leva a considerar questões que tangenciam a acepção do contemporâneo, uma vez que essa produção poética, absorve e refrata a crise desse contexto pop-midiático, singularizado pela “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 2000), cuja imagem mais expressiva é a mercadoria.

Para compreender esse campo minado em que se propalou a chamada Poesia Marginal, realizar-se-á um breve percurso pelo contexto: a década de 70, a fim de discutir alguns aspectos estilísticos da Marginália que nos levarão a compreender o modo como Glauco Mattoso se articula e se desarticula no circuito marginal.

Em termos contextuais, a produção literária marginal é fruto de uma época onde um Estado ditatorial reprimia as liberdades de expressão artísticas no Brasil. Assim, sob o forte clima de sufoco nasce uma nova safra de jovens poetas, os quais discutiam a criação de uma poesia “antenada” com os pressupostos da Contracultura.

O pensamento contracultural - seiva que nutre ideologicamente a expressão poética dos marginais - pode ser entendido como uma transformação ao nível da consciência por meio de soluções alternativas. Logo, o adepto da contracultura contesta o sistema no qual se insere, mediante uma crítica à racionalidade burguesa, tais como: a negação da família tradicional para a assunção da sociedade alternativa, a aceitação da droga como experiência e não como vício, pois ela ampliaria possibilidades cognitivas e estimularia um processo de libertação mental, entre outros.

Desta forma, essa manifestação contracultural, aparelhada à consciência subversiva, conduz os jovens artistas a gestos de rebeldia, leia-se rebeldia não-engajada, pois não se trata de um enfretamento direto às esferas de poder, mas sim de uma ruptura com os padrões do sistema, seja ele burguês, capitalista, ocidental, cristão - por meio de um comportamento desviante.

Esse dilaceramento dos valores comportamentais, também chamado de “desbunde”, faz da marginalidade uma ameaça (agressão e transgressão) ao sistema, uma vez que os jovens adotaram práticas como o uso de drogas, apologia ao sexo livre, alimentação alternativa, manifestações perigosas e/ou ilegais, denotando assim, uma contestação ao sistema político em vigor, embora de uma outra forma diversa daquela marxista-leninista. Sobre esse comportamento desbundado, como nos diz Gilberto Velho, em sua tese *Nobre e anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*.

Nesta mesma experiência do ‘desbunde’, os tóxicos desempenharam um papel fundamental. Não enquanto dados isolados mas como parte de um determinado estilo de vida, de uma determinada visão de mundo, onde características como hedonismo, ludicidade merecem destaque, ao lado de uma forte erotização das relações sociais. Esse momento do ‘desbunde’ foi ainda a grande época das ‘viagens’ em que, muitas vezes, aliado à busca do prazer e para certos grupos, tóxico e psicanálise se combinavam na experiência do ‘autoconhecimento’. Redimensionavam-se, assim, não apenas as formas consagradas de apreensão, de conhecimento da realidade (que passavam a aparecer, às vezes como bastante limitadas), como também a própria noção de indivíduo e experiência individual. (VELHO *apud* SALGUEIRO, 2002, p.30)

É nessa atmosfera *underground*¹⁰ que surge com voracidade e ebulição uma série de livrinhos mimeografados e comercializados pelos próprios poetas nas portas dos cinemas, teatros e/ ou mesas dos bares da Contracultura: Quanto custava? Quiçá para Chacal (Ricardo de Carvalho Duarte) *o preço da passagem*, título da coletânea de poemas por ele lançado em 1972 e que segundo o autor, fora escrito para descolar uma passagem para Londres. Nesses poemas são observados, “o abandono na e da palavra, texto pouco asseado, contraditório, de vocabulário e sintaxe coloquiais, poemas irônicos, epigramáticos com frases que se combinam lembrando as porretadas dos fragmentos oswaldianos”. (SANTIAGO, 1978, p.180)

Nesse momento de efervescência poética, sentenciamos a desierarquização do espaço solene da poesia, quando a maioria dos poetas passa a adotar mecanismos alternativos de produção, edição, distribuição, granjeando para essa produção literária o rótulo “marginal”. Não obstante, o termo “marginal”, cunhado pela historiografia literária, possui um efeito didático e homogeneizador, na medida em que se busca diversas opções para caracterizar a produção poética dos anos 70. Nesse variado cardápio taxonômico temos: Geração mimeógrafo, produção alternativa ou paralela, um surto de criação poética, geração 70, quiçá desbundada, independente, e, por tabela - marginal.

Contudo, mais importante do que esse inventário onomástico é a problemática em torno da questão semântica do termo “marginal”, haja vista que não se trata de uma “poesia dos marginais”, isto é, dos indivíduos que vivem à margem do sistema dominante. A definição de “marginal” traz a noção de estar na periferia em relação ao centro, a um estado condicionado pelas forças culturais dominantes, ou ainda, diz respeito a um estado assumido por livre-arbítrio como força de resistência aos modos dominantes de produzir a cultura. De outro lado,

¹⁰ O termo *underground* na década de 70 designa a atitude de jovens ao trazerem um comportamento ‘desviante’ como forma de contestação aos padrões morais da família burguesa. Descumprir a regra, descondicionar-se dos modelos tradicionais de comportamento foi o modo encontrado por muitos jovens no mundo para enfrentar anacronismos de toda ordem. O *underground* tem como sinônimo mais próximo o *hippie* que, do mesmo modo, lutava por não ser convencional, pelo desprezo ao dinheiro, ao trabalho formal e à violência.

o termo “marginal” confere uma opção estética muito próxima das experiências existenciais, designa a escolha dos poetas marginais em se manifestarem na cena cultural brasileira por meio do desvio, entendido aqui como forma de burlar o esquema editorial. Isso é perceptível em diversos autores, acabando por influenciar o texto no sentido de que agencia uma expressão sem muito rigor formal, ou seja, o discurso poético da Marginália se realiza também no gesto.

A primeira ligação estabelecida ao termo ‘marginal’ ocorre devido ao modo de produção e distribuição artesanal. Em entrevista intitulada “Situação de Marginalidade”, concedida ao *Jornal Movimento* em 1976, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), poeta e crítico dessa geração, enfatiza que ser marginal não é opção, justificando a criação de uma situação de marginalidade em decorrência de nosso “restrito e restritivo” sistema editorial. Ademais, Cacaso esclarece que, normalmente, intitula-se marginal o autor que “barrado” nas editoras edita e distribui seus livros de forma independente.

Nesse ano de 1976, Cacaso já assinalara que o número de “escritores e poetas” crescia numa “velocidade” muito maior do que o “número de vagas tolerado” pelas editoras. Conseqüentemente, a “marginalização pela não-absorção” deriva de uma espécie de “transbordamento” de potenciais criativos que deságua em um circuito cultural paralelo (BRITO, *apud* ÁREAS, 1997, p.12)

Carlos Alberto Messeder Pereira em *Retrato de época – anos 70* é outro crítico que realimenta a aplicação do termo ‘marginal’ em decorrência dessas condições alternativas de produção e distribuição das obras, fatores determinantes para a caracterização de marginalidade dessa poesia.

Efetivamente, num sentido material e institucional, esta produção poética é marginal; isto é, tanto sua produção quanto sua distribuição se dão fora do universo das editoras e distribuidoras que, geralmente levam até os leitores o resultado do trabalho dos produtores literários, desempenhando, assim o papel de intermediários na relação entre autor e público. Os livros são muitas vezes rodados em mimeógrafos [...] – às vezes em off set ou processos semelhantes [...] A venda se dá geralmente de mão em mão, sendo realizada muitas vezes pelo próprio autor ou por amigos deste e percorrendo um circuito mais ou menos fixo de bares e/ou restaurantes [...] portas de cinema e teatro e até mesmo universidades [...]” (PEREIRA, 1981, p.41)

Deste modo, a marginalidade material e institucional é um dado importante para justificar e caracterizar o rótulo marginal, muito embora não se possa obliterar que essa opção é reflexo da postura contracultural dos poetas.

a geração marginal é antes de mais nada uma atitude. fazemos parte da geração do atalho. vamos pelo desvio e burlamos todo o esquema editorial montado em cima do livro (...) quando o poeta vende seus livrinhos de mão em mão encurta-se para zero a distância entre poeta e público, entre poesia e vida (...) os poetas da geração mimeógrafo ao assumirem a produção gráfica dos seus livrinhos estão também levando o ato de fazer poesia até as últimas conseqüências.” (NAVÉGUS. s.l., n 2, ano I, novembro de 1979)

No excerto acima, Nicolas Behr poeta e teórico dessa geração, reitera, num primeiro momento, que a marginalidade literária está vinculada à recusa das formas “bibliotecáveis de literatura” no dizer de Santiago; além disso, elucida que a produção poética marginal deve ser encarada, sobretudo, como atitude, uma vez que o ato de escrever poesia é uma forma de resistir ao momento político do país, iniciado em 1964, não se deixando “paralisar pelos esquemas paralisantes” (CACASO, 1997, p.54).

Entretanto, esse “suposto” projeto de negação ao circuito oficial de edição, revela a aporia inerente não só a esse veio literário, mas a toda vanguarda¹¹, pois ao negar o sistema editorial e criar um mercado alternativo, os produtores marginais estão na verdade buscando uma forma de inserir-se dentro do sistema, isto é, a perenizar seu discurso nas páginas de literatura.

Assim, como o bandido que, no desespero da sobrevivência, destrói o princípio da propriedade privada, na remota esperança de tornar-se ele mesmo um capitalista, promovendo assim sua “recuperação”, o poeta marginal destrói a privacidade dos signos e de conceitos literários buscando, com a inversão de valores, promover sua inserção nessa estrutura; como o malandro, que se vinga do sistema por meio da astúcia e do ridículo, “uma forma de manter um compromisso com o sistema” na expectativa de por ele ser recuperado [...] (TOLLENDAL, 1986)

Nesse sentido, frente a esse “suposto” projeto de negação ao mercado, resta-nos por fim interrogar, qual seria então o lugar ou o não-lugar da Poesia Marginal, no sistema literário? Para Antonio Candido, pensar a formação da literatura enquanto aspecto orgânico de civilização é necessário que três elementos (autor - público - obra) articulem entre si para ativar o sistema literário. Além desses três elementos não se pode perder o diálogo com a tradição. Nesse sentido, a Poesia Marginal não se preocupa em dialogar com essa tradição literária, ao contrário de Mattoso, o qual incorpora perfeitamente a idéia de sistema literário

¹¹ Em suma, trata-se, portanto, do duplo fenômeno coexistente na vanguarda, teorizado por Edoardo Sanguinetti, para o qual a fase heróica corresponde ao momento de dessacralização da forma mentis, seguido por uma fase cínica, marcada pelo establishment, ou seja, pela mercantilização em que a arte ascende ao museu.

pela subversão dos aspectos formais e, sobretudo, os temáticos da tradição levados às “últimas conseqüências”.

Em relação ao público, é preciso compreender que a geração marginal dispõe de um público restrito, buscado nas universidades, teatros, cinemas, dentre outros lugares de propagação da cultura. Dessa forma, os próprios poetas são os produtores, distribuidores e receptores de suas produções literárias, instaurando, o que Pierre Bordieu chama de “círculo de admiração mútua”. (BORDIEU, 1968).

Para atingir o grande público-leitor, enclausurado na sociedade espetacularizada, a via mais eficaz, encontrada pelos produtores marginais é inevitavelmente a circunscrição da linguagem poética nesse circuito da mídia, daí o caráter performático da poesia produzida nesse período:

[...] para obter esse efeito de reconhecimento imediato, essa resposta direta do leitor, foi preciso que o texto poético começasse a dialogar cada vez mais com os media e menos com o próprio sistema literário (..) E é entre referências cada vez mais freqüentes ao universo da televisão, da propaganda, dos quadrinhos, dos jornais populares, canções de sucesso e o detalhado relato do que se passa na rua, no cotidiano desses poetas sempre em trânsito que se vai estabelecendo um novo tipo de pacto, menos literário e mais confessional com o leitor. (SUSSEKIND, 2004, p.126)

A performance - ação presencial na forma de espetáculo - se manifesta no limiar da Poesia Marginal, com o surgimento de uma variedade de publicações alternativas: jornais, revistas, almanaques e recitais. Destacam-se também os grupos poéticos ou as chamadas coleções, são elas: Frenesi (grupo mais intelectualizado que tomou parte nos debates culturais e políticos da década de 60), Nuvem Cigana (grupo de maior notoriedade do ponto de vista institucional, ou seja, mais equipado e que reuniu vários setores artísticos, chegando a ligar-se a um bloco de carnaval: O Charme e Simpatia); Vida de Artista (posterior ao grupo Frenesi, com a reintegração de poetas de coleções anteriores) e o Núcleo Pindaíba (marcado pelo caráter cooperativo, sendo seus expoentes: Aristides Klafke e Arnaldo Xavier e a posteriori, com a adesão de outros poetas ativos como Souza Lopes e Ulisses Tavares)

O Núcleo Pindaíba, o mais bem equipado, publicou e vendeu mais de quarenta mil exemplares de livros de poesia; promoveu aproximadamente 200 recitais, debates em escolas, faculdades e outros locais públicos e ainda criou a coleção Bagana no intuito de confeccionar livros baratos, para serem vendidos diretamente ao leitor pelo preço de custo.

Desse modo, atrelada ao profissionalismo das performances, a festa da poesia torna-se a poesia da festa. É assim que ela se realiza, fazendo um périplo pelas ruas, praças,

universidades, teatros e cinemas. Fora dos gabinetes, sem marfim, a poesia dos marginais faz um trajeto rápido - do poeta ao leitor - por meio de “uma escrita *da e de* circunstância”¹² via um discurso oral e de apego ao corpo.

Já Glauco Mattoso se mantém isolado desse espetáculo performático com o grande público, uma vez que se diferencia dos poetas marginais, ao selecionar rigorosamente seu público e se vale de um meio diferencial de divulgação: o sistema de correios. Segundo depoimento do próprio poeta ele se diz isolado das manifestações pela própria personalidade “Os marginais não se preocupavam em ser fora do padrão da geração deles, porque estavam irmanados com várias outras pessoas que também contestavam os rumos da arte e o regime político. Porém, eu estava isolado pela deficiência visual, pelas preferências sexuais e pelos meus gostos”¹³. Como já dissemos, o interessante para o poeta é a manutenção de uma obra seleta, cuidadosamente elaborada para atingir um círculo de leitores especializados, os quais foram responsáveis pela divulgação e reconhecimento do *Dobrabil* no meio em que realmente importa, que é entre seus pares, nessa atitude ele “desenvolve um projeto profanador com estratégia de acesso ao próprio sistema que dessacraliza”. (TOLLENDAL, 1986)

Diferentemente dos poetas da geração marginal, Glauco Mattoso representa o “marginal” como símbolo de contestação na sua condição, ou seja, de homossexual, de deficiente visual e ainda pela opção pelo pornô que marcam ostensivamente uma postura à margem que se manifesta em todas as dimensões. Daí que ao assumir a representação das minorias, Mattoso nos mostra o que de fato o marginaliza, pois não está apenas no âmbito da atitude, do gesto desbundado, mas, fundamentalmente no posicionamento sócio-político-poético.

1.1 Poesia Marginal: heranças e recusas das forças poéticas predecessoras

“Um lance de dados jamais abolirá os doidos
Um lance de doidos jamais abolirá os dados”.

(Ronaldo Santos)

“Cada período literário é ao mesmo tempo um jardim e um cemitério, onde vêm a coexistir os produtos exuberantes da seiva renovada, as plantas enfezadas que não querem morrer, a ossaria petrificada das gerações perdidas”. (CANDIDO, 1975, p.191)

¹² Sobre a discussão de uma poética balizada enquanto expressão de e da circunstância, consultar o artigo de Régis Bonvicino sobre a marginalidade circunstancial da produção artística dos anos 70. (BONVICINO, R. A marginalidade circunstancial. Escrita. São Paulo, ano IV, 28, p. 95-99, 1978).

¹³ Entrevista concedida ao Repórter Brasil, em 24/10/2005.

A partir dessa proposição, procuraremos repensar o surgimento da Poesia Marginal, dentro da história da literatura contemporânea, enquanto um processo cumulativo em relação a algumas linhas mestras da poesia brasileira com as quais o fenômeno marginal busca contato (Modernismo e Tropicalismo) ou a dissensão (essencialmente o Concretismo¹⁴).

Se retomarmos algumas marcas ostensivas da Poesia Marginal, como poetização do cotidiano, coloquialismo da linguagem, humor e sátira pouca dúvida nos restam: trata-se de técnicas inauguradas por modernistas de primeira ordem: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Contudo, não se trata de uma reapropriação e sim de reaproveitamentos, desses recursos, em outro contexto - como o da cultura de massa ou o do comportamento underground, levando a uma mudança de e na linguagem.

Ademais, a Marginália, diferentemente do Modernismo, não apresenta um programa estético definido, ao contrário, “o que se vê é a total descrença em relação a grandes projetos, começando pelo literário. Estamos longe das gloriosas ambições que tinham motivado os mestres modernistas de 22 e 30, tão dedicados à construção de uma Cultura Brasileira”. (MORICONI, 1998, p.15). Assim a pesquisa formal - insígnia da geração modernista - é substituída pela expressividade espontânea dos eventos cotidianos, a qual se desbasta da inventividade, elemento tão caro à estética modernista.

Já em relação ao Tropicalismo¹⁵, podemos acentuar sua influência direta na tendência literária marginal, pois se trata de um movimento que pervaga o campo da Contracultura. É com a vanguarda tropicalista que o comportamento (o corpo) passa a ser reavaliado como um elemento crítico, capaz de subverter valores da ordem vigente, neste caso, a ditatorial. Outra proposta erguida pelos Tropicalistas e, endossada na Marginália, refere-se à problematização existencial, “uma preocupação com o *aqui e agora*” (BUARQUE, 1980, p.61) que passa a ser incorporada estética e ideologicamente como ingredientes para a poética marginal.

Não entanto, o espaço poético marginal não se delinea só por ingerências de procedimentos estéticos de um passado recentíssimo; ao contrário, é o espaço no qual se

¹⁴ Além do Concretismo a Marginália também não estava atendida à Poesia de 45 cujo epígono é João Cabral de Mello Neto, pois na concepção de alguns marginais, a literatura do mestre pernambucano tinha um caráter muito maquinal e tecnicista, com versos bem acabados, porém distantes do dia-a-dia. Também se observa o afastamento em relação à ideologia do engajamento político Cepecista de 1962, que antevia na arte um papel instrumentalista: a da popularização da arte, ou seja, mobilizar as camadas populares, levando até elas a arte e cultura.

¹⁵ O Tropicalismo consagrou-se enquanto movimento estético-cultural em que as artes foram repensadas a partir do subdesenvolvimento brasileiro. O projeto tropicalista propunha uma crítica radical às correntes nacionalistas de esquerda, as quais primavam pelo engajamento artístico e pela conscientização política das massas. Dessa forma, o movimento tropicalista traz uma discussão sobre a música brasileira no contexto da sociedade de consumo, instaurando uma nova linguagem poético-musical de composição reflexiva da realidade.

perfaz a crise dos paradigmas estéticos. Estamos nos referindo à rejeição da Poesia Marginal aos princípios construtivistas do Concretismo.

De modo sumário, a poesia concreta surge com a exposição nacional de arte concreta, no museu de arte moderna em São Paulo em 1956, que, assim como a Semana de 22, provocou um impacto no público com a apresentação dos poemas concretos. Alicerçado nos principais expoentes do movimento - Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari - o Concretismo, marcado, sobretudo por seu caráter programático, buscou criar novas formas semânticas adequadas para a sociedade tecnológica. Assim, o poema, conclui Haroldo de Campos, deveria expressar “a linguagem do homem de hoje”. No campo literário, a vanguarda concretista instaurou uma poética em que a experimentação formal e visual assumiram extrema importância no caráter formalista da linguagem, já que tal vanguarda propugna uma atualização da poesia brasileira, ao romper com o ciclo do verso (unidade rítmico-formal) para a instauração de um discurso geométrico que valorizou a estrutura espaço-temporal dos poemas. Assim sendo, o axioma de Mallarmé “A poesia se faz com palavras e não com idéias” tornou-se o grande bordão da vanguarda concretista.

Avessos a esse racionalismo construtivista, grande parte dos poetas marginais desarticulam sua formulação poética dos preceitos formalistas da linguagem concreta. Para tanto incorporam em seu discurso poético dois elementos olvidados no Concretismo: o cotidiano (aspecto trivial) e o lirismo enquanto confissão. A esse respeito, Costa Lima assevera:

[...] a grande poesia brasileira da década de 1960 (refiro-me a Cabral e aos concretos) alimentou-se da negação do cotidiano - no que ele tinha de trivial - e do lirismo - enquanto confessionalismo. Dentro desses parâmetros, cotidiano e lirismo eram matérias excluídas do propósito privilegiado da construção [...] Na década que vivemos, nas múltiplas dicções dos poetas que surgem (e desaparecem), cria-se uma implícita suspeição, até mesmo hostilidade, ante aquelas exclusões (do lirismo e do trivial). ”(LIMA, *apud* SUSSEKIND, 2004, p.119)

Nota-se que a maioria dos poetas marginais dessacralizam o academicismo desse veio literário, compondo poemas em que pesem a presença da paródia, da sátira, do chiste e até da mimesis dos aspectos gráficos - o arco teso - das teorias concretistas. A exemplo disso, temos o famoso poema de Cacaso, *Estilo de Época*, em que o sujeito lírico marginal tece uma crítica mordaz às formas, “pasteurizadas da poesia concreta”.

Estilos de época

Havia os irmãos concretos
 H. e A. consangüíneos
 e por afinidade D. P. ,
 um trio bem informado:
 dado é a palavra dado
 E foi assim que a poesia
 deu lugar à tautologia
 (e ao elogio à coisa dada)
 em sutil lance de dados:
 se o triângulo é concreto
 já sabemos: tem 3 lados

Nessa poesia o eu-lírico satiriza o grupo concreto, nas iniciais dos três mais ilustres representantes da poesia concreta: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Nessa perspectiva, constata-se a rejeição do poeta marginal à poesia cerebral cultivada pelos mentores concretos, conforme se notabilizou na tessitura do poema, marcado, sobretudo, por uma crítica contundente ao experimentalismo formal desse grupo.

Ao mencionar o “dado” e o “triângulo” – ícones que remetem à estética cubista adotada pelo Concretismo, o poeta reapresenta uma nova proposta literária que aproxima vida e poesia, assumindo um discurso espontâneo com uma temática metalingüística, desprovida de preocupações formais.

A presença do “dado” também ironiza o famoso poema, “Un coup de dès”, (“Um lance de dados”), de Stéphane Mallarmé. Este poema rompe com o ciclo do verso (unidade rítmico-formal), e irrompe com a instauração de um discurso geométrico, isto é, de valorização da estrutura espaço-temporal dos poemas.

Já Glauco Mattoso, no entanto, não compartilha do clima sectário entre o construtivismo cerebral e o lirismo. Ao contrário, ele consegue unir o deboche, a linguagem escatológica e pornográfica ao formalismo dos concretos¹⁶ para criação de poemas “chulos” e “chiques”.

Para os poetas marginais a poesia é vista como um “inutensílio” poético, haja vista que não há preocupação em estabelecer um programa estético definido. Já costumava dizer Cacaso que os poetas marginais estariam compondo juntos “um poemão a mil mãos”. Na contracorrente Mattoso não assina esse “poemão”, pois busca sua individualidade poética, a

¹⁶ Contudo, não se pode perder de vista que Mattoso não é um adepto do paideuma concretista, uma vez que sua perspectiva está na contraculturalização dessa forma hereditária. Tais resgates e rupturas com os preceitos da poesia concreta também serão objeto de análise do capítulo III.

qual não se desvincula da tradição literária. Mattoso está preocupado em resgatar formas e temas já estabelecidos para dar-lhes um novo sopro poético.

Por meio dessa breve discussão, buscamos demonstrar o tipo de relação (confluente ou dissonante) que o movimento da Marginalia estabelece com os recursos estéticos e ideológicos advindos da tradição literária das décadas anteriores do século XX, comprovando assim a característica de toda vanguarda: o espírito de choque, ruptura e evolução, ou seja, a busca do “novo” para atualizar seu discurso poético dentro da série literária brasileira.

1.2 Traços estilísticos da poesia marginal

“Por toda parte está a piada e o sarro,
da sátira à paródia; no epigrama;
do chulo ao fescenino; no bizarro ..

Existe humor até na minha cama:
Enquanto em pesadelos me desgarrow,
você me goza, e a minha boca mama...”.

(Glauco Mattoso)

Em relação ao plano da linguagem, a poética marginal assume uma postura descompromissada, irreverente e parodística, sistematizada como uma “arte suja”, transfiguradora dos fatos triviais do cotidiano em elementos poéticos. Noutras palavras, a poesia setentista é marcada, sobremaneira, pela dicção humorística, debochada e por natureza, desclassicizante, conforme atesta Heloísa Buarque de Hollanda, no prefácio do livro, *26 poetas hoje*:

A freqüência de metáforas de grande abstração convive com a agressão verbal e moral do palavrão e da pornografia. Nesta poesia observa-se que o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que na maior parte das vezes, aparece como dialeto do cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico. (BUARQUE, 1998, p.9)

A exploração da temática sexual, outrora escamoteada pela poesia engajada dos CPCs, (Centro Popular de Cultura - UNE) ou explorada como objeto de consumo pela indústria pornográfica, assumi uma outra dimensão nos anos 70. Com a poesia marginal os temas da sexualidade são integrados à valorização estética do cotidiano. Utiliza em seu “fazer poético” uma linguagem basicamente construída sobre coloquialismos, gírias e expressões pornográficas, os poetas marginais abordam essa temática não mais como totem ou tabu (MATTOSO, 1981, p. 61). Dessa forma, o sexo, como parte integrante do ser humano, passa a ser encarado naturalmente, revestido “de um tom desmistificador e libertário, invocando questões ligadas à política do corpo” (...) (idem, p.61). Para ilustrar essa predileção pelo

pornográfico e por vocábulos chulos, passemos a uma breve leitura da poesia “Erótica Batalha”, de Sebastião Nunes.

