

Para quem ainda não conhece a obra de Glauco Mattoso, acreditamos que esta conversa possa contribuir de maneira inicial para a compreensão do universo literário desse escritor, que é considerado um marginal entre os marginais. Para os já estudiosos e conhecedores, vários pontos aqui comentados se confirmam ou surpreendem.

Dividimos o diálogo por temas, e da transcrição feita com mais de quarenta páginas, selecionamos aqueles que consideramos os pontos-chave para se compreender a relevância dos aspectos abordados pelo escritor sobre sua literatura. Desde a criação do *DOBRABIL*, ao papel da literatura hoje, entremeando a questão da cegueira, da intertextualidade, do misticismo, da verossimilhança e, claro, da heteronímia, Glauco Mattoso comentou abertamente sobre o transcurso do seu processo criativo.

Ao final, o poeta nos apresenta seu último projeto literário, que, na época da conversa, ainda não havia sido publicado: *Raymundo Curupyra, o Caypora* (2013). O romance *lyrico* - como define a capa do livro e como Mattoso se refere ao seu mais novo trabalho - ultrapassou as expectativas do próprio autor. Além de não passar despercebido pela crítica, o romance ganhou o 2º lugar no Prêmio Jabuti 2013, sendo premiado na categoria de Poesia.

Sem mais delongas, a seguir, nossa conversa.

O JORNAL DO BRABIL COMO OBJETO ARTÍSTICO

A e R: Vamos começar falando do *Jornal Dobrabil*, que pode ser considerado um objeto artístico.

G: É, ele tem um conceito, um formato. Recentemente saiu um calhamaço, um volume enorme da história do design gráfico no Brasil e eles incluíram o *JORNAL DOBRABIL*, como um exemplo de design mesmo. Eles não o catalogaram como sendo poesia. A intenção deles era pegar só o efeito de diagramação, aquela coisa mais visual mesmo, e enquadraram. Eu acho que tem alguma coisa de conceitual nele. Na época em que eu o fazia não dava para perceber todo o alcance do que estava fazendo - a gente nunca tem a noção exata. Você vai fazendo avulsamente e, assim, de uma forma muito amadorística, muito aventureira... e só depois é que você começa a perceber que está trilhando um terreno inovador, uma coisa diferente e tal.

A e R: Comente a arte do *JORNAL DOBRABIL*.

G: Hoje, o *JORNAL DOBRABIL* não teria sentido. Ele é uma coisa datada, histórica. Por que não teria sentido hoje? Atualmente, a computação gráfica daria conta daquilo de uma outra maneira. Os próprios fanzineiros, que antes usavam muito *pestape*, hoje fazem tudo no computador e imprimem. Não tem mais aquela questão de ficar recortando, colando ou fazendo como eu fazia - uma colagem visual. Eu fazia caber na máquina de escrever todos os textos. Encaixava os textos. Tem gente que pensa que eu encaixava previamente, que eu fazia um jogo de tabuleiro. Não, eu punha aquela folha na máquina e ia fazendo e fazendo e fazendo e enchendo... e se sobrasse um espaço aqui, punha um poemazinho pequeno e tal. Ia enchendo até completar. A folha ficava vários dias na máquina, até eu tirá-la inteira

e pronta. Então, era uma coisa realmente muito artesanal.

A e R: Por ser artesanal, presume-se que levava tempo...

G: É um jogo de paciência, é quase uma paciência oriental. Tinha que ser um pouco zen para fazer aquilo. Eu não podia fazer aquilo estressado, senão não dava certo. Era em outra época, eu ainda não tinha perdido a visão. Por causa da visão fraca em detrimento de uma miopia muito forte, tinha que me aproximar muito do papel. Mas a máquina de escrever manual permite que você fique ali, estudando cada espaçozinho. Você pega o “carro” da máquina, joga um pouquinho pra lá, bate uma tecla... Então é tudo muito mecânico. Hoje, o computador não dá a ideia do que era uma máquina de escrever.

A e R: O computador não possibilita essa exploração de espaço tanto quanto a máquina de escrever possibilitava.

G: Nem de exploração do espaço, nem de exploração de meio espaço, que era o que eu fazia. Porque você tinha o “carro”, ele andava em degraus. Então, quando você apertava o espaçador, ele “tintintim”, deslocava um pouquinho... ia deslocando pra esquerda. Você batia uma letra e ele deslocava um pouquinho, batia outra, ele deslocava mais um pouquinho. Só que se você apertasse o espaçador e não soltasse, ele fazia o movimento inteiro de uma letra para outra. Se você apertasse e segurasse, ele fazia meio movimento e depois você soltava e ele fazia o movimento inteiro. Então, você tinha o espaço entre duas letras, e se eu batesse o “óziinho” minúsculo entre as duas letras, eu podia criar uma diagonal entre as entrelinhas.

