

UM MARGINAL NA BIBLIOTECA¹

Franklin Alves
Universidade Federal Fluminense

Vinte e cinco anos após começar a circular, o *Jornal Dobrabil* (JD) de Glauco Mattoso ainda conserva o mesmo caráter provocativo que tinha em 1977, tanto no aspecto material gráfico quanto no plano do discurso. As cópias do JD eram feitas numa folha de papel ofício datilografada, xerocada frente e verso e enviadas pelo correio a um certo número de pessoas. Inicialmente eram cem cópias, mas já nos últimos números, devido ao aumento dos seus leitores, eram quase trezentas. Em 1981, o autor reuniu todos os 53 números num álbum de mesmo nome, em edição autofinanciada e lançou o que seria um dos trabalhos mais instigantes da década de setenta.

A crítica logo identificou Glauco Mattoso como representante da poética marginal, possivelmente por três motivos: por ter começado a escrever em 1977, auge daquela; pela criação de um circuito alternativo de circulação do seu folheto – assim como os marginais faziam com seus livros; e ainda pelo dito caráter provocativo. Ser provocativo, neste caso é incorporar à sua poesia temas escatológicos/fesceninos, elementos da cultura *underground*, e ainda parodiar tudo quanto for possível. A provocação mattosiana que à primeira vista irá se identificar com a marginalidade será na verdade, como veremos adiante, um trabalho de resgate.

Porém, tal classificação de poeta marginal ainda precisa ser discutida e problematizada, a partir das análises de semelhanças e principalmente de diferenças que Mattoso tem com esta tendência literária. Para isso vamos rever e discutir o que seria a poesia marginal partindo das idéias apresentadas pela fortuna crítica de tal período. Silviano Santiago, no artigo *O assassinato*

¹ Este trabalho contou com o apoio financeiro do Pibic-CNPq, e foi orientado pela prof^a Dr. Celia Pedrosa, dentro do projeto Poesia e Visualidade, realizado na Universidade Federal Fluminense.

de Mallarmé², propõe que para caracterizarmos a situação da poesia jovem dos anos setenta é preciso saber quando e por que os poetas “em lugar de ler os textos propriamente criativos da vanguarda dos anos 50, começaram a dar mais importância aos poemas e manifestos de Oswald de Andrade”. Partindo deste questionamento é que se poderia caracterizar um deslocamento e uma reviravolta na concepção poética e procurar qual livro marcaria esse momento de ruptura.

Para Silviano, tal “livro de ruptura” seria marcado pelo abandono do “trabalho na e da palavra”, pelo repúdio à “sintaxe não-discursiva” e “onde o autor pouco se preocupa com a elaboração *mise-en-page*”. Um livro que “seria caracterizado por poemas irônicos, epigramáticos, curtos, de fraseado e atitude coloquial”. Seguindo tais marcas, Silviano chega ao segundo livro do poeta Chacal, *Preço da passagem* (1972), um envelope-livro, mimeografado, com 31 páginas soltas e tiragem de mil cópias. Neste, os poemas são curtos, irônicos e principalmente de atitude e sintaxe coloquiais, onde o autor disfarçado de personagem Orlando Tacapau anuncia seu lugar: “- Di hoji em diante soy hóspede do planeta”.

Já para a crítica Heloisa Buarque de Hollanda, o início desta produção marginal seria o livro de estréia do poeta Waly Salomão, também de 1972, *Me segura q’eu vou dar um troço*, visto que este marcou “a virada do formalismo experimental para a nova produção poética de caráter informal”³. Porém, para nós, tal não seria adequado, pois ainda se “expressa dentro dos padrões criativos do poema concreto”. Uma leitura de *Me segura* nos mostra resquícios desta corrente. Neste livro, Waly realiza uma pesquisa de linguagem que permanece bem próxima das praticadas pelos concretistas, com destaque para as palavras-ideogramas de estirpe joyceana e para uma certa aproximação formal/temática com o poema *Galáxias* de Haroldo de Campos: “(memórias novayorquinas numa língua porto/guesa errante) Roteiros de viagens – percorrer o

² SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. 2ª ed. RJ. Rocco, 2000. p. 189-199.

³ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. p. 14.

inferno da América latina. Groovy Promotion patrocina paria pedinte protagonista d'Andanças dum andarilho nos Andes”.

Ficaremos então com o livro do Chacal como ponto de partida para caracterizarmos a poética marginal. *Preço da passagem* foi autofinanciado pelo poeta e vendido nas portas de bares, cinemas, teatro e shows. Criava-se assim um circuito paralelo de produção e distribuição que poderia ser interpretado como “uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes”⁴. Diante das dificuldades de editar por vias normais (editora-distribuidora-livraria), Chacal e os outros poetas da mesma época resolvem o problema de veicular sua produção. Formava-se assim uma identificação quase que automática da poesia marginal com o aspecto material/circulação, e como bem leu Fernanda Teixeira de Medeiros, poderíamos apenas pensar “na marginalidade como uma característica quase que física – estar fora da esfera editorial”⁵.

Além disso, os marginais, no plano do discurso, negaram tanto a academia quanto as correntes de vanguarda, principalmente o concretismo – e seu trabalho do espaço gráfico como agente estrutural – propondo uma *desierarquização* da literatura. *Desierarquizar* a literatura era resistir ao cânone – e sua ordem de prioridade e relações de subordinação. Empregando tal atitude, os marginais acreditavam que estariam livres de toda e qualquer influência. E como observou Silviano Santiago, no artigo citado: “O descuido pelo valor cultural institucionalizado é um dado importante dentro do grupo de Chacal, pois acreditam que se possa desvincular, não só seu projeto existencial de um compromisso com a “ordem” na sociedade, como também o projeto literário de um envolvimento com as formas “bibliotecáveis” de literatura”.

⁴ BRITO, Antonio Carlos. *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp, RJ: Editora da UFRJ, 1997. (Coleção Matéria de poesia). p. 54.

⁵ MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Play it again, marginais In *Poesia Hoje*. Celia Pedrosa, Cláudia Matos, Evando Nascimento (organizadores). Niterói: EdUFF, 1998. p. 56.

A biblioteca seria para eles uma espécie de metáfora do confinamento. Estar dentro dela é estar preso ao discurso acadêmico e a tudo que for institucionalizado e legitimado pelos poderes. Entretanto, o que pode ser considerado uma atitude política planejada pode também ser interpretado como desinformação. Este é o pensamento que o próprio Glauco Mattoso expõe no seu livro *O que é poesia marginal*: “Podemos dizer que antes de ser uma recusa, esta postura significa simplesmente um desconhecimento dos modelos literários, por falta de informação mesmo”⁶.

Tal pensamento ainda pode ser reafirmado com um depoimento do poeta Waly Salomão: “O que eu nunca aceitei na contracultura e/ou movimento hippie é um culto da ignorância, uma aversão irracional ao livro. Eu preciso ler, ler, ler”⁷. Mas o que realmente aconteceu é que dentro da poesia marginal nem todos poetas foram avessos ao livro. O próprio Waly, Paulo Leminski, Ana Cristina César, Glauco Mattoso, entre outros, souberam equilibrar a tradição e a liberdade, pois não perderam de vista os referenciais literários. Porém se havia uma distância em relação à biblioteca, em relação à vida essa distância não existia. A poesia dos marginais será toda calcada nas suas experiências diárias, o que Heloisa Buarque de Hollanda já havia indicado na introdução da antologia *26 Poetas Hoje*: “O flash cotidiano e corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada”⁸. Fazer poesia deixa de ser apenas trabalho com a linguagem, fazer poesia, para tais poetas, é prestar atenção na vida, pois a qualquer momento pode surgir um verso. O trabalho *na* e *com* a palavra é ignorado e a construção do poema é anterior ao escrever, este é antes vivido do que escrito. É das conversas na rua com a turma, que vão surgir os poemas, de modo que tais fossem

⁶ MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. p. 34.

⁷ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 26 poetas ontem / 21 poetas hoje. In *Poesia Sempre*. Ano 5, n. 8. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997. p. 355.