ERÓTICA BATALHA

Tua latejante buceta palpitante.
 Meu amargo cacete perfilado.
 Ovos batem continência à beira do saco.
 Como um guerreiro de merda
 o cu recua ante a dura ofensiva.
 Grandes e pequenos lábios
 batem palmas e riem.
 Meu cacete é a bandeira nacional.
 A guerra é santa e eu avanço.

Nesse poema, o uso de vocábulos pornográficos que configuram as genitálias masculina e feminina “buceta”, “cacete”, “ovos”, “saco”, “cu”, “grandes e pequenos lábios”, perfilam o traço marcante da poética marginal: a dessacralização da linguagem sublime, sem elevação e o apego ao corpo enquanto elemento de expressão subjetiva. Em uma breve explanação do poema, notamos que o sujeito lírico encena uma “guerra dos sexos” no momento da relação, sendo creditado ao órgão masculino destaque e sobrepujança, em relação ao feminino.

Essa ambientação erótica oculta uma possível leitura ligada ao contexto político da época. A palavra “cacete”, termo recorrente ao longo do poema, seria uma ambigüidade metafórica para um dos instrumentos militares de agressão (tortura), o que se ratifica pela forma nominal e pelo adjetivo “perfilado” que agrega dentre os significados: endireitar, pôr em linha (soldados). Por outro lado, o “cacete” também é um termo vulgar para nomear o pênis, criando uma atmosfera erótica aliada à política.

“Ovos batem contingência em saco” pode referir-se a supressão dos direitos do povo, a obediência aos comandos do superior. Observe que a referência ao “aparelho” masculino - aqui simbolizado pela bandeira nacional - simboliza a luta contra o autoritarismo e que busca “na guerra santa” a liberdade.

Contudo, não nos interessa uma leitura mais aprofundada do poema. Nosso intuito é apenas registrar alguns índices de marginalidade vocabular que voltamos a reiterar: metáfora extravagante, coloquialidade, simplicidade sintático-vocabular, registro confessional, nota bruta dos sentimentos, anotações do cotidiano que ganharam vez e voz na poética marginal e, especialmente na de um poeta singular desse período: Glauco Mattoso, uma figura conhecida no clã marginal, na sua vertente, mais agressiva: a pornográfica. A questão da pornografia é

uma das tônicas abordadas por Glauco Mattoso, no *Jornal Dobrabil*. Segundo Pedro Ulysses Campos:

Glauco Mattoso passa ao largo da questão diferencial entre ‘poesia erótica’ ou ‘pornográfica’, já que radicaliza ainda mais a obscenidade ao incorporar a anti-higiene e o sadomasoquismo entre os ingredientes da temática, deslocando o ponto limítrofe do bom/mau gosto para o nojento/sujeitado, quando a barreira da repugnância é ultrapassada [...] pela imposição sádica¹⁷.

No entanto, vale ressaltar que esse tema já está inserido dentro da tradição literária. Do universal ao particular, podemos encontrar diversos escritores, cujos textos falaram francamente usando as tão temidas palavras, como por exemplo, o já supracitado escritor francês, Marquês de Sade, (1740-1814), considerado um dos pioneiros da revolução sexual, com suas idéias libertárias e permissivas, e um dos primeiros a ter uma visão moderna da homossexualidade, ao defender a existência de diferentes orientações sexuais para a humanidade.

As obras de Sade foram amaldiçoadas publicamente enquanto viveu. Os constantes atentados ao pudor, a prática quase selvagem de relações sexuais que não conheceram limites, e as ofensas à moral conduziram-no várias vezes à prisão, onde escreveu a maior parte das suas obras, sob rigorosa censura. Sade também soube descrever, com rigor filosófico, as suas próprias experiências sexuais, bizarras, agressivas, obscenas, pouco ortodoxas e sempre a roçar os limites do desejo libidinoso. Tais práticas incluem a sodomia (sexo anal) a pedofilia e a macrofilia (sexo com crianças e velhos) e a coprofilia (sexo com fezes). Esta personalidade fortemente inclinada para o excesso da vida sexual, com recurso a todo o tipo de perversão, fez com que o seu nome se consagrasse para designar um tipo de neurose ou pulsão agressiva a que os psiquiatras chamam sadismo.

Essa procura do prazer pela dor também é cultivado pelo austríaco Leopold Franz Sacher-Masoch (1836-1895) que ficou conhecido por um outro tipo de perversão sexual, o prazer obtido pela dor física e pelo sofrimento corporal, pulsão que foi imortalizada com o nome de masoquismo.

Glauco Mattoso inspira-se nas figuras emblemáticas de Sade e Masoch enquanto mestres na arte da coprofilia e do sexo perverso para simbolizar o que há de mais cru e bruto no terreno do fetichismo, da escatologia e da pornografia, uma vez que seus poemas não fazem concessões aos pudores higiênicos, éticos, estéticos ou politicamente corretos. Enfim, Mattoso poetiza que:

¹⁷ CAMPOS. P. *Erotismo e Pornografia na poesia de Glauco Mattoso*. Disponível <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/erotismo.htm>> Acesso em: 04 nov 2006.

“O sadomasoquismo é uma quimera.
O verdadeiro sádico é carrasco,
diverte-se causando dor ou asco,
contanto que não seja o que o outro espera [...]”

Além de Sade e Masoch, Mattoso se diz tributário de outros expoentes dessa linhagem fescenina, como Marcial, Bocage, Gregório de Mattos. Segundo depoimento do autor “[..] o lado chulo da linguagem sempre me fascinou pelo que tem de ‘proibido’ e transgressivo, daí meu fraco pelos fesceninos e francamente pornográficos, Marcial, Bocage, Gregório de Mattos¹⁸ [..]. De modo sumário, busquemos, pois, avaliar o porquê de tais poetas exercerem certa influência na dicção poética de Glauco Mattoso.

Marcus Valerius Martialis, mais conhecido como Marcial, embora nascido na Espanha (em 1 de março de 40 D. C) partiu ainda jovem, para Roma, daí ser considerado o poeta “epigramático” latino¹⁹. Homossexual, ferino, polêmico, assim como, Mattoso, Marcial registra em seus epigramas a vida desregrada e luxuriosa dos romanos.

A palavra epigrama, de origem grega, designava quaisquer poemas escritos num objeto, geralmente em potes, túmulos, presentes, portas, paredes. Portanto, seriam ancestrais dos escritos de banheiro (latrina) e dos grafites, elementos que Mattoso recorre para formulação de seus poemas de cunho pornográfico e também nos escatológicos.

No exemplo, abaixo, segue a transcrição de um epigrama de Marcial, traduzido por Dirceu Vilela. Nele podemos observar que o assunto está centrado na escatologia e nas palavras obscenas, que ainda se mantêm atuais, como o famoso verbo “foder”.

Quando fode, Polycarmo costuma cagar.
quando é fodido, o que Polycarmo fará?

Este epigrama segue a estrutura convencional, visto que se trata de um poema curto, geralmente de dois versos. Contudo, vale ressaltar que não é regra geral, Marcial tem epigramas de até 14 versos. No primeiro verso acima, a ênfase recai no elemento moral, em que a atenção do leitor é dirigida a uma pessoa, neste caso Polycarmo. No segundo verso, temos uma mudança rápida de pensamento por meio de um comentário sarcástico, que neste caso leva ao riso pela inversão de papéis.

¹⁸ MATTOSO, G. *Entrevista*. Disponível < <http://www.roteirosonline.com.br/gmentrevista.htm>>. Acesso em: 15 nov 2006.

¹⁹ Antes de Marcial, Catulo e Ovídio também se revelaram mestres no engenho dessa forma poética.

O nome de Marcial se perpetua, na pena do poeta português, Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) e também na dicção do nosso poeta barroco, Gregório de Mattos e Guerra, o “boca do inferno”, pseudônimo que se assemelha à “Boca de Roma” utilizado para referir-se à figura de Marcial.

Tanto Bocage quanto Gregório de Mattos, cada um a seu tempo, também influenciam Mattoso, não só na verve satírica, como também na vertente fescenina, desenvolvida com primazia tanto pelo português, quanto pelo brasileiro. Inclusive, *no Jornal Dobrabil*, Mattoso em seu poema “Dulce de Azevedo Camargo” faz um pastiche temático do soneto da “Dama Cagando”²⁰ de Bocage. Para exemplificação, segue alguns trechos dos dois poemas²¹.

SONETO DA DAMA CAGANDO

Cagando estava a dama mais formosa,
E nunca se viu cu de tanta alvura;
Porém o ver cagar a formosura
Mete nojo à vontade mais gulosa!

Ela a massa expulsou fedentina
Com algum custo, porque estava dura;
Uma carta d'amores de alimpadura
Serviu àquela parte malcheirosa [...]

²⁰ A autoria desse poema é questionada. Muitos o atribuem a Paulino António Cabral 1719-1789, mais conhecido como Abade de Jazente. Pertenceu à Arcádia Portuense, juntamente com Xavier de Matos, seu colega de Coimbra, cidade onde ambos estudaram. Embora clérigo escreveu poesias onde se canta o amor epicurista e horaciano. As suas obras foram publicadas em dois volumes: *Poesias de Paulino Cabral de Vasconcelos, Abade de Jazente*, vol. I (Porto, 1786) e *Poesias de Paulino António Cabral*, vol. II (Porto, 1787). Contudo, nessas obras não se encontra explicitado o soneto da “Dama Cagando”.

²¹ Ao longo do trabalho, alguns espaços em branco aparecerão, em algumas páginas, devido à impossibilidade de colocarmos, nas mesmas, os poemas escaneados.

degustação exprimem o gosto do poeta pelo assunto escatológico, mas que para muitos esse tema é “azedo, amargo”, mas com sabor para ele: doce e salgado. Por isso os últimos grafados em minúsculas, quer dizer, mal visto pelo cânone literário.

Em Gregório de Mattos, que apesar de desenvolver uma poesia alinhada ao Barroco, também poetiza sobre a valorização da merda e da parte exógena que a libera, o “cu”, que também se torna objeto de contemplação, nos versos a seguir, extraídos do poema “A mesma Maria Viegas sacode agora o poeta estravagantemente porque se espedorrava muito”²²

Dizem que o vosso cu, Cota,
Assopra zombaria,
Que aparece artilharia,
Quando vem chegando a frota:
Parece, que está de aposta
Este cu a peidos dar, [...]

[...] Não achareis muitos cus
Tão prontos em peidos dar,
Porque jamais sem parar
Faz tão grande bateria,
Que de noite, nem de dia
Pode tal cu descansar. [...]

Por último não podemos deixar de mencionar a figura de Bernardo de Guimarães, cujos poemas “A origem do mênstruo” e principalmente o “Elixir do pajé” acentuam o obsceno, o chulo e a sátira. No “Elixir do pajé” podemos encontrar palavras que também estão na enciclopédia poética de Mattoso como, “caralho”, “puta”, “cu”, “punheta”, “fuder”, dentre outras que, vulgarmente, referem-se à sexualidade de forma pornográfica.

[...] na taba ou na brenha,
deitado ou de pé,
no macho ou na fêmea
de noite ou de dia,
fodendo se via
o velho pajé! [...]

[...] dos cus indianos,
por anos e anos,
fodendo passou,
levando de rojo
donzelas e putas,
no seio das grutas
fodendo acabou!

²² AMADO, J. (org.). *Crônica do viver baiano seiscentista*. 4.ed. Rio de Janeiro, Record, 1999.

Apesar das ilações entre Mattoso e Guimarães no que tange ao “puro gosto pelo palavrão”, temos que considerar as diferenças entre os dois. Em Guimarães, especificamente nesse poema, o deboche, a ausência de erotismo, o rebaixamento lingüístico estão em prol da paródia do “índio” idealizado de Gonçalves Dias, tanto que “os bons momentos do poema são justamente aqueles em que se percebe a descarada paródia da cadência rítmica do indianista de Gonçalves Dias.” (FRANCHETTI, 2005, p.8), em I- Juca Pirama. Já em Mattoso a questão da pornografia é empregada enquanto postura poética e forma de protesto, as quais não se ligam apenas à liberação do corpo, atitude típica, dos desbundados marginais, mas principalmente, enquanto oposição às formas sublimes, geralmente priorizadas pelas formas poéticas tradicionais, conforme veremos no manifesto a seguir:

. Antes de dominar a palavra escrita, o homem já desenhava sacanagem nas paredes das cavernas.

. Masturbação literária não gera porra nenhuma.

. Arte é penetração e gozo.

. Trepar, parir e criar fazem parte de um mesmo processo.

. O Pornopoema vai por no poema.

. Os caras do poder baixam o pau com medo de baixar as calças... e acabar (rasurado) levando pau.

. A rapaziada tá cagando pra Literatura Oficial.

. Pela suruba literária: um processo concreto da praxis marginal na sacanagem tropical, al, al.

. O Poema Pornô taí pra abrir as pernas e as idéias.

. Viva o BUM da poesia, em toda arte, em toda parte.

maio de 1980

.Cairo Assis Trindade

.Eduardo Kac

.Mano Melo

.Tanussi Cardoso

.Aclyse de Mattos

.Claufe

(lido pela primeira vez na
Feira de Poesia, Cinelândia, 6/9/80)

Escrito para ser recitado, no círculo da poesia de Cinelândia, Rio de Janeiro, o “Manifesto Pornô” - reproduzido fielmente no *Jornal Dobrabil* - conta com a co-participação de autores e colegas de Glauco Mattoso, entre eles Cairo Assis Trindade, Eduardo Kac, Mano Melo, Tanussi Cardoso, Acllyse de Mattos, e Claufe.

Num primeiro momento, esse “manifesto” ostenta um traço marcante na poesia dos marginais: a tendência hedonística, consequência da liberdade sexual ou da “política do corpo” propugnada pelo desbunde. Aliás, o gesto desbundado contempla a atitude de rasgar a fantasia, de “pôr fogo no estopim geral”, diria um poeta da década de 1970, Aristides Klafke, desvencilhando-se das repressões sociais.

A revalorização da poética do corpo, com ênfase na obscenidade é uma forma encontrada pelos poetas marginais para reconduzir a subjetividade à cena poética brasileira, visto que tal valor fora posto de lado tanto pela “ideologia antilírica de João Cabral quanto pelo conceito de poesia antiexpressivista, peremptoriamente anti-hedonista, formulado pelo neofuturismo dos concretos.”(MORICONI, 1998, p.15). Tal colocação se aplica, diretamente, ao trecho “masturbação literária não gera porra nenhuma”.

No manifesto, temos a valorização da palavra “sacanagem” - enquanto elemento representativo do cotidiano e que sempre esteve presente nos impulsos do ser humano, “Antes de dominar a palavra escrita, o homem já desenhava sacanagem nas paredes das cavernas”. Há também, a presença do “graffiti”, sugerido no sintagma verbal “desenhava sacanagem”, reiterando a força da imagem erótica a qual não precisa necessariamente ser representada pela palavra.

Remotivado, o termo “sacanagem” aparece mais adiante, em um trecho, lembrando o contexto específico da Tropicália. “Pela suruba literária: um processo concreto da práxis marginal na sacanagem tropical, al, al”. Aqui, é confirmada a proposta de liberação erótica, apregoada no Tropicalismo²³ e retomada pelos poetas marginais, enquanto símbolo de agressão, transgressão e liberdade, tanto ao sistema político “os caras do poder” quanto ao sistema literário oficial “a rapaziada ta cagando pra literatura oficial”.

Em suma, esse manifesto, guarda o teor da linguagem irreverente dos modernistas de 22, ultrapassada pelo deboche. Tal manifesto busca discutir os parâmetros de criação artística,

²³ Antes da Marginália, o Tropicalismo já incorpora a questão do comportamento desviante próximo à contestação pacífica do movimento *hippie*. Para chocar o cidadão médio, guardião dos valores tradicionais, os hippies, assim como os músicos da tropicália, deixavam crescer barbas e cabelos, vestiam roupas de algodão colorido, rejeitavam os bens da sociedade industrial e ignoravam as normas tradicionais para o casamento, pregando uma revolução sexual com o famoso lema “Paz e amor”, influenciados pelo psiquiatra psicanalista Wilhelm Reich, cuja obra “A função do orgasmo” propõe a liberação do corpo e da mente através da energia sexual.

numa perspectiva de desconstrução das formas tradicionais e da temática sublime. O desejo é uma poética de choque “viva o Bum da poesia”, na qual se celebra o intercuro entre arte e a pornografia, daí por-no-poema o banal o trivial e o não dito, enfim a valorização do “princípio do prazer” abocanhado pela sociedade repressiva, de um “ego organizado” (MARCUSE, 1995, p.35)

1.3 O poeta desfolha a bandeira: peculiaridades poéticas de Glauco Mattoso, no circuito marginal.

“Não brigo com baianos ou concretos
por causa de paulistas ou troianos,
nem brigo com tupis ou paulistanos
por causa de antropófagos diletos.

Só brigo por mim mesmo e meus projetos
exóticos, insólitos, insanos,
que não acham piloto noutros planos
e são dos regabofes só dejetos”

(Glauco Mattoso)

Se analisarmos a produção poética de Mattoso, que se efetiva em 1977, com o lançamento da obra *Jornal Dobrabil*, notaremos alguns laços que o vinculam a Marginália. Dentre eles, destacam-se: a postura anticomercial na distribuição da obra, o comportamento desviante, a abordagem de temas marginalizados (homoerotismo, escatologia e sadomasoquismo) e a predileção pelo pornográfico, enquanto componente do processo estilístico-expressivo da linguagem poética. José Paulo Paes nos diz:

As afinidades são óbvias: o mesmo gosto pelo sexo livre, pela gíria e pela chulice; o mesmo empenho de contestar os valores estabelecidos menos a partir de uma posição ideológica que de uma opção existencial; o mesmo alinhamento em favor do mau gosto contra o bom gosto das elites lítero-sociais; a mesma veiculação da própria produção em edições de autor ou através de publicações alternativas²⁴

Embora Mattoso se filiasse à “geração mimeógrafo” seu procedimento no que concerne à elaboração e distribuição de suas poesias eram antípodas, em relação àquela, pois contrapunha o rótulo mais atualizado de “geração xerox”, uma vez que recorria a fotocopiadora como instrumento de reprodução de seu folheto.

²⁴ PAES, J. P. Disponível < <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/oqpmarginal.htm>>. Acesso em: 25 nov 2006.

Outra nuance, em relação a Marginália, está no modo de distribuição da obra. Enquanto, a maioria dos poetas, oferecia seu trabalho de mão em mão, em locais e eventos públicos, praças e espetáculos, Glauco optava pela via postal, uma estratégia que lhe permitiria manter a autonomia do trabalho solitário, isto é, desvinculado dos grupos então em voga e, ao mesmo tempo, reduzir a quantidade de cópias a uma tiragem mínima, dirigida a um seleto grupo de destinatários, cujos endereços ele ia cadastrando e acumulando a partir de contatos anteriores e novas indicações.

Ainda que a dicção poética de Glauco Mattoso receba influências diretas da poesia dos anos 70, o referido poeta apresenta um programa literário ímpar dentro do circuito marginal, que se pauta no resgate e aniquilamento das formas canonizadas, em uma atitude reversa a dos poetas de sua geração, os quais primam por uma arte descompromissada com qualquer diretriz estética.

Mattoso incorpora várias tendências estéticas e nenhuma como se verá adiante. É Paes que mais uma vez nos fornece elementos para a elucidação do aspecto da lírica mattosiana.

Entretanto, reverso da medalha, Glauco Mattoso não compartilha a desorientação e desinformação que se reconhece nos poetas marginais da década de 70 nem tampouco aquele descompromisso com qualquer diretriz estética que acabou por fragilizar a produção deles, tornando-a tão circunstancial e efêmera, as mais das vezes (...)²⁵.

Tal fato nos faz avaliar o “rótulo marginal” por si só não é suficiente para caracterizar a produção poética de Glauco Mattoso, uma vez que o poeta apresenta uma proposta poética ímpar, pautada na escatologia, na temática fescenina, e na contraculturalização das formas hereditárias - soneto e poesia concreta - principalmente. Noutras palavras, encontra-se, nessa obra, um entrecruzamento entre uma literatura de “banheiro”, aquele grafite de privada, somado à poesia de extração erudita, concreta, experimental, clássica. Em uma entrevista, Glauco Mattoso explica e confirma sua proposta poética, bem como o contato e o distanciamento com a geração marginal, o que permite destacá-lo como “um marginal à margem”²⁶.

[...] Do ponto de vista geracional, fui contemporâneo dos chamados “poetas marginais”, que nos anos 70 resistiram culturalmente à ditadura militar com uma alternativa mais “underground” que a mera contestação política dos poetas engajados na esquerda. Essa alternativa consistia numa linguagem

²⁵ Ibidem, p. 39.

²⁶ Expressão cunhada por Jorge Schwartz, no artigo, *Glauco Mattoso: Um marginal à margem*. Lampião da esquina. Rio de Janeiro, ano 3, nº 33, fevereiro de 1981.

coloquial, cheia de gírias e chulismos, e numa postura que, embora parecesse alienada ou alucinada, era na verdade uma atitude comportamental rebelde [...] Do ponto de vista individual, cada poeta era irreverente e “espontâneo” à sua maneira, e a minha maneira tinha que ser mais erudita e satírica que a maioria, devido à minha história pessoal de deficiente visual abusado sexualmente na infância pelos outros meninos, isolado no hábito da leitura e influenciado pelos autores mais malditos (Sade, Masoch, Genet) e pelos poetas mais fesceninos da língua portuguesa (Gregório, Bocage, Laurindo Rabelo), [...] Assim, sou e não sou um típico “marginal [...]”²⁷

Em suma, podemos dizer que o *Jornal Dobrabil* é um torvelinho poético, no qual formas de épocas diversas, como do Classicismo, do Modernismo e do Concretismo, são resgatadas e reelaboradas numa perspectiva dessacralizadora. Nesse sentido, essa tensão promovida pelo autor faz do *Jornal Dobrabil*, um “caleidoscópio poético”, pois o discurso tende à multiplicidade de gêneros poéticos e de significados, à ambigüidade da palavra “o girar sobre si mesmo do corpo universal da linguagem poética” (FRIEDRICH, 1978, p.115). Sobre esse polimorfismo formal e semântico, tem-se abaixo a colocação de Antonio Carlos de Brito (Cacaso) que no ensaio *Leia Livros* (1982), comenta:

Glauco Mattoso configura um caso a parte em nossa poesia: Ele pega um pouco de tudo, come de tudo, bebe de tudo, prova de tudo. E desconfia de tudo. Pratica todas as técnicas de vanguarda, faz poemas concretos, poema-processo, trocadilhos, jogos datilográficos e palavras cruzadas. Mas também escreve poemas como qualquer outro poeta, com um verso depois do outro, correto, tudo bem trabalhado. Usa de tudo e não se prende a nada. Glauco satiriza tanto a falta de seriedade quanto a falsa seriedade: aí entram as vanguardas, o homossexualismo, as contribuições alheias, seu próprio trabalho. O poeta mete a língua na vida alheia, na língua alheia, na obra alheia, na dor alheia e na própria dor. Do caldeirão de Glauco tudo sai relativizado. (CACASO, *apud* MATTOSO, 2004, p.14)

Essa fluidez da poética mattosiana, que pervaga pelos ciclos das vanguardas brasileiras, traz a baila uma das marcas da contemporaneidade, na qual “o artista pós-moderno incorpora a tradição e o passado de maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo”. (SANTIAGO, 1989, p.85).

De outro modo, Glauco Mattoso busca rerepresentar as formas poéticas consagradas sob a torção pós-moderna, na qual a originalidade, o “novo”, elemento tão vicejado pela vanguarda, não é mais possível. Daí a aceitação de todos os estilos e estéticas “já que o

²⁷ Esse depoimento do poeta se encontra na entrevista concedida a Walter Cassara, do Diário de Poesia (Buenos Aires)

passado não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente”. (ECO, 1985, p.56)

Para aclarar essa discussão, passemos do campo teórico ao poético, por meio da leitura do que poderíamos chamar de meta-manifesto, uma vez que Glauco Mattoso também resgata, literariamente, o esvaziamento da função utópica da poesia de vanguarda.

