

OS SONETOS NA OBRA DE GLAUCO MATTOSO

Winnie Wouters Fernandes Monteiro (UNESP/SJRP)¹

Resumo: *Pretendemos observar o desenvolvimento dos sonetos na obra de Glauco Mattoso, como não apenas uma forma mnemônica que lhe contribui a produzir em sua segunda fase – cega – mas também como parte do projeto poético, presente desde os primeiros escritos. Para isso, trazemos como corpus de investigação seis poemas metalinguísticos, nos quais o poeta esboça relação com a tradição, repensando e recriando a forma clássica, não almejando negá-la ou substituí-la, característica que o coloca junto aos poetas neobarrocos contemporâneos.*

Palavras-chave: *Glauco Mattoso; Soneto; Estética Neobarroca; Metalinguagem.*

Introdução

Dos movimentos diversos da poesia contemporânea, não nos escapa aos olhos certa produção que lança mão do trabalho com o verso livre ao recuperar o uso do soneto, e ainda, apresenta como traço predominante o erótico e o escatológico, numa poesia que dialoga constantemente com um grupo seletivo de poetas de nossa tradição, como Gregório de Mattos a Haroldo de Campos.

Falamos aqui da poesia de Glauco Mattoso, autor que já construiu certa fortuna literária, mas ainda causa furor por onde passa: seja pelos temas provocantes, pelas provocações aos pares, ou ainda pela fama, já comprovada, de ser o poeta com maior número de sonetos produzidos em língua portuguesa.

Dentre todas as características destacadas, instiga-nos a última, dada a importância do soneto como configuração chave para a poética de Glauco. Na denominada primeira fase, a “visual”, ele já se faz presente, ainda que pouco utilizado, dividindo espaço com a poesia concreta, os quadrinhos, entre outras formas poéticas. Mas é na “fase cega” que tal forma tornar-se-á dominante na produção do autor.

Pretendemos neste texto, pela análise de alguns poemas metalinguísticos de Glauco Mattoso, apontar a recorrência dos sonetos na referida obra, principalmente da segunda fase, não apenas como composição mnemônica, e sim apropriação

¹ Mestranda em Letras da UNESP- SJRP, bolsista CAPES. E-mail: winniewouters@hotmail.com.

ressignificada, visto que o poeta já demonstrava grande domínio da palavra e alta consciência sobre o ato poético, fato corrobora sua nova postura frente a escrita como um ato significativo. Aspiramos também observar se a recorrência do uso dos sonetos poderia, por vezes, esgotar a poesia mattosiana em repetições vazias, uma vez que a produção se estende por milhares de versos.

Para tanto, utilizaremos principalmente o material disponível no sítio pessoal do autor², que inclui grande parte dos poemas, alguns deles acompanhados por notas valiosas, além de entrevistas e críticas sobre o poeta. Sendo os últimos relevantes por trazerem apontamentos chave à apreciação da obra mattosiana, os quais muitas vezes também se colocam questionadores, como nós, do demasiado uso da forma clássica.

Pelo autor assumir influência direta do espírito barroco, além de observarmos claramente este diálogo, teceremos ainda considerações sobre os poemas mattosianos no que condiz ao traço *neobarroco*, partindo dos dizeres de Chiampi (1994), Calabresi (1999) e Claudio Daniel (2006). Assumimos a tarefa como relevante para a análise por julgarmos que a apropriação que o poeta faz do soneto, neste diálogo com a tradição, metamorfoseando a forma símbolo da poesia em língua portuguesa, possa ser mais uma das características que o aproxima, ou talvez o inclua, naquela categoria.

A menos valia do ouro

O primeiro poema que selecionamos data da fase visual do poeta, escrito no ano de 1979. Naquele momento, já praticava tanto a poesia visual – de aspiração concreta – como também se embrenhava pelo caminho do soneto.

7 CHAVE DE OURO [1979]

ência erso el eva agens ão
agem om ás uz i ia
agem erso el eva ajens ão
ência om ás uz i ia

ência erso el eva agens ão
agem on ás uz i ia
agem erso el eva agens ão
ência om az us i ia

ima ala ote onde ama eito
ima ino eu ão ama ia

² Apesar de disponibilizar inúmeros materiais no sítio pessoal, o organizador da produção mattosiana não teve o cuidado de registrar as referências completas dos textos, o que dificultou o trabalho de indicação bibliográfica desta pesquisa. Isto ocorre também por grande parte dos materiais que aqui utilizamos ter sido retirada de periódicos impressos, tornando difícil o contato, por questão da disponibilidade física da fortuna.

