

NOTAS SOBRE A CEGUEIRA EM GLAUCO MATTOSO

Marcelo Diniz (Professor de Teoria Literária da UFRJ)

RESUMO

Neste artigo, pretendo investigar a narrativa da cegueira nos poemas de Glauco Mattoso. Estas notas se concentram, assim, na leitura de específicas séries de sonetos em que se apresentam a história da cegueira do próprio autor bem como de outros personagens cegos. Meu interesse é o de observar como essa narrativa auto-ficcional associa valores do *fatum* e da subversão, produzindo uma assinatura da escrita de si.

Palavras-chave: cegueira; auto-ficção; escrita de si.

ABSTRACT

In this paper I seek to investigate the narrative of blindness in Glauco Mattoso's poems. These notes concentrate on selected series of sonnets in which the author presents the story of his own blindness and also the stories of other blind characters. My interest will be to observe how this self-fictional narrative expands the values of the *fatum* and subversion, making a signature of the self-writing.

Keywords: blindness; self-fiction; self-writing.

Sujeira já faz parte do meu show;
cegueira, sim, é o poncto a discutil-o.

(Glauco Mattoso, soneto 3347)

1. "KALEIDOSCÓPIO"

A produção da obra assinada por Glauco Mattoso, anterior ao advento da cegueira absoluta, é extensa e de um traço bastante pertinente, sua performatividade: desde os folhetos datilografados e fotocopiados como *Jornal Dobrabil* (1977-1981), colunas no *Pasquim*, a criação do primeiro tablóide gay *Lampião*, no final dos anos 70, colaborações para a *Chiclete com Banana* nos anos 80, seus livros de ensaio sobre o trote, *O calvário dos Carecas – história do trote estudantil* (1985) e poesia marginal, também da década de oitenta, bem como uma quantidade expressiva de livros de poemas e contos, 8 livros entre o final dos 70 até 90. Arte marginal, arte postal, arte engajada, a escrita de Glauco Mattoso desde sempre deflagrou seu ativismo político, anarquista e amoral. A escrita sempre mobilizada por uma práxis, é na performance que se concebe um dos fatores ontológicos mais manifestos na obra mattosiana. É com carga teatral que eram já mobilizadas a sátira, a paródia, a dicção barroca, as manias ortográficas, a pornografia e o humor mattosiano dos anos 70 e 80. Uma assinatura do incômodo, do abjeto, do recalçado, da minoria, da perversão, da subversão, do desprezível, ao mesmo tempo banhada de um enciclopédismo compulsivo, que a situa no lugar pantanoso e indigesto, no caso de Glauco, provocador entre o popular e o erudito. Glauco Matheux, Matozo Guirauko, Pedro o Podre, Pedro el Podrido, Pierre le Pourri, Peter the Rotten, Pietro il Pùtrido, Piotr the Putrid, Petrus Putris, Massashi Sugawara, Garcia Loca, Pederavski, Puttisgrilli, P. David, Al Cunha, Cuelho Netto, Bixênia, Glauco Espermattoso, Pedlo o Glande, antes de definitivamente cego, Glauco Mattoso já acionara a pseudonímia como procedimento da assinatura, ou ainda, Glauco Mattoso já era um *nome de nome* como se torna notório na letra *Língua* de Caetano Veloso (In. Velô, Polygram:1984).

Kaleidoscópio é um quase soneto que data do primeiro livro de poemas de Glauco Mattoso, *Apocrypho Apocalyse* de 1975, depois republicado em uma das edições do *Jornal Dobrabil*. Um poema em treze versos, com rimas esdrúxulas exceto pelos dois últimos versos:

Relendo cartas com olho unico.
Delenda Carthago com olho punico.
Lenda escripta com olho runico.
Lente elliptica com olho conico.
Mente espirita com olho cynico.
Demente hysterica com olho clinico.
Serpente herética com olho bíblico.
Sentença enclítica com olho obliquo.
Substancia lithica com olho liquido.
Sciencia critica com olho lógico
Verdecencia cryptica com olho glauco
Experiencia optica com olho cego.

A iconicidade do título se encontra no procedimento formal do poema: o caráter comutatório implicado no movimento do objeto é representado pela paralogia dos termos que se substituem na órbita do signo *olho*. A vertigem do sentido operada pela similaridade dos significantes e pelo paralelismo sintático sugere a estrutura infinita. No entanto, o verso final, com o paradoxo que encerra, parece reler todo o poema segundo a narrativa não somente da catástrofe (*Delenda Carthago com olho púnico*, a idéia fixa da destruição), como também a da mística, a do cinismo e a da loucura (*Mente espírita com olho cynico/Demente histérica com olho clinico*). Mística e cinismo, que decerto pareceriam incompatíveis na tradição, parecem fornecer ao poema o teor também paradoxal da resiliência irresignada, da aceitação revoltada, a própria encarnação do *fatum*, atitude tipicamente estoica, mas de resposta francamente cínica, *heretica e critica*. O *olho cynico* devém *olho clínico*, bem como o *olho glauco* devém *cego*. *Kaleidoscopio* é uma *Semente hermética*: a multiplicidade de leitura própria da arte comutatória se estabelece em tensão com o centro, o olho, a cegueira, que virá a se tornar em um dos principais eixos narrativos da obra em sonetos de Glauco Mattoso. Tensão que parece resultar em um poema tão lúdico e impessoal quanto obsessivamente biográfico em seu destino narrativo. A parologia obsessiva de *Kaleidoscopio* elabora a vertigem epifânica da linguagem, a virada em que *verdecencia cryptica* da cegueira anunciada, em lugar de enclausurar o sujeito, é assumida como assinatura futura de uma experiência da cegueira. *Kaleidoscópio* é o primeiro poema cuja assinatura é de *Glauco Mattoso*.

2. TIRÉSIAS ÀS AVESSAS

A expressão *Tirésias às avessas*, encontra-se logo ao primeiro soneto de *Cegueira ordeira*, série de 63 sonetos a respeito de um cego oriental prostituído, publicado em *Cinco ciclos e meio século* (Annablume:2011). Ao descrever o estado de rebaixamento diante de *seu tirano*, a referência mitológica ressalta o estado de derrisão a que a cegueira reduz a personagem:

*Tirésias às avessas, não prevê
além de seu futuro ou seu presente.
Só sabe o mesmo que sabe qualquer bebê:*

*Mamar! Mas a chupeta competente
exige mais esforço até que dê,
enfim para engolir o leite quente.*

(2011, p. 55)

Não parece abundante, no sonetário de Mattoso, a referência ao mito do profeta cego, no entanto ela pode indiciar certos sentidos de que a cegueira se reveste. Se, nesta primeira abordagem, Tirésias é invocado para a descrição por antífrase (*ao avesso*), observa-se o valor de perda, limitação do presente e do futuro, reduzindo o corpo à condição pulsional elementar: *Mamar!* A redução do profeta ao *bebê* parece descrever a conversão da cegueira, com todo seu valor de fatalidade, segundo o traço da vulnerabilidade e da redução do cego instrumento sexual do outro. *Tirésias às avessas* emblematiza a condição bem recorrente no imaginário mattosiano: a total submissão da condição sexual análoga à submissão da vida à fatalidade. Condição sempre ambivalente, uma vez que a submissão possui o rendimento erótico do gozo obsceno.

Em uma outra incidência, o soneto 3631 do ciclo *A volta do motte da relatividade* (2014), Tirésias comparece:

Pode um cego ser profeta?
Foi Tiresias, e alguns dizem
que sou eu quem interpreta
o Destino... Que pesquisem!

Pesquisaram? Foi concreta
qualquer linha que analysem

do que escrevo! E si da recta
eu tirei, vocês me pisem!

Certa ou falsa a profecia
pessimista, só varia
da desgraça a proporção.

Ja glosei um motte assim:
"Apparentemente, sim.
Até certo poncto, não.

A presença do mito agora se reveste do sentido de intérprete do *Destino*, em que se anuncia a *profecia pessimista*. O soneto é francamente metalinguístico, faz interlocução com o leitor (pesquisador!), ironizando a certeza de seus próprios relatos, e encerra o argumento apenas modalizando a *desgraça* em proporção: maior ou menor, o que importa do vivido não é o fato, o que importa do escrito não é o registro. A retidão do relato parece submetida ao jogo erótico entre o que escreve e o que lê, em uma ligeira passagem em que se insinua o masoquismo e a podolatria conjuminados: *E si da recta eu tirei, vocês me pisem!* A profecia se perverte: em lugar do futuro, seu objeto é o *Destino*, a fatalidade com que se tornou este autor que agora se oferece à prova da fantasia biográfica da leitura. "*Apparentemente, sim/Até certo ponto, não.*", o mote do soneto, é a margem de negociação em que a escrita lida com as fantasias e perversões de sua leitura.