O manifesto poético - recurso cultivado entre os modernistas de 22, especialmente por Oswald de Andrade - tem como princípio à ruptura com os paradigmas literários em voga para a elaboração de uma concepção literária inusitada. “No caso dos manifestos brasileiros do modernismo, o sentido de ruptura é mais profundo, por significar não apenas o rompimento com os padrões literários vigentes, mas também, e principalmente, com toda a tradição importada fixada nas bases mais remotas de nossa literatura” (SILVA, 1998, p.58)

Já em relação ao texto de Glauco Mattoso o que se tem é a exaustão de princípios artísticos inventivos, o poeta de vanguarda não mais assume uma atitude quixotesca que insiste em atacar e dessacralizar os paradigmas estéticos hasteados anteriormente: “a criação é uma fraude. / criatividade é / repertório. / [...] em arte nada se cria, tudo se copia - e não / venham dizer que / isto já foi dicto: pereant / [...] o plágio é mais / honesto que o / original [...]”.

Embora, esse manifesto se destoe, ideologicamente, dos manifestos modernistas há que se notar algumas congruências em relação aos aspectos estilísticos, empregados, sobretudo, pelos modernistas da primeira geração, como o uso da colagem, processo utilizado por Oswald de Andrade, no romance, *Serafim Ponte Grande*, a incorporação da fala coloquial dos ditados populares, ainda que invertidos em relação ao uso corrente. Todavia, no plano da linguagem, observamos uma atitude antípoda aos manifestos modernistas. Por exemplo, o manifesto Pau Brasil, escrito por Oswald de Andrade, propugna uma “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica”.

Já no manifesto mattosiano, o sujeito lírico não relega, veementemente a língua do colonizador, ao contrário, retoma o sistema de ortografia arcaica e seus latinismos. Dessa maneira, o eu-lírico, ao plasmar essas velhas fórmulas da escrita portuguesa, remonta, por meio do humor, dos ditos populares, trechos de samba, um diálogo com um passado próximo sem, no entanto, negá-lo.

A disposição tipográfica do título na página nos permite várias leituras. Na vertical, pode-se ler: Manifesto da vanguarda, manifesto vanguardado, IV manifesto ou manifesto da vanguarda. Horizontalmente, tem-se: (M) arte facto. Essa capacidade inventiva em combinar os vocábulos em múltiplas possibilidades semânticas demonstra o engenho do poeta para o chiste, que segundo Arrigucci pode ultrapassar o princípio da piada e se tornar “também um meio de invenção: base da arte combinatória, (..) um modo de catalisar a poesia, apoiando-a numa forma de sintaxe” (ARRIGUCCI, 2002, p.31)

Realmente se verifica que o trabalho, por exemplo, com os sufixos “-ivo” em manifesto e da em vanguarda-da” rompem com a proposta séria do manifesto, o qual pode ser

festivo e sem a presunção de estabelecer uma linguagem literária renovadora; afinal “da” acrescido à palavra vanguarda nos remete ao dadaísmo, marcado pelo *non sense*, pela desordem, pela desmistificação da arte “séria” e pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio. Segundo proclama o manifesto Dadá de 1918, “Não reconhecemos nenhuma teoria. Basta de academias cubistas e futuristas: laboratórios de idéias”. (TELES, 1978, p.133)

O comentário final de Pedro o Podre, um das maneiras como se apresenta o poeta, oferta-nos a visibilidade em relação ao desencantamento do poeta em realizar uma arte com efetiva assunção de suas potencialidades estéticas, capaz de representar um avanço no seu próprio tempo, isto é, de ser vanguarda. Por isso uma das saídas seria retomar, por exemplo, a drummondiana pergunta “E agora José?” num pastiche “e agora, João?” só resta ao sujeito contemporâneo “apropriar-se das palavras sagradas do passado e lhes dar uma outra direção”. (MORICONI, 2002, p.144), um outro sentido, porque na perspectiva de Pedro o Podre, no final do manifesto:

ficar para a posteridade é virar bosta. fazer historia é peidar no esgoto. todo ismo é ultrapassado, não importa o que anteceda: nullum est iam dictum, quod non dictum sit prius. a todo ismo, o iconoclasmo, excepto ao nihilismo. o mais esteril dos nihilismos: nihil sub sole novum . nada de novo underground. o mais. fertil dos nihilismos. e agora, João? agora é tripudiar. si não há criação, não ha creador. e si deus morre, tudo é permitido. ao menos na idéa. DADAÍSMO É só isso: dá cá, venha a nós. ao vosso reino, ó reis, toma lá naquella parte (o que aliaz é muito bom. mas isto é assumpto pra outro supplemento)

Esse depoimento sintetiza de forma descolada a “despersonalização das poéticas construtivas dominantes.”²⁸. (SIMON, 1999, p. 33-35), isto é, a falência de um projeto criador “capaz de distinguir e particularizar os conteúdos através de estruturas ordenadoras” (SILVA,1988,p. 115). Logo, a proposta desse meta-manifesto mattosiano é dialogar com o cânone literário numa posição não destrutiva, mas neutralizadora, sem uma perspectiva utópica de desentranhar uma forma revolucionária. Segundo Haroldo de Campos:

Sem perspectiva utópica o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora

²⁸ O processo de despersonalização das poéticas fora antevisto por Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, ao apontar a dissonância e conseqüente tensão na poesia de Baudelaire, observando um processo de despersonalização, de perda do “eu”. Friedrich assevera que “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores”. (FRIEDRICH, 1978, p. 36-37)

pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente. (CAMPOS, 1997, p.268).

Contudo, é preciso esclarecer que essa poesia da “agoridade”, mesmo esvaziada de sua função utópica apresenta uma legitimidade: o da ressignificação dos valores poéticos que legislaram em outro tempo, em outras séries literárias, sob uma perspectiva pós-moderna; o que permite dinamizar e enriquecer a atividade literária nos campos teórico e crítico (...) a desvendar os mecanismos da poética pós-moderna”. (SILVA, 1988, p.120).

Noutras palavras, a pós-modernidade marcada pela “lógica cultural do capitalismo tardio” (Jameson), pela sociedade espetacularizada (Debord), pela “liquidificação dos conteúdos” (Baudrillard) e por tantos outros epítetos, imprime novos padrões de sensibilidade à produção poética, que tem a difícil tarefa, a tentativa de traduzir para o discurso a crise do seu próprio tempo. É o que Glauco Mattoso se propõe a repensar. Para tanto traduz, metalinguisticamente, a questão da negatividade da arte. Para Adorno, “só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia.” (Adorno, 1982, p. 46). Deste modo, a visão adorniana, em relação ao conceito de reificação na arte moderna “é afirmado como uma necessidade e estimado positivamente (...) a obra de arte deve designar a si mesma como mercadoria para que adquira os meios de escapar a esse estatuto”.(Jameson, 1997, p.39 e 236).

2- O EMBARQUE DE GLAUCO MATTOSO NA IMPRENSA MARGINAL

[...] Não me exilei, mas fiz oposição
 dum modo panfletário original,
 mistura de vanguarda com calão.
 Fanzine de poesia marginal[...]

(Glauco Mattoso)

Ao analisar a produção poética da década de 70, não podemos deixar de considerar a situação restritiva vivida pelos artistas com a interferência ostensiva da censura na produção literária do período, instituindo discursos que legitimassem o regime militar. O momento de supressão das liberdades públicas afeta emocional e economicamente tanto o artista quanto o público, direcionando-os para uma única voz: a da autoridade.

Deste modo, para driblar as barreiras da censura, o teatro, a música, o cinema, a literatura e a imprensa uniram suas forças inventivas ao engajamento político ou comportamental, buscando a divulgação de “propostas não-oficiais de cultura” (MICCOLIS, 1987, p. 77) e conseqüentemente perscrutando a ditadura pelos seus interstícios, “ocupando espaços” como gostava de enfatizar Torquato Neto. (NETO 1972).

A partir disso, interessa-nos focalizar o papel da imprensa alternativa, sobretudo porque o *Jornal Dobrabil*, de Glauco Mattoso, nosso objeto de estudo, se insere, em parte, nessa nova linhagem jornalística enquanto produto estético e anticonvencional em relação aos padrões da grande imprensa. Em linhas gerais, podemos apontar duas classes de jornais alternativos. A primeira categoria tem como representantes os periódicos pedagógicos e dogmáticos. Estes, basicamente, se restringem aos ideais de valorização do nacional e do popular, do marxismo popularizado nos meios estudantis na década de 1960. A segunda classe, a de nosso interesse, foi criada por jornalistas que rejeitavam o discurso fundamentalmente ideológico-marxista. Essa classe estava mais voltada, segundo Kucinski (1991), à crítica dos costumes e à ruptura cultural, logo “tinham suas raízes nos movimentos de contracultura norte-americanos e, através deles, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean-Paul Sartre”. (KUCINSKI, 1991, p.14-15) Noutros termos, esses jornalistas contestavam o autoritarismo na esfera dos costumes e na crítica ao moralismo da classe burguesa:

A imprensa alternativa/nânica ou de underground esteve à margem do processo editorial do mercado (...) essa imprensa, literatura banida, perseguida, acuada, coincidiu com os anos do grande florescimento do milagre econômico brasileiro. E o lugar da literatura no meio dessa sociedade da iniquidade está perfeitamente traduzido nessa imprensa que lutou sem fazer parte do mercado e do processo econômico. Ela nasceu

dentro de uma sociedade que se industrializou rapidamente e é um reflexo do desprezo profundo que o sistema tem pela inteligência e pela cultura. (FERNANDES, 1987, p.9)

A imprensa alternativa era designada por nanica, underground, não-alinhada, jovem, isto é, oferecia outras possibilidades terminológicas que expunham as incertezas em relação à constituição de uma identidade na década de 1970. Tal indefinição acometia também a produção poética da época, designada também por estes vocábulos, ou seja, “eram usados como sinônimos perfeitos de produção literária independente”. (MICOLLIS, 1986, p.61). A chamada “imprensa nanica” era uma ramificação da imprensa alternativa menor, em geral, mimeografada e artesanal, inspirada no formato tablóide adotado pela maioria dos jornais alternativos.

Os assuntos abordados pela imprensa nanica eram, em sua maioria, os mesmos abordados pela grande imprensa, mas o diferencial estava exatamente na proposta inovadora de jornalismo que se posicionava contra o regime militar, isto é, rompia com o teor objetivo do texto jornalístico em favor de um discurso subjetivo.

Um dos principais trabalhos que marcaram a imprensa alternativa foi a coluna *Underground* escrita por Luis Carlos Maciel no período de 1969-1972 e propagada no *Pasquim*²⁹. Nessa coluna, Maciel expõe informações, textos, sugestões e teorias ligadas à Contracultura. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, “sua página no *Pasquim* reflete e dá clima aos debates, onde o materialismo dialético aparece ao lado das drogas, da psicanálise, do rock, das novidades nova-iorquinas e do desbunde tropical”. (HOLLANDA, 1980, p.64)

No mesmo período, despontam-se também alguns jornais que se aproximam do pioneiro trabalho de Maciel: *A flor do Mal*, *Bondinho* e *Navilouca*, todos com a preocupação em discutir questões ligadas à efervescência contracultural. O experimentalismo e o misticismo com ênfase em práticas orientais também é uma das tônicas desses jornais alternativos. Em suma, o discurso libertário e libertino contesta não só as hierarquias políticas, mas também se estende às esferas comportamentais.

Todavia, não nos cabe aqui traçar o histórico de todas as publicações alternativas, até porque de 1964 a 1980 existiram cerca de 150 periódicos alternativos com teores diversos: satíricos políticos, feministas, homossexuais, ecológicos, culturais, dentre outros. Vale

²⁹ A princípio tratava-se de uma publicação comportamental (discutia sobre sexo, drogas, feminismo e divórcio, entre outros) o *Pasquim* foi se tornando mais politizado à medida que aumentava a repressão da ditadura, principalmente após a promulgação do repressivo ato AI-5, de dezembro de 1968. O *Pasquim* passou então a ser o porta-voz da indignação social brasileira. Além de um grupo fixo de jornalistas, a publicação contava com a colaboração de nomes como Henfil, Paulo Francis, Ivan Lessa, Carlos Leonam e Sérgio Augusto, e também dos colaboradores eventuais Ruy Castro e Fausto Wolff.

ressaltar a importância da *Navilouca*, uma das mais importantes publicações do período pós-tropicalista organizada por Torquato Neto e Wally Salomão. Essa publicação reúne textos literários, não só desses dois poetas, como também de “Rogério Duarte, Duda Machado, Jorge Salomão, Hélio Oiticica, [...] Caetano Veloso, [...] reforçando o caráter de multimeios dessa tendência”. (HOLLANDA, 1980, p.71)

Importa dizer que a revista *Navilouca*³⁰ teve uma única edição (a de janeiro de 1972) em que realizava experiências de escrita coletiva, cujo lema era “transar a mesma loucura”, documentando a efervescência e a loucura dos participantes do pós-tropicalismo, além de desenvolver um discurso a um só tempo radical e libertário, portanto, experimental.

No período de gestação da imprensa nanica, um outro fenômeno alternativo surge como auxílio para os escritores: A Arte Postal, também chamada de Arte Correio ou Arte Correspondência. Como o próprio nome indica, os participantes desse movimento faziam uso abundante de técnicas xerográficas e trocavam mensagens criativas utilizando o sistema correios para difundi-las.

Aquelas técnicas são, portanto, um processo artístico, onde todos os tipos de imagens, ícones, pintura, desenho, carimbos, adesivos, envelopes, colagens ou composições são permitidos. No entanto, essa arte não tem a pretensão de se constituir um “ismo e sim a saída mais visível que existia para a arte nos últimos anos (...) ANTIBURGUESA, ANTICOMERCIAL, ANTISISTEMA (...) essa arte retoma suas principais funções: A INFORMAÇÃO, O PROTESTO E A DENÚNCIA”. (MICOLLIS, 1987, p.116)

Esse procedimento artístico surge em uma época marcada pela consolidação da indústria cultural, sendo o estado ditatorial um agenciador desse processo de mercantilização artística, uma vez que “neste período a economia brasileira reorganizou-se dentro do processo de internacionalização do capital. Essa reorientação econômica trouxe à esfera cultural a lógica de gerenciamento de bens culturais como produtos de mercado como qualquer outro bem”. (ORTIZ, 2001, p.114). Em consonância, Ronaldo Brito assevera que “a nova força de mercado parecia (...) substituir aos mecanismos normais de juízo cultural. O momento político fascista transformava o mercado numa força quase totalitária - o jogo do capital e do *status* resumiam as atividades do meio de arte”. (BRITO, 2005, p.96)

Logo, revela-se um circuito de comercialização de produtos estéticos, todavia sem o ideário de promoção cultural. Essa visão de arte pautada sob o princípio da lucratividade é o arco-reflexo da ideologia implementada pela indústria cultural, que segundo Adorno, “levou

³⁰ O nome “nave louca” foi baseado no navio *Stultifera Navis* (nau que recolhia loucos na costa da Europa medieval),

apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social”. (ADORNO, 1985, p.114)

Nesse sentido é que a Arte Postal e outras formas de produção experimental, como a “xeroarte” e a “Dactyloart”, conscientemente, se servem dos aparatos tecnológicos e da lógica da reprodutibilidade para veicular a informação, o protesto e a denúncia. Aliás, a contestação reside no próprio mercado da arte, na ideologia de consumo e, sobretudo, no contexto político que cerceava a produção artística da época. O artista Júlio Plaza, integrante do movimento de Arte Postal dizia que: “a arte postal tem uma ação anartística, sendo um fenômeno crítico ao estatuto da propriedade da arte, ou seja, à cultura como prática econômica e que propõe a informação artística como processo não como acumulação”. (MICCOLIS, 1987, p. 115)

É dentro do universo da imprensa *underground* e da “dactyloart” que Glauco Mattoso inaugura seu vertiginoso boletim satírico intitulado, *Jornal Dobrabil*, trocadilho com o *Jornal do Brasil*³¹, “um matutino do Rio, protótipo da informação pasteurizada e liberal”. (MICCOLIS, 1987, p.25). No prefácio dessa obra reeditada em 2001, sob formato de livro, o próprio autor afirma que “Se a década de 70 foi época do apogeu da imprensa alternativa, nada melhor que fazer um jornal satírico e incluir o próprio jornalismo como ingrediente da paródia”. (MATTOSO, 2001).

O *Jornal Dobrabil* consiste numa página, imitando a primeira capa de um jornal, daí o caráter parodístico em relação à grande imprensa, em que Mattoso ao se apoderar da máquina de escrever, confere notáveis efeitos visuais à obra. Para o processo de composição desse *Jornal*, o poeta recorre a duas folhas de 33 x 44 cm, coloca-as no formato ofício e as copia numa xerox frente e verso. O próprio poeta comenta, acerca do processo de composição datilográfica, ao prefaciá-la a reedição do *Jornal Dobrabil*:

O ovo de Colombo foi a descoberta do meio espaço, isto é, a possibilidade de teclar uma letra na posição intermediária entre dois caracteres normalmente digitados, o que era obtido pressionando-se o espaçador simultaneamente à tecla desejada. Aqui surgiu fundamental diferença entre uma Remington e uma Olivetti. A primeira não posicionava a letra exatamente na metade da distância entre os dois dígitos, enquanto a segunda tinha total precisão. Feita a escolha, pude compor linhas "pontilhadas" onde cada ponto era representado pela letra ‘o’ minúscula, que por seu formato circular permitia direcionar a linha tanto na horizontal quanto na vertical ou

³¹ O jornal do Brasil foi fundado em 1891 por Rodolfo Epifânio de Souza Dantas, com a colaboração de José Veríssimo, Joaquim Nabuco, Aristides Spínola, Ulisses Viana e outros (1891), inovou por sua estrutura empresarial, parque gráfico, pela distribuição em carroças e a participação de correspondentes estrangeiros. De orientação conservadora, defendia a monarquia recém-derrubada, até que Rui Barbosa (1849-1923) assumiu a função de redator-chefe (1893). Nos anos de 1950, o designer gráfico Amílcar de Castro revolucionou o design do JB, por meio de uma reforma gráfica. LESSA, W. D. Amílcar de Castro e a Reforma Gráfica do Jornal do Brasil in: *Dois Estudos de Comunicação Visual*, Rio de Janeiro: EDUFJRJ, 1995.

diagonal. Na horizontal, o distanciamento entre os pontos era o da digitação normal; na vertical, a mesma distância era obtida movendo-se apenas um dente da engrenagem do cilindro onde o papel se bobinava, isto é, entrelinha mínima; na diagonal entrava minha descoberta, a entrelinha mínima combinada com o meio espaço, colocando a letra "o" numa posição que, alternada com o lugar normal do dígito, dava forma a grandes maiúsculas como o A, o N e o Z. A partir daí, a criatividade e o mimetismo não teriam limites na pesquisa de famílias tipográficas assemelhadas às mais diversas fontes empregadas pela grande imprensa nos cabeçalhos e manchetes, bem como pelos artistas gráficos em seus projetos semióticos. (MATTOSO, 2001).

O processo de diagramação artesanal em que Mattoso caricatura inúmeras famílias tipográficas foi bem aceito e elogiado por Augusto de Campos, que inclusive batiza tal processo de “dactylogrammas”. Desse termo descende o que Glauco Mattoso chama de “datilograffiti”, uma miscigenação entre linguagem chula dos grafitos latrinários e a caricatura da poesia visual, sobretudo o Concretismo.

O *Jornal Dobrabil* caracteriza-se enquanto um fanzine, conforme explicado abaixo, por apresentar um aspecto artesanal e caseiro imposto pela datilografia manual e também por adotar um processo de produção e distribuição via correio a um determinado ciclo de pessoas. Outra característica desse fanzine consiste no desafio à imprensa convencional. A respeito do termo fanzine, o crítico Pedro Campos nos diz que:

A palavra ‘fanzine’ só se popularizou no Brasil com o movimento punk, no final dos anos 70. A geração marginal, também chamados independentes ou alternativos, veiculavam seu trabalho por meio do que se convencionou chamar de “imprensa nanica” em tempos de “resistência cultural chamava as publicações de panfletos, almanaques, boletins ou coisa parecida(..).O fanzine nunca é comercial, normalmente dá prejuízo. E não existe compromisso com venda em banca ou periodicidade. Por último, o fanzine é, na maioria das vezes, uma publicação de autor, ou seja, uma pessoa sozinha faz o zine inteiro. Às vezes, abre espaço para colaborações, mas não é comum a pluralidade de opiniões. (CAMPOS, 2005)

Realmente enquanto um “fanzine”, o *Jornal Dobrabil* além de driblar o sistema editorial dos grandes centros com a utilização do correio, abre espaço para colaborações de outros companheiros da Marginália como Adão Ventura, Aristides Klafke, Nicolas Behr, Leila Miccolis e principalmente Bráulio Tavares.

Em relação à recepção do *Dobrabil*, os destinatários enviavam-lhe às críticas, as quais Mattoso fazia questão em publicar, fossem positivas ou negativas, na coluna do *Dobrabil* intitulada “curreio”, mais um blague mattosiano com a palavra “cu”, monossílabo recorrente em sua poética, além disso, tal palavra conforme, nos diz o poeta é uma das marcas

expressivas de sua opção homossexual. Nessa coluna, temos críticas de Houaiss, Millôr Fernandes, Jorge Schwartz, Augusto de Campos, Affonso Romano de Sant'anna, Otto Maria Carpeaux, dentre outros. Tem-se a seguir a crítica de Augusto de Campos ao *Jornal Dobrabil* e a resposta surpresa de seu idealizador:

* Seu (com Pedro) Jornal DoBra-bil, uma das poucas coisas vivas que me caíram nas mãos & olhos nestes tempos chochos. È o único na solução gráfica e na galhofa perenal, herdeira da Revista Antropofagia. Tira de letra e de xerox o papo dos marginais de antologia e explicador de mestrado.

AUGUSTO DE CAMPOS
São Paulo, SP”

+ Gulp (embatuca) – Pelo pente-lhos de Pentheus! O Augusto gostou! Que faremos agora? De avgvstibvs et coloribvs non est dispvtandvm... o que, segundo Napoleão Mendes Almeida ,é frase pra ‘consolo dos modernistas e de outros artistas infelizes’.
Snif.

GLAUCO MATTOSO.

Não só Augusto de Campos como também Jorge Schwartz estabelece uma ligação entre Mattoso e a antropofagia. Jorge Schwartz encontra um traço epidêmico na produção mattosiana relativo à antropofagia, chegando a rotular o autor de “enfant terrible” em relação a Oswald de Andrade. Em um trecho desses apontamentos de Schwartz que estão reproduzidos no *Jornal Dobrabil* na coluna “Curreio”:

Glauco Mattoso, UM MARGINAL À MARGEM: “Ao meu ver, Glauco é um enfant terrible de Oswald de Andrade. Do fechadíssimo clube da Antropofagia, ele revela-se um dos membros mais devoradores da tribo. [...] “O manifesto Coprofágico” e o manifesto escatológico (sobre os excrementos) [...] mostram a exaltação da merda como síntese residual do grande gesto da devoração. DEGLUTIR é a palavra de ordem. ‘Encaixo tudo, somo, incorporo’ afirma Oswald, e é esta a atitude de bricoleur que Glauco adota.” (SCHWARTZ, *apud*, MATTOSO, 2001, p.52)

Conforme nos fala Schwartz, encontramos em Glauco Mattoso uma releitura escatológica da antropofagia oswaldiana, cujo resultado é “coprofagia”, uma proposta estética que perpassa toda sua produção, a começar pelo *Jornal Dobrabil*:

uma proposta estética que credenciava meu trabalho, a COPROFAGIA. Fiz a apologia da merda em prosa & verso, de cabo a rabo. Na prática eu queria dizer pra mim mesmo e pros outros: se no meio dos poucos bons tem tanta

gente fazendo merda e se autopromovendo ou sendo promovida, por que eu não posso fazer a dita propriamente dita e justificá-la?'. A justificativa era a teoria da ANTROPOFAGIA oswaldiana. Já que a nossa cultura (individual & coletiva) seria uma devoração da cultura alheia, bem que podia haver uma nova devoração dos detritos ou dejetos dessa digestão. Uma reciclagem ou recuperação daquilo que já foi consumido e assimilado, ou seja, uma sátira, uma paródia, um plágio descarado ou uma citação apócrifa. (MATTOSO, 2001)

Segundo essa definição, podemos dizer que a proposta coprofágica se pauta no experimentalismo dos dejetos evacuados pelo “antropófago”, isso porque “os resíduos intestinais” constituem uma das principais matérias poéticas em Glauco Mattoso, conforme demonstraremos em capítulo posterior. Ademais, nessa “deglutição antropofágica” está a síntese de todo o projeto estético mattosiano, circunscrito na cena pós-moderna. Significa dizer que a coprofagia é a metáfora para a dissolução dos princípios inventivos das vanguardas, conforme já apontamos na leitura do manifesto(ivo) vanguarda(dada).