⁸ HOLLANDA, 1998, p. 11.

algo como um estágio anterior e embrionário, algo em si mesmo poético. É nessa relação poesia/vida – às vezes inocente – que a linguagem coloquial vai aparecer como uma das marcas da poética marginal.

Se o cenário original desta poesia são as ruas, no caso de Glauco Mattoso não podemos dizer o mesmo. Enquanto os marginais vendiam seus livros de mão em mão, num corpo a corpo com o público, Mattoso enviava as folhas avulsas do JD pelo correio, o que permite pensar que ele manteve um certo isolamento em relação ao seu leitor. Porém, esta consideração até pode ser examinada como verdadeira se não soubermos quem foram os leitores do seu jornal. Além dos anônimos, Antonio Houaiss, Millôr Fernandes, Rubem Fonseca, Caetano Veloso, Décio Pignatari, Augusto de Campos, entre outros recebiam em suas casas o jornal. Estamos diante assim, de duas possibilidades: Mattoso queria o reconhecimento de tais personalidades e ao mesmo tempo provocá-las. No caso das personalidades conservadoras sua intenção possivelmente foi a de provocar, mas no caso dos outros notáveis – grande parte, influências do poeta – existiu a necessidade de reconhecimento.

Quando escolhe formadores de opinião da cultura brasileira, ele procura que estes “reconheçam no Dobrabil algo mais que mera molecagem dum novato”⁹ e que também percebam e comentem como o seu projeto estético difere da maioria dos jovens poetas dos anos setenta. Consciente desta diferença, ele faz questão do endosso da inteligência tupiniquim. O leitor escolhido por Mattoso – para receber o seu jornal – nos dá pistas para reconhecer qual foi o cenário em que sua poesia transitou, e quais foram os seus tipos de experiências.

Observaremos então uma oposição entre Mattoso e os marginais, que acabou marcando toda a sua obra. Se, como já foi dito, o cenário original da poesia marginal eram as ruas e conseqüentemente as experiências vividas nela, o cenário mattosiano foi e será a biblioteca, e

⁹ MATTOSO, Glauco. *Jornal dobrabil*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. *Uma odisséia no meio espaço*.

todo um manancial de referências. Dois cenários diferentes, duas experiências diferentes. O passeio seguro pela biblioteca – Mattoso foi bibliotecário – é que nos possibilitará analisar o JD. Entrar na tradição será a linha de toda sua provocação, como nos explica na introdução para a reedição do jornal: “Já que a nossa cultura (individual & coletiva) seria uma devoração alheia, bem que podia haver uma nova devoração dos detritos ou dejetos dessa digestão. Uma reciclagem ou recuperação daquilo que já foi consumido e assimilado”¹⁰.

No entanto, na citação acima, podemos observar que existem dois procedimentos diferentes. Um primeiro: devoração de dejetos, e um segundo: reciclagem do que foi assimilado. Neste último caso, temos uma releitura da antropofagia oswaldiana. O que já está assimilado pela cultura brasileira, será recuperado ou reciclado. Já no primeiro caso, temos um processo em que Mattoso se propõe a devorar os *resíduos* da cultura nacional. O resíduo, dentro desta perspectiva, seria o devorado e rejeitado pelos modernistas e por gerações posteriores: o que ficou à margem. São estes dois procedimentos juntos, que ele chama de *coprofagia*.

Deste modo, há uma retomada da antropofagia do ponto em que Oswald parou e o acréscimo de um dado novo. Steven Buttermann, na sua tese *Brazilian literature of transgression and postmodern anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*¹¹, observa que “Mattoso’s preoccupations begin where Oswald’s end” e ainda “eating the feces, or metaphorically, ingesting “undesirable” or perhaps “un-in-corporable” cultural elements that have been consumed and rejected (or e-jected)”. A tradição satírica/fescenina, a escatologia e a cultura *underground* – ou seja, os resíduos – serão incorporados na sua poética, e o que ficou de fora da nossa cultura moderna, será agora reaproveitado e agente de contaminação da tradição. Diante destas possibilidades: reciclar

¹⁰ MATTOSO, 2001, *Uma odisséia no meio espaço*.