A evocação do mito de Tirésias nos sonetos Glauco, a tirar desses exemplos, parece implicar a ambivalência da cegueira, ao mesmo tempo marcada pela limitação traumática, de freqüente referência autobiográfica, e expandida como fantasia do *Destino*. Pode-se perceber a paródia do argumento estóico do destino que talhou tantos mitos, heróis e sujeitos líricos da tradição ocidental. Se este argumento sustenta a fatalidade do destino segundo a concepção da *simpatia universal*, determinado pela harmonia cósmica do todo, este profeta do pior parece ser a testemunha que comprova o que se poderia chamar de *antipatia universal*: a verdade de um universo perverso que faz do autor o suporte físico ou biográfico de sua revelação. Se os estóicos concebiam a fatalidade derivada da alma do mundo, em Glauco Mattoso, a cegueira é assumida como a expressão de uma alma masoquista em um mundo sádico.

2. APPARENTEMENTE, SIM / ATÉ CERTO PONTO, NÃO.

Glauco Mattoso narra sua biografia em verso repetidas vezes. Em prosa, *Manual do podólatra amador – Aventuras e leituras de um tarado por pés*, publicado em 2006 é a versão ampliada e corrigida da edição original de 1986, pela Expressão e Cultura. Ou seja: Glauco reescreve sua biografia obsessivamente. Mesmo nos livros em que o tema não grassa com protagonismo, o índice biográfico comparece, seja como personagem (*Raymundo Curupyra, o caypora – romance lyrico*, Tordesilhas:2012), seja como enunciação da *persona* do poeta cego e masoquista. A narrativa dessa *persona*, que transita sem embargo entre o ficcional e o autobiográfico, parece a todo momento modalizar o registro das memórias, sua suposta factualidade biográfica, fantasiando, corrigindo-se ou mesmo, o que é mais interessante, complicando-se.

Correção e complicação, considerando *Manual do podólatra amador*, encontram-se exemplos muito sugestivos desses casos de modalização da verdade da memória. Um exemplo bem claro dessa combinação entre a correção e a complicação é o episódio acontecido na Lapa, em plena ditadura militar; o narrador nos relata uma batida da polícia e suas consequências, a extorsão, a violência e o abuso sexual a um grupo de homossexuais. A correção surge no parágrafo subsequente ao relato como uma confissão a mais que desmente a experiência narrada como vivida:

Confesso mais: falei que estive naquele camburão por solidariedade pra com as fraternas bocas estupradas, das quais ouvi aquela história que (asseguram elas) é rigorosamente verídica. Nunca duvidei, até porque disso dependia muita bronha. Prefiro continuar acreditando que escapei daquilo por pura loteria. Até hoje aliás, não ganhei sequer uma rifa de peão de portaria de prédio. (2006, p. 111)

Num primeiro momento, na edição de 1986, relata-se o caso, o sujeito assume como seu o destino do outro; num segundo momento, na edição de 2006, o sujeito corrige-se, confessa que mentiu, mas justifica o travestimento ficcional. A razão da *solidariedade* decerto remete ao ativismo de Glauco Mattoso, a denúncia do abuso de poder amparado pelo relato assegurado pelas vítimas como *rigorosamente verídico*. No entanto, observa-se um segundo argumento além

da veridicção; o rendimento erótico, que permite trazer à cena o masoquismo e o fatalismo de loterias e rifas. Desmentir-se, se não abole a veridicção do relato, modaliza-a segundo valores mais caros para a *persona* Glauco Mattoso, a excitação da memória (a *bronha*), e a expressão do destino caipora. A forma brusca e fácil com que o narrador se desmascara e coloca o registro autobiográfico sob suspeita é um traço da plasticidade do narrador/personagem Glauco Mattoso. Um traço, diga-se, que sublinha sua fantasia autovexatória, seu rebaixamento paródico. Entre narrador/personagem, Glauco ri, e faz rir de si.

Um outro exemplo, que tange justamente o tema deste estudo, refere-se ao episódio do *Manual* em que comparece o índice da narrativa da cegueira: o relato do primeiro abuso violento sofrido pelo narrador. Ao considerar suas precauções sexuais em uma adolescência vivida na periferia da São Paulo no final dos 50 e começo dos 60, o narrador teme o risco da fama que *corre o mundo, chega até os mais remotos rincões, aos ouvidos alheios. Como por exemplo a casa da gente e os genitores mui amados* (2006:39). O medo da infâmia reduzido ao medo dos pais, tema caro à fantasia autovexatória, descreve a condição platônica de suas *simpatias* amorosas, com um pensamento certo de sua sexualidade e de seu fetichismo, certo, portanto, da repressão social e da conveniência de ocultá-lo. No entanto, na edição de 2006 irrompe mais um momento de confissão:

Tive claro, mas ocultei do leitor, na primeira edição, o que realmente se deu, isto é, se não o meu cuzinho, pelo menos minha boquinha. [...] Não sei porque ocultei isso antes. Talvez pra não passar por mais uma vítima de abuso que pretende denunciar mas não consegue descer a detalhes, ou porque a crueza do episódio poderia ofuscar a cena mas amena que eu pintara pra minha iniciação podólatra com o Inimiguinho. Seja como for, agora já abordei o assunto em soneto, e não se justificaria sonegar em prosa o caso como segue: (2006, p. 39).

E segue o relato de quando, com nove anos, o *quatro olhos, fraco de vista, estreava os óculos após a primeira cirurgia de glaucoma*, o narrador se viu presa de *quatro ou cinco capetas* que o fizeram passar pela humilhação podólatra em um *eucaliptal* no caminho de volta da escola. São esses os primeiros signos da cegueira no *Manual*, o glaucoma indicia a vulnerabilidade como o fatalismo de sua condição futura. A cena narrada elabora a dimensão da fantasia com que o trauma é incorporado, imprimindo uma marca que será o fetiche do podólatra:

Até hoje idealizo esse formato de pé (que agora sei ser chamado de “egípcio”) como símbolo de toda opressão e injustiça que sofri, sofro e sofrerei. Príncipe às avessas, teria que procurar cinderelos de pés simiescos, a fim de manter íntegra a harmonia do cosmo, tão divinamente urdida. (2006:41)

Trata-se do pé do *menor dos moleques, o tal tampinha covarde*. Esse personagem de opressor injusto, aquele que, descreve o narrador, *apanharia de mim, com toda minha deficiência, caso não estivesse enturmado*, é uma figura que se repete nas narrativas de Glauco; pode-se encontrá-lo, por exemplo, nos anões que abusam perversamente de Sansão, na série de sonetos *São Sansão e Sancta Dalilah* (In. O poeta peccaminoso. Lume: 2011). O que se observa nessa passagem é que o glaucoma congênito é descrito como a marca de uma *vítima potencial* (2006:40), que o faz ser presa da revelação do *símbolo de toda opressão e injustiça que sofri, sofro e sofrerei*. A experiência do abuso é hipostasiada, converte-se em marca ou símbolo do fatalismo masoquista e distorce a dimensão temporal da narrativa, a ponto de a hipérbole elevar a repetição do abuso em progressão infinita: *pois se repetiu, em três ou quatro oportunidades, que pareciam centenas de vezes, ao longo de meses que pareciam anos* (2006:41).

Às vezes tenho a impressão de que toda minha vida se resume a uma cruel brincadeira de criança, da qual o resto não passa de um repeteco (2006:249). É assim que se encaminha a conclusão do *Manual*. O abuso hipostasiado converte-se em Destino, e a cegueira, conseqüência do mal congênito, converte-se em mais uma repetição do fatalismo da crueldade, que, no começo fragiliza o sujeito e, no fim, subtrai dele o campo de visão, o mesmo campo de visão em que o expõe como objeto do gozo perverso do outro. Desse mundo visível perdido pelo cego, Glauco Mattoso afirma: “Resta apenas o desenho daquela planta plana e daquele dedão anão, brincando de vilão em minha visão, um pisão no tesão e uma paginação na imaginação, que acabou por me fazer poeta...” (2006, p. 42).