Nessa perspectiva, o autor demonstra consciência em fazer parte de um momento em que o encantamento utópico já não figura como principal discurso, isto é, sem o impulso inovador que outrora embalou os movimentos vanguardistas, conforme advertia Haroldo de Campos em relação ao “princípio-esperança” que resumia o projeto de originalidade das vanguardas. (CAMPOS, 1997, p.268) Em uma entrevista, Mattoso declara que:

nada se cria (porque tudo é recriado) e nada se copia (porque cada poeta é seu estilo individual), mas tudo se apropria (isto é, se ajusta como roupa às medidas de quem veste e à moda que veste os outros), de modo que na atualidade o tamanho do guarda-roupa poético continua ocupando o mesmo espaço do quarto e da casa que ocupava há séculos. (MATTOSO, 2006)

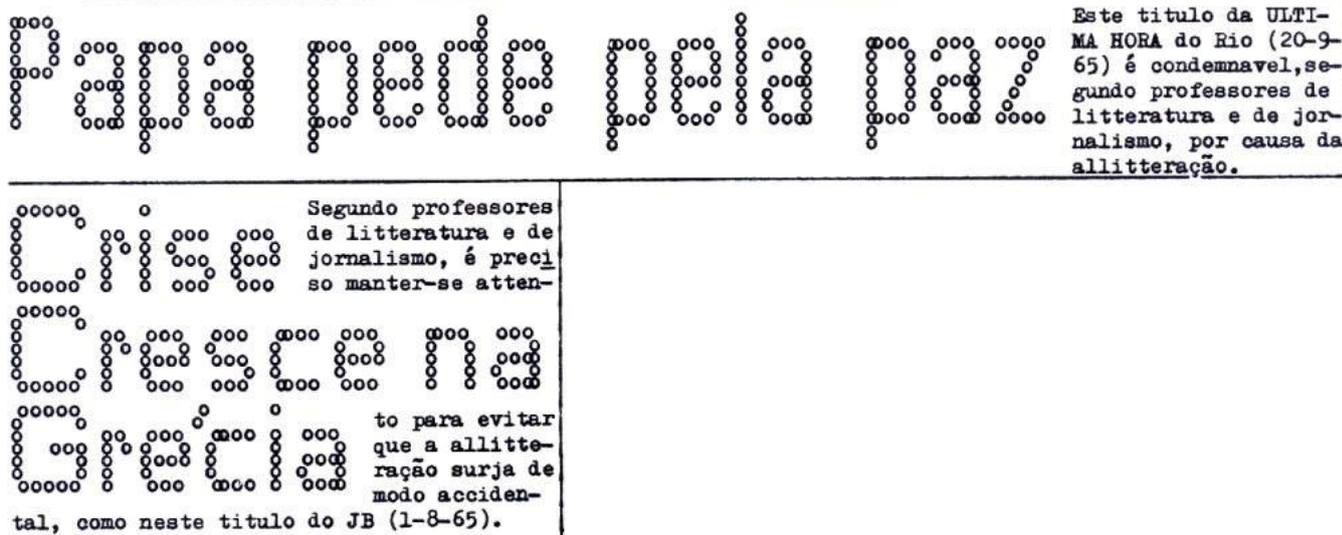
Acreditamos, assim como o poeta, que a arte e em particular a poesia contemporânea possam instaurar uma revolução, sem, no entanto, ser necessariamente original, sem os “-ismos” que perseguem as vanguardas, o que se pode confirmar nas palavras de Fredric Jameson: “a arte contemporânea ou pós-modernista deverá dizer respeito à própria arte de uma nova maneira; mais ainda, significa que uma de suas mensagens essenciais há de implicar o fracasso necessário da arte e do estético, o fracasso do novo, o aprisionamento no passado”. (Jameson, apud, *Kaplan*, 1993, p.29-30). Isso é o que faz Glauco Mattoso, na obra *Jornal Dobrabil*. O poeta busca se re-alimentar de formas e preceitos da memória poética, sem romper com todos os paradigmas, aproveitando-se deles para fazer sua poética e sua crítica.

Noutras palavras, ao reciclar os ideários e as formas predecessoras das vertentes literárias, como por exemplo, a antropofagia modernista; e ao reconciliar duas tendências que pareciam irreconciliáveis (Concretismo e Marginalia), Glauco Mattoso, na obra *Jornal Dobrabil*, realmente realiza a antropofagia, voltada para “transculturação, transdução, diferença, nomadismo do signo, transformação, transcriação”.(CASANOVA, apud Aletria, revista de estudos de literatura, 1999, p.16), e que são reverberados, no caldeirão poético de Glauco, sem a pretensão de se instituir o “novo”, uma vez que para o poeta:

Vanguarda é um conceito ilusório, já que a história literária segue um movimento pendular e as tendências se alternam e retornam ciclicamente. Basta pôr um “neo” na frente de qualquer termo e ele passa a ser a última palavra em termos de proposta estética: neobarroco, neo-realismo, neo-isto ou neo-aquilo. O único sentido prático de se usara palavra "vanguarda" é quando alguém ANTECIPA a próxima tendência, mas nenhuma escola literária pode ter a pretensão de ser um divisor de águas entre tudo o que passou e tudo o que virá, pois o que passou sempre retorna. (MATTOSO, 2006)

2.1 *Jornal Dobrabil*: um órgão nanico mais cheio de te(n)são

Ao elaborar um “panfleto” poético sob o formato de jornal, Glauco Mattoso propositalmente cria uma tensão entre o privado e o público, uma vez que recorre ao artifício da pauta jornalística para trabalhar uma variedade de temas e conteúdos marginalizados pela grande imprensa. Segundo Flora Süssekind (2003): “[...] Para ocupar a disciplina de suas colunas com o que não é público; exibindo, perverso, sob forma inocente, uma antipauta jornalística, um texto para o ‘escuro’ [...] mina-se, então, de dentro, a linguagem que se toma de empréstimo. Isto é o que fazem Sebastião Nunes e Glauco Mattoso”. (SUSSEKIND, 2003, p.268). Para elucidar melhor o processo de decalque na pauta jornalística, transfigurando-a em um discurso literário, tomaremos como exemplo a suposta “manchete”:



As “manchetes” enunciadas se assemelham àquelas de feição jornalística, entretanto o discurso seqüencial mostra ao leitor que os fatos descritos são de natureza literária em que o poeta discute os aspectos estruturais de composição do poema: aliteração, rima, estrato fônico (musicalidade), ambigüidade. Ressalta-se que os elementos da linguagem literária são trazidos a partir de possíveis manchetes, de formas compactas e em pequenas caixas.

Buscando compreender o antagonismo entre os títulos das manchetes e o conteúdo desenvolvido nelas, tomam-se alguns pressupostos de Jakobson (1969), Mukarövský (1981) e Fridrich (1978). O primeiro ao sistematizar as funções de linguagem mostra que no discurso literário predomina a função poética. Contudo, para o teórico, a poesia não se reduz simplesmente a essa função, uma vez que podemos encontrá-la em outras formas discursivas, em diferentes escalas de prioridade. Assim, o traço diferencial dessa função poética consistiria no desvio³² dos padrões lingüísticos referenciais. Baseado nisso, conforme Hugo Friedrich, o discurso literário afasta-se da normalidade lingüística (discurso objetivo) para alcançar a dimensão simbólica, isto é, a poeticidade, capaz de causar “uma dissonância ou estranhamento” (FRIEDRICH, 1978, p.15).

Ligando estas colocações à manchete: PAPA PEDE PELA PAZ, tem-se uma mensagem referencial que não causaria nenhum “estranhamento” ao leitor, pois se trata de uma “automatização dessa manifestação lingüística”. (MUKARÖVSKÝ, 1981), ou seja, essa estrutura lingüística já está incorporada ao contexto comunicativo do leitor e/ ou ouvinte. No entanto, quando se lê o restante da “notícia”: “este título da ULTIMA HORA do Rio (20-9-65) é condenável, segundo professores de literatura e de jornalismo, por causa da alliteração”; depara-se com a ruptura da referencialidade, visto que o poeta desautomatiza o sentido “literal” que o título poderia conter: o discurso do papa - líder católico - em favor da paz no mundo, por exemplo.

A subversão da notícia jornalística não se dá pela negatividade do gênero, mas pelo desvio de sua linguagem padrão, quando, o poeta transgredir a regra ortográfica em palavras como: condenável - “condemnavel”, literatura - “litteratura” e aliteração - allitteração e, ao mesmo tempo, usa o título como pretexto para tratar de problemas poéticos.

Assim, Glauco Mattoso opera o desvio na linguagem padrão do “discurso utilitário” (JAKOBSON, 1981), transfigurando-o num “signo não-utilitário” detentor de uma linguagem poética, capaz de despertar uma sensação de “estranhamento” ou como nos diz Hugo

³² Segundo Cohen (1978) o “desvio” da norma lingüística confere o caráter de novidade à linguagem poética. COHEN, J. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

Friedrich (1978) de criar uma “dissonância” - uma das marcas da poesia moderna³³. Nesse sentido, os traços dissonantes dos “textos” do jornal estão entre os títulos e os temas desenvolvidos e no aspecto lingüístico pela duplicidade de letras ou grafia arcaica.

Noutras palavras, submetido a um processo criativo de elaboração, o discurso publicitário de Mattoso afasta-se da normalidade lingüística, ou seja, sofre uma “desautomatização da significação efectiva por meio de uma selecção consequente do léxico (mediante a penetração recíproca de esferas lexicais contrastantes), noutra por meio de uma relação significativa inabitual de palavras contíguas no contexto”. (JAKOBSON, 1981, p.323).

Nas duas manchetes em questão “PAPA PEDE PELA PAZ” e “CRESCER CRISE NA GRÉCIA”, temos um questionamento metapoético em que o sujeito lírico, uma vez que se trata de um poema em prosa, discute sobre os fenômenos estilísticos próprios à lírica como a musicalidade. Como se sabe, um dos fenômenos estilísticos peculiares da composição lírica é a musicalidade da linguagem, obtida através de uma elaboração especial do ritmo - elemento imprescindível para o poema e dos meios sonoros da língua, a rima, a assonância ou a aliteração, conforme atesta Emil Staiger “O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música”. (STAIGER, 1997, p.22).

Essa relação, som e afetividade lírica pode ser notada no título das “aparentes manchetes”, mas na verdade desses “poemas”, PAPA PEDE PELA PAZ” e “CRESCER CRISE NA GRÉCIA” sendo que as aliterações das consoantes mais fortes /p/, /c/, denotam “qualquer idéia de choque” (CANDIDO, 1987, p.35-36). Tais cargas semânticas atribuídas aos fonemas confirmam nossa hipótese de que o poeta estabelece uma crítica à cisão entre os textos científicos, neste caso jornalístico, e os literários, despertando a atenção de que aquela tipologia textual está vinculada ao academicismo e à normatividade.

Nesse sentido, nota-se que o sujeito lírico, em ambos os poemas, instaura uma dicotomia entre a atividade do escritor (poeta) e a do escrevente³⁴ - professor de literatura e o de jornalismo, resumindo a *intelligentsia*. Segundo Roland Barthes, o escritor tem o ofício de trabalhar a palavra, a qual lhe impõe “suas normas técnicas de composição, de gênero, de

³³ O termo dissonância é usado por Friedrich ao referir-se à lírica contemporânea que, pelos desvios lingüísticos, foge à compreensão imediata do leitor, embora o fascine. “Esta junção da incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um dos objetivos das artes modernas em geral”. FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

³⁴ Esses dois termos são tomados de Roland Barthes em seu livro “*Crítica e Verdade*”, no ensaio *escritores e escreventes*.

escritura” e suas normas artesanais de “lavor, de paciência, de correção, de perfeição” (BARTHES, 2003, p.33). Já o escrevente “realiza uma atividade” (idem, p. 35), na palavra, com vistas a testemunhar, explicar, ensinar, conscientizar, convencer, converter. Daí a escritura do escrevente ser comum a todos. Enfim, a linguagem para o escrevente não diz outra coisa além do que ela quer dizer referencialmente. Com isso, Barthes atenta-nos para um fato importante relacionado à *intelligentsia*. De acordo com o crítico, a palavra do escrevente só pode ser produzida à sombra de instituições: a universidade, a pesquisa, a política, a igreja, o partido etc. Espera-se da palavra do escrevente que ela venda o pensamento puro, fora de toda arte.

Desse modo, podemos constatar a necessidade do poeta em reafirmar seu espaço, numa época em que a produção literária marginal passava pelo crivo da crítica, que em parte, negava-lhe legitimidade estética. A exemplo disso, temos a crítica de Iumna Simon e Vinicius Dantas:

A re-subjetivação faz coincidir o sujeito empírico; a representação literária se relativiza ao ser encurtada sua distância da realidade. Mesmo assim há elaboração, involuntária ou não, pois a representação dispõe formalmente seus elementos: o registro confessional e biográfico, a anotação irreverente do cotidiano, a nota bruta do sentimento, da sensação, do fortuito, são soluções poéticas que acabam impondo um padrão informal e antiliterário de estilização. (DANTAS & SIMON, 1985, p. 54)

Iumna Simon e Vinicius Dantas sugerem que a produção poética dos anos 70 reforça a imagem de um projeto poético baseado na “re-subjetivação” da linguagem em que a experiência subjetiva seria sua realização estilística e também sua maior força contestatória. Desse modo, os críticos analisam a expressão dessa poesia por meio de uma leitura do enfrentamento desclassicizante, do posicionar-se transgressor relativo à transcrição da vivência para o discurso, ou seja, o centro da discussão gira em torno da experiência existencial e da ação ideológica do artista enquanto opção estética.

Discordamos do posicionamento dos críticos, haja vista que os poetas marginais, e também Glauco Mattoso, buscam na experiência, na vivência ordinária, na fala poética gratuita a razão de ser de sua poética, pois a partir desses elementos, revelam uma escrita singular, que nos marginais se pauta na paródia constante e em Glauco Mattoso se constrói pelo pastiche - procedimento peculiar à poesia contemporânea o que possibilita uma nova releitura e, por conseguinte, uma re (i) novação dos padrões literários de “estilização”.

2.2- *Jornal Dobrabil*: um engenho do caos

“Antes de existirem o oceano, a terra e os céus
cobrindo tudo
a Natureza mostrava apenas uma única face no
mundo inteiro.

Caos era seu nome: uma massa bruta, informe,
nada mais que um peso inerte e, nele
acumuladas, as sementes das coisas, num grande
amontoado.”

(Ovídio)

A criação do mundo, a partir do caos, foi tema das *Metamorfoses* de Ovídio e da *Teogonia* de Hesíodo, ambos poemas mitológicos que descrevem o surgimento do mundo a partir do caos como também a genealogia dos deuses. A *Teogonia* de Hesíodo já problematiza as fronteiras entre o caos e a ordem, ao questionar a não aceitação do primogênito Caos e seus sucessores (a negra Noite, o Érebo e várias outras monstruosidades nefandas) no mundo positivo (composto pelos descendentes de Gaia: o oceano, os céus, as montanhas e os deuses do Olimpo).

Contudo, os cantos de Hesíodo mostram que descendentes do Caos e de Gaia não estão diametralmente isolados. Um exemplo disso estaria na gênese do azul celeste e o dia claro, filhos de Érebo e a negra Noite e, portanto, netos do Caos. Isso significa que “azul celeste” e “dia claro” não perpetuam a série negra, pelo contrário, o que se pode ver à luz do dia permanece como tal ao ser iluminado pela noite, ou seja, pela descendência do Caos.

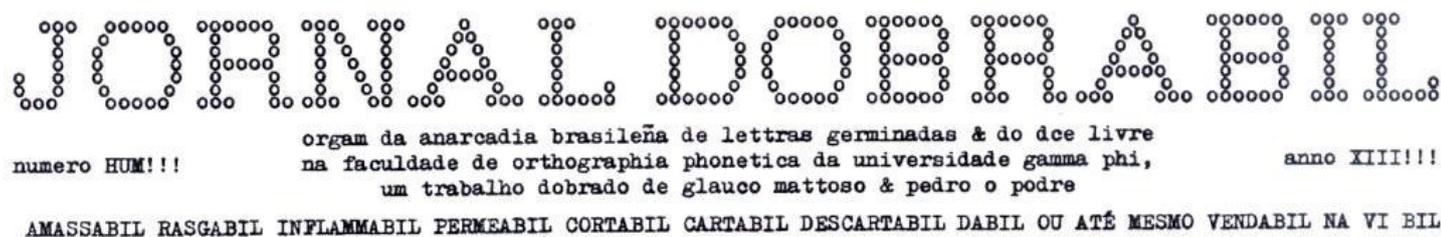
Essa pequena passagem pela cosmologia antiga é apenas uma ponte para nos ligar à gênese do nosso objeto de estudo: *O jornal Dobrabil*, que também é gerado em função do caos em que a falta de princípio é o princípio de tudo. Como já mencionamos, o *Jornal Dobrabil* é fruto da atitude “planejada e ao mesmo tempo anárquica” (KAC, *apud* MICCOLIS, 1987, p.117), em que o autor, na experimentação exaustiva dos recursos datilográficos, promove um processo caótico, levando em conta os aspectos formais e temáticos que juntos geram o cosmo poético, a integralidade estética da obra *Jornal Dobrabil*, devido à articulação inextricável entre a mensagem e o modo de organização que a veicula, conforme assevera Antonio Candido:

[...] O conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo espacial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. (CANDIDO, 1995, p.246)

Com relação ao aspecto lingüístico, o próprio termo “*Dobrabil*” que se relaciona com o caráter “dobrável”, subverte o sufixo -vel por -bil, visto que - vel - é uma evolução normal da forma latina -“bil”, usual em Camões e outros clássicos. Tal sufixo liga-se à idéia de capacidade ou qualidade: amável, durável, audível. A forma arcaica - bil deixou vestígios em superlativos, como: terribilíssimo, amabilíssimo e nos adjetivos: contábil, débil, flébil, núbil, ignóbil.

Em uma busca pelo sufixo “-bil” descobrimos que o mesmo tem sua origem no galego-português, de cunho isolacionista³⁵ que prefere o uso do sufixo -bil em automóbil ao invés de vel. Nesse sentido, esse retorno ao galego-português, uma língua originária do latim vulgar, demonstra a predileção de Mattoso por uma língua marginalizada, capaz de se diferir das regras impostas pelo sistema oficial.

Abaixo dos “leads³⁶” do *Jornal Dobrabil* são freqüentes os adjetivos em “bil”, como: amassabil, cotabil, legibil e outros.



Ainda nos leads, o autor esclarece que é um “organ” da “anarcadica” de letras”, ou seja, que trabalha com uma ortografia particularizada. Ademais, “anarcadica” remete ao rigor das academias dos árcades, também lembra cardinal - um número absoluto, cardo - flor e

³⁵ Com a Guerra Civil de 1936, chefiada pelo o general Franco, a língua de estado da Espanha continuou sendo o castelhano. Com a queda do franquismo e a retomada e respeito às nacionalidades, vislumbrou a língua galega a possibilidade de restabelecer-se, posto que toda língua em condição subserviente corre o risco de aculturar-se. O governo reconheceu a pluralidade lingüística de seu território e estruturou o estado em comunidades autônomas. Formalizou-se o bilingüismo: Galego e Espanhol concorrem num mesmo território. Existem atualmente duas grandes tendências que preconizam a codificação e formalização interna da língua escrita: a reintegracionista e a isolacionista. A primeira propõe aproximar o galego do sistema lingüístico luso-brasileiro-africano de expressão portuguesa. Procura restabelecer a língua à sua origem, para tal recorrem ao processo histórico a fim de consolidá-la. A segunda pretende um “renascimento” lingüístico desintegrando o galego do mundo de expressão portuguesa e castelhana. PRETO, D. (1985). Lingüística, Sóciolingüística e Literatura Galaico-Luso-Brasileira-Africana De Expressão Portuguesa. *Revista Galaico Portuguesa De Sóciopedagogia E Sóciolingüística. Vol.I, n° 4/5, Reintegracionismo e Isolacionismo*, p.77-84.

³⁶ O lead, expressão inglesa que significa “guia ou o que vem a frente”, refere-se à primeira parte de uma notícia, geralmente posta em destaque relativo, que fornece ao leitor a informação básica sobre o tema e pretende prender-lhe o interesse. O lead, portanto, deve informar qual é o fato jornalístico noticiado e as principais circunstâncias em que ele ocorre. LAGE, N. *A estrutura da notícia*. São Paulo: Ática, 1985.

cardina - tônico para o coração e por último não se pode esquecer da famoso slogan “bombril” que assim, como o *Dobrabil*, “tem mil e uma utilidades” estéticas.

Outro ponto observado é que o poeta retoma o antigo sistema ortográfico “oficial” brasileiro fixado em 1943. Tratava-se de uma escrita complicada que, por regra, buscava a raiz latina ou grega para escrever cada palavra (pharmacia, lyrio, orthographia, theatro, commercio, phleugma, diccionario, caravella, estylo, prompto, etc.). O poema “Rhapsodia”, originalmente publicado em *Apocrypho Apocalypse* (1975), reaparece no *Jornal Dobrabil* a brincar com esse sistema ortográfico que se perpetuou do século XVI até o início do século XX.

0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000
 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000
 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000
 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000

Está escripta em attica prosa
 a glosa da grammatica cryptica
 por rectas regras syntacticas
 com lettras gregas sympathicas
 A glosa do cryptogramma
 explica a photosynthese anthologica
 de chrysanthemos
 myosotis
 cyclames
 amaryllis
 polychromicos
 polyrhythmicos
 polysyllabos
 polychlorophyllados
 desvenda a physionomia
 de synonymos symmetricos
 e etymologias philharmonicas
 de analyses hyperphantasticas
 e diphthongos phosphorescentes
 de phonemas philosophicos
 e morphemas psychophysicos
 de estrophes sapphicas
 e systemas orthographicos
 misteriosos
 mysticos
 mythicos
 Myctericas physionomias desvenda
 a glosa da grammathica criptica
 escripta em actica prosa
 por rettas regras syntaticas
 com lectras gregas sympatticas

GLAUCO MATTOSO

Em relação ao aspecto formal, trata-se de um poema marcado pela ausência total de pontuação, pela predominância de sintagmas nominais com um único verbo estar -“está” - que soa ambigualmente como pronome demonstrativo “esta”. Nota-se ainda que o eixo vertical é formado pela letra “y” - a mesma que aparece invertida no suplemento “galeria alegria” - dominando praticamente todo o poema. Tal geometrização do espaço faz com que o poema se aproxime dos procedimentos concretistas, conforme acredita não só a crítica como o próprio

Mattoso : “Rhapsodia saiu na 5ª folha do JD em 77 e pertence ao *Apocryho*. Alusiva à antiga ortografia [...] e ao concretismo”. (MATTOSO, 1982, p.57).

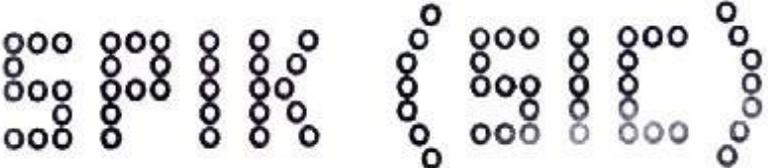
Percebe-se que o sujeito lírico brinca com a oficialidade da “língua escrita”, a qual se distancia da fala popular; justamente por não registrar as palavras da forma como são pronunciadas. Tal fato justifica a escolha do título “Rhapsodia”, visto que esse termo se refere aos versos épicos recitados oralmente pelos rapsodos, homens do povo na Grécia antiga.

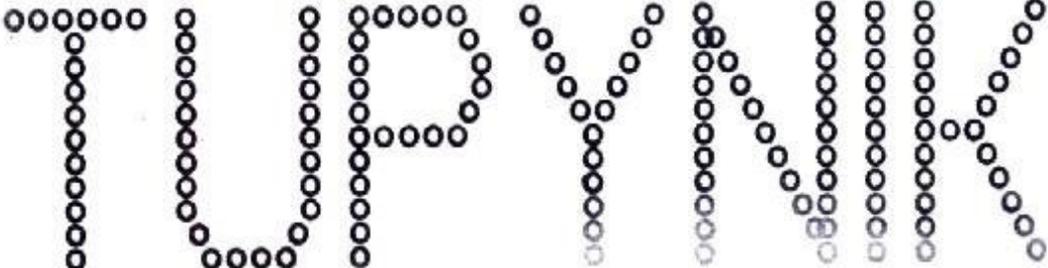
Além da subversão ortográfica, o poeta joga com imagens surrealistas ao desautomatizar a escrita a partir de uma lógica própria, subjetiva, já que para o Surrealismo os pensamentos devem ser expressos de modo caótico, daí a valorização do inconsciente, como se pode notar nos seguintes versos: - “e diphthongos phosphorescentes / de phonemas philosophicos /e morphemas psychophysicalos”.

No final do poema em que as letras se embaralham num movimento poético, uma “logopéia poética”, como nos diz Ezra Pound, causando uma sensação de desordem, de bagunça; uma marca sugestiva do temperamento anarquista do autor, para o qual a ausência de regras, a abolição da ordem são as tônicas para a concepção do *Jornal Dobrabil*.

Além do caos ortográfico é comum nas páginas do *Jornal Dobrabil* o polilinguismo, ou seja, várias línguas, como latim, francês, inglês espanhol, italiano, são miscigenadas ao português, formando uma verdadeira carnavalização³⁷ lingüística, o que pode ser notado no soneto “Spik (sic) Tupinik” em que o sujeito lírico carnavaliza as línguas inglesa e portuguesa; a começar pelo próprio título em que se a alomorfa do verbo “speak” recebe o sufixo - “ik”- o qual rima com tupinik, um hibridismo lexical entre tupiniquim e beatnik, como se vê no poema a seguir:

³⁷ Em linhas gerais, Bakhtin, na sua obra, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o conceito de François Rabelais assinala* o “mundo carnavalesco” ao reportar-se à expressão temporária de diversas formas e manifestações do “riso” que se opunham à cultura oficial e séria, do mundo feudal. Dentre essas manifestações, destacam-se as festas carnavalescas nas praças públicas, os ritos cômicos, as paródias, as obras cômicas orais e escritas, o vocabulário familiar, composto por insultos, juramentos, calão, etc.


 de SONETTOS
 INTALIANOS
 & SONNETOS
 INGRESES



para Paulo Verissimo

Rebel without a cause, vômito do mito
 da nova nova nova nova geração,
 cuspo no prato e janto junto com palmito
 o baioque (o forrock, o rockixe), o rockão.
 Receita a seita de quem samba e roquenrola:
 Babo, Bob, pop, pipoca, cornflake;
 take a cocktail de coco com cocacola,
 de whisky e estriçnina make a milkshake.
 Tem híbridos morfemas a língua que falo,
 meio nega-bacana, chiquita-maluca;
 no rolo embananado me embolo, me embalo,
 soluço - hic - e desligo - clic - a cuca.
 Sou luxo, chulo e chic, caçula e cacique.
 I am a tupinik, eu falo em tupinik.
 GLAUCO MATTOSO

Em relação aos aspectos formais, trata-se de soneto inglês³⁸, composto por três quartetos e um dístico, compostos de versos alexandrinos e com esquema rímico ABABCDCDEFEGGE. É importante ressaltar que a separação das quadras é feita pela pontuação (pontos finais).