Eu fazia uma diagonal. E com isso você criava o design de uma letra. Você tinha várias possibilidades de desenhar a letra no papel. Era uma coisa realmente muito artesanal. Hoje em dia as pessoas não têm ideia do que seja aquilo. É até mentalmente impossível imaginar isso para quem não conheceu a máquina de escrever. É mentalmente impossível de imaginar como funcionava o mecanismo da coisa.

A e R: Você tinha rascunhos ou o JORNAL DOBRABIL foi criação de um momento, daquele momento?

G: Eu tinha rascunhos. Os cursos de datilografia daquela época ensinavam a fazer algumas coisas à máquina, mas eram muito rudimentares, muito primitivas. Eu já fazia umas coisas mais elaboradas, mas o que eu fazia também não era novidade. Isoladamente já se tinha a chamada “datiloarte”. Eles faziam exposições de *typewriter artist*. Mas o segredo do DOBRABIL era a junção disso tudo em uma coisa mais amalgamada, mais misturada.

A e R: Sem contar que no JORNAL DOBRABIL o mais interessante não é só a tipologia ou a simbologia em si, mas o conteúdo, o significado.

G: É. A aplicabilidade daquilo dentro de um conceito de *fanzine*, em um conceito de grafiteagem, misturando poesia concreta com grafite de banheiro. Na época era uma coisa bem conceitual mesmo. Uma intenção de síntese, mas de síntese de coisas contraculturais com coisas canônicas. Aí é que estava a novidade. E isso também precisa ser entendido, como eu já expliquei, dentro do contexto histórico. Nós estávamos em um período de resistência cultural contra uma

ditadura com censura muito forte, que não censurava só as coisas políticas, mas também as coisas relativas a costumes. E aí eu afirmava uma estética da pornografia, que obviamente não teria espaço para sair publicada por uma grande editora ou na imprensa. Não teria condições.

O MANUAL DO PODÓLATRA AMADOR E A INTERTEXTUALIDADE

A e R: Quem pretende estudar a sua obra tem que passar necessariamente pelo *Manual*?

G: Tem. Embora ele não seja a biografia fiel que alguns acham que é.

A e R: Ele pode ser entendido como romance?

G: Ele pode ser considerado conceitual de várias maneiras, até como uma antologia. Mas eu acho que o conceito mais apropriado para ele é o de romance pós-moderno, porque a pós-modernidade já pressupõe a fragmentação.

A e R: O *Manual* é composto por diálogos de textos.

G: A intertextualidade, aquela interpenetração de autorias e uma narrativa fragmentada. É óbvio que se mistura a verdade com a fantasia e com as posições. E é isso que dá o “barato” da obra. Não saber onde é o limite entre a ficção e a realidade.

A e R: Fale mais sobre o processo criativo do *Manual*.

G: Ele é um romance confessional, o que chamam de educação sentimental em inglês. Quando o escrevi, eu precisava expressar de alguma forma a minha trajetória fetichista e não tinha parâmetro para isso.

Geralmente os escritores buscam parâmetros em autores que fizeram a literatura que eles gostariam de fazer. E eu não tinha nada, não tinha nenhum parâmetro. A obra de Sade e a de Masoch não detalham o fetiche por pés de uma forma tão centrada e o romance do Alencar, que se centrou nesse fetiche, como é o caso daquele rival do Marquês de Sade, o *Rétif de la Bretonne*, ele faz com aquela capa cor de rosa do romantismo. Eu não tinha pensado ainda em fazer a paródia do Alencar como fiz em *A Planta da Donzela* (2005), que foi um objetivo realmente atingido. Mas naquele momento eu precisava recapitular minha vida - tanto que eu não contei na primeira edição o momento exato em que sofri o *bullying*, que me transformou em um sadomasoquista. Eu ainda estava tão bloqueado com relação a isso, que contei tudo, menos aquele ponto central. Depois, na segunda edição, eu o abordei de uma forma mais objetiva. Eu acho que só consegui mesmo detalhar isso em poesia, porque no *Manual* eu não consegui dizer tudo que eu disse depois que comecei a fazer sonetos.

A e R: Então o *Manual* foi seu espaço de registro?

G: No momento em que eu estava escrevendo o *Manual*, a única forma possível era recapitular. Mas eu não queria recapitular de uma forma convencional - aquela coisa de livro de memórias, meramente cronológico. Isso me parecia uma literatura meio psicanalítica, com depoimento de paciente no divã. Então eu pensei: -não quero fazer isso-. Eu quero dar um cunho satírico, um cunho paródico, como eu fiz no *DOBRABIL*. E eu tinha já certo antecedente poético, alguns livros publicados e toda a