ão ala ão onde ão ão

eito ão ote ão ece oito
eito ino eu onde ece ia
ão ão ão ão ão ao (Mattoso 2011a)

NOTA: Segundo palavras do autor em MEMÓRIAS DE UM PUETEIRO, o poema "foi composto só com as rimas dos seguintes sonetos: 'Arte moderna' de Lisindo Coppoli, 'Paixão e arte' de Jorge de Lima, 'Há cavalos noturnos' do mesmo Jorge, 'Voz interior' de Bastos Tigre, XIV de 'Cavaleiro ferido' de Alphonsus de Guimaraens e 'Vinte séculos de revolução' do ainda Jorge. Os seis sonetos diferem quanto à rima do primeiro verso, mas todos têm o último verso terminado em 'ão' o que faz de minha chave de ouro uma verdadeira gargalhada com aquele ditongo que Napoleão Mendes de Almeida considera 'o maior, o mais belo idiotismo prosódico de nossa língua, e tão nosso, tão local, tão arraigadamente étnico, que lábios estrangeiros dificilmente logram emití-lo em sua pura e clara eustomia...' Com efeito, é o maior idiotismo. E haja eustomia!" (NOTA, 2011a)

"Chave de ouro" (Mattoso 2011a) é um árido poema de Mattoso que apresenta o impasse frente o emprego da rima no verso, principalmente pelo aparecimento em excesso das rimas em "ão", que além de empobrecerem a sonoridade do soneto, são as mais recorrentes em língua portuguesa, e culmina por estender-se a certa exaustão semântica. Sobre o uso, o poeta, retomando em nota as palavras de Napoleão Mendes de Almeida - que também aborda o tema - descreve-o como "idiotismo prosódico" (NOTA, 2011a).

Esses "idiotismos" se fazem presentes justamente pelo epíteto "chave de ouro", termo que designa a quarta estrofe do soneto em que se apresenta o desfecho, conclusão a cerca do tema tratado. Compor o segundo terceto apenas com as rimas em ão, desloca a grandiloquência do termo para outro tipo de *gran finale*, agora prosódico, proporcionado pela abundância desta sonoridade na língua.

Por meio de rimas de versos que ainda constam como paradigma dos clássicos sonetos brasileiros, Glauco propõe uma composição por colagens. Dentre todos os poemas utilizados, merecem destaque os de Jorge de Lima, já que constituem cerca da metade desse *corpus*. "Paixão e arte", por exemplo, agrega a abordagem romântica de um fazer literário guiado pelo sentimento, alcançado apenas na difícil e sofrida luta com as palavras. A dramaticidade para o ato da escrita, evocada pelo intertexto, é altamente ironizada por Mattoso no trabalho de síntese: o poema se faz de sobras, dos sopros finais dos versos alheios, para assim exaltar a condição do soneto como forma poética trabalhada nos mais altos níveis da razão, atingindo isso com um poema que é quase o oposto. Quase, pois o diálogo que traça com o que recolhe, e a devida perspicácia ao congregar as rimas em "ão" dos sonetos recortados, todas no segundo terceto, realizando a real chave de ouro, eleva o vazio da não utilização das palavras nos versos, sinalizando a importância de uma forma, que há muito vazia, pede cuidado.

Mesmo motivados pelo sentimento, delineando uma aparente lírica, o poema não pode, como o próprio poeta diz, cair no idiotismo do mero encaixe de palavras semelhantes. O ouro se perde neste ato, tanto dos clássicos reduzidos a meros recortes, como nas rimas, que enfraquecem o valor da cadeia prosódica para o desenvolvimento do soneto. O uso desmensurado de um recurso poético comum remete à ideia de uma forma mecânica, realizada na repetição de certas estruturas rítmicas, levando ao esvaziamento do conteúdo artístico bem como ao desencantamento da palavra poética.

Contudo, o aspecto admitido como possível falência da poesia, no que ela tem de mais singular, é armadilha que o próprio poeta se arrisca a cair na produção da segunda fase. Após longo período distante da poesia, em momento de adaptação à nova condição física, Glauco Mattoso retoma o trabalho em 1999. Por escrever sonetos em larga medida, torna-se o maior sonetista em língua portuguesa, com mais de cinco mil criações neste formato.

A partir dos dados apresentados, buscamos observar se o cunho crítico e consciente sobre o ato da escrita, característico da primeira fase da poesia mattosiana, não se perdeu em meio às láureas desses versejar tão fluente. Para isso, selecionamos poemas das duas fases, cega e visual, de cunho metalinguístico, a fim de que encontremos no exercício comparativo traços que permitam constatar, ou não, características de uma poética e não uma mera repetição vazia, que procura se encontrar na pluralidade da forma tão singular do soneto.

Será o soneto a “chave de ouro”?

A poesia de Glauco Mattoso, marcadamente satírica, entrelaça o escatológico e o irônico aos princípios estilísticos de Camões, mas não apenas. Também traça explícito diálogo com poetas como Lope de Vega, Marques de Sade, Gongora, Gregório de Matos, o último uma grande referência do poeta, presente inclusive em seu nome³.

Suas referências não se esgotam nos clássicos. Exemplo é o soneto 39, “Concreto” (Mattoso 2011a), de 1999, em que o poeta tenta, de certa maneira, justificar a escolha pelo soneto num momento em que as formas mais revolucionárias da poesia moderna ainda são usadas, como a proposta verbivocovisual de James Joyce, largamente utilizada pelos poetas do Movimento Concreto de 1958.

39 CONCRETO [1999]

Poemas verbivocovisuais
não são meu forte, exceto como fã.
Já fiz alguns, mas foram mais no afã

³ Glauco Mattoso é epíteto de José Ferreira da Silva, sendo uma composição feita a partir da palavra glaucoma, doença que levou o poeta à cegueira, e Gregório de Matos, grande influência para Mattoso, como grande poeta satírico brasileiro; segundo o sítio pessoal do autor.

de pôr p'ra fora a fútil voz mordaz.

Vanguardas entusiasмам um rapaz
que o Santo Gral vê numa busca vã
de decifrar Noigandres de manhã
e à noite navegar naus virtuais.