³⁸ Shakespeare, além de teatrólogo, desenvolveu uma habilidade única na poesia. O seu soneto, o soneto inglês, é composto por três quartetos e um dístico, diferente da composição original de Petrarca.

Neste soneto, o sujeito lírico discute com humor a fusão antropofágica das culturas americana e brasileira, não só no aspecto lingüístico, como também na comida e na bebida: “pop”, “pipoca”, “cornflake”, “cocacola”, “milkshake”, entre outros.

O primeiro verso tem como ponto de partida o título do Filme “Rebel without a Cause” ou “Juventude Transviada” (1955) protagonizado por James Dean. A referência ao filme não é gratuita, pois logo em seguida a ênfase recai na máxima “vômito do mito” expondo uma utopia às avessas. Para explicitar melhor, tomemos por base a repetição enfática - “nova nova nova nova geração” - para marcar um novo tipo de postura transgressora em relação àquela atitude representada por James Dean. Significa que a transgressão exposta pelo eu-lírico não está na atitude “desviada”, rebelde, mas na subversão às estruturas lingüísticas: rockixe, mistura de rock com maxixe; baioque, mistura de baião com rock, etc.

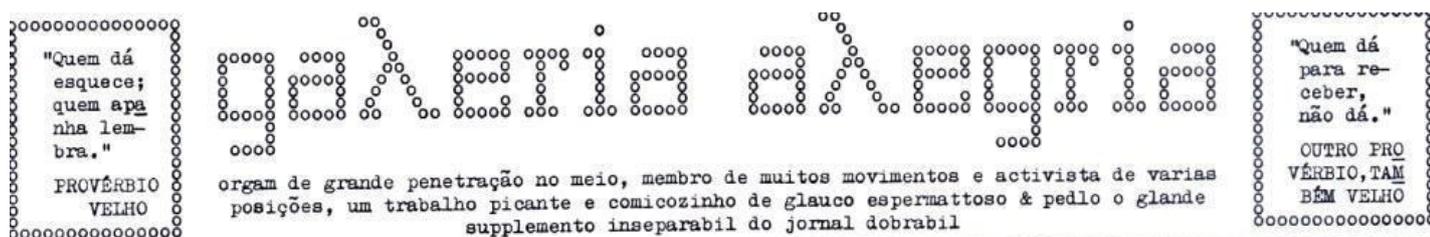
Trata-se de uma verdadeira “liquidificação” de estilos, linguagens, formas e, sobretudo, de novos significados que surgem de novas palavras. Tais recursos já foram utilizados na tradição literária, Sousândrade, Oswald de Andrade, entre outros, que também fizeram discursos com um fraseado singular e inusitado, plenos de invenção léxica e sintática. Contudo, Mattoso instaura o caos lingüístico ao fazer uma poética mais chistosa, lúdica e sem as peias de uma organização interna no discurso.

Daí que a conclusão de Mattoso é ser “luxo”, “chulo”, “chic”, “caçula” e “cacique”. É assumir uma postura que não é comum, pois é prometeica ao enfrentar os extremos. E a sentença final caracteriza e particulariza sua escrita: “I am tupinik, eu falo em tupinik”, isto é, vive a contradição de ser e não ser tupiniquim e beatnik.

Este caos se instala não só nos textos, como no que foi visto acima, mas também em relação aos nomes utilizados para exprimir suas diversas facetas, portanto, diz-se tratar de um caos autoral. Nomes como Pedro o Podre, Pedlo o Glande, Garcia Loca, Massashi Sugawara, entre outros, trazem uma inconstância no que tange a um projeto personalista de poesia, ou seja, a idéia de várias identidades possibilita outras formas de criação e outros estilos. O caos dos nomes é explicitado pelo poeta, em entrevista cedida ao Diário da Manhã de Goiânia:

GM: Parodiando o próprio Pessoa, criei subpersonagens do personagem principal, ou seja, o poeta glaucomatoso que ficou cego e se humilha perante a rapaziada que enxerga. Assim, Pedro o Podre é meu lado mais punk e sujo; Garcia Loca (para brincar com a porralouquice e com a homossexualidade de Lorca) é meu lado mais debochadamente gay; Massashi Sugawara faz o papel mais tímido e preso à cultura oriental, e assim por diante. (MATTOSO, 2003)

Heterônimos como Pedlo o Glande, Pedro o Podre e Garcia Loca se revezam e aparecem com grande frequência nos suplementos “gays” intitulados: “Galeria Alegria” e a “gazela esportiva”, os quais discutem principalmente temas ligados à homossexualidade. Do primeiro suplemento, presente em vinte folhas do *Jornal Dobrabil*, destacamos o caráter lúdico em relação à letra grega, o λ (lambda), que pode ser um trocadilho com a palavra “lambida”. Esse ludismo ortográfico e semântico encontra-se no título do suplemento abaixo:



O leitor pode observar que o poeta brinca não só com ambigüidade da letra “lambda” “λ”, como também com a ambigüidade da palavra “órgão” aliado a expressão “de grande penetração no meio”, significando tanto o jornal quanto o membro sexual masculino. Esse ludismo é um traço inerente à linguagem poética seja na construção de uma frase poética, ou seja, na expressão anímica existe sempre a permanência do elemento lúdico, um traço essencial para o aprendizado humano, conforme aponta Johan Huizinga (2005) no texto *Homo ludens* (homem que brinca).

O segundo suplemento denominado “gazela”, aparece em seis folhas do *Jornal Dobrabil*. Além de ser uma paródia ao suplemento “Gazeta Esportiva”, uma sessão do *Jornal do Brasil*, também brinca com o sentido da palavra “gazela”, um termo que por simbolizar a sensibilidade, a fragilidade própria das donzelas, tornou-se um sema para homossexual. Talvez esse título do suplemento seja o embrião que anos depois, inspiraria Glauco Mattoso para a elaboração de sua mais recente obra: *A Planta da Donzela*, um romance-pastiche da obra de José de Alencar *A Pata da Gazela*.

Em suma, o autor se vale destes “subpersonagens” para marcar os diversos temas - políticos, literários, homossexuais, familiares, etc. Digamos então que o caos mattosiano se aproxima, guardadas as proporções, daquilo que Friedrich Nietzsche (1991) nos apresenta: “[...] é preciso ter ainda caos dentro de si para poder dar a luz a uma estrela dançarina. Eu vos digo: ainda há caos dentro de vós”. E Mattoso sabe disso.

3 - ESCATOLOGIA, PORNOGRAFIA E VISUALIDADE: INGREDIENTES FUNDAMENTAIS DA POÉTICA MATTOSIANA.

“Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida”.

(Manuel Bandeira)

A poética fescenina mattosiana se insere na “tradição” da pornografia, do palavrão, elementos esses que desencadeiam uma verve debochada em relação ao sexo. Essa pornografia poetizada em muitos poemas leva à exacerbação dos assuntos obscenos, licenciosos, capazes de explorar o lado sexual do indivíduo, mantendo um clima de devassidão e de libertinagem.

Dessa maneira, o discurso pornográfico, apóia-se no uso de palavras e imagens chulas relacionadas ao corpo, com ênfase na genitália, principalmente a masculina, e em zonas excitáveis. Na introdução da obra, *Antologia da Poesia Pornográfica: De Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*, Alexei Bueno assevera que:

[...] não se trata de uma poesia erótica, nem burlesca, nem satírica, no estrito sentido das palavras, Trata-se da poesia pornográfica, do grego pórne “prostituta”, ou pornôs “depravado” – e dos seus derivados, ou seja, daquilo que se refere à prostituição, à obscenidade, às questões sexuais, em suma, de forma chula, baixa e propositadamente grosseira. (BUENO, 2004, p.9)

A pornografia é, então, um discurso transgressor das formas “hereditárias”, pois subverte a linguagem legitimada tanto na infra-estrutura (conjunto de relações sociais e econômicas que determinam as ideologias) quanto na superestrutura (complexo das ideologias religiosas, filosóficas, jurídicas e políticas de determinada classe social, dominante em uma sociedade). Assim Glauco Mattoso, nesse caso no *Jornal Dobrabil*, aciona diversas e diferenciadas tendências do pornográfico, do escatológico, ou seja, constrói uma poética caleidoscópica em que esses temas assumem uma nova roupagem.

A pornografia e a escatologia em Mattoso são utilizadas, em geral, como metalinguagem e não só para retratar respectivamente a questão da liberação do corpo ou, ainda, assuntos que trazem sensações de repúdio e nojo, mas também recupera de forma criativa vocábulos como “merda” que é apresentada filosoficamente, admitindo valores metafísicos: “No princípio, era a merda”, “A merda e o pensamento são matéria da filosofia”. Nessa primeira frase tem-se um

diálogo herético com o texto bíblico: “No princípio era o verbo”³⁹. Nessa última frase citada continua com o processo de “valoração” da “merda” ao equipará-la ao pensamento como “matéria da filosofia”.

Além desse aspecto sugerido pelo poeta, percebe-se que o termo “merda” possibilita na poética mattsosiana outras significações. O excremento traz a conotação de elemento vital para o processo digestivo. É recuperado também o sentido coloquial⁴⁰, principalmente como uma coisa sem valor, o que nos remete a espetacularização da arte e sua comercialização, no circuito midiático “[...] sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento (DEBORD, 2004, p.14), como já apontou Mattoso: “se no meio dos poucos bons tem tanta gente fazendo merda e se autopromovendo ou sendo promovida, por que eu não posso fazer a dita propriamente dita e justificá-la? ” (MATTOSO, 2001)

Há, ainda, uma outra significação para o termo escatologia que remonta à parte da filosofia que trata dos últimos eventos na história do homem ou da visão apocalíptica do mundo. Nesta perspectiva, pode-se dizer que Glauco Mattoso revê toda a tradição a partir de uma visão apocalíptica, por meio de um texto caótico - *Jornal Dobrabil* - que perpassa por várias tendências e não se filia a nenhuma delas, discutindo de modo chistoso o posicionamento do artista na contemporaneidade:

ARTE é como a merda, um detrito humano. [...] A arte é um tipo de merda, assim como a ciência e a religião. Só que, enquanto a ciência é fertilizante e a religião esterilizante, a arte é neutralizante, isto é, não serve pra nada, e anula a utilidade daquilo em que é aplicada. A arte pura é, portanto, pura MERDA. (MATTOSO, 2001, p. 16)

O excerto acima demonstra justamente que a merda é o substrato para a criação, para a concepção do fazer poético. A merda seria para Glauco Mattoso a metáfora fundamental para se pensar a arte, especificamente a arte contemporânea que também convive com as incertezas relativas a juízos de valor e com a problematização do empenho atualizador de soluções estéticas originais.

De modo semelhante, a pornografia em Mattoso assume a especificidade de atualização da linguagem, ao incorporar a libido, o chulo, o palavrão, “situações potencialmente repugnantes”, diz Rubem Fonseca (2006, p. 72). O obsceno particulariza a escrita de Glauco

³⁹ I Jo, 1, 1. BÍBLIA. Português. **Bíblia de Referência Thompson**. Tradução João Ferreira de Almeida, São Paulo: Vida, 2002.

⁴⁰ A palavra merda na linguagem coloquial é comumente usada não só na fala do brasileiro, mas também no inglês o “shit” e no francês “merde”.

Mattoso assim como o escatológico determina sua filosofia. “Tudo indica que a literatura pornográfica, qualquer que ela seja, tenha uma função terapêutica e, em certos casos e circunstâncias, educativas”. (idem, p.72). A pornografia mattosiana possibilita a libertação do “princípio do prazer” em relação ao “princípio da realidade”, como se deduz a partir de Marcuse (1995). Ao viabilizar a liberação do “princípio do prazer”, o poeta desobriga a arte dos tabus lingüísticos e automaticamente das amarras morais. Embora o Modernismo tenha desmistificado a chamada palavra sublime, muitos vocábulos tabus relacionados às genitálias ou excrementos continuam interditos, principalmente na lírica ou em poemas em prosa. Em geral, o excremento raramente aparece, e quando aparece tem-se o emprego do termo erudito “fezes” e não o vulgar “merda”, como se pode ver nos versos de João Cabral de Melo Neto - “Poesia, te escrevo agora: fezes” [...]. O pornográfico em Mattoso é também o tema central de seus poemas tradicionais, o que inclui os sonetos (formas fixas) e os poemas concretos. Glauco Mattoso se vale da linguagem chula nessas formas herdadas, buscando a um só tempo repensá-las em sua composição formal e conteudística, dessacralizando-as. Assim, contraculturaliza o sublime.

A nossa proposta de análise da poesia mattosiana reside, como dito, em aspectos escatológicos, pornográficos visuais que se fazem presente em nossa leitura, subdivididos em temas - questionamentos morais, políticos e estéticos - que se destacam pela frequência, o que acaba dando uma identidade à escrita de Glauco Mattoso. Os aspectos aparecem de forma heterogênea, no entanto, em alguns poemas a escatologia é mais evidente, em outros a incidência de um sujeito lírico “penetrado” por uma verve pornográfica, fescenina, e por fim, a recorrência da visualidade enquanto avacalhão experimental dos procedimentos da tradição poética, sobremaneira o Concretismo. Este está figurado no jogo das letras de diferentes tamanhos, nos poemas visuais propriamente ditos, todos gerados a partir do ludismo criativo com recursos datilográficos, como se vê no anexo II, da página 126.

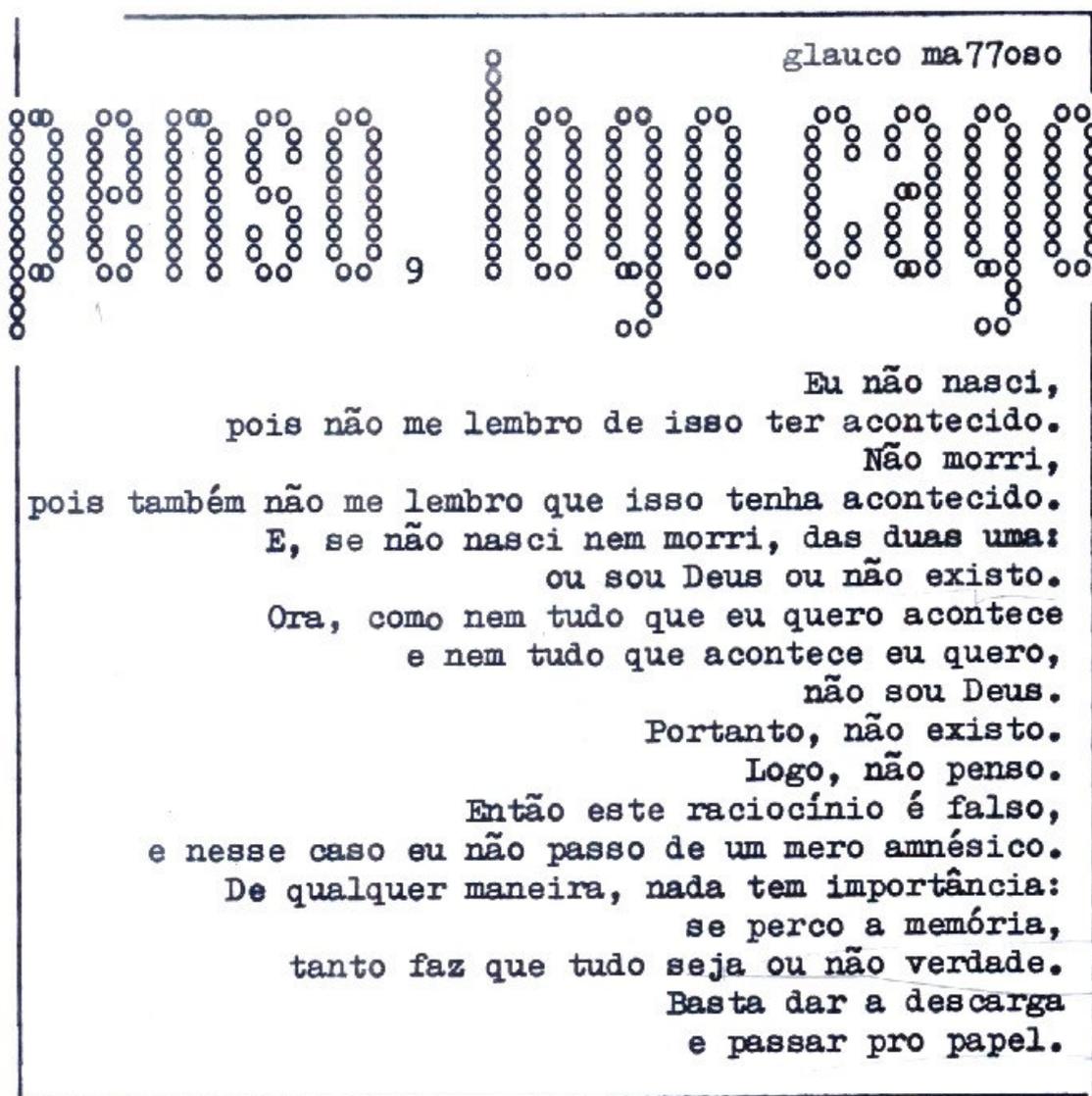
Levando em conta aqueles aspectos, os poemas selecionados para análise serão trabalhados de *per si*, por uma questão de objetividade.

3.1 - A escatologia mattosiana: merda que te quero merda

[...] Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és [...]" (grifo nosso)

(João Cabral de Melo Neto)

Para tratar da escatologia em Glauco Mattoso, devemos considerar o aspecto filosófico que esse tema assume na poesia desse autor, sobretudo porque o escatológico revela uma criação debochada em que o riso constante é a sua escolha. Segundo Amálio Pinheiro, “o riso é a festa de quem sabe que não há o lugar, de quem sabe que não há proteção possível”. (PINHEIRO, 1995) Em Glauco Mattoso o riso nos remete ao lugar do indisciplinado, do não-oficial, pois reclama para a poesia total permissividade, já que “Cagar é uma licença poética”. Vejamos o que diz o poema:



(*Jornal Dobrabil*, fl.11)

A composição do poema chama a atenção pelo deslocamento da linha reta imaginária da esquerda para direita, comum a muitos poemas do autor. Em geral os poemas têm apresentação inversa a esta, o que cria um certo estranhamento no leitor. Interessante observar

como o poeta assina o poema - ma77oso - para referi-se ao ano de publicação do *Jornal Dobrabil*. Tal grafia é comum a muitos outros poema dessa obra.

No título tem-se a alusão à máxima cartesiana, todavia, com o acréscimo escatológico ao substituir o verbo “existir” pelo verbo “cagar”. A sentença de Descartes, (Penso, logo existo) assinalava a dúvida enquanto parte do método empírico, ou seja, só se pode dizer que existe algo que possa ser provado. A dúvida cartesiana veio confrontar a filosofia tradicional que se pautava na sentença: as coisas existem porque simplesmente precisam existir. Daí que os postulados de Descartes inauguram o pensamento moderno, perquirindo uma consciência racional na análise dos fatos.

Ao trazer o lema cartesiano, Glauco Mattoso está subvertendo tanto o paradigma centrado na racionalidade quanto no método empírico, sobretudo porque ao desconstruir a gênese do sujeito - “Eu não nasci” e “Não morri” - o autor conclui que ou é Deus ou nunca existiu - “Ou sou Deus ou não existo”. Conseqüentemente, o sujeito de enunciação vai desfazendo o conceito de ser Deus e da própria existência: “Ora, como nem tudo que eu quero acontece / e nem tudo que acontece eu quero / não sou Deus./ Portanto, não existo.” É importante ressaltar que o poeta se vale do procedimento filosófico, o silogismo, argumentado por meio de duas premissas - “Eu não nasci”- e - “Não morri”- e de uma pseudo conclusão - “Portanto não existo”. Essas possíveis premissas fogem à lógica que as institui, ou seja, serem afirmações de verdade geral. Aqui a verdade particular é marcada pela negatividade presente em quase todos os versos. A pseudo-conclusão coloca-se não como fato universal, mas como uma enunciação singular ou particular. E o raciocínio filosófico reduz-se ao gesto instintivo implícito (cagar) “Basta dar a descarga”

Nesse poema, o fato de não ser “Deus”, para o sujeito lírico, define sua não-existência, assim como institui o seu não-pensar: “Logo, não penso”. Isso o desobriga de qualquer lógica ou ética.

O tom é de atrevimento, insolência e de liberdade em relação à própria criação poética. O ato de esquecer, “se perco a memória / tanto faz que tudo seja ou não verdade”, nos mostra o relaxo proposital do autor relativo à categoria da “Biblioteca”, da erudição que o escritor deva ter. O esquecimento é a grande metáfora de não fazer parte de estilos de época, de não armazenar preceitos estéticos de determinada tendência.

Os últimos versos - “Basta dar a descarga/ e passar pro papel”- vêm confirmar a pouca importância dada pelo autor ao raciocínio construtivista, sobretudo ao decidir-se pelos resíduos na composição nesse e em outros poemas posteriores. Ainda se aproveitando da

lógica formal de Descartes, o poeta tece outro poema por meio da desconstrução do “*cogito ergo sum*”.

COGITO
 ERGO
 CAGO

PEDRO
 O
 PODRE
 soffrendo
 de
 dia-
 -rrhéa
 cerebral

quem pensa não caga
 o livre arbitrio
 é prisão de ventre
 sou um ser determinista
 o que penso não é meu
 como a merda que cago
 faço tudo que quero
 e lavo minhas mãos
 porque no fundo no duro
 quero não querer
 mas deus é do contra
 sou prisioneiro da privada
 privado do meu pensamento

(*Jornal Dobrabil*, fl.11)

Nesse poema, o sujeito lírico estabelece novamente uma inversão das três certezas do pensador René Descartes. As premissas cartesianas asseguram que se eu duvido, então eu penso, logo, o pensamento existe; se o pensamento existe, então existe um “eu” que pensa, portanto, penso, logo, existo - “*cogito ergo sum*”; se o “eu” existe, então Deus existe. O que se vê no poema é uma nova filosofia em que o “eu” lírico liberta-se desse pensamento empirista, “privado do meu pensamento” em favor da “privada”, ou seja, do ato de cagar, de realizar coisas - “faço tudo que quero / e lavo minhas mãos” - livre e espontaneamente.

Essa poetização da “merda” assume novamente um registro metalingüístico que aponta para o processo de criação. Simbolicamente, as fezes representam a manifestação do poder criativo individual, tanto que elas são por vezes consideradas a matéria-prima da alquimia, ao se transformar no “Ouro Alquímico”:

Considerados como receptáculo de força, os excrementos simbolizam uma potência biológica sagrada que residiria no homem e que, mesmo depois de evacuada, ainda poderia de uma certa maneira, ser aproveitada. E assim, aquilo que na aparência é uma das coisas mais desvalorizadas, seria ao contrário: umas das coisas mais carregadas de valor. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p.411- 412)

Essa associação entre a merda e o ouro também foi tema explorado por Paulo Leminski, em seu poema, “Merda e Ouro”, extraído do livro, *Distraídos venceremos*:

MERDA E OURO

Merda é veneno
 No entanto, não há nada
 que seja mais bonito
 que uma bela cagada.
 Cagam ricos, cagam padres.
 cagam reis e cagam fadas.
 Não há merda que se compare
 à bosta da pessoa amada.

No poema de Leminski, constatamos a valorização dos termos escatológicos “merda” “cagada” e “bosta” enquanto realidades universais, ou seja, usados para expressar atos que todos praticam, sejam “ricos”, “padres”, “reis”, “fadas” e “amada”. Nesse sentido, o sujeito lírico busca solenizar esses termos marginalizados, os quais na maioria das vezes são discriminados e não “participam em pé de igualdade com vocabulários-dicções cujos significados se fincam hegemonicamente no campo da seriedade vocabular” [...]. (SALGUEIRO, 2002, p.138). Daí a comparação entre a merda e veneno, ou seja, trata-se de um tema polêmico, espinhoso capaz de intoxicar e eivar a tradição literária.

Os últimos versos do poema atestam a desromantização do amor e das palavras sublimes que esse assunto exige. Aqui a “bosta da mulher amada” sofre uma “ressubjetivação” ao se transformar em uma grande declaração amorosa. Assim, a palavra “merda” se torna ouro ao ser metamorfoseada pelo lirismo do poeta em sua acepção escatológica, ganhando permissividade e aceitação não só na linguagem literária como também no circuito social ou na série extraliterária.