O destino dessa escrita parece formular nessa cena sua causalidade. Parece, apenas; pois é justamente na textura dessa escrita, justamente pelos torneios propriamente poéticos, hipérbole, hipostasia, correções e complicações, que se opera o registro do narrado. A escrita de si, em Glauco Mattoso, com toda filosofia do fatalismo e da crueldade, traíndo, por vezes, a veridicção

em favor do rendimento erótico, não somente coloca o status do narrador sob suspeita, como também sugere a regência de um outro princípio ontológico do autobiográfico, o princípio que transpõe o autor como *persona*, e a *persona* como verdade de si. A operação situa a leitura nesta zona perigosa da modalização dos registros, zona machadiana por excelência, em que o narrador negocia algo que lhe parece mais caro que a pura veridicção.

3. PODOSMOFILIA E MASOQUISMO

Uma justificativa alegada para a omissão do relato do abuso na primeira edição do *Manual* é o risco de que ele ofuscasse sua *iniciação podólatra com o Inimiguinho* (2006:39). O critério da omissão parece conferir o cuidado com que se dissociam a podolatria e o masoquismo. Dissociação de anterioridade: a podolatria, ou ainda, a podosmofilia, parece anterior ao masoquismo em Glauco Mattoso. *Manual do podólatra amador* é uma autobiografia que parodia vários registros do discurso a respeito das perversões, sobretudo as que tangem as fantasias mattosianas. Seu primeiro capítulo, *Dos significados insignificantes*, inicia com a apresentação etimológica do termo podolatria e suas possíveis transposições do grego e do latim para o português. A paródia da enciclopédia se desenvolve até os possíveis neologismos anedotescos de seu *Dicionário do palavrão: fetishism* (2006:15). A conclusão a que chega o narrador após este começo ironicamente digressivo:

Aos seis, sete anos, eu não podia saber que minha tara teria nome, e que nome tinha minha tara. Pudera, né? Aliás, eu nem suspeitava o que fosse homossexualidade, coprolalia, onanismo, sado masoquismo, fetichismo, voyeurismo, enfim todo esse arsenal terminológico que municiaria minha ficha clínica. Que dirá podolatria, um termo que nem mesmo os antipsiquiatras reconhecem... (2006, p. 17).

A podolatria, a *tara* ainda sem nome, tem sua iniciação em uma brincadeira de criança, o narrador teria 5 anos e seu amigo 7. Essa iniciação parece demarcar toda uma região em que o desejo assume os traços afetivos da ternura, como expressa o nome com que apelidou seu vizinho com quem brincava com frequência de bandido e mocinho: seu *Inimiguinho de infância*. Opera-

se, nessa passagem, certa trucagem do significante muito pertinente tanto pela ligeireza da ocorrência cômica quanto pela pregnância com que o *Destino* parece imprimir-se como fantasia:

Pois bem. Um dia, no meio da brincadeira, ele me convidou em tom de segredo:

- Vamo fodê?

E eu entendi “feder”. Puxa, brincar de feder devia ser bacaninha (a julgar pelo entusiasmo dele), e ao mesmo tempo pouco educado (a julgar pela opinião de mamãe, quando me mandava pro banho porque eu “tava fedendo”). Por isso, acedi incontinentemente, isto é, topei no ato. (2006, p. 23).

Entre *foder* e *feder* opera-se o recuo da podosmofilia, o recuo pré ou assignificante do desejo, quando o significante em seu engano, em seu ato falho, indicia a operação do próprio desejo. *Brincar de feder*, que denota o *entusiasmo* do outro e a subversão da norma, situa a tara no lugar transcendental da fantasia. Assim como a *tara* não parece caber em nome, a trucagem do significante indicia a consistência propriamente misteriosa em que a podosmofilia se situa na fantasia mattosiana. A podosmofilia parece pertencer a um hedonismo edênico, pré-masoquista, um gozo revelado às escondidas, em um banheiro, com consentimento e curiosidade. Será sob a expectativa de *brincar de feder* que se dará a série de amores platônicos que se inicia com Filipo, primo de seu *inimiguinho*, bem como as demais *simpatias filípicas* (2006:38) que colecionará em sua fase sexual mais enrustida. A cena do abuso foi omitida buscando-se preservar esta espécie de estado puro da fantasia, a consistência inefável da matéria que experimenta o olfato, o indizível de um gozo perdido, e recuperado pelas masturbações com os sapatos do primo:

A princípio só queria cheirá-los, ver se, mesmo novos, já tinham pegado o aroma do dono. Mas a situação era excitante demais pra ficar só nisso, e meu tesão precisava de alívio inaugural. Tirei a roupa, deitei de bruços na cama, pus um pé do sapato diante da casa e, como não queria suar o outro pé metendo dentro, preendi o pinto no vão entre a fronha e o travesseiro. Inexperiente, não fiz movimentos pra frente e pra trás, mas pros lados, rebolando. Pude sentir as primeiras gotas escorregando devagarinho pela uretra, uma cócega intensa, muito melhor que mijar quando a gente ta apertado. Abafei os gritos metendo a boca no sapato. (2006, p. 31e 32).

A podosmofilia é anterior ao masoquismo; a podosmofilia é distinta da cegueira. Embora o cheiro abjeto repetidas vezes seja explorado como índice de rebaixamento a que se submete o cego masoquista, nem a tópica da cegueira nem os fedores aparecem nessas narrativas de iniciação erótica anterior ao abuso. Nesta zona edênica do gozo, a podosmofilia é a operação de *um deslumbre total* (2006:31). O cheiro ocupa o lugar da reminiscência de um gozo e da experiência do mistério de sua singularidade, ainda não se reveste de rebaixamento. O cheiro excita porque lembra, somente mais tarde há de excitar porque fede. De qualquer forma, o cheiro é um dispositivo de excitação, um valor de gozo que, na escrita de Glauco Mattoso, parece ser maior do que o orgasmo; não raro, o orgasmo fica para as masturbações com a lembrança do que foi vivido, provado, cheirado. Pode-se afirmar que a lógica do gozo sexual na poesia e na prosa mattosiana se dá para e pela excitação. Excitar é já gozar: esta parece ser a fórmula perversa e subversiva implicada na escrita do pornógrafo.

A cegueira, decerto, há de se conjugar à podosmofilia, afinal são duas assinaturas desse *Destino*. Afinal, a cegueira é *congénita*, e o nome assumido pelo podosmófilo, é outra trucagem de significante: o nome próprio derivado de um adjetivo de sua patologia fatal, glaucomatoso. No entanto, enquanto a podosmofilia contém esse elemento inefável de um gozo que recua na memória até o imponderável da fantasia, quando se observa a narrativa da cegueira, os índices de sua progressão são marcados pela vulnerabilidade e pela perda que se convertem em marca do fatalismo e do rebaixamento. Parece aí delinear-se a dinâmica dessa condição: o sujeito marcado por dois inexplicáveis, o erótico e o congênito, a podosmofilia e o glaucoma; com um deles Glauco Mattoso faz de sua vida e *suas taras* motor e matéria de suas ficções e de suas autobiografias, matéria e motor de sua escrita pornográfica e subversiva. É como cego que ele assina.

4. PALINÓDIA E ROCKABILLY

Rockabullying é uma série de 50 sonetos que retoma a narrativa da iniciação sadomasoquista pelo abuso. Seus primeiros versos descrevem o tom de depoimento de que se reveste o pacto de veridicção proposto, sugerindo ao mesmo tempo o sentido da acusação ou da

confissão: *Fui vítima de bullying e planejo/depor sobre esse evento malfazejo*. A referência indireta à sua autobiografia em prosa, *Manual do podólatra amador* (2006), declara a falta que se pretende corrigir: *Tentei narrar, em prosa e verso, mas/apenas de passagem fil-o e não/do jeito que eu queria, as cenas más* (2012:132). A série se estrutura sob a forma de entrevista em discurso direto, alternando a voz do entrevistador sempre entre aspas e a voz do entrevistado; a todo momento, as perguntas do entrevistador trazem à cena os índices de suspeita quando à veridicção do entrevistado, em que a matéria narrada sempre negocia seu valor, *mixturando/verídico e phantastico* (2012:133). A série pretende, portanto, corrigir a narrativa do abuso contida no *Manual*, purgando-a do que, *à punheta/da época se somma o que intrometa a pena do escriptor* (2012:133). Correção da lembrança: *difficil é lembrar, voltar atraz* (2012:132); correção da escrita: *Me faltou gaz/p'ra tanto canto em texto de ficção* (2012:132). O segundo soneto formaliza o pacto entre os personagens, quando entrevistador e entrevistado assumem os papéis que representam os valores da veridicção:

Se eu desexagerasse um pouco, em cada
capítulo, o ocorrido, aquela rica
história ficaria bem contada.