experiência do *DOBRABIL* para ser narrada. Então aproveitei para contar essa trajetória e fui entremeando com as minhas leituras. Na verdade, eu estava antevendo o que iria acontecer comigo. Eu sabia que ia ficar cego em algum momento, só não sabia quando. Então era como se eu tivesse que registrar o mais rápido possível as leituras que me marcaram. Não apenas registrar as leituras, mas contar também as passagens da minha vida que correspondiam àquelas leituras. Tudo tinha que ter um fio condutor e este era o fetichismo. E para amarrar tudo isso, a única forma que eu encontrei foi fragmentar, foi fazer da maneira que fiz. Intuitivamente. E assim como o *DOBRABIL* é fragmentado, o *Manual* também é fragmentado, porque eu não tinha aquela concepção teórica acabada, totalmente amarrada, de que eu estava fazendo algo pós-moderno. Não tinha isso. Embora eu tenha estudado - eu me formei bibliotecário -, eu tinha certa carga teórica - fiz letras, interrompendo pela metade o curso -, e tinha essas noções de teoria literária, mas não eram suficientes para me embasar em um conceito, assim, literário, tão forte. Quer dizer, a coisa eu fiz toda de maneira empírica mesmo. Foi intuitivo e foi empírico.

A e R: Então, a intertextualidade na sua obra acontece como uma forma de registro do lido, de ação memorialística e, nesse contexto, a paródia se faz recorrente em seus textos. Dentro do *Manual*, ela está presente?

G: A paródia é uma forma de tributo também. Ela não é apenas uma gozação, ou desrespeitosa. Então, se eu estou parodiando é porque de alguma forma eu admiro os autores paro-

diados. Esse é um ponto no *Manual*. Agora a outra questão é a seguinte, além dessa necessidade de parodiar para tributo, tinha a questão da memória mesmo. Porque, vamos supor que eu estivesse em dúvida se aquilo que citava era de tal autor ou não. De repente eu cito uma frase de cabeça, não sei se ela está exata, então, para evitar a seriedade de atribuir a um autor e incorrer em erro, eu transformava tudo aquilo em um apócrifo. Atribuía a qualquer um ou a mim mesmo; pegava coisas minhas e as atribuía aos outros e assim por diante. Eu anarquizei totalmente o conceito de autoria e, anarquizando o conceito de autoria, eu anarquizava o conceito de autoridade intelectual, porque dessa forma ninguém mais seria proprietário de uma ideia. Portanto, o plágio seria uma expropriação legítima. É como se fosse um socialismo da literatura levado até as últimas consequências. Uma forma de brincar com a resistência à ditadura militar. Mas tudo partindo de uma deficiência pessoal, de uma necessidade de registrar, assim, muito rapidamente e sem ter como consultar, sem ter como conferir os dados.

O MISTICISMO NA CRIAÇÃO LITERÁRIA

A e R: Podemos dizer que você desenvolve um trabalho que se mescla de transpiração e inspiração. A que ou a quem você atribui à inspiração?

G: Eu acredito, sinceramente, numa espécie de assistência espiritual, da mesma forma que hoje, por estar cego, eu me considero assistido por outros poetas cegos, outros sonetistas famosos e tal... Acredito que hoje, de certa forma, eu esteja revisitando toda

essa tradição. Também acho que tem alguma bruxaria no caso do *DOBRABIL* e do *Manual*. Há uma intuição transcendental nisso. É uma forma mística que eu tenho de interpretar, que muitos podem não concordar. Mas acho que tem alguma coisa... Não falo em termos meramente psicográficos, não é isso. Não é mediúnico. Mas tem alguma coisa. Dizia-se que o Fernando Pessoa às vezes escrevia em transe. E ele também tinha certas concepções esotéricas.

A e R: Sim, alguns pesquisadores dizem que Pessoa era Rosa Cruz. A questão mística tem para você alguma ligação com a criação literária?

G: É. Pessoa tinha ligação com Aleister Crowley, por exemplo. Enfim, esse misticismo eu acho que perpassa a obra de muitos autores, principalmente a dos malditos. Eu acho que os malditos têm uma espécie de irmandade. É como se fosse uma Ordem dos Templários, meio espiritual. Há uma confraternização dos malditos. Eu acredito nisso. Sendo poeta, tenho que acreditar nos demônios da poesia. Eu não sei se vocês já tiveram a curiosidade de ler o Parnaso de Além Túmulo, do Chico Xavier. Quem conhece poesia, quem conhece versificação, fica abismado, porque o Chico Xavier escreveu aquilo com vinte e poucos anos. Ele era muito novo e não podia ter todas aquelas noções de poesia. Então vamos admitir que ele teve um ghost writer.

A e R: Segundo a Doutrina Espírita, Chico Xavier tinha um mentor espiritual chamado Emmanuel e era assistido. Como você analisa isso “literariamente”?