Assim como em Leminski, Mattoso considera as “fezes” como aspectos determinantes do ser, da existência do corpo do homem, portanto, de sua subjetividade. Assim, no segundo poema mattosiano, “Cogito ergo cago”, o ato de cagar pode também ser compreendido como a evacuação do pensamento “racionalista”, cartesiano, que em alguns momentos regeram o processo de construção poemática.

Dessa forma, a proposta do sujeito lírico é de fazer uma poesia que vá contra a ordem de “deus”, que grafado com letra minúscula pode metaforicamente referir-se aos preceitos estéticos de poéticas dominantes, isto é, legitimadas pelo cânone. Daí então a necessidade do eu-lírico em valorizar o que aparentemente não tem valor, uma das formas encontradas para marcar sua singularidade poética.

Por último, observamos que os poemas: “penso, logo cago” e “Cogito Ergo Cago” apresentam uma estrutura cíclica potencializada pela aliteração da vogal “o” que por ser fechado traduz a idéia de ciclo, de eterno retorno. Tal fato poderia indicar a preocupação do eu-lírico sempre repensar um procedimento estético, contudo sem se vincular ou “armazenar” nenhuma determinada tendência.

Essa idéia de contato e não cumplicidade com a tradição literária também pode ser notada na construção sintática dos dois poemas. Poderíamos dizer que, estruturalmente, o primeiro estaria mais próximo da tradição pela pontuação, respeitando os sinais gráficos, pelos períodos compostos por orações subordinadas e pela presença de título, embora haja um aspecto dissonante, já que está grafado com letras minúsculas e suas letras são maiores, o que no computador corresponderia a uma fonte tamanho dezesseis, por exemplo. Já o segundo aproxima-se das coordenadas da modernidade e da contemporaneidade, uma vez que há a ausência de pontuação e a predileção pela parataxe, com versos em minúsculas. Vale ressaltar que a coordenação é um procedimento recorrente na poética contemporânea para expressar de modo conotativo a liberdade, o desprezo à hierarquia e a conseqüente dessacralização dos princípios tradicionais. Ademais, ao contrário do primeiro, esse segundo poema apresenta um título grafado em letras maiúsculas, fato que o aproxima do poema tradicional.

Tal hibridização entre os procedimentos recorrentes à tradição e à modernidade e contemporaneidade ratifica que a revisitação de estilos consagrados é um processo dialético e contínuo, na poética mattosiana, em que o autor busca, ao mesmo tempo apropriar-se de alguns de seus elementos formais para inserir-lhes temas inusitados, instaurando assim, uma poética inovadora, já que “renovação não significa romper com todo patrimônio de experiências acumulado. Forma revolucionária não é mera diluição de ‘achados’ formais e

sim a forma que nasce como decorrência inevitável do conteúdo revolucionário”. (GULLAR, 2002, p.73).

3.1.1 - Leitura de “Haikais Fecais”

“O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse”

(Drummond)

Traduz-se como *haikai* ou haicai um tipo de poema japonês chamado “haiku” que designa um poema curto, geralmente sem rimas e sem título, com dezessete sílabas, obedecendo a ordem 5-7-5. O tema é a natureza e suas mutações.

O poema, consagrado pelos mestres japoneses Bashô, Buson e Issa, possui não só uma estreita relação com a natureza, principalmente as estações do ano, mas também a vantagem da língua japonesa, que é aglutinante e favorece a composição de palavras-montagem, palavras-valise, constituindo a fusão de uma palavra em outra, como afirma Haroldo de Campos “desejo de fundir imagem em imagem”. (CAMPOS,1977, p.62)

O haikai chega ao Brasil em 1908 com a primeira leva de imigrantes japoneses. Já em 1920, surge o livro *Haikais*, de Waldomiro Siqueira, considerado a primeira obra do gênero, publicada em 1933. Nela observa-se a tentativa de abrasileiramento do *haikai*. De lá para cá muitos foram os poetas que cultivaram esta modalidade, uns respeitando o metro como Guilherme de Almeida - “Dirás quando a vires: / a bola de vidro rola / debaixo do arco-íris”- outros não o levaram em conta como Paulo Leminski - “enfim / nu / como vim”- e Alice Ruiz -“vento seco / entre os bambus / barulho d’água”.

Glauco Mattoso⁴¹ segue essa linha de recriação do *hakai* recupera, de certo modo, uma tendência da antiga prática poética da primeira manifestação do *haikai* japonês, o *haikai-renga*, que está associado ao cômico, ao popular. E ainda o poeta em questão aproxima-se e ultrapassa Leminski quanto ao aspecto irreverente, como se pode comprovar nos haikais abaixo:

⁴¹ Não sabemos, ao certo, se Mattoso tem um conhecimento sobre a escrita japonesa. Em algumas entrevistas, o autor esclarece que sua formação de bibliotecário forneceu-lhe uma base de erudição filosófica e enciclopedista. Mattoso também deixa claro seu fascínio pela cultura oriental, tanto que escolheu como parceiro um descendente de japoneses, Hakira. Portanto, possivelmente Mattoso ao usar caracteres japoneses, deve tê-los descoberto por meio de pesquisas enciclopédicas, ou com a ajuda de seu parceiro e/ou outra pessoa que conhece a língua.



(Jornal Dobrabil, fl.47)

Por se tratar de seis *haikais* seguidos como estrofes de um poema, mas individualizados pelo título plural, o poeta reproduz alguns caracteres da escrita japonesa correspondentes a seu pseudônimo a maneira oriental⁴², “Matozo Gurauko”, que se encontra entre o título e os *haikais*.

⁴² Nesses *haikais*, o poeta assina seu pseudônimo, Matozo Guirauko, tanto em português como também o transcreve, em japonês, usando caracteres garrafais, menores do que os usados no título.

Em linhas gerais, a escrita japonesa é composta por quatro tipos de variantes do alfabeto silábico: o Hiragana - composto por 71 letras, é usado apenas para escrever palavras e nomes de origem japonesa); o Katakana (silabário novo pra expressar todas as palavras e nomes de origem estrangeira); Romaji (escrita romana usada para transcrever os sons e a escrita semelhante aos silabários japoneses, com vistas à leitura e à compreensão geral de pessoas que não usam os silabários hiragana e katakana) e Kanji (os ideogramas chineses,)⁴³. Nos haikais, o poeta, grafa seu nome, por meio do alfabeto katana, uma vez que se trata de um estrangeirismo e mais propriamente de um pseudônimo.

Ao lado, na altura dos três primeiros haikais, tem-se um ícone ambíguo que tanto pode lembrar um vaso de pé estilizado, com bojo, haste de sustentação e base, como uma nádega no ato de defecação e já com um montículo de fezes evacuadas, ilustrando o título “Haikais Fecais”. Assim tanto pelo adjetivo “fecais”, quanto pelo desenho, notamos a subversão formal e temática em relação ao tema tradicional dos haikais, visto que estes, em geral, primam pela poetização da natureza, pela “emoção colhida ao vôo furtivo das estações que passam, como uma flor na primavera, uma folha morta no outono, um floco de neve no inverno.” (ALMEIDA, G. Os Meus Haicais. **Estado de S.Paulo**, São Paulo, 28 de fev. 1937.)

Dessa forma, podemos dizer que os *haikais* de Mattoso subvertem principalmente o conteúdo, uma vez que a disposição estrutural assemelha-se à tradicional. Esse processo de transgressão temática é realizado pela abolição do discurso poético solene em favor de uma dicção coloquial, irreverente para tratar com humor de imagens escatológicas.

Nos *haikais*, o sujeito de enunciação ironicamente discute por meio de metáforas escatológicas a desmoralização da erudição através da erudição, ou seja, recorre ao mimetismo formal para dessacralizar essa forma poética que ele “re-produz”. Assim, no primeiro verso “Tive uma grande idéia” o sujeito lírico ironiza o desejo de inovação, o principal ingrediente para uma escrita modernista e vanguardista, ao enunciar que “essa idéia revolucionária” se perdeu, “babau”, pela “diarréia”. Esta é uma metáfora para a ruptura com as fórmulas literárias enraizadas no inventário poético, como o Concretismo, por exemplo, citado nos versos - “Quando come osso / todo basset faz um troço / branco, duro e grosso” - “Se janto alfabeto / mijo sopa, e dejetos / poema concreto”.

Assim, o sujeito lírico não quer se alimentar de “osso” para não “cagar duro”, ou seja, não quer se filiar ao academicismo literário, ao arco-teso das propostas formalistas de

⁴³ A língua chinesa é composta exclusivamente por esses caracteres, mas a japonesa não. A língua japonesa utiliza esses caracteres para grafar, substantivos, pronomes, numerais e radicais de verbos, de advérbios e de adjetivos. O resto é escrito em hiragana.

linguagem apregoadas, sobremaneira, pelo Concretismo. Por isso ele quebra “o tabu”, ao conseguir “cagar nu /sem olhar o cu/”, ou seja, despoja-se do cânone poético dominante ao eivá-lo com a dicção escatológica. Logo, o lance do sujeito lírico é trançar racionalidade poética a temas ordinários, neste caso, o excremento.

O último *haikai*, escrito em inglês -“Bit by bit” / We eat shit / And like it”- apresenta a seguinte tradução- “pouco a pouco/ nós comemos merda / e gostamos disso”. O final desse *haikai* é uma ironia à figura do escritor inglês William Hazlitt⁴⁴, já o sujeito de enunciação faz uma apologia da merda, como um bem essencial da humanidade. Por isso, a tarefa de “pouco a pouco” fazer com que “nós” - leitores e o cânone a comam “pouco a pouco” e gostem, ou seja, aceitem essa poetização da merda enquanto uma recriação nova e despojada. Esse é o alcance da poética mattosiana: surto no transe, chulo no luxo e riso no siso, o que possibilita ao poeta, postular seu lugar ao lado de dicções solenes, ou seja, “compartilhar um lugar próximo nas sendas da poesia”.(SALGUEIRO, 2002, p.139)

3.1.2 - Leitura de “Manifesto Coprofágico”

“Si a merda me parece poetica, eu a poeto. Si um poema me parece uma merda, eu o como. Isso é ser poeta coprophagico”.

(Glauco Mattoso)

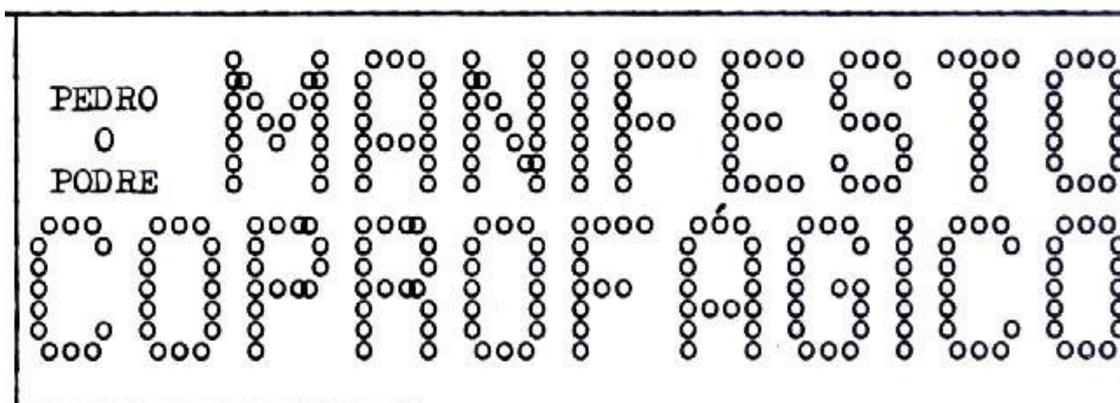
O “Manifesto Coprofágico” faz parte do contexto escatológico que permeia toda a décima primeira folha do *Jornal Dobrabil*. Esse poema alcançou grande repercussão no meio acadêmico, quando Glauco Mattoso o declamou em tom solene e patriótico no VI Concurso de poesia *falada* da revista Escrita em 1979.

Em um comentário sobre esse polêmico manifesto, Mattoso relata “abiscoitei o prêmio, sob protesto de outros concorrentes, que me achavam merecedor dum pinico como troféu. Posteriormente incluído no nº 30 da revista, o poema correu mundo, entrou no *script* duma peça universitária na Paraíba (chamada Soy loco por ti latrina [...])” (MATTOSO, 1982, p.59)

A epígrafe que abre o “Manifesto Coprofágico” já nos permite antever a proposta coprofágica de Glauco Mattoso, pois ao se apropriar dos versos de Garcia Lorca “verde que te

⁴⁴ William Hazlitt (10 abril 1778 - 18 setembro 1830) foi um escritor inglês recordado por seus ensaios humanísticos e por suas críticas literárias, inclusive sobre Shakespeare. Dentre as várias obras desse autor destacam-se Ensaio sobre princípios da ação humana (1805), Leituras na literatura da idade de Elizabeth e de caracteres dos jogos de Shakespeare (1817), Leitura sobre poetas ingleses (1818) e Leituras dos escritores cômicos ingleses (1819). Hazlitt, W. *Lectures on the English Comic Writers*. London: John Templeman, 1841.

quero verde”⁴⁵ realiza uma digestão desses, cujos resíduos formam a pseudo-epígrafe “mierda que te quero mierda”, assinada pelo heterônimo homossexual, Garcia Loca.



Mierda que te quero mierda
GARCIA LOCA

a merda na latrina
daquele bar da esquina
tem cheiro de batina
de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina

bosta com vitamina
cocô com cocaína
merda de mordomia de propina
de hemorróida e purpurina

merda de gente fina
da rua francisca miquelina
da vila leopoldina
de teresina de santa catarina
e da argentina

merda comunitária cosmopolita e clandestina
merda métrica palindrômica alexandrina

ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina
és avessa foste cagada da vagina
da américa latina

⁴⁵ Estes versos se encontram no *Romance Sonâmbulo*, de Federico Garcia Lorca.

O manifesto em forma de poema com vinte e oito versos, traz a constituição original de linha reta imaginária à direita como nos poemas “Penso, logo cago” e “cogito ergo cargo”. Nesse manifesto há algo inusitado uma espécie dominante de versos monorrítmicos e consonânticos, com variações em quatro versos sendo que três deles, toantes (v.17, 19 e 25)

Nesse manifesto-poema, o sujeito lírico ao tecer uma apologia à “merda” vai construindo uma progressão natural da merda, desde o particular (sua origem na latrina) até o seu alcance geral (América Latina). Nesse sentido, o sujeito lírico traça uma espécie de “odisséia” por onde pervaga a merda. Acompanhemos esse trajeto.

Na primeira estrofe, o eu-lírico delinea um possível banheiro público em que as mais diversas pessoas depositam suas fezes. Pelas metonímias identificamos as mais diversas identidades daqueles que depositam “a merda na latrina”, como o bêbedo “daquele bar da esquina”; o padre ou algum religioso de “batina”; o policial ou algum oficial do governo que usa “botina”; os trabalhadores em sua “rotina”; os estudantes da “sabatina” e os foliões do carnaval com seus confetes e “serpentinhas”. Portanto, o banheiro público é o espaço democrático que acolhe as mais diversas identidades, não importa a classe a que pertençam, todas produzem merda.

Essa relação público x privado foi teorizada por Roberto da Matta (2001) para o qual o Mundo da Casa (Espaço Privado) e o Mundo da Rua (Espaço Público) são marcados, na nossa sociedade, por uma relação de oposição, de tensão, que ao mesmo tempo se interagem e se complementam. Segundo o antropólogo o espaço da casa pode ser definido como o local da moradia, da calma e da tranqüilidade. Todavia, é importante ressaltar que a “casa” também é um espaço marcado pelo controle, pela rigidez de normas e hierarquias. Em contrapartida, o mundo da rua é o espaço reservado ao movimento, ao perigo, à tentação, ao logro. Na rua, as pessoas são indiferenciadas e desconhecidas, portanto, não têm nome nem face. Referimo-nos a elas em termos genéricos (como “povo” e “massa”). É o lugar da luta do trabalho, da batalha, onde a vivência árdua pode ser mais bem percebida ou sentida. Em suma, a rua é o lugar da diversão e da liberdade, mas também é o lugar do perigo e da malandragem. A idéia de liberdade do espaço público mantém-se no manifesto-poema através de diferentes pessoas e lugares.

Nesse sentido podemos notar a predileção do sujeito lírico pelo espaço público, já que esse lhe concede uma experiência com a realidade do mundo exterior. Portanto, é nesse espaço múltiplo que o eu-lírico irá recolher as impressões, os elementos banais e, neste caso, os dejetos, para desentranhá-los em sua poesia.

Ainda perscrutando os espaços de modo predominante e, às vezes, metonimicamente as pessoas, o sujeito lírico reafirma a presença da merda em qualquer meio social, abarcando desde viciado em drogas “cocô com cocaína” até a elite “merda de gente fina”. Com isso, o eu-lírico quer enfatizar que a merda não é um produto só das classes marginalizadas, ela está presente tanto em lugares boêmios como “rua francisca miquelina”, situada no centro de São Paulo, no bairro Bela Vista, quanto em regiões periféricas como “vila leopoldina” (distrito localizado na subprefeitura da Lapa), ou Piauí cuja capital Teresina, é freqüentemente negligenciado em relação a outros estados nordestinos, por não se localizar no litoral. De “teresina” damos um salto para um estado oposto “santa catarina”, visto que lá estão os melhores índices sociais do país.

Essa atmosfera do poema, descrita até aqui, sugere que a merda é ao mesmo tempo um produto individual e também coletivo, com todas as suas possibilidades, independente de raça ou classe, assim como a literatura, que também é uma criação individual do autor, mas que se configura ao longo de um processo cumulativo de articulação com o coletivo, isto é, com a sociedade. (CANDIDO, 1975). Dessa maneira, ao entendermos que todos têm direito à “merda comunitária”, ao “continente terra fecunda / onde germina”, poderíamos ler nas entrelinhas que todos têm “direito à literatura”, conforme assegura Antonio Candido, “pois não há povo e não há homem que passa viver sem ela, [...] sem contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 1995, p. 242).

Além da universalidade da merda, subentenda-se como metáfora para literatura, o sujeito lírico agudiza outras questões metalingüísticas no que tange à construção de uma poética anticonvencional, que não seja pautada na “merda métrica palindrômica alexandrina”. Significa dizer que a proposta é romper com o formalismo estético, com regularidade da poesia clássica, dos sonetos alexandrinos. Imagetivamente o autor considera que a palavra “palindrômica” é usada, pois “imita o formato de um cocô começa pontudo, aumenta, e depois termina pontudo. Ou seja, de trás para frente, e de frente para trás, ele é um palíndromo” (MATTOSO, 1982).

Observamos também uma ironia ao sistema rímico, uma vez que o poema tem predominantemente os seus versos terminados em “ina” o que nos lembra a palavra “rima”, mais uma tática do autor, que se vale do humor para invadir e zombar da seriedade que a tradição confere ao aspecto sonoro, neste caso o rímico.

A modulação dos últimos versos do poema, no entanto, parece perder o ritmo hostil e apologético que marcam o início do manifesto. Desse modo, nas quatro primeiras estrofes do manifesto-poema, o sujeito lírico entoia um canto, uma espécie de ode glorificando a

fertilidade da merda e abrangência, aqui tomada como uma metáfora do próprio ser, ou seja, aquilo que faz dos homens essencialmente o que são, o que os une e o que os separa, porque cada um digere e defeca em condições distintas, individuais, subjetivas, mas o produto final é a merda universal e coletiva da “américa latina”.

“ó merda com teu mar de urina
 com teu céu de fedentina
 tu és meu continente terra fecunda
 onde germina
 minha independência minha
 indisciplina”

Em suma, ao laurear a merda como um símbolo continental, o sujeito lírico reivindica um lugar para esse tema na poesia, isto é, deseja inserir a temática escatológica no discurso poético, a fim de romper com os paradigmas poéticos que primam pelo beletrismo.

3.2 - O por (no) poema: leitura do “manifesto obsoneto”

Oh! Sejamos pornográficos
 (docemente pornográficos).
 Por que seremos mais castos
 Que o nosso avô português?

(Carlos Drummond de Andrade)

Em um artigo veiculado no Pasquim, Rubem Fonseca classifica basicamente a literatura pornográfica em três tipos: literatura pornográfica de horror e/ou science-fiction, literatura afrodisíaca desodorizada e a literatura afrodisíaca escatológica. Esta última taxonomia, na qual se encaixa a poesia-pornô ou pornopoema de Glauco Mattoso, se define pela inclusão deliberada de palavrões e cenas de perversão. Focalizemos melhor esse tema, na análise do poema, abaixo:

m a n i e s t a
 a b s u r d a

dedicado a Kairo & Kac
 (mas a indireta vai pra
 outros poetas ditos su-
 jos que nunca esquecem
 o modess e trocam de
 meia de meia em meia
 hora)

Isso não é poesia que se escreva,
 é pornografia tipo Adão & Eva:
 essa nunca passa, por mais que se atreva,
 do que o Adão dá e do que a Eva leva.

Quero a poesia muito mais lasciva,
 com chulé na língua, suor na saliva,
 porra no pigarro, mijo na gengiva,
 pinto em ponto morto, xota em carne viva:

Ranho, chico, cera, era o que faltava!
 Sebo é na lambida, rabo não se lava!
 Viva a sunga suja, fora a meia nova!

Pelo pelo na boca, jiló com uva!
 Merda na piroca cai como uma luva!
 Cago de pau duro! Nojo? Uma ova!

GLAUCO MATTOSO

EMENDA: um versificador mais atento
 certamente notará que não vou muito
 atrás do assento, digo, do acento,
 mas enfrento um metrinho rijo, digo,
 rígido, e fico em cima da rima...

“Manifesto obsoneto”, originalmente publicado, na folha cinquenta e dois, do *Jornal Dobrabil*, é um poema mattosiano de larga repercussão, tendo aparecido em periódicos como a revista *Medusa* (1998), em Antologia do Poemapornô⁴⁶ (1981), além de musicado por Alexandre Nero, em seu CD *Maquinaíma* e em *Melopéia*⁴⁷.

Nesse segundo manifesto-poema chama a atenção do leitor a composição, pois tanto no eixo formal quanto no temático, notam-se algumas subversões em relação à forma clássica, marcando as operações transgressivas que o poeta realiza nesse poema.

O próprio neologismo do título, composto pelo prefixo: ob + (soneto), sugere a ambigüidade do título e do poema com obsoneto / “obsoleto” – referindo-se à necessidade de ruptura das formas de enunciação consagradas pelo sistema literário e, “obsceno” – propugnando o combate às palavras sublimes, em prol de palavras de mau gosto e imagens anti-higiênicas que reportam ao pornográfico: “Quero a poesia muito mais lasciva / com chulé na língua, suor na saliva / porra no pigarro, mijo na gengiva”. Tal proposta de dessacralização com os parâmetros da poesia canônica também é ratificada no título do poema. Este grafado em letras minúsculas contraria o princípio da poesia tradicional, que prima pelo uso de maiúsculas.

Outra operação de transgressão estrutural, em relação ao modelo clássico, consiste na quebra no pé⁴⁸ rítmico, ao confluir sílabas tônicas e átonas, também ritmicamente classificadas de anfímacro (fraca + forte + fraca) e troqueu (forte + fraca).

Em relação às rimas, além das variações fônicas, temos um jogo lúdico, espiralando e cosendo todo o poema: - ava - eva - iva - ova - uva, o que indicia um sentido de ironia, de troça em relação ao sistema rímico tradicional, pois coloca nas tônicas as vogais, que lembram as antigas cartilhas de alfabetização.

Essa dissonância com o soneto tradicional, uma das formas mais persistentes através do tempo, foi objeto de dessacralização por vários poetas contemporâneos. Um exemplo disso é o meta-soneto de José Paulo Paes⁴⁹, em que o poeta “irritado” com os padrões tradicionais do esquema rímico, desconstrói esse paradigma estético, jogando com as possibilidades do

⁴⁶ O movimento de “Arte Pornô” foi lançado em 1980, no Rio de Janeiro, bastante ligado aos procedimentos vanguardistas dos anos 50 e com a Poesia Marginal de 70. Acompanhando os *happenings*, sua ação se materializou e se extinguiu com a edição do volume Antologia, em 1984.

⁴⁷ Melopéia Corresponde a uma série de sonetos musicados por Arnaldo Antunes, DJ Kraneo, Claudia Wonder, Edson Cordeiro, entre muitos outros.

⁴⁸ “O ritmo na poesia clássica antiga fundamenta-se no critério quantitativo. Os versos quantitativos puros chamam-se pés. O pé é a menor partícula estrutural do verso; nele alternam-se sílabas longas (ARSE), que constituem o tempo forte, e sílabas breves (TESE), que indicam o tempo fraco”. (TAVARES, 2002 p.167)

⁴⁹ PAES, José Paulo. *Um por todos*. (Poesia reunida). São Paulo: Brasiliense, 1986, p.80.

esquema rímico do soneto, transformando os quatorze versos em dezessete incluindo a chave de ouro que na versão do poeta é “blabla...”

METASSONETO OU COMPUTADOR IRRITADO

abba
baab
cdc
dcc

aabb
bbaa
ccd
dcd

cdc
dcc
abab
baba

ccd
dcd
abba
baab

blablablablablablablablablablablablablablablablabla.