“Então vamos tentar! Serei curioso!”
Pois seja! E eu serei sério até no gozo.
(2012, p. 133)

O diálogo entre os personagens, por vezes, assume o teor parodicamente metafísico, concebendo esse pacto como negociação e comércio:

“Você os mythificou! Como pretende,
Então, Glauco, que eu compre o que me vende?”

Problema nenhum vejo: o que procuro
É nelles descobrir como o Destino
Escreve a lucidez com traço escuro.
(2012, p. 149)

O abuso reveste-se de Destino. É nessa série que se narra o vexatório: *“cegueta” e “viadinho”/xingavam-me e, debaixo de escarninho/sorriso, alguém sozinho não revida* (2012:136); é nela que a semântica social do abuso é explorada (*Eu era também filho de proleta,/mas nosso*

sobradinho geminado, ali cheirava a luxo, e fui chamado/de “rico” pela turma analphabeta (2012:135); é nela que *o tal tampinha covarde*, como fora referido no *Manual*, devém *Tampinha*, bem como se nomeiam *Dirceu, Arimathéa, Fernando*. A caracterização mais precisa dos personagens das cenas dessa iniciação sugerem as razões do abuso segundo os traços de vingança social inconsciente por parte dos *colegas*. É nessa diferença entre a vítima e seus colegas, que o soneto 3317 aponta os signos do *Destino* que conjuminaria o masoquismo podólatra e o poeta:

Culpados foram, claro mas só digo
Que, si não fossem eles, quaesquer outros
Gurys fariam coisa igual comigo.

Productos são do meio. Eu que estava,
Na scena, deslocado: quem diria
Que numa tropical pripheria
Mais um Rimbaud se forja e se deprava?

(2012, p.148)

É nesse soneto também em que indiciam os signos que atribuem à cegueira não somente a ideia do *Destino*, mas a de certa natureza universal da violência que transcende as posições de algozes e vítima que a cena descreve:

Cegueira não é bençã nem castigo.
Também não o serão aquelles potros
Selvagens, que esquecer eu não consigo.

Não quero analysal-os, pois estão
Acyma da verdade ou da ficção.

(2012, p. 148)

Se a palinódia nomeia o gênero da enunciação de um poema que corrige outro poema, o uso e o abuso da palinódia em Glauco Mattoso toma o procedimento como paródia que eleva o narrado *acyma da verdade ou da ficção*. A correção procedida pela palinódia parece implicada em um jogo erótico e perverso entre entrevistado e entrevistador, no qual, em lugar do esclarecimento do vivido, opera-se todo um questionamento acerca da implicação do sujeito na violência que ele sofre. Algo que se acrescenta nessa narrativa em relação ao que é narrado no *Manual* é o fato de o abuso ser determinado pela negociação com os algozes dos elementos propriamente relacionados à

visão: os livros escolares, os gibis e os óculos que lhe são tomados pelos colegas e que só lhe seriam devolvidos depois do devido serviço que a vítima prestasse aos algozes. A palinódia explora os signos do *Destino* da cegueira a fim de elaborar esse ponto *acyma da verdade ou da ficção*. Esse ponto é sugerido pela revelação comparativa entre a violência do abuso e a violência da cegueira, como se encontra no soneto 3347:

“Entendo, Glauco: a estréa é que é peor.
depois, o actor discursa até de cor.”

Exacto. O maior medo é a dependencia
do incognito. Passada a expectativa,
a chaga já nos pede que repense-a.

Jamais me mactaria eu por aquillo
de sordido a que a gangue me forçou.
sujeira já faz parte de meu show;
cegueira, sim, é o poncto a discutil-o.

Mais soffre quem terá deficiencia
total e irreversível, auditiva
mental ou visual: eis a violência.

São todos, de maior ou de menor
idade, eguaes ao palco ao seu redor.

(2012, p. 178)

A cegueira é o mal maior, *a violência* propriamente dita. Se o abuso encontra razão no recalque social dos algozes, se a *sujeira* é incorporada pela perversão masoquista da vítima, a cegueira é ainda este *poncto a discutil-o*. Nessa condição de vítima da violência maior, a violência do abuso não somente é relativizada, mas sobretudo é incorporada como a oportunidade de revelação violenta da sexualidade, de uma sexualidade ela mesma tomada segundo a lógica da violência e da dominação. O abuso, sob a perspectiva da cegueira como o mal maior, fornece a perspectiva equanimizadora dos atores, configurando todo o espetáculo sob o prisma da violência: *São todos, de maior ou de menoridade, eguaes ao palco a seu redor*. No soneto 3348 (2012:179), ao cogitar visitar a *tal fatal peripheria* (2012:179), configura-se a alegorização da palinódia, a revisitação de um tema personificada como retorno ao lugar físico e social em que transcorreu o

narrado. Supondo *Tampinha*, com os mesmo dotes que ainda *tempta e endemoninha* o narrador, supondo *Fernando* que ainda *judia/dalgum outro Pedrinho*, a narrativa transpõe os personagens em papéis sociais demarcados, figurando o espetáculo da crueldade de forma transhistórica. De novo a chave de ouro equanimizadora, em que o verso final assume toda a ambigüidade de sentido de que se reveste a série: *Carentes somos todos, e carente/serei desse passado em minha mente*. O que foi *passado* na *mente* tanto confessa a lembrança indelével da iniciação quanto confessa a natureza ambígua entre o ficcional e o autobiográfico como procedimento da escrita mattosiana.

Nessa comparação, observa-se a distinção entre masoquismo e cegueira: o masoquismo incorpora o trauma como gozo e projeta a figura do ator, analogia que o soneto descreve como operador da sublimação do traumático; a cegueira é o *poncto* ainda cego desse *Destino*. Nos dois últimos sonetos dessa palinódia, outro acréscimo se apresenta em relação ao narrado no *Manual*. Essa espécie de correção, indiciada no próprio título, descreve-se como plenificadora do sentido erótico transgressivo: *Tinha trilha, pois sonora a scenal/de curra estudantil, que a torna plena* (2012:181). Trata-se do *Rockabilly*, estilo musical que é índice da transformação do comportamento geracional, sobretudo no que tange ao sexual. A presença do gênero como trilha sugere todo o universo ao mesmo tempo contracultural pop e underground com que a escrita de Glauco Mattoso é produzida e de que se apropria: *Depois daquillo, passa a ser cafonal/qualquer som bem comportado: a turma abona* (2012:180). É a trilha em que *o rock'n roll podolatra se escancara*, na qual o narrador traduz ao pé da letra o trauma iniciático e a assunção de seu fetichismo e masoquismo, com clave libertária:

Canção, que “Blue suede shoes” tinha por nome,
no rádio se escutava, e este quartetto
compuz para que o clima se retome:

O rock'n roll podolatra escancara!
Um clássico do genero é exemplar
dizendo: “Você pode me jogar
no chão e pisar bem na minha cara!” ...

(2012, p. 181)

Rockabullying é a palinódia da narrativa do abuso, da iniciação masoquista, da transformação do trauma em processo de formação do sujeito Glauco Mattoso. Seus últimos

versos declaram a intensidade da violência: *Não foi por ser oral, menos amena/a scena que eu repiso em minha penna* (2012:181). Decerto a expressão *menos amena* se refere à hipótese da curra anal explícita pelo terceto anterior: *No bosque de eucalyptos, não me comelo rabo a molecada*. A violência de uma forma ou de outra é equânime, não é nada amena. No entanto, essa equanimidade parece provir da perspectiva da *scena* quando repisada pela própria *penna*. A ambigüidade da *penna*, da que escreve e a da que padece o cego masoquista: a cegueira se insinua neste jogo como o mal maior, o *poncto* ainda a *discutil-o*, abuso do *Destino/que escreve a lucidez com traço escuro*.

5. A CEGUEIRA REMONTADA

Em *Cinco ciclos e meio século* (s.d.), pode-se observar a gradativa forma com que a cegueira assume a narrativa do fatalismo através dos índices da perda. Trata-se de um ciclo de 50 sonetos comemorativos do cinquentenário do poeta, cada soneto dedicado (*remontando*, como são denominados) a um ano de sua vida. Logo ao primeiro soneto da série, *Soneto remontando a 1951*, seu ano de nascimento, a cegueira se apresenta como índice de uma marca:

Minha cronologia principia
no dia de São Pedro. De glaucoma
já nasço portador, mas, nesse dia,
só querem que se beba e que se coma

(s.d., p. 89)

Seu nome de batismo, Pedro José Ferreira da Silva, e sua assinatura, Glauco Mattoso, são prismados, nesse início de cronologia, segundo a tensão entre a casualidade da data e a fatalidade da doença congênita. A menção ao *glaucoma* pode ser compreendida como a prolepse da narrativa da cegueira bem como da narrativa da assinatura. É no *Soneto remontando a 1974*, ano da terceira cirurgia ocular, que encontramos de novo a associação entre a cegueira e a assinatura:

Se tenho meu pseudônimo, Mattoso
ainda não assina livro algum.
terceira operação o volumoso
tamanho do olho exige: é já comum...