G: Sim, ele era assistido. Mas eu digo aqui, no sentido humano, terreno: vamos supor

que ele tivesse escrito esse livro, você acha que esse cara não teria a vaidade de se identificar, tendo tanto talento? Porque, veja, ele conseguia amaneirar de tal forma o Augusto dos Anjos, o Emílio de Meneses, o Olavo Bilac, o Cruz e Sousa... De cada autor ele conseguia mimetizar o estilo e dizer as coisas que ele queria dizer, da filosofia dele, através da estética daqueles autores, mencionando as coisas que eram familiares àqueles autores. Ele pegava o Emílio de Meneses e falava da vida boêmia, da boa mesa... quer dizer, como é que ele iria ter tanto conhecimento com vinte e poucos anos? Eu analisei o livro dele de uma forma rigorosa e do ponto de vista da versificação não encontrei nada de errado. Você não encontra. A versificação é correta. A métrica e a forma estão corretas. É realmente admirável. Então, se você não atribui a alguma coisa transcendental, fica sem respostas. Não tem como alguém ter feito isso para ele, pois algum dia, de alguma forma alguém ficaria sabendo. Não faz sentido. O próprio Chico não tinha condições para isso. Ele não tinha condições de escrever aquele livro, com o grau de instrução, com a cultura que ele tinha e naquela idade. Então, é uma coisa realmente perturbadora. Eu acho que essas coisas são indícios. Eu não tenho convicção absoluta para afirmar que foi Borges quem me assistiu, ou que foi o Cego Aderaldo, ou que foi Milton. Portanto, eu atribuo a todos, um pouquinho a cada um. É como se fosse um colegiado de autores que estivessem dando a mim uma espécie de atenção especial.

O GLAUCO MATTOSO ANTES E DEPOIS DA CEGUEIRA

A e R: Muda muito o processo criativo do Glauco que enxergava, para o Glauco cego?

G: Ah sim, mudou totalmente, pois, enquanto eu ainda tinha acesso às fontes, eu mesmo podia consultar, eu mesmo fazia as minhas anotações. No momento em que fiquei cego e acreditei que não ia mais poder escrever nada, eu entrei em desespero, entrei em pânico! Depois comecei a perceber que poderia voltar a escrever - isso já depois de alguns anos de cegueira, quando eu já tinha conseguido arrumar um computador falante, equipado com um sistema que você vai digitando em um teclado comum. Mas antes disso, eu entrei em pânico porque pensei: “Bem, e agora? O que eu vou fazer da vida? Vou ter que me dedicar a outra coisa.” Não posso mais pensar em literatura. Só que no momento que eu adquiri o computador falante, ainda continuava em um impasse: “Eu vou criar, tudo bem, eu vou digitar no computador, mas eu vou tirar de onde?”... “Eu não posso consultar livro nenhum”. Eu morava sozinho e de vez em quando tinha a ajuda de uns amigos para mexer com a correspondência e tudo. Porém, ali, no meio da noite, no momento da insônia, do pesadelo, do trauma, aquelas visões de inferno... se eu quisesse criar alguma coisa, eu ia pedir para quem? Eu ia consultar onde? Eu tinha que confiar na memória. Quando comecei a perceber que a minha memória era disciplinada a ponto de reter versos inteiros, compor, escolher a palavra que rimasse e tal, eu comecei a descobrir um mundo novo.

A e R: Fale mais sobre esse mundo novo da sua escrita, guiado pela memória literária.

G: Foi algo mais ou menos assim: eu não acreditava que a memória tivesse tanto poder, tanta capacidade. É aí que está o processo criativo: ele nasceu durante a insônia, durante o pesadelo - entre um pesadelo e um orgasmo, eu costumo dizer, porque eu me masturbava para poder ver se, depois de gozar, viria o sono (até por um relaxamento, até por um processo de repouso). E quando estava me debatendo com essa insônia, eu criava. Retia na cabeça e no dia seguinte ia digitar. Era sempre uma coisa primeiro memorizada, depois passada para o computador. Hoje não. Hoje eu já tenho uma disciplina. Eu sento em frente ao computador, começo a pensar nos sonetos, vou digitando tão rapidamente e ele sai. Já tenho um processo mental muito rápido para metrificar, para rimar e encaixar a ideia que eu tenho dentro de um soneto. Depois de compor e digitá-lo, faço uma revisão, salvo. E tudo isso durante o dia. Não há mais a necessidade de levantar a noite para sentar ao computador ou de memorizar e depois, no dia seguinte, fazer. Esse é um processo criativo que, no começo, nos primeiros anos de cegueira, foi fundamental. E eu acho que aí é que está a feitiçaria do negócio, porque eu não teria chegado a essa coisa meio alucinada, meio delirante, se eu não estivesse cego, se eu não estivesse com o trauma da cegueira e se não tivesse a confiança de que algum tipo de demônio da poesia estivesse me socorrendo.

A e R: Você disse que, depois de ficar cego, escrever seria uma maneira de registrar o que você havia lido. Fale mais sobre o papel da memória nesse processo.