¹¹ BUTTERMAN, Steven Fred. *Brazilian literature of transgression and postmodern anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. Madison: University of Wisconsin, 2000. p. 135-140.

o assimilado e devorar dejetos, Mattoso terá um grande referencial de obras que poderão a partir da sua proposta, serem re-escritas.

A frase “Só me interessa o que não é meu”, de Oswald de Andrade será um dos vieses da postura mattosiana. Já na segunda folha do JD temos, num dos manifestos, frases como: “A obra é um roubo”, “Idéa [sic] não é propriedade”, “Todas as idéias são de todos. É tão lícito plagiar quanto reivindicar auctoria [sic]”. Partindo do princípio de que nada é de ninguém e sim de todos, problematizando o conceito de propriedade intelectual, Mattoso não se preocupa com o original, mito romântico, mas sim em re-trabalhar o que já existe, pois “não existe a obra perfeita, assim como não existe a obra única. Todas são claudicantes e calcadas umas nas outras, e o que eu faço é evidenciar isso de forma caricata”¹².

Se todas as obras são calcadas uma nas outras, como o próprio declarou, ele pode a partir da tradição – seja clássica ou moderna – construir a sua, resgatando e renovando o que está institucionalizado e o que ficou à margem. Resgate que será feito através da paródia e da apropriação de sonetos, do poema-piada modernista, de hai cais, de poemas concretos, entre outros, subvertendo suas estruturas e/ou seus sentidos. Deste modo, Mattoso começa a dar força ao discurso da tradição, pela paródia continua-o, mesmo que criticando, pela apropriação, radicaliza aquela experiência. E ainda, se nos poetas marginais a biblioteca deixa de ser o lugar do poeta, em Mattoso ela volta a ocupar o seu devido e importante lugar.

Tomemos como exemplo da coprofagia mattosiana, três sonetos da série *Sonettos Italianos & Sonnetos Ingresaes*, são eles: *Bilacamonia* (folha 2), *Spik (Sic) Tupinik* (folha 3) e *Carne Quitada* (folha 6). Quando escolhe o soneto, ele recupera uma tradição poética surgida no século XII, e ao mesmo tempo parodia-o subvertendo estruturas e sentidos. *Bilacamonia* foi o primeiro da série e surgiu como um *ready-made*. Recortando e juntando pedaços dos sonetos *Nel*

¹² MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1991. p. 161-170.

mezzo del camin de Olavo Bilac e do *Alma minha* de Camões, Mattoso cria um terceiro. Neste, através de uma técnica moderna (o *ready-made*) e com versos clássicos, dos poetas citados, ele tenta apagar a oposição entre o passado e o presente, questiona a idéia de originalidade/propriedade intelectual, e a idéia de valor. Sobre o *ready-made* e sua relação com valores, Octavio Paz, num ensaio sobre Marcel Duchamp diz: “Os *ready-made* não postulam um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos.¹³” O que realmente será valioso para o nosso poeta é a atitude de apropriação e re-leitura da tradição.

*Spik (Sic) Tupinik*¹⁴ é um soneto shakeaspereano fiel à métrica e rima, cujo conteúdo caiu como uma luva no recém-criado JD. O título articula tupiniquim com *beatnik* numa junção do nativo e do exterior, expressada lingüisticamente pela formação de novas palavras num sincretismo que acabou sendo marca da obra mattosiana: “Rebel without a cause, vômito do mito / da nova nova nova nova geração / cuspo no prato e janto junto com palmito / o baioque (o forrock, o rockixe), o rockão. / Receita a seita de quem samba e roquenrola: / Babo, Bob, pop, pipoca, cornflake; / take a cocktail de coco com coca-cola / de whisky e estricnina make a milksake. / Tem híbridos morfemas a língua que falo, / meio nega-bacana, chuiquita-maluca; / no rolo embananado me embolo, me embalo, / soluço – hic – e desligo – clic – a cuca. / Sou luxo, chulo e chic, caçula e cacique. / I am a tupinik, eu falo em tupinik.” O último verso comprova a junção de que falamos. Nele o poeta proclama-se resultado-síntese de uma cultura, do choque entre duas tradições, da mistura entre o tupi (o local) e *beatnik* americano (o estrangeiro). *Spik (Sic) Tupinik* é referência da mescla de influências que Mattoso praticou no seu jornal; o luxo, o chulo, o chic, o pop. Ainda neste soneto, percebemos a contaminação da tradição pela verve

¹³ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. Coleção Elos. p.22.