Desisto de estudar, mas tedioso
se torna ser bancário... Após mais um
momento de vacilo, o caprichoso
destino na cabeça me faz “bum”...

Num grupo de teatro me libero
E um pouco de auto-estima recupero,
Vivendo de Ionesco o personagem...

Compus “Kaleidoscópio”, meu poema
Primeiro como Glauco, e nesse tema
Oftálmico projeto minha imagem...

(s.d., p. 100)

Por toda essa sequência do primeiro ao vigésimo quarto soneto, a progressão da cegueira é marcada tanto pelas cirurgias quanto pela grossura e peso das lentes a que o narrador se submete como *por lei*, o que lhe valem os apelidos de *quatrolho* e *cegueta* (*Soneto remontando a 1959*). *Colei grau, mas grau alto era o da lente/ e o nível da pressão pressa pedia*, assim o *Soneto remontando a 1972* descreve o agravamento do glaucoma e a segunda cirurgia. A progressão da cegueira medida através de cirurgias e lentes expressa a fatalidade de um destino vivido como *lei*, em relação à qual o sujeito vive a oscilação da depressão e da irrisignação: *Desisto de estudar, mas tedioso/ se torna ser bancário...*

Da irrisignação com o *ser* que o destino parece lhe prescrever, a saída encontrada é o teatro: *num grupo de teatro me libero/ e um pouco da auto-estima recupero*. Com relação ao papel que o teatro assume nessa progressão da cegueira, vale a leitura referente a esse episódio presente no *Manual*, pois ela expressa o sentido *liberador* de forma mais significativa no que tange à transformação da pessoa Pedro José na persona Glauco Mattoso:

A passagem pelo grupo teatral marcou o início do meu desbunde. Antes disso eu ainda engatinhava pra me libertar da caretice que impusera a mim mesmo até a maioridade. Ter saído ileso de mais duas operações de glaucoma foi que me deu gás pra poder agitar. Joguei pro alto o colete e a gravata, doei ternos pro guarda-roupa da troupe, deixei o cabelo crescer e troquei de óculos. (...) O teatro foi o trampolim pra vida real. (2006, p. 96)

O *bum* do *Soneto remontando* é o *desbunde* do *Manual*. Do despir-se da *caretice* de *colete*, *gravata*, do desfazer-se dos *ternos*, ao investimento na *troupe*. Não são poucas as narrativas de formação em que o teatro possui valor simbólico semelhante. No caso de narrativa mattosiana, se o teatro representa, por um lado, *o trampolim pra vida real*, a *liberação* do sujeito malfadado pelo glaucoma, representa, por outro lado, a assunção da persona como o *projeto* de seu *tema oftálmico*. O teatro parece ser o dispositivo que converte o registro autobiográfico em projeto de escritura autoficcional. Pode-se se observar, através desse dispositivo, uma camada, talvez a mais extensa, se não onipresente, da persona: seja em seu sonetário narrativo, seja em seu sonetário lírico, seja em sua prosa, seja em seus textos não literários, Glauco Mattoso é sempre um narrador que se personifica, lembra a seu leitor de sua cegueira, de sua erudição tortuosa e enciclopédica, de sua perversão anarquista, um personagem sempre em cena.

O *bum* do *Soneto remontando* também se refere ao próprio glaucoma. É como *implosão* que será descrita cegueira absoluta após a última cirurgia, no *Soneto remontando a 1995: Após a derradeira tentativa,lo globo que restava inteiro implode*. A cegueira absoluta é a catábese total dessa narrativa, a condição de um *pesadelo acordado*, tal como descreve no *Manual*:

Durante os 80 o glaucoma parecia controlado, mas voltou com tudo após a catarata operada em 90. Progressivamente, fui vendo a claridade esmaecer e as cores se reduzindo a nuances de cinza, até que o negror tomou conta de tudo, e me vi num pesadelo acordado, levitando sem apoio num espaço cósmico sem estrelas. (2006, p. 210)

Trata-se de uma das passagens mais graves da narrativa mattosiana, em que humor ganha o negror dramático mais soturno. Decerto são graves as passagens em que se descrevem as cenas masoquistas, muitas elas derivadas não somente de fatos verídicos como remetendo a momentos históricos opressivos, mas não é a mesma gravidade dessa cena. A gravidade de alguém *levitando sem apoio num espaço cósmico sem estrelas*. Perda de apoio, perda de estrelas, a narrativa da perda absoluta da visão se dá como malfadado destino cósmico. É sob o signo da perda que se observa a narrativa da cegueira completa no *Soneto remontando a 1995: A verdadeira dor, que já é aflitiva,leu como a dor da perda*. Perda que, da visão, expande-se aos laços sociais, como no *Soneto remontando a 1996: passado o maior trauma, verifico/que amigos que eu supunha serem meio/chegados dão o fora*:

pago mico/de ter acreditado em ombro alheio. Cegueira e ostracismo, assim o Manual conclui descreve o serviço completo da cegueira como afirma o Soneto remontando a 1990 (Aguardo, doravante, que a cegueira/complete seu serviço quando queirale enfie meu violão na sua sacola):

Existe uma diferença entre morar só e viver só, mas depois de cego descobri a diferença entre viver só e só viver, isto é, pouco mais que vegetativamente, como em coma numa cama. (2006, p. 210)

5. O CEGO TAILANDÊS OU CAMBOJANO, FACA CEGA E SANSÃO

A cegueira ambivalente como danação e via de sacração delinea a mística paródica da narrativa do sonetário. Essa ambivalência também é desenvolvida por uma série de personagens dos *causos* mattosianos. No livro *Cinco ciclos e meio século* encontra-se a série *Cegueira ordeira* de 60 sonetos com que se narra a entrevista de um cego prostituído no oriente. A estrutura narrativa é a paródia da entrevista de discurso direto, diálogo, em que o jornalista encaminha cada vez mais a indiscrição das perguntas, e o cego de nascença narra sua vida, os abusos sofridos e sua formação como prostituto, completamente subsumido à sua condição de escravo sexual. A obscenidade da narrativa coincide a submissão com a humilhação autovexatória do personagem que sequer tem nome. Seu tom detalhista e repetitivo, sua frivolidade e passividade se articulam com o sarcasmo crescente do entrevistador, culminando na proposta de *se o cego não/teria ainda alguma restrição/em dar, nalgum da mídia, uma chupada*. O formato de entrevista da narrativa compõe o ficcional como um real possível, ainda mais com o indício dos infernos da pornografia, o testemunho do submundo da visibilidade, o *snuff movie*, o *ilegal movie*, um real possível porque perverso. Toda narrativa só revela seu narrador ao final, no último soneto:

Assim encerra o cego uma entrevista
polêmica, mas franca. Cada frase
que aqui transformo em verso fica quase
igual à que colheu o jornalista.

Me vi no lugar dele, pois a vista
perdi: não foi durante a minha fase

mais jovem, mas seu caso a que eu embase
tais teses me dá chance e me contrista.

Também sou seu colega neste ofício
difícil de chupar e de lamber
paus, pés, lhes degustando o malefício.

Se o cego for poeta, outro dever
terá: testemunhar qual o resquício
deixado em sua língua, ao se foder.

(2011, p. 85)

Os quartetos reiteram a veridicção da narrativa sob a forma modulada *quase/ igual à que colheu o jornalista*. A insistência do argumento confere à narrativa o tom de testemunho da maldade, o que, decerto, compreende o poema e a poética de Glauco Mattoso, seu teor de denúncia da perversão como causa primeira da constituição do mundo. Denúncia da perversão, e proposição de uma ética: a identificação final que os tercetos apresentam faz do cego prostituído, de toda sua resignação com a cegueira e escravidão a que foi reduzido, uma espécie de alegoria do procedimento poético mattosiano. Como *colega neste ofício*, assim como o cego oriental é o fruto bizarro do teatro da crueldade do mundo do visível, fazendo dele o degustador do *malefício*, o *dever* do poeta é o de *testemunhar o resquício/ deixado em sua língua ao se foder*. O termo *língua* aqui repete a polissemia típica na poesia mattosiana, órgão e código, que desdobra o erótico em linguagem chula como prática da escrita pornográfica. Assim como o bizarro cego oriental devolve a imagem da perversão do mundo da visibilidade, a poesia chula de Glauco Mattoso responde à condição de seu rebaixamento e marginalidade. Percebe-se nessa identificação entre o cego e o poeta a quase santificação de ambos: ambos são reveladores não só de um mundo cruel de que suas próprias vidas são testemunho, como também de uma ética que se articula entre a resignação e a obscenidade.