G: A memória é muito importante porque eu li o máximo que podia. Inclusive, escolhi o curso de Biblioteconomia para ter mais acesso a acervos bibliográficos, sem necessidade de tê-los em casa, justamente para poder manusear e ler o que eu precisasse. E, como estávamos no regime militar, a parte censurada dos livros das bibliotecas era recolhida aos depósitos, aos infernos das bibliotecas. E eu, sendo bibliotecário, tinha acesso a esses infernos e podia manusear obras pornográficas, obras de esquerda. Li freneticamente, como se eu tivesse já prevendo que depois de cego eu não teria como conferir tudo o que havia lido, então eu teria que confiar na minha memória. Claro que não é uma memória prodigiosa, matemática, não é isso. Mas eu tenho as noções do que eu li e se precisar, por exemplo, eu tenho na biblioteca determinado livro que posso pedir para alguém conferir para mim. Eu sei em qual livro tem a passagem que eu quero, da qual eu me lembro. Peço para alguém procurar e falo: “olha, dá uma lida no índice-. A pessoa fala os nomes dos capítulos e eu digo: -acho que está no capítulo tal, dá uma olhadinha aí- e ela vai lá, acha e me fala. Eu peço: “Leia esse trecho... ah, tá!- ou então -Começa aqui e acaba ali”. E assim eu localizo. Eu não sei exatamente, mas a gente vai indo e acaba encontrando. Então a minha memória é fundamental. Sem ela eu não teria condições de fazer todos os sonetos que eu fiz. Porque, no momento da composição do soneto, eu não tenho ninguém para me ajudar. Não tenho dicionário de rima, não tenho dicionário comum, não tenho nada. É tudo na memória: vocabulário, rima, todos os recursos... tem que ser tudo de cabeça.

Depois que está composto, aí, sim, eu posso pedir para alguém dar uma conferida em uma ou outra palavra, ver se usei a aceção correta ou não, se estou usando em sentido figurado ou próprio. Dá para conferir no dicionário, mas aquilo que todo mundo normalmente consulta enquanto está escrevendo, eu não posso consultar, eu tenho que usar apenas o meu arquivo mental, o repertório mental. Se eu não tivesse lido tudo o que eu li, na velocidade que eu li, eu não teria essa bagagem na cabeça. Não seria possível.

A e R: Então você já tinha a intenção de ser um escritor?

G: Uma intuição.

ELEMENTOS DE UM PROJETO ESTÉTICO

A e R: E pensando em termos de projeto literário, podemos dizer que ele começou com o DOBRABIL, passou pelo Manual e continua até hoje, com os sonetos?

G: Sim. De certa forma eu estava brincando com uma situação de limitação que acabou se tornando real e, depois que eu fiquei totalmente cego, ela passou a ser uma realidade irreversível. Nesse momento, eu percebi que estava no caminho certo. Se eu comecei a fazer uma paródia plagiada no DOBRABIL e no Manual, continuei fazendo essa reciclagem de textos alheios, misturando com textos meus, eu teria que continuar a fazer isso agora nos sonetos, mas de uma forma mais organizada, mais mentalmente disciplinada.

A e R: Novamente você retoma a intertextualidade. Esse é então um ponto essencial do seu trabalho: a sua leitura de outros textos. Nos sonetos, como isso se faz presente?

G: É lógico que os sonetos são meus, mas ao mesmo tempo refletem toda aquela carga, todo aquele repertório de leitura. Enfim, eu acredito, mesmo, que, para você fazer uma literatura hoje em dia, depois de tantos séculos de sedimentação, de correntes artísticas, estéticas e tal, você só pode fazer isso remexendo nesse caldeirão. Tem que fazer isso, não há outro caminho a não ser revisar. É a mesma coisa com o que eu estou fazendo em relação aos sonetos. Eu acho que o soneto é uma forma imexível, uma forma consolidada, cristalizada, mas você não precisa mexer na forma. Você pode até brincar um pouco com a estrutura da forma, mas sem alterá-la; sem alterar os quatorze versos, o verso decassílabo, ou a redondilha e etc. Agora, dentro dessa forma você tem infinitas possibilidades de mexer na temática, no discurso, na lógica. E é o que eu faço. O soneto que eu faço é muito diferente do soneto clássico nesse sentido, embora mantenha a estrutura.

A e R: Como o soneto é visto pelos leitores?

G: Nos sonetos você tem que garimpar, porque as informações não estão tão fáceis de encontrar. As pessoas se esquecem que as grandes obras de Shakespeare eram escritas em versos. Dante, *A Divina Comédia*, toda escrita em versos. *Os Lusíadas*. Toda a história que está por trás d'*Os Lusíadas*. E isso sem falar dos poemas narrativos brasileiros, como *O Caçador de Esmeraldas*, os poemas do Gonçalves Dias, aquela mitologia indígena.