Não digo que renego meu paideuma,
mas amadureci, perdi a visão.
Prefiro me afastar dessa celeuma.

Quanto aos poemas, faço-me ermitão:
versejo na clausura (Santa fleuma!)
o pé, tema palpável, meu tesão. (Mattoso 2011a)

NOTA 1: Ver os sonetos 92, 148, 240, 282, 399, 409, 416, 517/524, 533, 546, 808, 858 e 874.

A relação direta tratada com o grupo de Haroldo, Augusto e Décio, será uma das faces do concreto que o título anuncia. O eu lírico afirma ter retornado à forma num “afã” do momento juvenil de desabafo, para expor sua “fútil voz mordaz”. A juventude mencionada é tanto a do próprio autor como também da poesia de Glauco, já que é na fase visual que se aventura pelos escritos de cunho concreto, produzindo obras como *Jornal Do Brabil* (1977-1981). Esta, mesmo não perdurando na fase madura, é registro de um “paideuma”, marca do caminho pela escrita que não é esquecida ou negada.

Outra manifestação do concreto no poema se faz por aquilo que o poeta, nessa diferente fase da vida, consegue apreender do mundo à sua volta. A relação com as coisas passa a ser pelo material, o sentido do tato, da audição, paladar e olfato, e não mais pelo olhar, excluindo a poesia visual do campo de produção. A obra tomara o tátil e o auditivo como marcas, salientando as imagens do palpável bem como a sonoridade dos versos.

Não à toa Glauco elege o soneto como a forma poética da “fase cega”. Este, pela alta musicalidade e cadência rítmica, permitirá a resistência das palavras encadeadas na memória, que esperam por ganhar a perenidade no papel ou nas telas do computador.

Amadurece o poeta então por perder a visão e reconhecer o palpável nos, e dos sonetos. A admiração pelas “Vanguardas” na juventude, a eterna busca pelo novo, passa a ser considerada uma “busca vã”, e assim se afasta dessa celeuma e também das pessoas, tornando-se “ermitão”. Nesta introspecção o poeta retoma diferentes fontes, já que é após passar pelas grandes vanguardas do século XX, finda a busca ao encontrar o “Santo Gral” na poética dos antigos.

Esse percurso pela tradição, selecionando o que dela lhe convém, sem contudo, negar o que dela perdura mas não o agrada, se agrega como característica à veia barroca do poeta. Sua escolha pelo jogo lúdico dos versos e sua obscenidade

pelo uso de determinadas palavras, unem-se ao trabalho engenhoso com a linguagem. Essas características provocam o distanciamento entre o poeta e as vanguardas, a arte do novo, retomando o barroco numa diferente leitura, e com isso a produção mattosiana aproxima-se do que hoje certos teóricos chamam neobarroco.

Claudio Daniel, em apresentação da arte neobarroca, traça comentários sobre o abandono da concepção de arte como ruptura, como sendo característico dessa corrente. Segundo o autor, o neobarroco não se preocupa “em ser novidade. Ele se apropria de fórmulas anteriores, remodelando-as, como argila, para compor o seu discurso” (Daniel 2004: 18).

A perda da visão possibilitou um distinto modo de visualização do mundo e da arte para Glauco, que por fim o liberta. Liberdade à escrita por meio do soneto, encontrada na manipulação da linguagem, no jogo entre as palavras como uma complexa construção, e não no envolvimento do poeta com as crises da arte. Ao encontrar seu lugar de escrita na reclusão, encontra também o prazer na poesia, representado pela imagem do “pé”, outro concreto dos versos mattosianos.

Posicionar-se entre os demais poetas de sua época, ainda na intenção de reafirmar suas próprias escolhas, é também tema do poema 43, “Vanguardista” (Mattoso 2011a), datado também de 1999.

#43 VANGUARDISTA [1999]

Vanguarda é classicismo, e a prova disso
está nos manifestos: em que pese
o mau comportamento, viram tese,
tratados como o texto mais castiço.

Não nego que elas prestam bom serviço,
mostrando algo de novo que se preze.
O mal é quando espalham catequese,
querendo impor que o resto está cediço.

Aqui nem há razão p'ra que me queixe:
Quer seja ou não vanguarda ou velha guarda,
não deixo de vender meu mixo peixe.

Não viso academia, chá nem farda;
só peço a cada membro que me deixe
lamber seu pé com minha língua barda... (Mattoso 2011a)

NOTA: Ver os sonetos 787 e 826.

Aqui, a vanguarda não é versada com tanta admiração e solenidade como vimos anteriormente. O adjetivo “clássico”, acompanhando pejorativamente o termo “Vanguarda”, aponta como característico da estética do novo aquilo que

primeiramente é tomado como “mal comportamento” e, logo torna-se tese, uma conduta à ser seguida.

O problema determinado no poema está na atitude dos vanguardistas, que tentam colocar o novo como “catequese, querendo impor que o resto está cediço.”. A postura frente à vanguarda, que no caso anterior era de admiração, descrita como “paideuma” para o poeta, se perde. Isso se deve também à expansão do grupo atingido. Não são apenas os concretos agora, mas uma gama de movimentos que se fazem dominadores e ditatoriais sob roupagem diversa à do Moderno, avesso a inovações.