Resignação à obscenidade é a condição de *Chinelo*, até transformar-se em *Faca cega*, protagonista da narrativa composta de 10 sonetos, que dá título à publicação de 2007, pela Dix Editorial. *Seu verdadeiro nome é Doroteu* (2007:14): *Chinelo* é seu primeiro apelido, cego de nascença abusado pelo cunhado, *o Bugre*, apelido de Ivan, que lhe obriga a lamber botas e pés. De *Doroteu*, nome que já possui a sugestão irônica do masoquismo no significante, passando por

Chinelo, adquirido pelo rebaixamento a que relação perversa e incestuosa o submete, a *Faca cega*, nome conquistado na prisão. A condenação de *Chinelo* se deve à reação contra o abuso sexual, que o *Bugre de porre*, exige-lhe, então: não que lhe lamba apenas os pés e os sapatos, mas *seu caralho*. A recusa do cego denuncia a violência do *Bugre* contra sua irmã, *já chega o que a Dorô chupa na marra* (2007:14). Reagindo à agressão sofrida por sua recusa, a mão de *Chinelo* *esbarra na faca sobre a mesa*. A sorte irônica do *Destino: Chinelo* mata *Bugre*, vinga toda dominação a que foram submetidos, o cego e a irmã, mas é condenado ao cativeiro onde haverá de se prestar ao *mesmo tratamento que o Chinelo recusara a Bugre*. (2007:16). *Legítima defesa foi a tese/que a mídia divulgou, mas do Chinelo/ninguém se condoeu. Bate o martelo,/sem pena, o magistrado, e o réu que reze* (2007:15). De novo a mídia, a condição vexatória elevada ao espetáculo, e agora à Justiça, à decisão cega do magistrado. A narrativa como um rastro de *fait-divers*, o *clin-d'oeil* do ficcional para realidade, coloca em cena dois espaços públicos discursivos que compõem a crueldade do mundo: a mídia e a Justiça, o sadismo público e institucional que condena o personagem à condição de salvar-se apenas por um milagre.

E o milagre se opera. *A prece alguém lhe atende?Num duelo*, assim começa o sétimo soneto da série. Os prisioneiros, por diversão, dispõem, para uma luta de facas, os dois escravos da cela, *Chinelo* e *outro injustiçado*, cujos olhos são vendados a fim de se igualar a seu oponente. Se quando matara o *Bugre*, *Chinelo* teve a sorte casual da *mão que esbarra na faca*, dessa vez a casualidade se converte em prodígio que atende ao apelo: *A ti, meu santo, apelo!!Na voz de Doroteu se escuta o brado. Doroteu* vence o duelo, e é reconhecido pela *habilidade* que lhe *assegura/respeito entre os colegas* com novo nome: *Faca cega*. *Doroteu* ganha prestígio, e de *um coitado/converte-se em guru, que tudo cura!* (2007:17). *Faca cega* torna-se a lenda de um milagreiro do *fait-divers*, o personagem é talhado da mesma matéria discursiva de certos personagens prototípicos da literatura popular: das notícias, do rastro do que é falado de um nome, desenha-se o cego profeta, o cego poeta, o cego *Tirésias*, o *Cego Aderaldo*, o que se expõe em praça pública, o que compensa a injustiça fatal da cegueira, com o prodigioso, com a santidade. O *happy-end* de *Faca Cega*, faz dele o santo doméstico de Glauco Mattoso, que roga ao fim da narrativa: *Apenas peço ao Faca que me ajude/ao mil, a sonetar, e não me prive/de ouvir que os cantem, já que os ler não pude* (2007:120).

O cego tailandês ou cambojano e *Faca Cega* são personagens elaborados na camada dos murmúrios sociais do submundo da *mídia* e dos registros oficiais da justiça que se encontram seus rastros, sua consistência real feita dos vestígios é transposta por uma narrativa que a ressignifica e a transforma em número. O mesmo procedimentos observa-se na série *São Sansão, Santa Dalilah*, que abre o livro *O poeta peccaminoso* (Lumme Editor, 2011b). Do soneto 4601 ao 4660 é narrado o mito do personagem bíblico. O mito bíblico é apresentado ao leitor desde a tradição pictórica (*Rembrant e Bloch olharam-no com seus/olhares ilustrados* - 2011b: soneto 4603), passando por Masoch que *o vê pintado, entregue/àquella que melhor ri, caso o cegue* (idem) à cinematográfica (*Si Cecil de Mille o poz na telalcom hollywoodiana clicherial e expoz todo o sadismo na agonial do cego em captiveiro*). A matéria discursiva de que se faz do mito na narrativa da série, embora se concentre na narrativa bíblica, descentraliza-se na digressão das referências extra-bíblicas, apontando para um procedimento semelhante à palinódia: crítica e correção dessa enciclopédia em que se encontra o mito narrado, onde *nada de mais sádico recria*. (soneto 4606). É no sentido da intensificação do sadismo que falta à tradição do mito que a *Musa* é dispensada e é invocado o *Demo para a mesma função*, como nota a paródia camoniana no soneto 4602: *mas ousou aqui propor que a Musa cessel e assumo agora um Demo, dos de Dante*. O *São Sansão* de Glauco será a apropriação do mito que há de revelar o sadismo de que o mito se reveste.

Se *Hércules* é o mito tomado como exemplo pelo estoicismo devido à escolha de seu destino, à sua aquiescência diante do *fatum* e sua ascese moral, Sansão será o mito da vingança contra o próprio destino, a transfiguração trágica da figura abjeta em instrumento de justiça divina. A começar, Sansão em nada atende ao modelo estóico da ascese moral, Sansão tem também suas *taras*: *Em gaza, vae Sansão à zona urbana,lem busca das vadias:ser chupado/deseja loucamente* (2011b:29), justamente o que causa a raiva dos filisteus, *que sabem que abusa/da puta philistéa* (2011b:30). A *tara* de Sansão é seu calcanhar de Aquiles: apaixonou-se por *Dalilah, que sabe seduzir* (2011b:31) sobretudo pelo *facto* de sua *habilidade* propriamente oral. *Dalilah* seduz *Sansão*, vende seu segredo aos *Philisteus*, e arma-lhe a emboscada. Sansão preso, após ser cegado, passa por todos os suplícios sexuais conduzidos por carrascos, anões e crianças, reduzindo-o a *bicho a que o captivo se compara,/que vae, no seu ridículo circense,/fazer rir o povão, que se convence/da força de Dagon: massa ignara*. De novo o sadismo espetacular em que a máxima

exposição é sinônimo do máximo rebaixamento, de novo a minuciosa descrição dos procedimentos do abuso mattosiano: a oralidade, a podolatria, a coprofilia, a humilhação, a redução animal. Sansão faz seu *mea culpa* (*Forniquei,/mas apenas, todo o tempo, e, si pequei,/foi contra a castidade* - 2011b:63) e pede que o *Senhor* lhe devolva a força, *já que não cael do céu minha visão*. O pedido de Sansão é seu último, o de vingança: *Que eu morra! Mas que morra, aqui, comigola raça philistéa! É o que vos peço!* (2011b:64).

A força que recupera *Sansão* é obscena: posto entre as duas colunas que sustentam todo o estádio em que é exibido e humilhado, *Sansão se concentra e, com tesão/no membro descoberto, faz pressão/até que se desloquem*. O *membro descoberto*, o índice do *tesão* da possessão mattosiana compõe a figura mitológica, justamente na catarse de toda a narrativa. A narrativa de vingança de Sansão e da justiça divina finda por se perguntar pelo destino incerto de *Dalilah: Suppondo que Dagon poder de fadaltivesse, hoje Dalilah, a mim, a tilseria, talvez sancta! O que ja vi/permite concluir que fosse amada!* (2011b:67). A catarse trágica de *Sansão* não parece devolver equilíbrio ao mundo: a *Sancta Dalilah* do título se explica, o personagem representa justamente a visão fatalista e cíclica do teatro da crueldade, que o soneto 4659 formula como um princípio cósmico de desequilíbrio sem retorno. Já não se sabe mais se *Dagon*, o deus dos filisteus, ou se o próprio *Deus dica dá, que Sade corrobora:legual a ley não é, nem toda hora,/a todos. Um trahiu, foi pago e ri! Trae outro, e tem o mundo contra si! Enquanto um vendo, goza, um cego chora!* De novo a oportunidade final de identificação entre o narrador e o personagem:

Tambem eu me colloco no logar
dum joven nazireu que perde a vista.
Não tive força physica: de artista
foi minha inspiração. Não vim salvar
meu povo, nem nasci para julgar.
Dalilah não me amou, nem trahiu minha
viril vitalidade. O que encaminha
meu caso ao mesmo rumo no abismo
fatal do mundo: sadomasoquismo
que a Lyra me pautou em cada linha.