Esse “metassoneto”, como quer o autor, simboliza a diluição da forma e do assunto que a acompanha, geralmente fundamentados em temas universais. Desse modo, o soneto de Paes figura a incorporação da tecnologia na criação poética. A segunda possibilidade do título - “computador irritado” - mostra a irritação do poeta com a forma fossilizada. Assim, a provocação de Paes resulta na dúvida exposta no título “metassoneto ou computador irritado” e que no decorrer do texto é evidenciada pelas letras escolhidas para compor o soneto, isto é, letras que aparentemente estariam aludindo à forma rímica do soneto tradicional, todavia, este soneto acaba em “blablablabla”. Em outras palavras, esse questionamento é a conseqüente denegação às formas sublimes da arte classicista, neste caso o soneto, também foi objeto de discussão, em Drummond:

Oficina irritada

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
 não desperte em ninguém nenhum prazer.
 E que, no seu maligno ar imaturo,
 ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
 há de pungir, há de fazer sofrer,
 tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
 cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
 claro enigma, se deixa surpreender.

Ao evocar a técnica nos primeiros versos, “Eu quero compor um soneto duro / como poeta algum ousara escrever”, nos remonta a versos de Bilac, no poema “Profissão de Fé”: “Quero que a estrofe cristalina, / Dobrada ao jeito / Do ourives, saia da oficina / Sem um defeito.”. Contudo, o diálogo se estabelece pela paródia em que Drummond nega Bilac: se o parnasiano quer estrofes cristalinas, a intenção do modernista é “pintar um soneto escuro”; aquele aspira por versos “sem um defeito”, este quer “compor um soneto duro/ seco, abafado, difícil de ler”.

Outro aspecto dessacralizador está no verso “tendão de Vênus sob o pedicuro”, pois funde dois seres mitológicos - Aquiles que tem problema com o tendão - e Vênus, deusa da beleza, em um só problema: a beleza dos pés dos versos. Além disso, pedicuro é aquele que cuida da beleza dos pés. Na poesia, por extensão, o poeta seria aquele que cuida da beleza dos pés dos versos. O sujeito lírico que deveria cuidar da beleza dos pés dos versos tenta quebrar essa beleza, o ponto vulnerável da arte clássica.

Desse modo, esse soneto de Drummond sinaliza “irritação” e a conseqüente negatividade à oficina poética tradicional, antecipando o debate caloroso, na cena literária contemporânea, ou como assevera Costa Lima, “o princípio-corrosão é, por conseguinte, a raiz que irradia da percepção do que é contemporâneo”. (LIMA, 1995, p.131)

Retomando o “manifesto obsoneto” de Mattoso, temos um sujeito lírico reflexivo que busca um reexame das formas de linguagem e do sentido valorizados pelo sistema, tanto na perspectiva comportamental (sexual) como na literária.

Em relação ao questionamento dos valores comportamentais (sexuais), o poeta recorre ao mito bíblico de Adão e Eva que simboliza o paradigma da união masculino e feminino - “Isso não é poesia que se escreva, / é pornografia tipo Adão & Eva: / essa nunca passa, por mais que se atreva, /do que Adão dá e do que a Eva leva”. Conteria aí duas possíveis leituras:

na primeira, poder-se-ia desvelar à estagnação heterossexual, à sexualidade tolhida, uma postura típica da década de 70 em que o poeta assume a causa do “comportamento transviado”, sendo o sexo livre e o homossexualismo uma das tónicas.

A outra leitura aponta para o aspecto metalingüístico: Adão e Eva, “antes do pecado, eram recobertos por um manto de incorruptibilidade”. “Depois, Adão simboliza o pecado original, a perversão do espírito, o uso absurdo da liberdade, a recusa de toda a dependência”. (CHEVALIER& GHEERBRANT, 2005, p.11-13). Neste caso, o Adão incorruptível seria a Poesia Clássica, o discurso que deveria ser oficialmente aceito, sem um gesto literário dessacralizador que destrua a aura dessa linhagem literária e a de Mattoso, reverso dessa moeda poética.

Em suma, Mattoso ao subordinar seu poema a imagens escatológicas e obscenas demonstra sua insubordinação às normas e às convenções estéticas de sublime e a ética. Assim, o poeta realiza uma nova proposta de fazer poético pautado na “pluralização das poéticas possíveis”. (CAMPOS, 1997, p.268). Noutros termos, trata-se de uma poética marcada pela revisitação de estilos tradicionais, neste caso o soneto, a fim de ressignificá-los em nova linguagem poética, marcada por “chulé, suor e saliva”, “porra, pinto e gengiva”, “xota, sebo e lambida” e de uma infinidade de “palavrões” do submundo da pornografia.

3.2.1 - Leitura de “Quem Ama Não Vai Pra Cama”

“O chão é cama para o amor urgente,
amor que não espera ir para a cama.
Sobre tapete ou duro piso, a gente
compõe de corpo e corpo a úmida trama.

E para repousar do amor, vamos à cama”.

(Carlos Drummond de Andrade)

“distância” e desdobrada na palavra “infância”, tempo distante, sem angústias amorosas, das quais não se pode se libertar, já que o “Amor não tem jeito”.

Essa incompatibilidade também é realçada pela anáfora “se” nos três primeiros versos, ou seja, *se* o sujeito lírico ama não trepa, se trepar ele vai se estrear, pois a amor é um conceito. Este verso, um bordão que fecha as quatro primeiras estrofes, funciona como um aforismo para reiterar que o “Amor” está ligado ao conceito de idealização, de amor platônico, este tido como algo essencialmente puro, desprovido de paixões, uma vez que essas são compreendidas, por Platão, como cegas, falsas, materiais e efêmeras.

A partir da segunda estrofe, o eu-lírico ironiza esse amor casto ao introduzir-lhe o termo “cabaço”, uma palavra chula para referir-se ao hímen da mulher, à sua virgindade. Desse modo, o poema começa a apoiar-se nas anáforas - “Amor é” - que remotiva e desconstrói o afamado soneto de Camões, Amor é fogo que arde sem se ver / é ferida que dói e não se sente [...]. Aqui a desconstrução mattosiana reside no linguajar despojado, despido de paradoxos em favor das metáforas banalizadas, cotidianas e de teor pornográfico, embora, similar a Camões mantém a contradição sutil.

A modulação das duas últimas estrofes nos revela uma passagem do tom obsceno para uma falsa pureza: “amor é soneca”, “Amor é infância”. Podemos ver uma antecipação implícita da ludicidade⁵⁰ na epígrafe do poema que se refere à famosa frase do ratinho “Topo Giggio”⁵¹ que sempre pedia às crianças um beijinho de boa noite. Logo a ironia do sujeito lírico no que se refere à puerilidade do amor, que só é perfeito se for para cama e sonhar, pois “Quem dorme não peca / Amor é soneca”. Essa ironia também aponta para a padronização dos gestos, neste caso, o pedido do beijinho de boa noite.

Assim, podemos concluir que esse poema se particulariza no *Jornal Dobrabil*, por se tratar de um dos poucos momentos em que o autor se debruça à reflexão amorosa, quase a maneira tradicional. Noutras palavras, a temática do amor, quando presente na obra prioriza a relação amorosa homossexual ou se verte para a reflexão metalingüística, restando, portanto, pouco espaço às manifestações afetivas e sentimentais.

3.2.2 - Leitura de “*Sem Parceria*”

⁵⁰ Considera-se a ludicidade implícita, porque é o beijo o gesto inicial nas relações amorosas.

⁵¹ Trata-se de ratinho internacionalmente famoso, criado pela italiana Maria Perego. No Brasil, o bonequinho Topo Gigio ganhou um programa, na TV Globo, onde contracenava com seu interlocutor humano, Agildo Ribeiro. Este programa de teor educativo visava a orientar as crianças em suas tarefas diárias como escovar os dentes, as orelhas, fazer oração, etc. Ao final do programa, o ratinho, pedia às crianças um beijinho de boa noite.

SEM PARCERIA

o estranho
 que a troco de nada
 trasanteontem transou comigo
 cheirou meu pé como se fosse uma partitura
 chupou meu pau como se fosse um microfone
 lambeu meu cu como se fosse uma canção
 e mordeu meu travesseiro
 mas não me beijou na boca
 nem me deixou

(*Jornal Dobrabil*, verso da fl. 9)

O título “*Sem Parceria*” já carrega em si uma ironia, já que o poema aponta uma parceria entre o sujeito poético e um parceiro, “o estranho”.

A atmosfera do poema é, aparentemente, configurada pela recorrência de termos obscenos que descrevem as ações praticadas durante o ato sexual, como “cheirou meu pé”, “chupou meu pau” “lambeu meu cu”, “mordeu meu travesseiro”.

A descrição desses acontecimentos e o modo como são articulados, nos permitem um contraponto ao poema em prosa de Manuel Bandeira, *Notícia tirada de um jornal*.

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
 Bebeu
 Cantou
 Dançou
 Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

Em Bandeira, observamos uma temática social absorvida do cotidiano, neste caso de uma notícia de jornal. O relato desprovido de marcas de subjetividade expõe a ferida, o elemento trágico de uma vida tão anônima que, por um paradoxo próprio das sociedades modernas, ganha visibilidade na morte. É a morte, noticiada no jornal, que revela a existência de João Gostoso, um carregador de feira livre que morava num barracão sem número - um

homem sem nome de família, sem endereço, sem trabalho fixo, desprovido dos meios de identificação social.

Desse modo, a aparente simplicidade do poema é resultado de um trabalhoso processo de depuração da linguagem, em que efeito estético é produzido pela ausência de elementos intencionalmente estéticos, ou como queira Arrigucci (1990): “Já não é mais o ser exclusivamente voltado para si mesmo, na busca da expressão da própria subjetividade, mas antes um sujeito que se entrega ao outro, num momento de abertura para o mundo, de que deriva uma espécie de subjetivação do lirismo”.(ARRIGUCCI, 1990, p.92)

Em relação ao poema de Mattoso, também observamos a nulificação da identidade do parceiro. Contudo, diferentemente da temática social abordada em Bandeira, o que se observa é a uma poesia voltada, *a priori*, para o relacionamento homossexual, neste caso apenas voltado para a libido já que não houve “beijo na boca”, gesto representativo de amor.

Como já vimos a pornografia, em Mattoso não é gratuita. Ao empregar os verbos correlacionados aos sentidos do olfato (cheirar) e do paladar (morder, lambe) e ao utilizar substantivos que remetem ao campo semântico da música, como partitura, microfone e canção podemos abstrair que se trata de uma parceria entre o poeta e o leitor.

Nesse sentido, o sujeito lírico reflete sobre a participação de um leitor que “cheira, chupa, lambe e morde”, ou seja, de um leitor que sente e suga os possíveis significados do poema. E os versos finais “não beijou na boca / nem me deixou” nos dão pista de que se trata não de um simples leitor, mais de um leitor crítico que analisa, absorve, refrata, mas nem sempre o elogia ou o compreende “beija na boca”. Trata-se de um leitor, que está sempre interrogando e ajuizando o valor ao poeta e à sua criação, a sua imagética.

Em uma outra leitura poderíamos entender que o “estranho” seria uma metáfora do próprio fazer poético de Mattoso que não se define por um estilo, mas pelo reaproveitamento de idéias/obras já assimiladas, ou como nos diz Mattoso “daquilo que a tradição não aproveitou”. (MATTOSO, 1982). Noutras palavras, sua poética “lambe”, “absorve” a tradição clássica, morde os procedimentos concretistas para caricaturá-los e ainda “transa” com a proposta desbundada dos marginais; tudo isso sem “beijar na boca”, sem se afirmar poeta de vanguarda. Logo esse gesto, essa atitude de provocar e não se firmar, num discurso hegemônico permite-nos nomeá-lo “poeta pós-utópico”.

3.3 - A urdidura cavilosa das formas concretistas

“Se você me perguntar quantas palavras pode ter um poema, eu posso te responder com qualquer número; mas se você me perguntar quantos poemas pode ter uma palavra, eu só posso te responder com uma letra: N. E como eu não sou um matemático, prefira as letras. Literalmente”.

(Glauco Mattoso)

Como já assinalado no capítulo I, o clima sectário entre o Concretismo e a Marginalia não afetou a poética de Glauco Mattoso, que ao invés de negar aqueles procedimentos poéticos, retoma-os de forma caricatural por meio da arte datilográfica. Ademais, as formas concretas em Mattoso plasmam temáticas ligadas ao contexto político ditatorial, à escatologia e ao fescenino. Trata-se, portanto, de temas dispares em relação ao Concretismo que apregoava “uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão subjetiva e hedonística”. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1975, p.158). Para melhor compreender a contraculturalização das formas concretistas, passemos a leitura do poema “Economia Política”.



Nesse poema, presencia-se a fase experimentalista de Glauco Mattoso ao adotar princípios da poesia concreta utilizando o espaço gráfico-visual em que o signo “Poder”, confere uma autonomia semântica ao poema.

Em uma das possíveis leituras da palavra “Poder”, notam-se as seguintes sínteses dialéticas: Poder pode por e / ou Poder de depor, que promovem leituras plurissignificativas, mas ao mesmo tempo complementares. A hermenêutica do primeiro sintagma centra-se na idéia do possuidor, ou seja, daquele que detém o poder. Já no segundo sintagma, observa-se a inversão frásica denotando uma acumulação dos valores, em que a mensagem direciona-se para a necessidade em “depor”, que pode referir-se tanto aos prisioneiros políticos obrigados a “depor”, como o desejo do sujeito lírico de ver deposto o militarismo, uma vez que esse poema configura a atmosfera do autoritarismo da década de 70.

Se na quadratura que trazia um sentido religioso, ou seja, as relações entre Deus / homem, céu / terra, como aparece no poema antigo “o enigma de Sator” de Hermes, no poema de Mattoso perde-se na quadratura o sentido dessas relações, embora a mantenha na forma, mas é quadratura vazia, pois não há relações, mais imposições, como se viu no jogo das possíveis associações dos termos acima. Este poder é puramente terreno, como diz o título “Economia Política”, ao mostrar que o poder é dinheiro, sem este não há como manter posição política. O poema nos fala de um problema que começa com a revolução industrial, o lema do progresso, que chega ao máximo na época do poema, ainda sob o domínio do regime militar, marcado pela forte perseguição política, que cerceou todos os direitos do cidadão que podia “depor” e não propor qualquer reivindicação.

Findando a leitura desse poema, faz-se necessário aludir ao título “Economia Política”, que demonstra a própria estrutura dessa poesia, isto é, trata-se de expressar com único léxico as mensagens decorrentes das possíveis construções realizadas a partir do anagrama “Poder”, uma vez que alteradas as letras forma-se o trocadilho musicado por Caetano Veloso em sua canção *Podres Poderes*. Tal recurso demonstra a versatilidade do poeta ao conceber o poema como uma palavra, formando extensas redes semânticas.

Glauco Mattoso utiliza paradigmas concretistas para a tessitura do poema, pois é evidente o emprego de técnicas formalistas para a composição do poema. Observa-se, contudo, um despojamento do poeta ao conceber o poema conforme afirma o próprio Glauco: “Após o encerramento da fase militante ou proselitista do movimento concreto, decidir perpetrar o meu poema de vanguarda participante pra ficar antológico a exemplo do famoso coca-cola de Pignatari.” (MATTOSO, 1982).

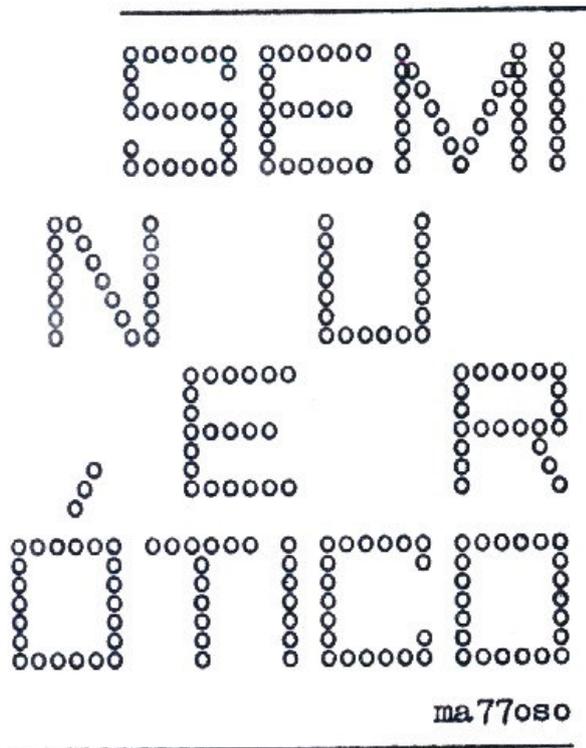
Poderíamos dizer que esse poema demonstra um gesto poético singular de Glauco Mattoso em relação aos poetas de sua geração, os quais primam pela contestação irreverente e parodística dos cânones literários.

Esse gesto singular consiste no não desenraizamento brutal em relação à concepção poética concretista, atitude que nos permite inscrever esse poema e, essa poética, na cena literária da contemporaneidade, marcada pelo que Benedito Nunes denomina “esfolheamento das tradições⁵²”, isto é, “a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas”. (NUNES, 1991, p.179).

3.3.1 - Erotismo na poesia visual de Glauco Mattoso

A homopoesia, mais do que uma transgressão, já se tornou uma tradição, ao longo da historiografia literária. Segundo Salgueiro (2002) a “cama onde se deita a pornografia é a mesma onde se vêm deitar o amor sagrado, a pura sacanagem, o hermafroditismo, as homo e heterossexualidades [...]”. Alguns nomes autores que poetizaram sobre esse assunto nos vêm à tona como, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Mário Faustino, Oscar Wilde, Garcia Lorca, Allen Ginsburg, Roberto Piva, Valdo Mota, Hilda Hilst, Ana Cristina César, Leila Miccolis. Em Mattoso, o homoerotismo é poetizado de uma forma irreverente, pois, quase sempre, os poemas acerca desse tema apresentam formas da tradição poética, como, por exemplo, a do poema concreto, a seguir:

⁵² Ao discutir acerca da produção poética contemporânea, o crítico assevera que os produtores de vanguardas ou que aqueles que escreveram no período de sua dispersão, estão propensos “à glosa e à paródia, resultante do que podemos chamar *esfolheamento das tradições*, (Nunes, Benedito: A recente poesia brasileira. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n° 31, out. 1991. (p 171-187).



(*Jornal Dobrabil*, Fl. 5)

Em termos estruturais percebemos, assim como no poema “Poder”, a reincidência dos “aspectos gráficos e visuais como elementos estruturantes do trabalho poético” (HOLLANDA E PEREIRA, 1982). Significa dizer que esse poema também segue a linhagem concreta, ao romper com o eixo sintático-silogístico (discurso) para instaurar uma poesia “subsidiária do signo verbal”. (MENEZES, 1991, p.46). Todavia, o motivo do poema em questão é o erotismo, tema dissonante em relação à Poesia Concreta, avessa às leis do subjetivismo e do hedonismo.

Diferentemente do poema “Poder” que se estrutura em apenas uma palavra, esse é composto de um sufixo - semi- e de duas palavras nu e erótico. Assim, a leitura horizontal é: Semi nu erótico. Contudo, em uma leitura vertical das letras e considerando o deslocamento para a esquerda obtemos: SET, IRO, NÓ. Em todas essas leituras observamos o despojamento da linguagem marcada pela “hostilidade à frase”, pois se compõem apenas de sintagmas nominais e de prefixo e, ainda, do prazer do texto ou do erotismo da poesia representado pela “invenção, variação incessante” (PAZ, 1993, p.16).

Essa invenção reside na combinação de palavras, cujos semas sugerem a relação amorosa e à sexualidade. O primeiro refere-se ao “nó” que pode remeter-nos aos corpos entrelaçados, pois como diz Octavio Paz “o amor é um nó no qual se amarram,

indissoluvelmente, destino e liberdade”. (idem, p.39). É nessa atração dos corpos que se observa a presença do elemento erótico.

A plurissignificação da palavra inglesa “set” traz uma ambigüidade para o poema, uma vez que essa palavra entendida como substantivo “set” pode se referir a conjunto, cenário ou jogo, portanto, todas essas acepções conotam a ambientação do relacionamento amoroso. Essa palavra “set” é também um adjetivo em inglês, cujo significado pode ser duro, rígido, firme, o que indicia uma caracterização do pênis no ato da relação. Esse erotismo em volta do órgão masculino se reafirma no termo “iro” - nome mitológico do guerreiro Iro⁵³ e também nome próprio que significa ferro, cujo simbolismo aponta para a robustez e a dureza - conotando, desse modo, uma característica ao falo. Ademais, em uma leitura inversa das letras deslocadas, “C” e “U” feita debaixo para cima resulta na palavra “cu” que é reforçada pela sonoridade de “erótico” [gr. erótikós pelo lat. eroticus] . Na fala do Português, no Brasil, o fonema /o/ assume na oralidade o som de /u/. Portanto, o culto ao membro masculino figura o homoerotismo no poema, também na palavra erótico / eroticu.

Entretanto, não se trata apenas de uma temática erótica, visto que em uma leitura reversa das linhas opostas (primeira e última) tem-se a leitura Semiótico, demonstrando a presença da visualidade nesse poema, no qual são empregados recursos “(tipo)gráficos e/ou puramente visuais, de tendência caligramática, ideogramática, geométrica ou abstrata, cujo centramento gráfico-visual não exclui outras possibilidades literárias (verbais, sonoras etc.). (MIRANDA, 2005)

Em outra perspectiva, o sufixo “semi” e o lexema “ótico” que, respectivamente, inicia e termina o poema, traduzem a semi - indefinição de Mattoso em relação à adoção de uma poética visual. Noutros termos, o autor quer mostrar que sua poética é semi-visual, pois utiliza de sua estrutura tipográfica, mas não é totalmente “visual” porque se pauta em temas que fogem à tradição concreta, uma vez que em Mattoso, o poema concreto pode ser “erótico” ou pornográfico, outras vezes fescenino e também político, sendo este último ilustrado na leitura de “Poder”.

Por último, em uma leitura curvilínea (em forma de “s”) há a formação da palavra neurótico. Importa dizer que tal sintagma, nesse poema, vem trazer uma problemática que se configura enquanto reflexo da opressão relativa às minorias na década de 70, ou seja, minorias que eram excluídas das discussões políticas e sociais da época. A partir disso, a neurose enquanto metáfora do não-lugar, da condição periférica dos grupos “discriminados”

⁵³ Em inglês iron significa ferro .

nos oferece uma leitura menos arbitrária, isto é, menos ostensiva em relação às conquistas e às especificidades desses grupos plurais e diferentes.

3.3.2 - Leitura de “Carne quitada”

O poema “Carne quitada” saiu na sexta folha do *Jornal Dobrabil* e em *Memórias de um Pueteiro*. Segundo nota do autor, “Talvez seja este o único caso de soneto concreto na história da poesia terráquea”. (MATTOSO, 1982, p.56). Logo, para criar esse soneto-concreto, Glauco Mattoso recupera as formas da tradição lírica (soneto e Concretismo) no intuito iconoclástico, isto é, pelo viés do pastiche, instrumento dessacralizador (da modernidade) e acentuadamente, da pós-modernidade. Esta como se sabe, se inscreve num contexto amplo e policultural, com a aceitação de todos os estilos e estéticas. Consoante com essa afirmação, Silviano Santiago, atesta que: “saindo da paródia e da ironia com relação ao passado, e passando para o pastiche, o artista pós-moderno incorpora a tradição e o passado de maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo”. (SANTIAGO, 1989, p.85). Para compreender como Mattoso recorre ao pastiche das formas canonizadas para realizar esteticamente seu poema, passemos a leitura de “Carne quitada”.

CAVE
MITHR

de SONETOS ITALIANOS & SONNETOS INGRESSES

GLAUCO
MATIAS

da
V
V
da
V
da
da

d
que
d

d

da
V
V

que

da

da
da
da

quebrada

que

A composição estrutural desse poema, ao primar pela ruptura tipográfica da palavra e, conseqüentemente pela quebra tradicional do verso, nos remonta a estética concretista⁵⁴, sendo a palavra “vida” o lexema constitutivo do poema, do qual se obtém a seguinte leitura horizontal: da vivida vida vi solvida a dívida que dividi na queda da quebradiça psique.

Embora o poema apresente uma estrutura espacial própria do poema concreto, notamos um grau de subjetividade no poema por meio da desinência número-pessoal dos verbos: vi / dividi. Esse subjetivismo afasta o poema da proposta racional da linguagem concretista, a qual buscou criar novas formas semânticas adequadas para a sociedade tecnológica, pois “o operário quer um poema que lhe ensine a pensar como a máquina. Não há lugar para rosas alegóricas, a racionalidade e precisão são imperativos”. (HOLLANDA, 1982)

Outro aspecto dessacralizador à estética concretista, se relaciona a não total abolição do verso da tradição, haja vista a presença de um esquema rímico peculiar ao soneto: abbaabba (emparelhadas) cdc dcd (intercaladas), mantendo-se assim os quatorze versos do soneto, embora de maneira inusitada por criar versos monossilábicos nos “quartetos”, os quais geram a imagética dos versos livres. Observe a ironia do poeta, com o subtítulo *sonnetos intalianos & sonnetos ingreses*, no qual se utiliza do coloquial rústico “intalianos” e “ingreses” e do ludismo com as formas antigas do léxico soneto.