Como meio de delimitar seu lugar, o eu lírico afirma não deixar de “vender meu mixo peixe”, demonstrando haver espaço também para sua poesia, a qual bebe dos antigos sem necessariamente romper na forma, como podemos observar no poema acima. Ao mesmo tempo, não deixa seu cunho irônico de lado, afirmando não visar “academia, chá nem farda”, pedindo aqueles que compõem essas categorias apenas o deixarem “lamber seu pé com minha língua barda...”.

Na crítica observada, o poeta traz mais uma vez o pé como prazer palpável da linguagem, que neste caso se refere ao que realmente deseja da academia e mesmo das vanguardas. O prazer obtido por meio do pé, nitidamente de cunho sexual, como vemos no duplo sentido da palavra membro no décimo terceiro verso, “só peço a cada membro que me deixe”, liga-se também ao prazer que o poeta busca extrair da produção literária daqueles que o confrontam, por meio da figura da “língua barda”. Com seus espinhos, essa língua passa pelos membros, pelos poemas que eles compõem, por suas linguagens, alcançando prazeres, mas também deixando sua marca por meio de seus escritos espinhosos.

O pé, sendo o objeto de desejo da língua e correlato ao prazer, se faz presente no soneto em diversas palavras, como resíduo sonoro, salientado nas tônicas dos versos: “pese” (v.2), “prestam” (v.5), “preze” (v.6), “peixe” (v.11) e “peço” (v.13). Essa cadeia prosódica indica a presença do pé também naquilo que se refere à vanguarda, reforça a presença do prazer encontrado nos vários tipos de produção, bem como naqueles que a realizam.

Esta posição do sujeito na busca pelo prazer do texto e pelo texto vai ao encontro das relações com o prazer que Barthes aponta em *O prazer do texto* (1987): “Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do escritor).” (p.8).

A decisão de se afastar de polêmicas dedicando-se apenas ao prazer encontrado no soneto, também é uma ação significativa. O poeta, que se coloca fora da pregação e discussões da vanguarda, não a abandona por completo, já que também rompe com seus antecessores ao inovar, retomando formas clássicas de composição. Fugir da arte do novo, neste caso, acaba por se tornar uma atitude ambígua.

Antonio Candido, em seu “Textos de intervenção”, já analisa o movimento realizado pelas vanguardas como impositor. O crítico entende que “nós estamos condenados à vanguarda no sentido que somos obrigados a viver numa experimentação permanente. [...] Isso é feito exatamente para que se oblitarem as

noções, porque são manifestações do contra” (Candido 2002: 369-370). O novo perde seu caráter de choque e se torna regra, ação a qual o poeta busca romper.

Dentre as várias manifestações de Glauco na procura de uma arte que caminhe além de seus contemporâneos, o poeta produz seu soneto número 9, “Censurado” (Mattoso 2011a).

9 CENSURADO [1999]

Sabendo que a censura não me trava,
pediram-me um soneto sem calão
p'ra pôr na antologia de salão
que o tal do [censurado] organizava.

Queriam até tônica na oitava,
mas nada de recurso ao palavrão.
Usei o ingrediente mais à mão,
porém sem [censurado] não passava.

Desisto. Quanto mais remendos meto,
mais roto vai ficando o [censurado].
Poema não é texto de panfleto

p'ra ter que se estampar todo truncado!
Pois esta [censurado] de soneto
que vá p'ra [censurado] [censurado]! (Mattoso 2011a)

Notamos nesse poema que mesmo o eu lírico tendo encontrado sua liberdade na composição rígida do soneto e em seus temas controversos, percebe que ainda existem certas “travas”, as travas sociais, que interferem em sua produção. Isto, contudo, não o impedirá de confrontá-las nos desenlaces da linguagem, fazendo da luta seu artifício.

Não se trata aqui de um período de ditadura, mas sim de outra força mais velada de restrição, aquela exercida pelos próprios pares do meio literário. Impossível não negar a semelhança entre os organizadores da “antologia” do soneto “Censurado”, que tentam direcionar o processo criativo, e aqueles “catequéticos” do poema “Vanguardista”, que queriam impor uma determinada forma de composição poética, já que o poema retoma os obstáculos da escrita produzidos por meios externos, a tentativa de dominação por padrões e estilos.

O pedido, por “um soneto sem calão/ p’ra por na antologia de salão”, determina uma obra que foge à essência da marca criativa do poeta, a qual se dá justamente no trabalho da linguagem, por vezes baixa, no soneto.

Como podemos observar, as travas apresentadas para a produção, todavia, não serão suficientes para impedir o poeta de manifestar sua insatisfação, pois ele consegue tornar presente a força dos termos indesejáveis no poema ao ocupar os espaços a eles destinado pela palavra, entre chaves, “[censurado]”.

A repetição do termo censurado acaba por substituir tanto as possíveis obscenidades que o poeta utilizaria como também o nome do censor, colocando-as, desse modo, no mesmo nível semântico. As chaves intensificam as quebras que a palavra “[censurado]” sugere visualmente ao texto, além de marcar pontos de fissura da obra. Ao dizer, “Desisto. Quanto mais remendos meto,/ mais roto vai ficando o [censurado]”, o poeta indica a linguagem obscena como parte fundamental de sua criação, que não atinge seu ápice quando substituída por eufemismos ou mesmo pelo termo “[censurado]”.