Assim se sente o cego masoquista:
Em Gaza, escravizado. Enquanto eu scismo
Que chupo um philisteu, novo baptismo,
christão, dou a Sansão: fica a fé mixta.

(2011b, p. 69)

Se o topos do mundo em desconcerto, que remonta à tradição da lírica ocidental, formula o sujeito como paciente da inconstância do mundo sensível, componente fundamental para a sua formação estóica, em Glauco Mattoso o tema se perverte, o mundo que se revela é o *abismo fatal: o sadomasoquismo*. Se a ataraxia, a transcendência em relação a tudo o que afeta o sujeito, é a chave heróica dessa tradição, o rebaixamento completo a que se reduz o cego masoquista opera um outro movimento, no qual está implicada a vingança. Acontece que o mundo de Glauco não está em desconcerto, ele é crueldade. O mundo de Glauco é cruel e sua escrita é também cruel. O que a escrita parece operar é a mudança de posição do sujeito neste mundo cruel: de cego masoquista, Glauco devém escritor maldito, cuja escrita pornográfica mais do que perverte, subverte. A subversão se evidencia nesse ponto de passagem, misterioso sempre, que faz da persona masoquista a assinatura de uma escrita sádica.

6. A CEGA SAFRA DE SONNETTOS

É interessante de observar que o tema da cegueira em Glauco Mattoso está intrinsecamente associado especificamente à produção de seu sonetário. Ou ainda: seu sonetário tem sua narrativa diretamente associada à narrativa da cegueira. Antes da cegueira absoluta, a presença do soneto é discreta e casual, Glauco Mattoso grassa como poeta visual, marginal, pornográfico, mais ainda não como sonetista. Se a cegueira completa lhe trouxe a experiência torturante de um ostracismo atormentado de pesadelos e insônia, é dessa condição que, de forma *meio prodigiosa* (2006:229) como ele descreve no *Manual*, dá-se o novo *bum* de sua escrita. É da cegueira completa que se desenrolam as séries que somam mais de 5.000 sonetos por dezenas de livros. A vertigem numérica, ressaltada sempre pela numeração obsessiva, pela contagem narrada com gabo, não raro assume a feição de *mania, vício, compulsão*, termos sugeridos ou apresentados no primeiro quarteto do *Soneto sonetômano* 2.433 do livro *Panaceia*. (Nanquin, 2000: 112):

A gente quer parar, mas não consegue.

Soneto é vício bravo, como a droga,
o fumo, a compulsão de alguém que joga
ou bebe, até diabo que o carregue.

A cada qual que acabo, outro se segue
e o versos anteriores não revoga.
Tentei esporte, SPA, dieta, ioga,
mas é feito uma fé que o crente cegue.

Passei dos quatrocentos, e outros tantos
não sei se atingirei. São muitos centos!
Opero mais milagres do que os santos!

Primeiro, em CENTOPÉIA, fiz nojentos;
depois em PAULISSÉIA, cantei cantos;
GELÉIA não bastou. Quantos tormentos!

O soneto comparado à droga e à terapia, gradação sugerida da passagem do primeiro ao segundo quarteto, depois comparado à *fé que o crente cegue* e a operações de *milagreiros*. Esses valores conjugados ao soneto se confirmam ao se atentar para a narrativa do sonetário que encontramos tantos nos *Cinco ciclos e meio século* quanto no *Manual*. No caso do *Soneto remontando a 1999*, narra-se a condição atormentada da cegueira em que o soneto se investe, por um lado, de seu aspecto compulsivo e doentio (*dum Mattosolfébril*), sua *praga*, seu *apelo*, bem como seu sentido de irresignação e resistência, confirmando uma *nova fase* da escrita mattosiana:

*Começa a nova fase, que não finda
Nos mil, nem nos dois mil, pois muito ainda
Virá calar quem quis me ver calado...*

(2011, p. 113)

É sob o mesmo aspecto que se lê no *Manual* a narrativa do sonetário derivada da cegueira. A tormenta em que o lança a cegueira é sobretudo noturna: insônia e pesadelos são permeados pela masturbação em que a cegueira assume os rendimentos eróticos do masoquista: *Gozava, é verdade, com a idéia de estar ainda mais inferiorizado se, além de chupar & lamber pés & sapatos, fosse obrigado a isso exatamente por ser deficiente* (2006:228). É nesta circunstância que, a título de *driblar a insônia com novo passatempo*, ou seja, a título propriamente terapêutico, desencadeia-se a narrativa progressiva, tal como a da cegueira, do prodígio dos sonetos. Se tudo se deu,

primeiramente, como um projeto de uma *literatura de bordel* (2006:229) em que fossem registradas *todas as fantasias masturbatórias* (2006:228), a escolha do soneto, com todas as considerações propriamente racionais que valorizam a forma fixa em sua tradição, como *a praticidade & a plasticidade: uma espécie de teorema lapidado* (2006:229), *o empurrão decisivo não foi racional* (2006:229).

É nesse ponto *decisivo* que ocorre a transfiguração da *febre sonetifera*, a condição do soneto como paroxismo da excitação, resultando em um passe de ordem sobrenatural, sugerindo a tópica da possessão mística:

Parecia um saco sem fundo. Fiquei até com medo que virasse uma febre incontrolável, a sonetite maniaco-compulsiva! Ultrapassei a produção de Camões e Petrarca, cheguei a mais de quatrocentos, e só não alcancei os 555 (total de sonatas pra cravo escritas por Scarlatti, meu ídolo na música erudita) porque “alguém parou de me possuir”. Mas dava pra desconfiar que a trégua era temporária e a tendência seria ultrapassar a casa do milhar, no rastro de Delfino...

Dá pra acreditar no sobrenatural? Se não der, não tenho outra explicação. Se me curei da insônia? Bem, ela arrefeceu em parte, e meu tesão também. Não se pode fazer uma omelete sem quebrar, digo, secar os ovos... (2006, p. 230)

É longa a tradição literária da possessão inspirada e louca do poeta, tópica que remonta a Platão, atravessa toda a lírica do renascimento e em muito ainda permeia as noções mais comuns a respeito da poesia. A narrativa de Glauco, decerto, remete a este argumento que concebe o poeta sob o mesmo fenômeno do profeta: possuído por alguma divindade, o entusiasmo do poeta é a marca de sua genialidade. No entanto, tudo às avessas. Se o argumento da inspiração poética torna o canto elevado, de qualidade sobre-humana, um discurso, portanto, especial e que, em geral se associa ao princípio emulatório da tradição, a narrativa de Glauco Mattoso se espanta com a quantidade monstruosa, com a vertigem do inumerável, o excesso de um gozo que se dá por uma espécie de excitação com o infinito. Se a possessão no sentido clássico sempre remete à expressão elevada do espírito, a possessão mattosiana é a própria tara: irracional, inexplicável, em que o fetichismo exerce a função energética de devolver ao sujeito sua condição de gozo. Se o gozo mattosiano é a própria excitação, o sonetário como projeto de repetição infinita da fantasia pode

ser considerado como o paroxismo dos sintomas de seu masoquismo, de sua podosmofilia e de sua cegueira transfigurados em pensamento pornográfico e político

7. LEITORES QUE LERÃO GLAUCO MATTOSO

O autobiográfico presente na narrativa mattosiana está irremediavelmente comprometido com a paródia onipresente em seu estilo. Autobiografia, manual, entrevista, ensaio, romance, lírica, toda escrita de Glauco parece se apropriar do gênero como um código discursivo já estabelecido por sua história, a fim de, se não subvertê-lo, colocá-lo sob suspeita. A paródia se evidencia como caricatura gestual do código, no que a caricatura possui muitas vezes de mecânico e de exagero. No que tange o mecânico, sua estrutura narrativa é clara: narrador e receptor estão sempre marcados em cena pela parábase, pela interlocução direta, e a matéria narrada é sempre exemplo de um argumento maior e motivo de digressão final. O soneto final que revela o personagem como duplo do narrador e formula conclusão moral, protocolo que se repete em *Cegueira ordeira*, *Faca cega* e *São Sansão e Sancta Dalilah*: as narrativas de Glauco tomam o gênero como um clichê manuseado mecanicamente. Se a caricatura é um procedimento que confere ao narrativo um lugar de exemplo, os gêneros narrativos mobilizados pela poesia de Glauco Mattoso são sempre tomados por outra narrativa, que se dá em outro plano, o plano propriamente da escrita, ou mais especificamente, de seu estilo e assinatura.