¹⁴ MATTOSO, 2001, folha 3.

escatológica. O resíduo aparecerá em vários versos: vômito, cuspe, cocô. No caso deste último, associado a um termo que indica mistura: *cocktail*.

O soneto *Carne Quitada* à primeira vista é análogo a um poema concreto, mas num exame mais pormenorizado temos um soneto-concreto, um dos poucos da história da poesia. Na vertical sua distribuição remete simultaneamente ao concretismo e ao esquema de rima do soneto clássico petrarquiano, rimando ABBA, ABBA, CDC, DCD. Horizontalmente a leitura remete ao discurso sintático linear: “Da vivida vida vi solvida a dívida que dividi na queda da quebradiça psique”. *Carne Quitada* combina num mesmo poema o concretismo e o neoclassicismo, indicando o que comentamos em relação à questão do resgate da tradição e da sua mistura com o moderno.

Esta alusão ao concretismo abre espaço para comentarmos que os poetas concretos foram os primeiros a reconhecer no trabalho de Glauco Mattoso algo de consistente. Augusto de Campos, no prefácio-carta que fez para a primeira edição do JD diz: “o JD me diverte delícia choca e às vezes aterroriza”¹⁵. O que no JD, faz com que um poeta de vanguarda fique deliciado e chocado ao mesmo tempo? O que talvez tenha chocado o poeta concreto foi a forma como Mattoso soube inverter a tradição através da paródia e da escatologia. E o que possa ter deliciado, foi o método de composição extremamente pensado que brinca com o design dos grandes jornais.

Através da entrada na tradição, Mattoso acabou se diferenciando dos poetas marginais. Foi pela prática da *coprofagia* que o mesmo tentou reverter o sentido da biblioteca como metáfora de confinamento. Esta serviu a ele como lugar de liberdade, de múltiplos caminhos, quase infinitos de re-escritura. Pelo passeio seguro entre as estantes, corredores e páginas, que o flâneur paulista pôde esbarrar numa quantidade variada de temas e formas que marcaram toda a sua poética, como percebeu Cacaso, quando diz que Mattoso “pega um pouco de tudo, come de

¹⁵ MATTOSO, 2001, *Prefácio*.

tudo, bebe de tudo, prova de tudo. E desconfia de tudo (...) mete a língua na vida alheia, na língua alheia, na obra alheia”¹⁶. Outro observador, que de uma certa forma vai valorizar sua entrada na biblioteca é o poeta, crítico e tradutor José Paulo Paes. Para ele, “Glauco Mattoso absolutamente não compartilha a desorientação e a desinformação que reconhece nos poetas marginais na década de 70, nem tampouco aquele ‘descompromisso com qualquer diretriz estética’ que acabou por fragilizar a produção literária deles”¹⁷.

Entrar na biblioteca, justamente num momento em que a maioria dos poetas a recusa, é o fator que vai diferenciar o seu trabalho e apontar possíveis leituras a serem feitas da sua produção. Sendo bibliotecário, ele pôde entrar em contato com um elenco de textos e a partir deles tentar “surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas” e trabalhá-los “segundo sua própria direção ideológica”¹⁸. Foi isso que Mattoso fez no seu *Jornal Dobrabil* e que os marginais não puderam fazer, pois estavam fora da biblioteca. Se a poética marginal pode ser considerada circunstancial e efêmera, o mesmo não podemos afirmar do *Dobrabil*, este continua atual e instigante. Nele, passado e presente, erudição e gêneros pop, baixa e alta-cultura, conviveram juntos e acabaram sendo marcas importantes e presentes em todo o restante da obra de Glauco Mattoso.

¹⁶ BRITO, 1997, p. 233.

¹⁷ PAES, José Paulo. Erudito em grafito. In: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 62.

¹⁸ SANTIAGO, 2000, p. 20.