Você precisa considerar que grandes clássicos foram feitos em versos. As pessoas têm certa preguiça, certo desinteresse pela poesia. Outra característica que me incomoda muito é o desdém que as pessoas têm pelo soneto no Brasil. Em Portugal não é assim, eles sempre valorizaram o soneto e continuam valorizando e transformam alguns sonetos em letras de fado. Eu já vi fados magníficos compostos em cima de sonetos que ficam belíssimos. Aqui no Brasil, a noção do soneto está muito ligada ao parnasianismo, que, por sua vez, foi muito combatido pelo modernismo. Então fica aquela coisa muito pequena, muito reduzida, de briga de correntes. Mas o soneto é muito maior do que isso. O soneto é como se fosse a sonata ou a sinfonia na música erudita. Ninguém vai dizer que a sinfonia saiu de moda, que a sonata saiu de moda. Os grandes compositores continuam fazendo. Você pode até variar na técnica de composição, você pode usar recursos menos ortodoxos, como a música atonal, dodecafônica, mas o conceito de sinfonia, o conceito de ópera, o conceito de sonata é permanente. E com o soneto é esse pouco caso, esse desdém. Eu não me conformo com isso, não. Isso é coisa bem de brasileiro mesmo. Na literatura latino-americana tem o Borges que fez sonetos. Temos os grandes sonetos de Severo Sartuir. Eu traduzi alguns do Salvador Novo, que era um modernista da literatura hispano-americana. E mesmo aqui, se você procurar pelos grandes modernistas, não digo o Mário e o Oswald, que eles estavam em um processo de ruptura, mas o Drummond e o Bandeira, que foram grandes

expoentes do Modernismo, todos foram grandes sonetistas, fizeram muitos sonetos bons. Eles nunca desprezaram o soneto. Então você vê uma falta de informação, uma falta de cultura.

A e R: De certa forma, sua literatura não é uma literatura para o leitor comum.

G: Não é. O leitor comum, em alguns aspectos pode até se identificar, como no caso de quem teve leitura de gibis, como o *Chiclete com Banana*; aquele que passou pela geração punk ou hippie pode até se identificar com algumas coisas. Por exemplo, eu tenho um livro que conta a história do rock em forma de sonetos. Há nele um soneto para cada banda. O cara que gosta de rock vai se identificar de alguma forma, mas são facetas específicas, não abarcam o público geral. A minha literatura não vai ser nunca tão popular quanto a de Drummond ou Vinícius, por exemplo. Eu não vou ser tão lido quanto eles.

A e R: O interessante é que você já foi, por vezes, classificado como um escritor marginal. O que pensa sobre isso?

G: Minha marginalidade sempre teve essa mescla de erudição desde o início. Isso já foi apontado pelo José Paulo Paes. Jorge Schwartz, da USP, também já tinha dito que eu sou o marginal entre os marginais, um marginal à margem. Segundo ele, eu não faço aquela coisa tão espontânea, tão coloquial quanto os marginais faziam. Eu misturo a isso a erudição. E isso devido a minha formação de bibliotecário e também o meu autodidatismo, que precedeu a escolha do curso. Eu tenho uma tendência ao enciclopedismo. Aquela mania de “verbetar” tudo,

fazer uma coisa sobre cada assunto, de tentar cobrir todos os campos do conhecimento. Isso é uma mania de quem estudou filosofia também, pois as pessoas que estudam filosofia ficam com essa mania metodológica de tentar classificar o conhecimento, catalogá-lo e enquadrá-lo em categorias. E eu sempre fiz isso. De uma forma meio brincalhona, mas sempre fiz. E acho que um pouco da minha preocupação “biblioteconômica” acabou passando para a literatura que eu faço. Eu acho que isso é uma atitude de defesa também, porque sendo deficiente eu preciso me proteger em cima do que eu já li, me resguardar na minha bagagem.

A HETERONÍMIA

A e R: E a questão dos heterônimos? É algo bem recorrente em sua escrita.

G: Eu acho que, para quem usa heteronímia, a referência básica é o Pessoa. Mas, no meu caso tem alguns elementos a mais. Na época em que eu comecei a organizar os meus rascunhos para fazer os meus primeiros poemas e tentar publicá-los, no começo dos anos 70, o filme do Kubrick, *Laranja Mecânica*, estava passando no Brasil. Tinha sido lançado e estava percorrendo o mundo. Eu ainda não tinha lido o livro do Anthony Burgess - depois li e gostei imensamente. Eu achei que o filme conseguiu retratar fielmente o livro e ainda tinha a vantagem de ter todo aquele apelo visual fantástico, que me marcou muito. E o personagem, Alex DeLarge, do Burgess, que é um trocadilho em inglês com Alexander the Great, que seria Alexandre o Grande, me fez pensar: eu sou Pedro, e se eu fosse o “Pedro alguma

coisa”? Tem Dom Emanuel, o Aventuroso, Carlos, o Calvo; Felipe, o Belo; nomes de nobres e reis. Então vou ser Pedro, o Podre. E, é lógico, pensando no Alex DeLarge, eu criei, além do pseudônimo Glauco Mattoso, que já é uma criação de cunho artístico, de personagem literário, o meu verdadeiro nome como sendo Pedro. Seria Pedro, o Podre. Aí apareceu o Johnny Rotten, um pouquinho depois dessa minha criação, com o Sex Pistols, e deflagrou o movimento punk. Por isso, muita gente achou que eu era Pedro, o Podre por causa do Johnny Rotten e por causa dos punks. Mas não era. Era uma coisa um pouquinho anterior. Mas toda essa brincadeira com um personagem punk é uma coisa contracultural, fora da questão da heteronímia do Pessoa. Só que isso valeu mais na fase visual, enquanto eu estava fazendo o *fanzine*. Depois que eu passei a escrever meus próprios livros e publicá-los, eu publicava sempre como Glauco Mattoso mesmo, já não usava mais o heterônimo de Pedro, o Podre. Agora, nos sonetos, eu crio uma infinidade de outros personagens, mas são outros personagens literários dentro da literatura do Glauco Mattoso.