O exagero, essa presença constante do grotesco em sua obra, evidencia-se, não só na repetição das descrições e da temática, sobretudo na quantidade infinita que seus mais de cinco mil sonetos parecem sugerir. A assinatura *Glauco Mattoso* opera certo procedimento hiperbólico: o chiste do adjetivo como nome próprio redimensiona a doença congênita em destino, ou ainda, em uma visão do mundo como teatro da crueldade. O exagero da gestualidade, a carga dramática que atravessa toda a escrita mattosiana, decerto nos sugere sua teatralidade barroca. A assinatura *Glauco Mattoso*, justamente por repetir mecânica e exageradamente sua figura, não somente coloca o leitor sempre diante de narrativas bizarras entre o real e a fantasia, bem como indicia a dimensão mais externa e imediata de sua discursividade. Ao ler as narrativas assinadas por *Glauco Mattoso*, o leitor está também diante de um ator. Não são poucos os indícios da metáfora teatral nessa poesia,

a própria narratividade mattosiana é uma colocação em cena, conduzida pela mão firme do versificador e pela voz sarcástica de um cego.

Considerando uma outra *peripécia empírica* mattosiana, não tão diretamente ligada com a cegueira, mas que sugere a analogia com o lugar do ator e do leitor na cena da escrita mattosiana, encontra-se o texto que o autor fez circular em *milheiro de cópias* deixadas em *diferentes locais estratégicos: corredores, assentos, prateleiras, balcões* (2006:175). Trata-se da *Massagem Linguopedal para homens*, um pastiche de propaganda de terapia, *uma inovação na arte de explorar a sensibilidade do corpo, numa de suas regiões mais menosprezadas: o pé* (2006:173). O *Manual* apresenta 15 pacientes de sua performance: com protocolo de cabeçalho, nome, profissão e idade, a narrativa assume o pastiche dos diários técnicos de terapeutas e pesquisadores. Esse panfleto de propaganda possui a descrição de seus possíveis leitores ao exemplificar *algumas compensações psicológicas* oferecidas ao paciente: *Se você é um negro, se você é um militar, se você é um atleta, se você é um jovem inibido* (2006:173,175). Glauco convoca tipos, procedimento típico da comédia, convoca o personagem eventual que compõe os recalques e as fantasias de seu leitor. Glauco Mattoso se dirige à fantasia de seu leitor, ou ainda, o leitor devém também persona

Os três rendimentos que o performer tira de sua *peripécia*: a *prática de tara fora do gueto guei, material verídico para este livro e um lance poético/fatual, conhecido como “intervenção urbana”, “ruído visual”, “estática estética” ou coisa que o valha* (20016:194). É com ela que sugere mais um traço referente ao termo *Manual* do título de sua autobiografia, uma sabedoria provinda da empiria, e destinada à empiria, uma sabedoria perversa e perversora. O lugar da escrita, propaganda e registro, está subordinado às fases específicas da experiência e interferência real: catalogar os exemplos de uma tara e publicá-los, sempre subordinado a uma práxis, interferir na rotina do *leitor transeunte*:

Seguinte: a filipeta, anexa ao cartão com telefone e “esquecida” sobre centenas de aparelhos nos orelhões da cidade provocou uma interferência no cotidiano de centenas de cidadãos anônimos, de transeuntes personificados em “leitores” ou “consumidores” duma forma de proposta artística, ou seja, desviar o cara de sua rotina, colocando uma charada inesperada em seu itinerário. No mínimo o sujeito há de pensar: “Porra, como tem cara louco nesta cidade...”

A *charada inesperada*, o encontro com o enigma, a filipeta é o convite para o leitor se deparar com o ator Glauco Mattoso. A escrita mattosiana como extensão máxima de sua performance possui essa dimensão fática da abordagem do leitor, sua interlocução, sua localização e sua tipificação, dimensão em que leitor e autor se encontram simultâneos na teatralidade encenada pelo ator. Retome-se agora a citação integral do parágrafo que inicia a conclusão do *Manual*:

Às vezes tenho a impressão de que toda minha vida se resume a uma cruel brincadeira de criança, da qual o resto não passa de um repeteco. Até a expressão literária seria um jeito de continuar me expondo ao ridículo e ao menoscabo, exatamente como na primeira curra. Estar no centro da rodinha, ser o saco de pancada mas ao mesmo tempo centro das atenções, protagonista, astro principal. A glória da infâmia compensando a injustiça do destino. Ao menos diante da platéia de curradores. Não os quinze minutos de glória a que cada mortal teria direito, mas a glória eterna, congênita e vitalícia, porém perante meia dúzia de gatos pingados. A plena observância do ditado que adotei como lema: “Mas vale ser um sapão de brejinho que um sapinho de brejão”. Sem esquecer que um sapo sempre tem chance de virar príncipe, desde que seja beijado por alguma linda princesa. História de infância para variar. (2006, p. 249)

A conclusão coloca o leitor na *platéia*, uma platéia de *curradores*. O leitor se encontra diante de um regime perverso de escrita: a reiteração sistemática e hiperbólica do desagradável, do abjeto, da violência, da crueldade remete a um pacto perverso. O mesmo pacto do *lecteur* baudelaireano, cúmplice do mal; o mesmo proposto pelo estilo sadeano, exaustivo e hiperbólico. O leitor de Glauco Mattoso pode ser um leitor excitado com sua pornografia, mas é, sobretudo, um leitor invocado e provocado pelos mesmos procedimentos pornográficos. A pornografia em Glauco possui dois rendimentos simultaneamente acionados: primeiro, a excitação, a finalidade típica do gênero, mas uma excitação com o limite, com o bizarro, o que remete a um gozo para além da satisfação, um gozo por excelência enigmático; segundo, o humor, o riso partilhado entre ator e platéia, um riso também enigmático. Referindo-se ao riso partilhado entre ator e platéia, Glauco tece a comparação com o cego comediante que *não garante/que a graça está onde ela está*.

Ri-se da piada, ou do cego: *Não será mais humilhante/perceber que alguém que dá/gargalhada a todo instante/ri do cego, e não do pla?* (2016:67). Nesse caso, o riso de Glauco parece ser de natureza cínica, por um lado engajado contra a hipocrisia moral, por outro fazendo do leitor o alvo da obscenidade como ética e política da existência.

É nessa concepção da obra com performance expandida que há de se operar a subversão da posição do masoquista em sádico; é expondo-se, humilhando-se em público que Glauco Mattoso opera o sarcasmo autovexatório que entretém sua platéia e extrai dela o riso incômodo com o mal, riso escarninho que o cego apenas escuta, como descreve em seu *Raymundo Curupyra, o caypora: o cego se consola com espinhos, transforma em sonho erótico a torpeza, enquanto escuta risos escarninhos* (2012:44). Trata-se de uma escrita que defronta o leitor não só com o incômodo de uma filosofia da crueldade, mas, sobretudo, com a própria crueldade encarnada, ou encenada.

REFERÊNCIAS

MATTOSO, Glauco. **Cautos causos**. São Paulo. Lume Editor: 2012.

_____. **Cinco ciclos e meio século**. São Paulo, Demônio negro: s.d.

_____. **Faca Cega**. São Paulo. Dix: 2007.

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

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

_____. **O calvário dos carecas- história do trote estudantil**. São Paulo. EMW Editores: 1985.

_____. **O poeta peccaminoso**. São Paulo, Lumme: 2011.

_____. **Panacéia**. São Paulo, Nanquin: 2001.

_____. **Pegadas noturnas**. Rio de Janeiro, Lamparina: 2004.

_____. **Poesia digesta**. São Paulo, Landy: 2004b.

_____. **Raymndo Curupyra, o caypora – Romance Lyrico**. São Paulo, Tordesilhas: 2013.

_____. **Saccola de Feira**, nVersos: 2014.

Submetido à publicação em 10 de outubro de 2017.

Aprovado em 25 de janeiro de 2018.