Como Baudelaire se utiliza da figura do esgrimista, o confronto com a linguagem na criação literária, o eu lírico presente aqui também assume um confronto semelhante, uma vez que a linguagem imposta não lhe é familiar. A cada momento que o termo “[censurado]” se faz necessário, sentimos o oponente tocando o poeta e já o colocando numa complicada posição na luta. “O duelo em que todo o artista se envolve e no qual ‘antes de ser vencido, solta um grito de terror’ está compreendido na moldura de um idílio; sua violência passa a segundo plano, e permite seu charme aparecer.” (Benjamin 1989: 68).

O grito de dor, do qual Benjamin fala, é materializado pela expressão “Desisto.”, manifesta nos versos “Desisto. Quanto mais remendos meto,/ mais roto vai ficando o [censurado].”, bem como o charme ao qual o autor faz referência, ato em que o poeta coloca-se abaixo da grandiosidade da palavra poética, aqui se faz na presença que a ausência evoca pela linguagem censurada. A poesia de Glauco Mattoso se constrói como a de qualquer outro poeta, pela linguagem, e a luta que observamos no poema não é com qualquer palavra que lhe possibilite uma “tônica na oitava”, mas com uma palavra que não seja um “palavrão”.

A circunstância que o eu lírico esboça no soneto é gerada num estado particular de produção, direcionado a uma “antologia de salão”. Epistemologicamente, o tipo de coletânea proposta por uma antologia carrega uma imagem do que venha a ser o poeta e o poema em seu tempo. Ela busca assim ser o retrato da época, e como objeto histórico artificial nesse caso em particular, uma vez que a escolha se faz de um período ainda em desenvolvimento, acaba por criar, e não refletir o, e sobre o seu tempo.

Mattoso não se mostra consciente apenas das falsas aparências que uma antologia pode criar, mas também dos diversos rótulos que sua poesia, ou ele mesmo como poeta, pode receber; o que direcionariam uma leitura por vezes errônea de sua obra. A fim de reagir contra determinados estereótipos e ainda utilizando-os como meio de subversão, o poeta compõe o soneto 429, “Precípulo” (Mattoso 2011b).

429 PRECIPUO [2000]

Poetas não escrevem por dinheiro.
Atrizes sempre teem a mesma cara.
Modelo é meretriz mas não declara.
Rockeiro sem chulé não é rockeiro.

Jeitinho é profissão do brasileiro.
Jeton é gorgetinha em língua clara.
Juiz não diz-que-diz: profere, exara.
Barata é voto nullo em gallinheiro.

As coisas teem que ser como ellas são,
e não como alguns querem que ellas sejam,
sinão não tinha graça nem tesão.

Dos cegos só se espera que não vejam.
Do Glauco todos fazem gozação.
Enquanto alguém padece, outros festejam. (Mattoso 2011b)⁴

A justaposição de figuras adversas que podemos observar, como o juiz e o roqueiro, e ainda o poeta, o poema e a meretriz, desloca o poeta do imaginário popular, o qual habita as torres de marfim, para o mesmo patamar dos demais. Dessa forma, eleva as tipificações mencionadas, inclusive aquelas nas quais o próprio autor se encaixa, cego e homossexual, num processo de reordenação dos conceitos.

Ao ouvir o mesmo soneto musicado, percebemos que os deslocamentos de sentido, entre o senso comum e a realidade particular de cada grupo, continuam em foco. Isso se dá a partir do choque criado entre o encaixe de dois ritmos distintos logo nos primeiros segundos da música.

Primeiramente, o ritmo clássico inicia a composição, e com ele somos remetidos aos poetas da era Greco-latina, que tinham sua poesia condicionada por um grupo de normas retiradas em essência das poéticas de Aristóteles e Horácio. Logo em seguida, somos surpreendidos pelo gênero brega, ritmo indubitavelmente brasileiro que foge de padrões ou regras, típico do popular, que tem como característica “Melodias de fácil assimilação e encadeamentos harmônicos óbvios”. (Adolfo 1997: 60). A aproximação das duas formas de composição, com a predominância da segunda, a qual realmente embala o poema, reforça a quebra de tipificações, fortalecendo o efeito irônico contido nas afirmações sobre o Poeta, a atriz, a modelo, o que ocasiona o necessário desmascaramento.

As duas primeiras estrofes são compostas por sintagmas simples, discurso direto, nas quais se repete o uso do verbo “ser” qualificando categoricamente os sujeitos. Ambos os quartetos foram elaborados em paralelo, sendo a não utilização do verbo ser nos terceiros versos um reforço ao traço deste discurso corrente sobre os grandes estereótipos, o que não acontece a seguir.

Discorre-se na segunda parte sobre a permanência das tipificações, afirmando-se ser necessário que permaneçam, pois caso contrário “não tinha graça nem tesão”. Entretanto, a “graça” não se apresenta nas categorias em si, mas sim em suas constantes fraturas, como observamos tanto no poema como na produção musicada.

⁴ Para análise, recorreremos tanto ao material escrito disponível no site do poeta como também à sua versão recriada no álbum *Melopéia: sonetos musicados* (2001), por considerarmos relevante a trilha que acompanha o cantar dos versos.

A última estrofe corrobora essa ideia, pois ao dizer “Enquanto alguém padece, outros festejam.” declara-se como mote do soneto o poetizar sobre o padecimento.