A e R: O Pedro José é o Glauco Mattoso?

G: Eu diria que não. Eu diria que há uma dualidade. É um alter-ego, mas tem diferenças. O Pedro verdadeiro, a personalidade verdadeira do Pedro José, eu acho que jamais será conhecida, porque ele tem alguns aspectos caretas, tem algumas coisas que não combinam muito com a figura do autor maldito. Pedro é mais careta, é mais conservador, é mais rotineiro.

A e R: Agora você está falando como Glauco ou como Pedro?

G: Vocês estão falando com o Pedro, mas para falar com vocês eu tenho que assumir, um pouquinho, a atitude do Glauco. Eu diria que o Pedro é mais apolíneo e o Glauco é mais dionisíaco. Mas como ninguém é totalmente mocinho e nem totalmente bandido, nem totalmente A nem B, nem apolíneo, nem dionisíaco, eu acabei permeando as duas coisas. É o que acontece. Acabei encarnando uma contradição, um paradoxo. O que eu faço o tempo todo é defender o paradoxo. É defender que você não tenha uma coerência com posição definida: ou A ou B, ou ser do bem ou ser do mal, ou ser certo ou ser errado, ou ser vício ou ser virtude, porque a tendência à dualidade faz parte do raciocínio humano. A mente humana precisa trabalhar com o conceito da antítese, dos contrários. É mais difícil para a mente humana trabalhar com a diversidade, com a pluralidade, então, com as coisas polimórficas. É mais fácil quando você tem o zero e o um, tem o preto e o branco, o claro e o escuro, a mônada, do yang e yin. Essas dualidades são mais fáceis de trabalhar, pois você pode encaixar tudo nelas. Se você for maniqueísta, você coloca nos pratos da balança o que é do bem e o que é do mal e fica tudo “resolvidinho”. Mas a coisa não é tão simples assim. Nós somos polimórficos, nós somos heterodoxos. Então, as situações em que nós estamos é que determinam para que lado vamos pender. E como eu defendo muito essa contradição, eu gosto de sempre enfatizar tudo o que eu posso, de não me definir só como apolíneo, nem só como dionisíaco.

A VEROSSIMILHANÇA

A e R: Você fala da verossimilhança entre a sua vida e obra. Isso pode ser pensado como uma estratégia de credibilidade?

G: De um lado ela é uma técnica sim, porque você sempre tem que ter uma estratégia literária. Você sempre planeja alguma coisa. É até uma teoria da conspiração, porque você fica driblando o leitor. Você oferece um quebra-cabeça para o leitor e quando ele está prestes a decifrar, você complica um pouquinho, que é para não entregar o ouro. Existe essa estratégia, todo autor se utiliza de uma em certa medida. É uma forma de dialogar com o leitor, de dialogar com a inteligência do leitor. Você não pode tratar o leitor como um idiota. Você tem que permitir que ele investigue, que ele indague, que ele questione. Mas, ao mesmo tempo tem o outro lado.

A e R: Você acredita que a literatura nasça como expressão da vida?

G: Eu não acredito em uma literatura que seja fruto da pura imaginação criadora, que seja alguma coisa artificial. Eu não acredito nisso. Eu acredito em uma literatura que seja fruto de uma vivência e de um trauma. Tem que haver um conteúdo, assim, sofrido, penoso, angustiante. Você pode ver, todos os grandes clássicos eram angustiados, lidavam com grandes dramas pessoais, com grandes tragédias. Sofreram muitos desgostos. Isso faz parte. Eu acho que a literatura nasce como uma expressão disso. É uma espécie de grito de revolta, de desafo. Toda literatura é mais ou menos isso. E no meu caso, o componente é esse: a deficiência que me levou à cegueira, e o *bullying*

que me levou ao sadomasoquismo, e assim acabei me identificando com os outros injustiçados, com outros excluídos, humilhados. No fim, eu acabo me transformando também em uma voz irmanada desses injustiçados. Eu acho que a dimensão maior da literatura é essa capacidade de você se identificar com uma parcela da humanidade, se não com toda. Então, nesse sentido, tem a estratégia que você falou anteriormente, tem o maquiavelismo no fato de você planejar o que está fazendo, mas tem também a autenticidade de você refletir um trauma seu, um drama pessoal, porque sem isso não tem literatura. Pega o Augusto dos Anjos, por exemplo, pega o Cruz e Sousa, o próprio Machado de Assis, que todo mundo achava que era sossegadinho, muito rotineiro, mas que, na verdade, tinha também os seus recalques: a sua característica racial, o seu autodidatismo, aquela origem humilde que ele precisava superar. A gente não sabe até que ponto isso o angustiava.