Vale lembrar que o poeta busca realizar estruturalmente, tanto os padrões da poesia clássica (soneto), quanto os da poesia concreta, “concentração e consciência da forma: lírica e matemática” (FRIEDRICH, 1978, p.38), embora sob o princípio da dissonância.⁵⁵ Deste modo, poderíamos dizer que se trata de um dissoneto-concreto, em que “dúctil, a poesia se apropria, absolutamente de tudo. Faminta como um buraco negro transforma em motivo de escritura o próprio gênero de que faz parte”. (SALGUEIRO, 2002, p. 196)

O poema, *Carne quitada*, engendrado na palavra vida, nos conduz a uma atmosfera de liberdade, porque a construção do poema conota um dos sentidos do verbo “quitar”, do qual deriva a forma nominal “quitada”, que é “desembaraçar-se”, “livrar-se”. Aqui, essa “Carne” metáfora do eu-poeta e do homem traduz no hibridismo a sua isenção referente às estéticas, as quais usa como lhe convém.

⁵⁴ O Concretismo instaurou uma poética em que a experimentação formal e visual assumiu extrema importância no caráter formalista da linguagem, já que tal vanguarda propugna uma atualização da poesia brasileira, ao romper com o ciclo do verso (unidade rítmico-formal) para a instauração de um discurso geométrico que valorizou a estrutura espaço-temporal dos poemas.

⁵⁵ Ao notabilizar a dissonância e conseqüente tensão na poesia de Baudelaire, observando um processo de despersonalização, de perda do “eu”, Hugo Friedrich assevera que “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores”. (FRIEDRICH, 1978, p. 36-37)

Essa atitude se reflete na estrutura caótica do poema, cujas letras arrastadas se dilaceram na página, acompanhando as nuances da cadência rítmica. Observe que podemos dividir o poema em dois movimentos rítmicos. No início do poema, temos um ritmo melódico, conforme propõe a tradição literária. Essa melodia rítmica apresenta-se em compasso com o percurso da vida. da /vi/ / vi/ da/ vi/da / vi / sol/ vi/ da / vi /da. Já nos versos /que /di / vi /di / na /que /da /da /quebradi/ ça /psique, o ritmo melódico se converte em um ritmo fragmentário, dissonante, denotando a idéia de dilaceramento, gerada pelo espaço como signo entre as palavras e as sílabas.

A disposição do espaço gráfico do poema emoldura a figura do falo - uma imagem constante nas obras mattosianas que aponta para o aspecto biográfico, ou seja, a homossexualidade do poeta. Contudo, para melhor entender essa linha tênue entre poesia e vida, em que o “*ego malandro*” do poeta, se “escreve e se inscreve todo o tempo”. (SUSSEKIND, 2004, p. 117) é preciso recorrer a outros poemas de Mattoso, escritos na fase da cegueira total, nos quais essa ligação entre o “*ego scriptor*” e o eu biográfico, se torna mais evidente, como ocorre no “Soneto Autobiográfico”, retirado da obra, *Centopéia: sonetos nojentos & quejandos* (1999):

SONETO AUTOBIOGRÁFICO

Um fato me marcou pra toda a vida:
aos nove anos fui vítima dos caras
mais velhos, que brincavam com as taras,
levando-me da escola pra avenida.

Curavam-me num beco sem saída,
zoavam inventando coisas raras,
como lambar sebinho em suas varas
e encher a minha boca de cuspida.

O que dava mais nojo era a poeira
da sola dos seus tênis, misturada
com doce, pão, cocô ou xepa de feira.

O gosto do solado e da calçada
na língua fez de mim, queira ou não queira,
a escória dos podólatras, mais nada.

Esse soneto obedece aos padrões formais do soneto tradicional. Como este, em geral, é decassílabo e com rimas similares ao poema anterior -“Carne quitada” - abbaabba

(emparelhadas) cdc dcd (intercaladas). Distancia-se da tradição pelos motivos. Neste último dominam os motivos amorosos, filosóficos, religiosos, etc. Aqui, nesse soneto, tem-se uma experiência da infância, não romântica, mas dolorosamente marcante, similar a do menino de “Infância” de Graciliano Ramos. Os conflitos do menino de Graciliano é com a família principalmente, a do menino de Mattoso é externa, social, com os colegas mais velhos. Esse tipo de soneto integra-se ao ofício poético de Glauco Mattoso quando o glaucoma rouba-lhe completamente a visão, impedindo-o de trabalhar com o espaço gráfico, com a disposição tipográfica na página e com a geometrização da linguagem, elementos preponderantes na poesia visual.

Nesse soneto e em outros dessa nova fase mattosiana o poeta explicita a gênese de sua opção homossexual enquanto elemento indissociável da sua biografia, desde suas primeiras experiências podólatras, numa infância marcada pelas circunstâncias e conseqüências dos abusos sexuais que sofreu perante outros garotos - “[...] aos nove anos fui vítima dos caras / mais velhos, que brincavam com as taras, / levando-me da escola pra avenida [...].” De acordo com o crítico Pedro Campos:

Convencido de que um literato é tanto mais autêntico quanto mais fiel for à própria biografia, Glauco Mattoso não abdica, entretanto, da liberdade (ou da licença poética) de ser personagem de si mesmo. Para isso, usa e abusa daquilo que mais lhe marcou a vida: o abuso e a usual linguagem desabusada com que aborda fatos verídicos ou verossímeis, além dos factóides mais ou menos fundamentados que alimentam a fantasia do poeta cego, fetichista e sadomasoquista. De concreto, o que se sabe é que Glauco Mattoso foi tripudiado pelos meninos da sua idade, experiência da qual resultou seu fetichismo podólatra e seu masoquismo⁵⁶.

Portanto, esse soneto autobiográfico confirma a primeira imagem da “quebradiça psique” do poema “Carne quitada”, no qual trata implicitamente, nesse verso da homossexualidade enquanto um fato consumado, indicado pelo pretérito perfeito - vi / dividi - e só após a cegueira é que essa opção sexual se torna explicitada por meio de palavras como “varas” - popularmente usada para referir-se ao pênis - e por metáforas como “tênis” - órgão penetrado, neste caso não a vagina, mas o ânus - e os “pés” - órgão masculino de penetração, conforme assinala Campos:

⁵⁶ CAMPOS, P.U. Disponível < <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/temário>> . Acesso em: 10 fev 2007.

[...] trata-se prioritariamente do pé masculino e dos sapatos de tênis que o calçam, estes simbolizando poder e prazer, dominação e gozo, mas acima de tudo a informalidade rebelde duma juventude cada vez mais independente de idade ou posição social [...] os tênis, peças fundamentais no vestuário do jovem que pretende se impor ou do adulto que pretende manter o espírito lúdico da adolescência⁵⁷ [...]

A partir do “Soneto Autobiográfico”, esclarece-se a expressão metafórica “quebradiça psique” e, simultaneamente, sinaliza a ruptura do sujeito lírico com os tabus sociais para a satisfação da sua carne que, metonimicamente, aponta para o corpo. Essa temática da liberalidade sexual foi bastante difundida entre os produtores da *Marginália*, os quais questionam toda a microfísica do poder, que não está apenas no regime político, mas se incute no cotidiano, no comportamento da sociedade, principalmente o sexual.

Assim ao optar pela homossexualidade, o eu-lírico teria de enfrentar, como Psique mitológica, os castigos pela Volúpia (nome de uma das filhas de Eros e Psique), pela opção sexual frente à sociedade castradora, moralizante que penetrando na vida cotidiana atua como uma máquina de dominação e exige uma grande renúncia do “princípio do prazer” em função do “princípio da realidade”. (MARCUSE, 1996, p.54). Portanto, no poema “Carne quitada”, o sujeito de enunciação aborda a homossexualidade como totem e não como tabu. O sexo passa a ser encarado naturalmente como uma das prioridades do cotidiano, revestido “de um tom desmistificador e libertário, invocando questões ligadas à política do corpo e à luta contra a discriminação do homossexual” (MATTOSO, 1981, p.61).

⁵⁷ CAMPOS, P. U. Disponível <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/podolatriat.htm>>. Acesso em> 11 fev 2007.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Os vagalumes riscam fósforos à procura da chave da porta”

Dalton Trevisan

Para falar da poética de Glauco Mattoso, a referência ao contexto da Poesia Marginal acaba sendo inevitável, isso porque além de ser um porta-voz dessa poesia, chegando inclusive a teorizá-la, o autor também produz nesse período o *Jornal Dobrabil*, uma obra iconoclasta que “é ao mesmo tempo documento de época e moeda de liquidez atemporal”.(MATTOSO, 2001). Significa dizer que o *Jornal Dobrabil* é, de um lado, historicamente datado, na medida em que caricaturou o Concretismo e o graffiti através da datilografia, servindo-se da ditadura como pano de fundo. “Não me exilei, mas fiz oposição /dum modo panfletário original/ mistura de vanguarda com calão”. De outro, o poeta mergulha na tradição tanto sob o aspecto conteudístico com temas como o fescenino e a coprofagia, quanto o formal. Principalmente o soneto impregnado com os temas de sua preferência. Acreditamos que essa obra resistirá ao tempo, pela singularidade e ludismo de suas criações e recriações formais, pelo parodístico e chistoso em relação aos temas marginalizados liricamente.

Enquanto obra surgida no contexto político da década de 70, especificamente, em 1977, o *Jornal Dobrabil* acompanha algumas propostas da Marginalia cujo rótulo “marginal” se deve, principalmente, à condição de produção e venda fora dos circuitos comerciais, traço epidêmico e endêmico entre os poetas. Todavia, segundo afirma Cacaso, “muito mais do que apresentar um livro, o poeta apresenta-se através dele como se fosse seu cartão pessoal de visitas”. (CACASO, 1997, p.24) Portanto, a acepção “marginal” designa também a escolha de transpor a vivência ordinária para o texto poético, implicando em uma mudança de e na linguagem.

Como poeta marginal, Glauco Mattoso também se serve desse esquema alternativo para editar e distribuir o *Jornal Dobrabil*. No entanto, seus meios de confecção e de circulação distanciam-se dos empregados pelo grupo marginal. Estes elegeram como técnica de edição o “mimeógrafo” para reproduzirem seus textos, geralmente, “pouco asseados”, com certa rusticidade e desleixo formal. Quanto à distribuição, ela se dava geralmente em ambientes boêmios e nas universidades. Já Mattoso, opta pela “máquina datilográfica” e pelo “correio” enquanto meios de produção e distribuição. No entanto, o grande diferencial de

Mattoso, em relação aos seus contemporâneos, reside na acuidade e destreza na diagramação de seus escritos, em que são explorados, ao máximo, todas as possibilidades tipográficas.

Também, enquanto marginal, Glauco Mattoso não se privou de alguns traços estilísticos comum ao discurso poético dessa geração. Foi anticonvencional ao optar pelas condições alternativas de produção e distribuição. Contemplou em seus versos, num tom irreverente e descolado, a pornografia, a sexualidade, a vivência ordinária, a política de repressão do estado autoritário, os tabus impostos pela sociedade.

Todavia, Mattoso foi além: não embarcou no clima sectário entre marginais e concretistas; não obliterou preceitos poéticos já estabelecidos, logo, não se mostrou descomprometido com propostas estéticas passadas; enalteceu a possibilidade anarquizante de um esquema alternativo de produção, ao combinar recursos de diagramação e variação tipológica e de consumo, ao selecionar determinados receptores para os folhetos do *Jornal Dobrabril*, entregues via postal; introduziu no informalismo poético do discurso marginal o formalismo da poesia concreta e também da estrutura clássica do soneto, e nessas formas *mentis* injetou um linguajar imantado pela escatologia e pela obscenidade. Portanto, Mattoso pode ser visto como um poeta que soube ser não só marginal, mas “um marginal à margem” (SCHWARTZ, 1981).

Diante disso, pudemos questionar a insuficiência do rótulo “marginal” para designar a escrita e a produção poética de Glauco Mattoso. Identificada tal problemática, buscamos analisar a obra *Jornal Dobrabril*, para desenredar um discurso poético que não se limitasse apenas às fronteiras da coletividade “marginal”.

Nas trilhas do *Jornal Dobrabril*, compreendemos o “lance de dados” que Mattoso paradoxalmente articula: o intercâmbio entre formas de extração erudita, clássica e experimental somadas à linguagem chula, rente aos grafitos latrinários, e, portanto, totalmente contrárias àquela encontrada nessas estruturas hereditárias. Noutras palavras, verificamos, sim, a existência de um projeto literário pautado nessa contraculturalização das formas tradicionais (soneto e poesia concreta), sendo a escatologia e a temática fescenina linguagens agenciadoras dessa transgressão. E ainda verificamos uma outra proposta coadunada com essa: o esteticismo coprofágico, pelo qual o poeta promove uma releitura da antropofagia oswaldiana aplicada à contemporaneidade.

Portanto, em uma época na qual as formas poéticas convivem com “novos padrões de sensibilidade vinculados ao desenvolvimento dos meios massivos de comunicação”, (CABANAS, 2005), a via encontrada pelo sujeito mattosiano é a da reapropriação desses padrões poéticos supracitados para uma conseqüente desierarquização do seu discurso solene

e homogeneizador. E essa desarticulação com as formas da tradição literária, não se dá pela negação, mas pela instauração de uma nova linguagem dentro dessas estruturas primordiais, e no caso do Modernismo se dá pela releitura escatológica da Antropofagia.

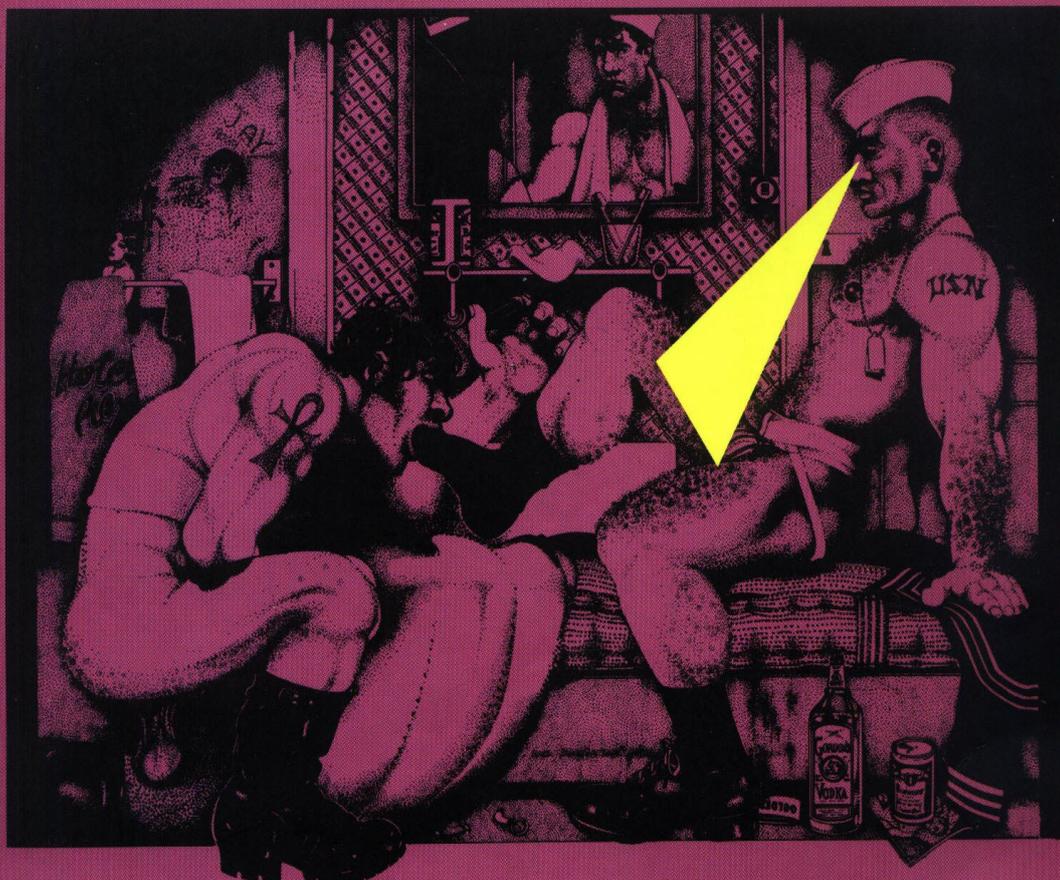
No uso da gíria, não comodismo e desleixo, senão a diversidade lingüística, a convocação da pluralidade que desarticula o discurso homogeneizador e mostra a existência do outro nas suas diferenças e particularidades. Na paródia e no pastiche, não a canibalização dos estilos, mas a não-dissolução das diferenças, o não-apagamento das oposições, o direito do outro se expressar por si. (CABANAS, 2005, s/p)

Glauco Mattoso, em sua obra, *Jornal Dobrabil*, ao lidar, estruturalmente, tanto com aspectos recorrentes à poesia tradicional quanto à poesia contemporânea demonstra que sua poética não se modula nem pela negação daquela, nem total pela adesão dessa, mas pelo “estilo mesclado” cujo pêndulo oscila entre o formalismo e o informalismo, sem que um exclua o outro.

O trabalho que se realizou, nas páginas anteriores, procurou demonstrar que a poesia de Glauco Mattoso, embora muito comentada, necessita de um estudo individual, pois é comum trabalhar a poética dos anos 70 a partir da categoria da coletividade. Nosso objetivo foi de oferecer uma leitura individual, conduzindo o leitor à reflexão da poesia de Glauco Mattoso por meio de uma experiência da diferença. Também contribuir para uma leitura mais justa, do poeta em questão, do discurso poético mattosiano presente nas páginas do *Jornal Dobrabil*, garantindo-lhe um estatuto diferenciado em relação a Marginália. Portanto, é preciso, dar a Glauco Mattoso o direito dialético de ser e não ser poeta de uma só voz, de um só estilo, enfim de uma só geração.

De fato, os poetas só se igualam na presunção, pois cada um tem seus próprios (e justos) motivos para se sobressair aos demais naquilo que lhe autentica a obra: a individualidade, quer no estilo inconfundível, quer no tema pessoal e intransferível. Daí o dilema: pertencer a uma escola (como Bilac) ou isolar-se dos clichês (como Augusto dos Anjos)? Há prós e contras. Os engajados têm, em grupo, mais visibilidade e, por serem catalogáveis e classificáveis, amealham fortuna crítica em vida. Em compensação, carecem de algum malabarismo para aparentar originalidade e resistir às comparações com os correligionários e coetâneos. Os não-alinhados, por sua vez, pendulam entre extremos: gênios perante seu círculo e anônimos em meio ao público e à crítica, têm por consolo a aclamação da posteridade. O dilema é, na verdade, um paradoxo, já que o poeta não escolhe livremente e, quando quer ser único, confunde-se entre imitadores; quando quer se enturmar, sente-se rejeitado. (Mattoso, 2004)

ANEXO I



JORNAL DOBRABIL

GLAUCO MATTOSO

ILUMI/URAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I - De Glauco Mattoso

MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabril*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *O que é Poesia Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *Memórias de um Pueteiro*. Rio de Janeiro: Trote, 1982.

_____. *Centopéia sonetos nojentos & Queijandos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

_____. *Geléia de Rococó*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

_____. *Paulisséia Ilhada*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

_____. *Poesia Digesta (19874- 2004)*. São Paulo: Landy, 2004.

II - Sobre Glauco Mattoso

CAMPOS. P.U. *Erotismo e Pornografia na poesia de Glauco Mattoso*. Disponível: <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/erotismo.htm>> Acesso em: 04 nov 2006

_____. *Zines Literários e Contraculturais*. Disponível: <www.glaucomattoso.sites.uol.com.br/zines.htm>. Acesso em: 18 dez 2006.

BUTTERMAN, S. *Glauco mattsos case study*. Disponível na Internet via URL: <<http://formattoso.sites.uol.com.br/>>. Arquivo acessado em 09 de dezembro de 2006.

SCHWARTZ, J. Glauco Mattoso: Um marginal à margem. *Lampião da esquina*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 33, fevereiro de 1981.

III - Geral

ADORNO T. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARRIGUCCI, D. *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Coração Partido*. São Paulo: Cosac & Naify 2002.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tr. Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Annablume, 2002.

BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BEHR, N. *Geração Mimeógrafo*. In: NAVÉGUS. s.l., n 2, ano I, novembro de 1979.

_____. *Com a boca na botija*. Brasília: Edição do autor, 1979.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Referência Thompson**. Tradução João Ferreira de Almeida, São Paulo: Vida, 2002.

BRITO, R. “*Monet com Miró*”, *experiências críticas*, São Paulo: Cosaf & Naify, 2005.

BRITO, A. C. Poesia Malcriada. In: AREAS, V. *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. (Coleção Matéria de Poesia)

BONVICINO, R. A marginalidade circunstancial. In: *Escrita*. São Paulo, ano IV, 28, p. 95-99, 1978.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

BOURDIEU, P. Campo intelectual e Projeto Criador. In: *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. Tudo da minha terra (bate-papo sobre poesia marginal). In: BOSI, A. (org). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999. cap. 09, p. 129-150.

BUARQUE DE HOLLANDA. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

BUENO, A. *Antologia Pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CABANAS, T. A Poesia Marginal Brasileira: uma experiência da diferença. *Artifara: Revista de linguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 2005.

CAMPOS, H. de. “Poesia e modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”, in: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico

_____. *A Arte no Horizonte do Provável*. . 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v.1 e 2.

_____. *O Estudo analítico do poema*. São Paulo: Terceira leitura, 1987.

____. *Vários Escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASANOVA, V. Errâncias poéticas à la brasileira. *Aletria, revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 13-17.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COHEN, J. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, V.; SIMON, I. M. Poesia ruim, pior sociedade. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, 12, p. 48-61, 1985.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FRANCHETTI, P. o riso romântico - notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Revista remate de males, nº 7*. Departamento de teoria literária, iel/unicamp, 1987, p. 7-17.

FERNANDES, M. *Imprensa Alternativa & Literatura - os Anos de Resistência*, Rio de Janeiro: RioArte, 1987.

FONSECA, R. Palavrão não é Pornografia. In: *O Pasquim: Antologia de 1969 – 1971*. AGUSTO, S. e JAGUAR.(org). Vol. 1. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p.70 - 73.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GULLAR, F. *Cultura posta em questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte e cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A. 2000.

HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

____. *26 poetas hoje*. 2 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAMESON, F. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

KAPLAN, A. *O Mal-Estar no Pós Modernismo: teorias, Práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

KUCINSKI, B. *Jornalistas e revolucionários da imprensa brasileira*. São Paulo: Escrita Editorial, 1991.

LIMA, L.C. *Lira e Antilira: Mário, Drummond e Cabral*. 2. ed, Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MENEZES, P. *Poética e Visualidade - uma trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea*. São Paulo: UNICAMP, 1991.

MICOLLIS, L. *Do Poder ao Poder*. Porto Alegre: Tchê, 1987.

MIRANDA, A. *Poesia visual brasileira na Internet: uma pesquisa em andamento*. Disponível < <http://www.antoniomiranda.com.br> > Acesso em: 24 fev 2007.

MUKARÖVSKY, J. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1981.

NETO, T. *Os últimos dias de paupéria*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NUNES, B. A recente poesia brasileira. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, 31, p. 171-187, 1991.

ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAES, J. P. Disponível em: < <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/oqpmarginal.htm>>. Acesso em: 25 nov 2006.

PAZ, O. *Os signos em rotação*. 3. ed. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEREIRA, C. A. M. *Retrato de época: poesia marginal. Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PIGNATARI, D. *Informação Linguagem Comunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PINHEIRO, A. Apontamentos para uma educação pelo riso. *Aquém da identidade e da oposição – formas na cultura mestiça*. 2. ed. Piracicaba: Unimep, 1995.

PIRES, D. *O Universo do Haikai*. Curitiba: Editora do autor, 1997.

ROSZAK, T. *A Contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALGUEIRO, W. C. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Espírito Santo: EDUFES, 2002.

SANGUINETTI, E. Sociologia da Vanguarda. In: LIMA, L. C. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

SANT'ANNA, A. R. Poesia brasileira hoje. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Nº 692, Belo Horizonte, 1980.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais de Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SILVA, A. V. da. *A lírica Brasileira no Século XX*. São Paulo: Vertente, 1998.

SIMON, I. M. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, 55, p. 27-36, 1999.

SIMON, I. M. ; DANTAS, V. Poesia ruim, pior sociedade. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, 12, p. 48-61, 1985.

SUSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. *Papéis Colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

TAVARES, H. *Teoria Literária*. 12. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TELES, G.M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

TOLLENDAL, Eduardo José. **Contracultura e Marginália: uma releitura de metapoemas marginais**. 1986. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1986.

VATTIMO, G. *O fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

IV - Internet

MATTOSO, G. *Língua afiada*. [out 2005]. Entrevistador: Carlos Juliano. Disponível em: <<http://www.reporterbrasil.org.br/exibe.php?id=172>> Acesso em: 29 out 2006.

_____. *Entrevista*. Disponível em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/correio.htm>>. Acesso em: 20 out 2006)

____. *Entrevista*. Disponível em: < <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/diario.htm>>. Acesso em: 04 dez 2006.

____. *Quem é*. Disponível em: <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/quem.htm>. Acesso em: 30 out 2006.

____. *Entrevista*. Disponível em: <<http://www.roteirosonline.com.br/gmentrevista.htm>>. Acesso em: 15 nov 2006.

____. Disponível em: < <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/dobrabil.htm>>. Acesso em: 18 dez 2006.

____. *Entrevista*. Disponível <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/seomario.htm>>. Acesso em: 13 out 2006.

PAES, J. P. Disponível < <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/oqpmarginal.htm>>. Acesso em: 25 nov 2006.