Como último poema desta seleção, escolhemos o soneto 764 “Da rima rara” de 2003. Vinte e quatro anos depois de “Chave de ouro”, Glauco retoma o tema da rima e seu uso, mas aqui voltado à própria seara.

764 DA RIMA RARA [7/8/2003]

Sem rima para um "árico", colérico,
um árido poeta, nada lírico,
usou seu melhor método, do empírico
estoque de seu estro disentérico.

Seguindo no soneto o molde ibérico,
tentou dar um efeito algo satírico,
na falta de motivo a um panegírico
e cético que estava do esotérico.

Saiu-lhe um sonetão todo gongórico,
repleto de chavões, num tom telúrico,
tendente a humor hermético e alegórico.

"Quisera ser pintor!", disse. "O purpúrico
rimou! Sangrou qualquer período histórico!"
Desiste, e está mais ácido e mais... úrico. (Mattoso 2011c)

NOTA: Ver os sonetos 233 e 246. Neste caso o "barrockismo" se denota pelo esgotamento da rima proparoxítone e da variação vocálica. Ver também o soneto 88. Quanto ao humor, ver o soneto 182. Citando Góngora, ver os sonetos 242 e 722.

O poema acima é uma clara alusão ao soneto de Gregório de Matos, “Neste mundo é mais rico o que mais rapa” (Matos, 1991: 46). Tanto Matos quanto Mattoso utiliza-se do jogo entre as rimas, que iniciam o poema abertas e finalizam-no fechadas, provocando efeito jocoso.

O tom brincalhão se juntará à ironia empregada na história narrada. Esta, uma das poucas criações em que não vemos a primeira pessoa empregada, é, contudo, muito semelhante ao percurso de Glauco Mattoso como escritor, exposta por um sujeito velho e sábio.

O “árido poeta, nada lírico” é, segundo o poema, aquele que aspira à imagem de poeta ícone de sua geração, com uma clara alusão a Baudelaire no trecho “‘Quisera ser pintor!’”. Já o segundo, o do momento presente, aparece nas ponderações de alguém que possui uma visão do todo, consciente do percurso que se está cumprindo, e que percebe o verdadeiro lugar da poesia do jovem. Ao concluir sua descrição da busca pela rima rara, afirma que aquele de outrora “Desiste, e está mais ácido e mais... úrico”.

Diferentemente do poema de Gregório de Matos, “Da rima rara” faz sua composição com rimas nas proparoxítonas, que, segundo nota que acompanha o soneto, provoca o esgotamento da rima e da “variação vocálica” (NOTA, 2001b). A escolha pela proparoxítona e não a paroxítona como Matos, faz com que Mattoso se une e separa de seu mestre nesta obra, pois torna presente a tradição pelo intertexto, não a nega nem rompe com ela, mas a transforma; deixando sua marca. Ao encontrar esta “rima rara” - “O purpúrico/ rimou!” o esperançoso poeta da juventude encontra outra raridade: sua poesia.

Ela não está na mera repetição de fragmentos prosódicos, semelhantes ao que buscava o “árido poeta nada lírico”, mas sim no que se encontrou pela busca, um “sonetão, todo gongórico,/ repleto de chavões,”, que tende ao “humor hermético e alegórico” com “algo de satírico”. Glauco Mattoso congrega as características de seu fazer poético neste soneto, fazendo das rimas, resíduos dos versos e da tradição, uma nova composição.

Observações acerca das particularidades sonetosas mattosianas

Olhar a poesia de Glauco e ver (vislumbrar) seus mais de cinco mil sonetos, como mencionamos no início de nosso texto, causa não só espanto como questionamento. A fala do poeta Fabiano Calixto, retirada do sítio do poeta revela bem esta condição:

Para Glauco, os temas tratados (os mais variados possíveis, diga-se) funcionam como alicerces de seu mote, que é, na verdade, o próprio soneto. Tendo o soneto como motivo, o mundo circundante apenas se encaixa dentro da forma. Nesse "maquinário sonetista", podemos imaginar o imenso risco que o autor corre. (Calixto 2011)

Não podemos atribuir a passagem da poesia de Glauco Mattoso, da primeira à segunda fase, provocada somente pela alteração de sua condição física. Não há dúvidas de que a cegueira marca de maneira acentuada sua poesia, mas resumi-la ao traço mnemônico do soneto seria ignorar os aspectos que sua linguagem e suas influências já apontavam, como observamos no poema “Chave de ouro”.

Por meio do ínfimo recorte da produção mattosiana que realizamos para o presente trabalho, constatamos que também por parte do poeta há o receio de ter sua poesia fadada apenas à forma. A recorrente manifestação de preocupação quanto a estar produzindo um poema oco, composto por palavras meramente dispostas conforme a regra exige, é um aspecto que não se pode por de lado. Mas, dentro desse panorama, a repetição da forma não atua apenas como fraqueza de Glauco. Quando Fabiano Calixto se refere ao soneto dizendo “A pergunta é: ainda se segura? Respondê-la não é tão fácil.” (2011) anuncia espaço para um novo olhar à produção do poeta.

Calabresi, (1999) em seus estudos sobre o barroco no cinema, dedica um dos capítulos a observar a repetição como aspecto marcante da estética neobarroca. Nesse texto, não restringe suas ponderações apenas ao cinema, voltando-se a todo o momento à poesia, música e outras artes, indicando que as características que se ressaltam em um tipo específico de produção artística não se restringem somente a elas.