A SIMBOLOGIA DO PÉ

A e R: Na sua obra, uma das características mais conhecida é a da sua relação com pés.

G: O pé é um pretexto. Aliás, o pé, em português, tem várias acepções figuradas. E o pé tem esse sentido também de ser um pretexto para alguma coisa, de ser uma oportunidade para falar de outros assuntos, tanto o pé quanto a cegueira. O pé é um fio condutor, uma das motivações básicas. Mas isso todo autor tem. De uma forma ou de outra, todo autor tem alguma característica essencial a qual ele se apega.

O “DESUMANISMO”

A e R: Você traz para seus livros, atualmente, algo que chama de “desumanismo”.

G: Sim. Hoje eu conceituei nos sonetos uma coisa que eu já praticava. O “desumanismo” é um neologismo como qualquer outro. Eu criei o “barroquismo”, o “ pornosianismo”, o “desiluminismo”, que são conceitos que envolvem a necessidade de encaixar o paradoxo, a contradição dentro dos termos. São termos que brincam, o que aprendi com o Millôr Fernandes. Uma das minhas fontes era o Augusto de Campos, na minha fase visual, naquela fase que eu misturava concretismo, mas pela vida inteira foi o Millôr Fernandes, porque era um cara que tinha uma visão filosófica fantástica e conseguia brincar com as palavras de uma forma admirável. Eu aprendi isso com ele, essa maneira de brincar, fazer paradoxos, cunhando palavras que são antíteses em si mesmas, que são contraditórias em si mesmas. E “desumanismo” é justamente você ser mais humanista através da exposição da realidade desumana. E quanto mais você escancara a realidade desumana, mais humanista você se revela. Você não vai ser humanista só falando de coisas virtuosas e santas, de bondade e de boas ações, senão você está fazendo um discurso de escoteiro para escoteiro, e não é assim que você vai combater a desumanidade, que você vai combater a barbárie. Eu sou adepto de você sempre escancarar as coisas, não deixar nada subentendido, nada eufemizado. Então é por aí. Agora... é lógico que eu sempre gosto de fazer as coisas com certo nível de ironia, de sarcasmo, nunca levando totalmente a sé-

rio, por isso eu gosto de brincar com essas palavras. Esse não é um conceito fechado, um conceito sisudo. Então, eu acho que o meu “desumanismo”, a minha humilhação pessoal, pode parecer caricatural e exagerada como personagem literário, mas se você for comparar no contexto coletivo, global, ela não é tão grave. Tem casos muito mais violentos e grotescos que o meu.

A LITERATURA HOJE

A e R: O que você percebe de novo no fazer literário na atualidade?

G: Eu acho interessante o que o Bráulio Tavares escreveu, outro dia, a respeito da interatividade performática estar possibilitando tantas formas de interação com a obra, de se participar de uma obra, entrar e conduzir, exercer uma espécie de coautoria. Sem saber eu acabei dando um passo na direção certa, quando fiz a releitura do Alencar, n'A *Planta da Donzela*. Eu reescrevi o romance à minha maneira, introduzindo mais personagens, eu participei de uma obra já existente. Eu acho que isso é uma tendência, que pode ser que futuramente se generalize. Na música isso já acontece e no cinema também. Você pode pegar uma música já existente e retrabalhá-la de outra maneira. Ela precisa assimilar essas questões de interatividade, de intertextualidade. Isso ainda não está totalmente assimilado na literatura. Ela ainda está muito monolítica em cima dos cânones, das correntes, dos autores, dos clássicos, dos modelos. Mas eu não me preocupo muito com isso.

A e R: Para finalizar, fale um pouco do seu projeto atual.

G: Eu acredito que essa obra minha que está para sair vai causar certo impacto, por tratar-se de um romance em forma de sonetos. O romance é composto por duzentos sonetos, um número redondo, que compõem uma história completa dos personagens. É um romance complexo, um romance urbano. O que acontece é que eu não estou inovando no sentido de usar sonetos para fazer ficção, porque o Pushkin já fazia isso ao inaugurar a literatura russa. Mas a maneira como os autores do passado trataram a poesia narrativa é diferente da que eu estou fazendo agora. Eu estou fazendo poesia narrativa sintonizada com o tempo, com as circunstâncias da vida urbana atual e introduzindo todas as taras do submundo nisso. Então, há um acréscimo de alguma coisa, embora eu não esteja criando a partir do nada, eu estou acrescentando. Eu acho que vai mexer, não sei se com o leitor comum, mas acredito que no meio acadêmico-literário vai causar um impacto.

Recebido para publicação em 22 de Jun. 2014

Aceito para publicação em 17 de Set. 2014.