Pensando então o “maquinário sonetista” (Calixto 2011) de Glauco como uma intensa repetição da forma, podemos relacioná-la à “estética neobarroca” que traça Calabresi:

En conclusión, de la larga y quizá incauta excursión en el ejemplo del telefilm, parecen emerger tres elementos fundamentales de la que he llamado “estética de la repetición”, a su parte de la estética neobarroca: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético. Podríamos decir que los tres están motivados: desde el punto de vista histórico, son las naturales consecuencias de la acumulación del recinto de los objetos culturales; desde el punto de vista filosófico son el punto de llegada de algunas necesidades ideológicas; desde el punto de vista formal son componentes de un “universal” barroco (Calabresi 1999: 92).

Nesse fragmento, dois pontos hão de corresponder diretamente à incessante produção de sonetos de Glauco: o policentrismo e o ritmo frenético. Ao primeiro, atribuímos o desenvolvimento das temáticas dos poemas. Mesmo que por todos perpassse o erotismo, na figura do pé, temos vários núcleos na poética de Mattoso, como a própria metalinguagem selecionada para este trabalho, os de feição lírica, aqueles que retratam a tortura e a opressão, os de cunho homossexual, entre outros. Ao ritmo frenético podemos destacar a recorrência de sonetos de estrutura semelhante quando tratam de um mesmo tema, o que por vezes os críticos destacam como sendo seu esvaziamento criativo.

Além desses pontos, não podemos deixar de assinalar que, como Calabresi registra, todos eles estão ligados a um universal barroco, transitório. O “barrokismo”, conceito em que o poeta encaixa sua produção, é criado por Mattoso por este não conseguir visualizar sua obra a partir dos aspectos do neobarroco comumente mencionados por teóricos ou demais poetas. O que Calabresi apresenta para a estética neobarroca não é um conceito reformulado, mas sim a recorrência de traços tipicamente barrocos em toda sua multiplicidade. E mesmo negando a relação direta com o neobarroco, a obra de Mattoso acaba por dialogar inevitavelmente com diversos traços trazidos por essa corrente. Não dizemos com isso que ele se limita a tal epíteto, contudo certas reflexões a cerca das particularidades dessa corrente vão ao encontro também da poesia de Glauco.

O quesito novidade, o qual exploramos por meio do poema “Concreto”, acrescentando também os comentários do poeta e teórico do neobarroco Cláudio Daniel, é uma das fraturas fundamentais características dessa estética. Octavio Paz desenvolve em *Signos em rotação* a relação entre imitação e novidade, a partir de

produções que pouco antecedem as de Mattoso. Seus comentários, entretanto, já preveem características que muito dialogam com a postura do poeta brasileiro, no que concerne a reutilização da forma soneto não como uma simples “cópia” dos antigos, já que:

Para os antigos a imitação não só era um procedimento legítimo como um dever; com tudo, a imitação não impediu o surgimento de obras novas e realmente originais. [...] Se os artistas contemporâneos aspiram ser originais, únicos e novos, deveriam começar por colocar entre parênteses as ideias de originalidade [...] (Paz 1972: 135).

Desse modo, toda a defesa do uso do soneto que Glauco faz, apontando como a fase madura aquela em que perde a visão e se lança livremente ao sonetar, o dirige ao distanciamento das artes de vanguarda, aproximando-o justamente por isso dos neobarrocos. Ao dar outro significado à composição clássica, Glauco acompanha o movimento de retorno à tradição descrito por Claudio Daniel como “uma resposta à modernidade” (Daniel 2004, p.18).

E esta característica da obra do poeta só nos foi possível alcançar a partir da grande quantidade de sonetos produzidos, principalmente pelos que versam sobre o próprio fazer, detalhando a mudança da fase visual para a cega como processo de amadurecimento, além de assinalar incessantemente que as transformações bem como a recusa por um fazer preso às novidades, sobretudo da forma, são atos altamente conscientes da sua escrita.

Nisso reside o último ponto do neobarroco que notamos como pertinente em nossa análise, visto que ele fortalece o “maquinário sonetista” de Glauco como algo mais que apenas facilidade. Irlemar Chiampi (1994), professora e grande estudiosa do neobarroco na literatura latino-americana, no artigo “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno” comenta sobre a autoconsciência como outro traço marcante dos neobarrocos, dizendo:

Y, finalmente, el paradigma estético de la obra neobarroca es identificado por su autoconciencia poética, en calidad de superficie que exhibe su «gramática», que inscribe su pertenencia a la literatura (a un género, a un tipo de discurso); es tautológico, por sus gramas sintagmáticos, cuyos «indicadores hacen referencia al código formal que la genera». (Chiampi, 1994: 8).

Portanto, se voltarmos aos aspectos observados na poesia de Mattoso - a grande recorrência dos sonetos; a crítica que por várias vezes o poeta faz ao “sonetar” simples ou produzido sem uma linguagem própria; o prazer presente no texto e mais ainda na realização dos versos; o jogo entre os estereótipos fazendo da poesia um grande espaço de desmascaramento e a constante afirmação de suas especificidades - eles bem denotam a “autoconsciência poética” na qual “exhibe su ‘gramática’”, fazendo deste aspecto marca fundamental do “sonetar”.

Os mais de cinco mil sonetos são produções autoconscientes e com isso não podemos afirmar que seu versar é aleatório. Glauco faz do soneto sua voz, uma voz por vezes incômoda que se acomoda no socialmente aceito para ser antissocial. Com isso não tentamos delimitar uma justificativa para sua obra, mas certamente outro olhar, que procura – nesse estranho comportamento do autor contemporâneo – as nuances de uma arte camaleônica que desaparece aos nossos olhos, integrando-se organicamente ao meio poético.

Considerações finais

A poesia de Glauco Mattoso desperta e continuará despertando curiosidade por sua extensão, tema e forma. O trabalho poético do autor não rompe com tradições, não se mostra disfórico com a produção literária contemporânea, mas ganha identidade própria possivelmente por encobrir um embate direto e com isso ganhar seu lugar.

O que pretendíamos aqui é lançar uma possibilidade de análise para esta obra que não se fizesse simplista, ou melhor, que desse atenção a esta “simplicidade”, que aparentemente possa ser a recorrência do uso do soneto, como meio para algo muito mais complexo e que retrata as mudanças quase imperceptíveis de um tempo que se mostra ligeiro para aqueles que o vivem e completamente lento para os que o observam.

Creemos também que as relações com o barroco traçadas por Glauco e outros poetas esteja como um desses meios silenciosos de mudança, pelas particularidades que mostram como uma estética que se difere por não se diferir, ou ao menos não assumir representar como essencial a diferença com seus demais. Esperamos assim gerar mais discussões sobre as questões da estética contemporânea, e mais ainda da poesia de Glauco Mattoso, que possui muito, realmente muito, o que se explorar.

THE SONNETS IN THE GLAUCO MATTOSO'S WRITING

Abstract: In this work, we intend to observe the development of the sonnets in Glauco Mattoso's writing, not only as a mnemonic form, which contributed to his second stage writings – the blindness stage – but also as a characteristic of his literary project, present since his first writings. Thus, we have chosen six metalinguistic sonnets in which the poet draws a relationship with the literary tradition, in an innovative movement but, however, without ruptures, a characteristic that aligns his work to the other Neo-Baroque contemporaneous writers.

Keywords: Glauco Mattoso; Sonnet; Neo-Baroque aesthetics; Metalanguage.

REFERÊNCIAS

ADOLFO, A. *Composição: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

AYALA, W. (Org.) *Gregório de Matos* Antologia poética. São Paulo: Ediouro, 1991. p.46.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire : um lírico no auge do capitalismo*. Trad: José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CALABRESI, O. *La era neobarroca*. Trad. Ana Giordano. 3.ed. Madrid: Catedra, 1999.

CALIXTO, F. Para Glauco, os temas tratados. In: *O poeta: Algumas opiniões sobre a poesia de Glauco Mattoso*. Disponível em: <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/opoeta.htm>. Acesso em: 05/09/11.

CANDIDO, A. O tempo do contra. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 369-379.

CHIAMPI, I. La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno. In: *Criterios. Revista de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*. La Habana, nº 32, 1994, pp. 171-183

DANIEL, C. A escritura como tatuagem. In: _____. (Org) *Jardim de camaleões*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 17-21.

MATOS, G. Neste mundo é mais rico o que mais rapa. In: AYALA, W. (Org.) *Gregório de Matos* Antologia poética. São Paulo: Ediouro, 1991. p.46.

MATTOSO, G. Precípua. [Compositor]. In: FALCÃO. et. al. *Melopéia* sonetos musicados. São Paulo Rotten Records, 2001. 1 CD (68min). Faixa 16 (3 min 22 s).

_____. 7 Chave de ouro. In: *Sonetos de 0 à 100*.1999. Disponível em: <http://sonetodos.sites.uol.com.br/ATE0100.htm>. Acesso em 04/07/11. (a)

_____. 9 Censurado. In: *Sonetos de 0 à 100*.1999. Disponível em: <http://sonetodos.sites.uol.com.br/ATE0100.htm>. Acesso em 04/07/11. (a)

_____. 39 Concreto. In: *Sonetos de 0 à 100*.1999. Disponível em: <http://sonetodos.sites.uol.com.br/ATE0100.htm>. Acesso em 04/07/11. (a)

_____. 43 Vanguardista. In: *Sonetos de 0 à 100*.1999. Disponível em:
<http://sonetodos.sites.uol.com.br/ATE0100.htm>. Acesso em 04/07/11. (a)

_____. Precípua. In: *Sonetos de 401 à 500*. 2000. Disponível em:
<http://sonetodos.sites.uol.com.br/ATE0500.htm>. Acesso em: 04/07/11 (b)

_____. 746 Da rima rara. In: *Sonetos de 401 à 500*. 2000. Disponível em:
<http://sonetodos.sites.uol.com.br/ATE0800.htm>. Acesso em: 04/07/11 (c)

NOTA. In: MATTOSO, G. *de 0 à 100*.1999. Disponível em:
<http://sonetodos.sites.uol.com.br/ATE0100.htm>. Acesso em 04/07/11. (a)

_____. In: *Sonetos de 401 à 500*. 2000. Disponível em:
<http://sonetodos.sites.uol.com.br/ATE0500.htm>. Acesso em: 04/07/11 (b)

PAZ, O. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ARTIGO RECEBIDO EM 01/03/2012 E APROVADO EM 21/03/2012.